

Marguerite Duras : territoires de l'entre-deux dans le cycle indochinois

Thi Thu Ba Tran

▶ **To cite this version:**

Thi Thu Ba Tran. Marguerite Duras : territoires de l'entre-deux dans le cycle indochinois. Littératures. 2015. dumas-01341084

HAL Id: dumas-01341084

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01341084

Submitted on 4 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Thi Thu Ba TRAN

Marguerite Duras : territoires de l'entre-deux dans le cycle indochinois

Mémoire de Master 2 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Madame LAPORTE Nadine et Monsieur CASANOVA Jean-Yves

Année universitaire 2014-2015

Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. La durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme. L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perdition, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes, non. Toutes les femmes que je vois ici se taisent d'abord ; après, je ne sais pas ce qu'il en adviendra, mais elles commencent par se taire, longuement.

Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*

Remerciements

Je voudrais adresser mes remerciements les plus sincères à Madame Nadine Laporte et à Monsieur Jean-Yves Casanova pour leur accueil chaleureux, leur accompagnement tout au long de l'année et leurs précieux conseils.

Mes remerciements vont également à ma famille qui me soutient pendant mon séjour en France ; à mes amis qui m'ont suggéré à réfléchir sur le sujet, les rencontres constituent en partie une expérience pour la réalisation de ce mémoire.

Liste des abréviations

Pour faciliter la lecture, nous utilisons dans le corps du mémoire les abréviations suivantes pour les œuvres auxquelles nous nous référons le plus souvent :

Un barrage contre le Pacifique : UBP

L'Amant : AM.

L'Amant de la Chine du Nord : AC.

Les Lieux de Marguerite Duras : LM

Introduction

Chaque rencontre laisse une trace dans la vie, il s'agit des tâches grasses ou moins grasses qui correspondent à l'importance ainsi que l'influence des rencontres. Ces tâches contribuent à former la personnalité, et se gravent dans la mémoire. Elles attendent un moment convenable pour se réveiller et constituent une base pour l'expérience d'un roman, d'un film, ou d'une pièce de théâtre. Tout au long de la vie de Marguerite Duras, ses dix-huit années d'enfance en Indochine emplies de rencontres, et de découvertes, ouvrent devant elle la porte d'un nouveau monde. Ce passé ne cesse de tracer dans ses ouvrages la frontière entre deux mondes, deux identités, deux cultures. L'écrivaine est déchirée par sa situation frontalière et cette position donne naissance à l'envie d'écrire, comme une sorte de fuite devant une réalité double. En effet, l'écriture pour Marguerite Duras est une question vitale, c'est son refuge mais c'est aussi le lieu où elle dévoile ses secrets les plus intimes.

Marguerite Duras est connue comme auteure de tout domaine, roman, théâtre, cinéma. Même au sein d'un seul genre, son écriture semble une hybridation entre autobiographie et roman, entre roman et cinéma, entre cinéma et théâtre. Ses personnages sont bâtis sur une ambivalence entre l'amour et la haine, entre l'amour et la folie, entre l'aimé et l'aimant, entre le frère et l'amant. Pourquoi cette hybridation ? Pourrait-elle venir d'une situation réelle, ambivalente, vécue depuis l'enfance ?

La mémoire joue un rôle important pour l'écrivain, et nous ne pouvons nier la fascination de l'Indochine dans les œuvres de Duras, ni l'influence de cette ancienne colonie française sur sa personnalité. Duras, pendant son enfance en Indochine, a été entourée par des indigènes, a été nourrie par la culture indochinoise, et ne l'a quittée qu'à l'âge de dix-huit ans. Le cycle indochinois de son œuvre contient des éléments mêlés sur le colonialisme, sur les Blancs aux colonies y compris les riches et les pauvres, sur le désir, l'amour et la folie, sur la vie et la mort. Ainsi Duras – ou ses personnages incarnés – se trouvent en équilibre entre deux cultures différentes, entre deux identités, entre deux langues. D'une part, l'écrivaine est refusée par la culture indochinoise et ses peuples parce qu'elle est de nationalité française, de « race blanche ». Elle est étrangère dans le pays où elle est née et a grandi, aux yeux des indigènes. D'autre part, elle n'est non plus acceptée par les Français car elle est née aux colonies, elle est nourrie par la culture indigène, elle adore manger des mangues vertes plus que des pommes importées de

France, du riz plus que du pain. A son retour en France, l'environnement, la vie, et les habitudes, tout est étranger pour l'écrivaine. Dans sa mémoire, Duras ne garde aucun souvenir d'un pays natal. Elle n'est pas française comme une « vraie » Française, ni vietnamienne comme une « vraie » Vietnamienne. Cette situation influence ses ouvrages et provoque chez Duras une sensation d'ambivalence. Elle ne cherche pas à être enracinée dans une culture, mais, elle ne sait pas non plus à laquelle elle appartient. Tout au long de sa quête d'identité, l'écrivaine reconnaît en elle l'altérité entre un Moi de l'ici, maintenant et un Moi de l'ailleurs, là-bas. Le « Je » devient « l'Autre ». Cette transformation évoque une douleur, une perte, un vide. Le premier livre du cycle indochinois, *Un barrage contre le Pacifique* est publié en 1950, dix-huit ans après le retour d'Indochine. Dix-huit ans pour enfin arriver à écrire la douleur, la perte, l'altérité…, pour parvenir, comme elle dit, à « l'écriture courante ». Ainsi, ces sensations se manifestent nettement dans le cycle indochinois et nous pouvons les expliquer en nous référant aux années vécues en Indochine.

Dans le cycle, Marguerite Duras veut d'une part raconter, dévoiler ce qu'elle a vécu ; mais, elle veut également mener ses lecteurs dans un labyrinthe où le vécu et la fiction, le désir et le réel se mêlent et c'est au lecteur de mener à bien sa propre compréhension, et sa propre interprétation. C'est pourquoi, nous avons choisi le cycle indochinois composé de trois livres : *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* qui constituent *grosso modo* l'enfance de Duras en Indochine, en choisissant l'ambivalence comme fil conducteur de l'étude. Nous appellerons cette ambivalence « entre-deux »[1]. De plus, venant du Vietnam dont la culture contribue à former la personnalité de Duras, il serait plus facile pour nous à comprendre en partie ce que Duras a vécu en Indochine.

Dans le cadre de ce mémoire, nous essayons de répondre aux questions suivantes en proposant cette notion d'entre-deux afin de lire le cycle indochinois d'une autre façon :

- Comment lit-on le cycle indochinois ? Du point de vue de l'exotisme, du métissage ?
- Qu'est-ce que la notion de l'entre-deux ?
- Comment s'exprime-t-elle la notion de l'entre-deux chez Marguerite Duras ?

[1] Cf la définition de cette notion *infra* partie 1, chapitre 3, page 37.

- Comment la notion de l'entre-deux influence sur son écriture et son statut d'écrivain ?

Ainsi, notre étude se composera de trois parties : nous commencerons en abordant la littérature exotique et la littérature coloniale avec leurs caractéristiques, leur contenu afin d'étudier l'une et l'autre dans le cycle indochinois. Nous proposerons la notion d'entre-deux chez Duras en partant de sa situation réellement vécue et de ses personnages ainsi que son style. Les livres sur l'Indochine de Marguerite Duras contiennent effectivement des éléments appartenant à la littérature exotique, elle raconte la vie des indigènes, décrit les paysages à un pays lointain. Les dix-huit années que Marguerite Duras passe sous la colonisation française, lui permettent de témoigner de cet aspect historique. Mais est-ce que le lecteur d'exotisme y trouve ce qu'il attend ? Le colonialisme y est-il vraiment approuvé ? La situation de Duras pourrait-elle appartenir au métissage, cette notion permettrait-elle d'expliquer les œuvres ? Pourrait-on proposer un autre concept pour éclairer le cycle indochinois ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans la première partie.

Notre première partie formera une base théorique afin de faire émerger et de définir la notion de l'entre-deux. La deuxième partie consistera à analyser plus clairement les personnages, les lieux et le style dans le cycle pour justifier la notion de l'entre-deux. Nous essayerons de démontrer que les personnages, les lieux, le style subissent l'impact de cet entre-deux.

Dans la dernière partie, il s'agira d'analyser l'influence de cette situation « entre-deux » sur la personnalité de l'écrivaine et sur son écriture, une écriture hybride entre réel et fiction,. Duras veut briser les habitudes de lecture ordinaires et propose au lecteur la pluralité de sens de ses textes. Elle nous « oblige » à prendre de la distance pour mieux nous interroger sur la vie, sur la mort, sur notre existence, sur l'amour, sur la haine, et sur la liberté.

Marguerite Duras n'appartient pas à la littérature exotique, bien que ses ouvrages racontent des pays lointains, ni à la littérature coloniale bien qu'elle exprime un regard critique sur le colonialisme, ni au nouveau roman bien que ses ouvrages parfois coïncident à ce courant. Elle est entre-deux, elle est rien ou elle est le tout. La force des œuvres réside en cette position et ne cesse de séduire et d'attirer de nouveaux lecteurs, ses adeptes. Ses livres séduisent le lecteur non seulement par la pluralité de sens, par la structure, par le style de l'auteure ; mais

encore et surtout par les questions qu’elle pose sur le destin des gens comme elle, qui vivent cet entre-deux.

Partie 1 : L’exotisme, la littérature postcoloniale, le métissage et la notion de l’entre-deux

Chapitre 1 : La littérature exotique et la littérature coloniale

Dans un premier temps, nous voudrions distinguer la notion de la littérature exotique et celle de la littérature coloniale. Ces deux aspects se trouvent dans le cycle indochinois de Marguerite Duras : l'écrivaine raconte les événements qu'elle a vécus dans un pays lointain avec les yeux d'une native, et ces événements avaient lieu durant la colonisation française en Indochine. Appartient-elle à ces deux littératures ?

1.1.1 Littérature exotique

1.1.1.1 Qu'est-ce que la littérature exotique ?

L'exotisme, ce mot n'est pas étranger à la littérature. Depuis le XVIe siècle, quand l'homme s'ennuie en Occident, quand il veut chercher ailleurs les merveilles, le mythe, ce mot fait résonner la faune, la flore, le paysage, les productions humaines ainsi que les peuples qui n'appartiennent pas à la culture occidentale. En effet, tout ce qui est étranger à l'Occident devient « exotique » : c'est-à-dire étranger, extérieur. Tout ce qui vient d'ailleurs s'appelle « exotique ». Ainsi, en littérature, surtout au XVIIIe siècle, on a pu constater un goût remarquable pour l'exotisme à travers les récits de voyage en Afrique qui racontent des histoires survenues dans les pays lointains, qui décrivent les paysages, les coutumes, les peuples et provoquent chez les Occidentaux l'envie d'évasion.

> L'exotisme a ses traditions et ses raisons d'être. Son origine n'est autre que le vieil instinct qui pousse l'homme inquiet à chercher sur terre le mythe commun à toutes les races, l'illusion de l'âge d'or. Le goût de l'exotisme, c'est l'attirance des pays plus beaux où nous situons instinctivement les personnages du rêve édénique, c'est le mirage des îles fortunées, c'est le parfum du voyage et de l'inconnu[2]

Les voyageurs veulent partager leur expérience, leurs découvertes d'un nouveau monde ; ils écrivent des récits de voyage, et, pour séduire les lecteurs et valoriser l'héroïsme où ils jouent souvent le rôle principal, ils ajoutent parfois des éléments mythiques, voire ils inventent des choses irréelles pour rendre leurs histoires plus mystérieuses et correspondre à l'imagination du

[2] Roland LEBEL, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Larose, Paris, 1931, pp.7, 8

public. Dès lors, le réel et la fiction se mêlent dans ces récits et constituent une tradition pour toute littérature concernant des terres lointaines.

La littérature exotique offre un regard merveilleux sur les pays étrangers ; elle suscite chez le lecteur la curiosité, l'envie de découvrir une nouvelle civilisation. Pourtant, le contact de deux cultures différentes : la culture occidentale et la culture « exotique », ne reste pas toujours facile à accepter pour le public. Nous distinguerons deux aspects de l'exotisme : d'après Roland Lebel[3], l'ancienne notion d'exotisme selon laquelle le voyageur décrit d'autres cultures à l'aide de sa propre culture, et à partir de Segalen, la nouvelle qui tente accepter la modification de sa propre culture quand elle est influencée par celle des autres.

1.1.1.2 L'ancienne notion d'exotisme

Datant du XVIe siècle, l'ancienne formule de la littérature exotique – la littérature touristique – fait de la propagande pour de nouveaux terrains d'exploration. Au siècle des Lumières, l'esprit cosmopolite excite les Occidentaux à partir vers d'autres mondes, à découvrir d'autres civilisations pour se cultiver ; des écrivains, des philosophes, répondant à l'appel de nouveaux horizons, accomplissent des voyages et les rapportent dans leurs récits avec le but de faire partager leur expérience ainsi que de nouvelles. Grâce aux récits de voyage, les Occidentaux ont un contact avec de nouvelles cultures, et ce contact, dans un premier temps, ne pose pas de problèmes sur le plan de réception, car l'objectif de cette littérature s'arrête à la description purement subjective. Les voyageurs observent les autres sous l'angle de leur propre culture, ainsi ils ne recherchent en surface que des choses étranges, des mystères. C'est l' « impressionnisme superficiel qui ne tient compte que du décor, du costume, de ce qu'il y a d'extérieur et d'étrange dans les mœurs du pays ».[4]

En effet, les auteurs de cet « ancien » exotisme avaient peu de contacts avec les autochtones ; ils ne connaissaient ni leur langue ni leur histoire ; ils ne faisaient que passer dans un pays et n'y restaient que pour un court séjour. Leur voyage n'avait qu'un seul but : trouver des choses étrangères à ce qu'ils voyaient ordinairement, et, à leur retour, publier des livres qui éveillaient le goût de voyage chez leurs compatriotes. Cette impression superficielle est

[3] Roland LEBEL, *Histoire de la littérature coloniale en France*, *op. cit.*, p.11.

[4] *Ibid.*, p.79

rapportée dans les récits, et partagée par d'autres auteurs-voyageurs, les uns après les autres. Elles forment dans l'imagination des stéréotypes, auxquels les écrivains n'arrivent pas à échapper en rédigeant un nouveau livre, s'ils veulent encore séduire les lecteurs. Les paysages pittoresques, la nature tropicale servent de fond aux aventures amoureuses, aux mythes exotiques qui invitent les lecteurs à voyager, à découvrir les pays. Dans les histoires, les événements, les descriptions ne servent qu'à valoriser la culture du lecteur et les voyageurs se méfient des autres, qui ne constituent pour eux qu'au décor pour mettre en valeur la culture occidentale. L'idéologie de cette génération n'échappe pas encore à l'ethnocentrisme qui regarde le monde et sa diversité à travers le prisme privilégié de la culture occidentale.

> Et, malgré tout, ces gens ne descendent pas dans le Delta, riche et salubre, ils ne quitteront pas leur monde sans air ni horizon, leur terre mortelle. Ils aiment passionnément la forêt qui a fait leur âme sombre, profonde et triste, à sa propre image[5]

Par conséquent, la merveille, le mythe des pays dans la littérature exotique ne figurent qu'en surface et donnent une fausse image par rapport à la réalité. Peut-être, faudrait-il parler de l'esprit « raciste » chez ces écrivains exotiques. Le prisme privilégié déforme le regard posé sur les autochtones qui figurent tous dans les ouvrages sous le nom d'indigènes, avec leurs coutumes étranges voire ridicules. La culture des autres est considérée comme « appartenant aux domaines du divertissement, des livres, de l'imagination », et, « pour les lecteurs qui, par les romans, satisfont à bon compte leur appétit d'aventures, leur goût du mystère et de l'étrange, la réalité était éloignée, affaiblie, par la dimension romanesque qui s'ajoutait à la distance géographique pour leur dissimuler la vraie nature des événements »[6]

En somme, l'ancienne formule de l'exotisme ne rapporte rien d'autre que du beau, des merveilles des pays lointains, qui servent au décor des histoires amoureuses où se joue l'héroïsme. D'un côté, la genèse des stéréotypes formés renvoie au mépris d'autres peuples, de tout ce qui est différent de la culture occidentale. De plus, la parole dans les textes était rarement donnée aux indigènes ; elle est rapportée par le voyageur-narrateur, ce qui signifie une reformulation à son gré. Les lecteurs ne savent jamais ce que les indigènes pensent d'eux-mêmes ainsi que ce qu'ils pensent des voyageurs. Le contact se réalise en un seul sens, et la

---

[5] Jules BOISSIERE, *Fumeurs d'opium*, Ernest Flammaron, Paris, 1896, p.5.

[6] Martine Astier LOUTFI, *Littérature et Colonialisme*, La Haye : Mouton, Paris, 1971, p.57

description est subjective. Ces livres sur l'exotisme ne constituent que des livres de divertissement dont le contenu rapporte des connaissances superficielles sur les peuples et leurs pays. A la fin du XIXe siècle, il est temps de changer de prisme, d'échapper à l'ethnocentrisme et parvenir à l'universalisme où la culture des autres est placée au même rang que la culture du voyageur, où l'on reconnaît l'altérité des cultures. C'est le temps d'une nouvelle formulation de l'exotisme où l'on reconnaît un retour profond sur l'auteur-voyageur lors de la découverte d'une nouvelle culture.

1.1.1.3 La nouvelle formulation de l'exotisme

Parler d'une nouvelle formulation de l'exotisme, c'est parler de l'exotisme de Segalen.

> Segalen est peut-être le premier à s'intéresser de façon non superficielle à une culture extra-occidentale (la civilisation chinoise), laquelle devient, en retour, une source d'inspiration qui lui permet de remodeler des formes de pensée liées, en premier lieu, aux récits de voyage. Il ne s'agit plus d'y lire les traces d'une pérégrination à travers des paysages pittoresques, dont on ne retient que l'éclat miroitant d'un regard jeté en surface des choses et des peuples, mais plutôt, dans un corps à corps avec un nouveau monde, d'une renégociation perpétuelle de la pensée avec elle-même et avec l'écriture[7]

Selon cette nouvelle notion, la culture occidentale n'occupe plus la place d'une suprématie ; au contraire, les autres cultures peuvent exercer une influence voire modifier la culture d'origine, changer la pensée dite « traditionnelle » basée sur les préjugés. Le voyageur-narrateur, fort de sa culture, parvient pourtant à s'en déposséder pour découvrir la culture de l'autre. A travers le contact avec l'autre, il promène un regard rétrospectif sur lui-même, sur sa propre culture, et, grâce à ce contact, il parvient à mieux comprendre sa personnalité. L'existence d'autrui ouvre, pour l'auteur-voyageur, la porte d'un nouveau monde où il devrait savoir accepter l'altérité. Ce sera un long processus qui demande une compréhension profonde des indigènes ainsi que de leur culture. Le voyage n'a plus pour but de rechercher l'étrangeté, la bizarrerie causant le choc chez le voyageur, mais il procède à la recherche d'un esprit ouvert sur des cultures différentes. De plus, le voyage n'est plus un passage à court terme dans un pays

[7] Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.27

lointain ; il nécessite de rester longtemps, d'apprendre la langue indigène pour mieux comprendre les habitants, car la langue incarne un des facteurs de la culture. Plus le contact s'installe entre l' « exote » et les indigènes, plus l'exote a l'occasion de concevoir l'altérité. « Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d'Exotisme : qui n'est autre que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre »[8].

L'exotisme et sa littérature ne sont plus teintés de la couleur de voyage ; ils ne proposent plus aux yeux des lecteurs la merveille, le paradis étincelant des terres promises : ils se transforment en une invitation à se découvrir soi-même, un voyage intérieur, et se manifestent comme une réaction lors du choc culturel.

> L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont complémentaires). L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle[9].
>
> Au contact de l'Orient, l'Occident aurait perdu sa foi en l'individu, un homme distinct, personnel, origine et gardien de toutes les valeurs. Les deux civilisations se contaminent et se détruisent au contact l'une de l'autre : l'Occident emprunte à l'Orient sa passivité et l'Orient emprunte à l'Occident son activisme. L'Europe se laisse aller, elle baisse les bras, elle est envahie par un sentiment d' « à quoi bon ? »[10.]

La littérature exotique ne change pas seulement la pensée, le point de vue de chaque individu, mais encore de tout un continent, et demande de reposer la question de la valeur. Elle installe la relation entre le moi et l'autre en ébranlant la dyade identité/altérité. En quelque sorte, dans cette relation, l'altérité entraîne l'identité et fait écho pour que le moi resurgisse. « Ce qui

---

[8] Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, écrit entre 1896 et 1911, Fata Morgana, 1978, p.23

[9] *Ibid.*, p.25

[10] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Honoré Champion, Paris, 2001, p.117

fait la spécificité de Segalen, donc, c'est de chercher avant tout à entrer en contact avec de l'altérité, plutôt qu'avec des autres ou avec de l'exotisme. »[11].

Au XXe siècle, à l'ère de la colonisation, les voyages se réalisent souvent dans les pays colonisés par l'Europe : en Afrique, en Amérique ou en Asie. Les écrivains exotiques présentent au public les images des colonies sans relever les déformations fondamentales que le système colonial faisait subir les pays colonisés. Le colonialisme ayant reconnu l'impact des pages de l'exotisme sur le public distribue alors à la littérature un nouveau rôle : la littérature devient une arme efficace pour l'expansion coloniale. Évidemment, la littérature exotique se charge aussi d'une autre mission : la propagande de la colonisation et des colonies françaises. Et elle se transforme au fur et à mesure en littérature coloniale moins romantique et plus réaliste.

1.1.2 Littérature coloniale

1.1.2.1 La différence avec la littérature exotique

Nous utiliserons le terme « colonial » pour désigner toutes les stratégies d'écriture déjouant la vision coloniale, y compris pendant la période de colonisation.

La littérature coloniale, cette nouvelle page de la littérature exotique à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, existe parallèlement avec celle-ci, mais n'est plus gratuite. L'expansion de l'empire colonial nécessite non seulement de la force de l'armée pour conquérir un pays, mais encore une main d'œuvre pour l'exploiter et le transformer en une partie de la mère-patrie : c'est « la conquête morale » selon le terme utilisé de George Hardy[12]. C'est pourquoi la littérature exerce une nouvelle mission pour l'expansion de l'empire colonial : évoquer l'envie de partir aux colonies et faire venir la main d'œuvre de France, dans tout domaine économique y compris l'éducation. Les lecteurs trouvent donc encore, dans cette littérature, les images pittoresques, le dépaysement ; mais ces images ne sont plus anodines, elles servent de trompe-l'œil pour cacher la réalité cruelle, les ruines, les échecs du système colonial aux colonies.

---

[11] Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses*, *op. cit.*, p.30

[12] Administrateur ayant conduit la politique coloniale en matière de culture et d'éducation dans les années 1920-1930 en Afrique de l'Ouest francophone

> Les images illusoires, les fausses « natures » dont furent ainsi dotés les pays conquis et leurs habitants diminuèrent aux yeux des lecteurs la gravité, la profondeur des bouleversements que l'institution du système colonial imposait aux pays conquis. Cette édulcoration de la réalité historique fut peut-être un plus grand encouragement à l'expansion que les désirs de voyages que suscita la lecture de ces ouvrages[13].

Les lecteurs s'émerveillent alors devant les appels séduisants des affiches ou des livres sur les colonies, comme ce fut le cas des parents de Marguerite Duras qui partent en Indochine pour faire fortune. Avant le départ, l'Indochine incarne une terre promise où n'apparaissent que le succès, que la merveille. A l'arrivée, le caractère romantique apporté par la littérature coloniale se retire devant la réalité. Le trompe-l'œil ne permet pas aux auteurs de dévoiler ce qui se passe vraiment aux colonies. Il faudrait mettre à part les livres qui racontent des colonies, sont écrits par les fonctionnaires qui y ont vécu mais qui n'ont pas pour but d'approuver le colonialisme. Ceux-ci passent un court séjour pour le travail, croient découvrir quelque chose d'intéressant, et, à leur retour en France, à partir de leurs notes pêle-mêle, publient un livre où la réalité importe peu. Mais ce qu'ils racontent des colonies correspond aux images que les métropolitains imaginent. Ces livres ne sont pas classés dans la littérature coloniale car pour divertir le public, il faut décrire le pays de manière la plus exotique possible. La différence entre la littérature exotique et la littérature coloniale réside dans les objectifs. Toutes les deux évoquent l'envie de voyage, mais la littérature coloniale appelle des voyages en approuvant le colonialisme à travers les paysages pittoresques, l'activisme des colonies, tandis que les voyages exotiques ne recherchent que l'altérité, et constituent un voyage intérieur de l'être humain. D'après cette distinction, Pierre Loti ne fait pas partie de la littérature coloniale car

> en croyant pouvoir négliger la colonisation ou en la traitant comme un phénomène accessoire, les écrivains de cette période se sont condamnés à un univers de gestes et d'apparences. L'œuvre de Loti, en dépit de ses bonne intentions, est à cet égard exemplaire. Tout en s'efforçant d'évoquer des êtres, des mœurs, des paysages étrangers à la civilisation occidentale, ses romans à intrigues sentimentales offrent aux lecteurs un cadre très familier où les plaisirs du dépaysement n'excluent le confort des habitudes ; c'est un univers de

[13] Martine Astier LOUTFI, *Littérature et Colonialisme, op. cit.,* p.49

> décors pittoresques où l'existence originale de chaque civilisation est niée par l'uniformité de la situation[14].

Ce fait dévoile une imagination populaire de l'expansion coloniale dans un contexte « d'exotisme vulgaire, d'action violente et d'exaltation chauvine ».

La littérature coloniale affirme sa différence avec la littérature francophone au-delà des spécificités régionales, par l'expérience de la colonisation et l'accent mis « sur la tension avec le pouvoir colonial en insistant sur leurs différences » par rapport à l'imaginaire des métropolitains. Dans un premier temps, les auteurs oscillent encore entre littérature exotique et littérature coloniale, mais, au fur et à mesure, ils se distinguent grâce à certains critères et à leur position vis-à-vis l'empire colonial et les colonies. Cela entraîne un autre point de vue, différent de celui de l'exotisme : ce n'est plus le regard des métropolitains vers les colonies, mais celui des colons sur les colonies et la mère-patrie.

1.1.2.2 Les critères de la littérature postcoloniale

La position des auteurs coloniaux change par rapport à celle des « exotes ». Ils arrivent aux colonies avec mission de faire la propagande du colonialisme ; ils observent, de leurs propres yeux, au plus près, ce que le colonialisme est, ce qu'il rapporte aux colonies, comment des indigènes vivent sous la protection de la France. Ce n'est plus de la position des métropolitains européens qui regardent couler les événements, mais celle des colons vivant des colonies. Le contexte des colonies, pour eux, par une pénétration lente, n'est plus un monde extérieur, mais devient leur milieu familier, leur milieu naturel.

> La plupart des auteurs ont vécu leurs livres avant de les écrire. Ils ont appris les langues locales, étudié l'histoire, les traditions, les coutumes, les religions et observé les transformations subies. Par un entraînement de leurs facultés en éveil, ils ont su garder la fraîcheur de leur curiosité et conserver intacte la fine pointe de leur sensibilité. Ils ont, par-dessus tout, aimé le pays dont ils ont voulu être les interprètes. Ces écrivains, par le sens qu'ils expriment de la vie coloniale et indigène, ont vraiment révélé les colonies à la France. Leurs écrits constituent une « défense et illustration » des colonies françaises »[15].

---

[14] *Ibid.*, p.48.

[15] Roland LEBEL, *Histoire de la littérature coloniale en France, op. cit.* , p.87.

Leur voix n'est pas non plus celle de la France, mais celle des colonies ; en se donnant le rôle de l'interprète, ils ont pour mission de raconter « en vrai » la vie des indigènes, la vie aux colonies. Pourtant ils restent perpétuellement fidèles à l'objectif de la littérature coloniale, celui de vanter le colonialisme tout en plaquant un nouveau prisme sur les colonies pour affirmer leur propre statut sur le plan littéraire. Néanmoins, ils sont toujours les Blancs au pays des indigènes, ils n'oublient jamais leur mission ni leur position supérieure à celle des indigènes. Ils apportent, aux peuples indochinois par exemple, la civilisation occidentale pour chasser « la barbarie » des pays. Un des thèmes favoris de ces auteurs coloniaux est l'opium. Ils le considèrent comme un moyen d'évasion qui permet d'échapper à la réalité et de rêver ; pour eux c'est une invention de l'humanité, et ils l'importent en Indochine. Aux yeux des peuples colonisés, l'opium constitue en une autre arme du colonialisme qui vise à faire oublier l'esprit de révolte surtout dans les classes sociales les plus cultivées. Il existe toujours une discrimination entre les indigènes et les colons, y compris chez les écrivains, comme le dit Laure Adler dans sa biographie de Marguerite Duras

> Les indigènes sont donc indéniablement des gens pas tout à fait comme les autres. C'est-à-dire pas comme nous Occidentaux. C'est la raison pour laquelle, expliquent les auteurs avec force arguments, nous devons continuer à les façonner à notre image en leur apportant les bienfaits de notre civilisation.[16]

On pourrait parvenir à déterminer la figure des auteurs postcoloniaux qui revendiquent le statut de la littérature postcoloniale par rapport à la littérature « europhone ». Ce sont les Français qui sont nés aux colonies, ou y passent leur jeunesse, « un colonial ayant vécu assez longtemps là-bas pour s'assimiler l'âme du pays » ou au moins des indigènes qui publient leurs livres en français en racontant leur vie aux colonies. Que l'auteur soit français ou indigène, la compréhension des colonies est privilégiée dans les livres. Ainsi les auteurs ont plus de contact avec les indigènes ; ils les connaissent mieux grâce à la maîtrise de la langue et aux connaissances de la culture dite indigène. Ils vivent évidemment la diglossie, le pluriculturalisme. Dans un tel contexte sociolinguistique, l'insécurité linguistique et les contraintes de l'Histoire provoquent chez ces auteurs une conscience linguistique et culturelle. La place de la langue est toujours importante pour tout écrivain ; le choix de langue d'écriture

[16] Laure ADLER, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1998, p.138.

demande aux auteurs de prendre conscience de la distance entre leur idiome et la langue dominante supérieure. Ils sont presque obligés d'insérer l'Histoire dans la littérature, de « traduire une expérience linguistique commune […], de traduire une expérience socioculturelle […], d'accepter ou de refuser tel aspect de l'histoire littéraire occidentale »[17]

La littérature coloniale joue comme une arme du colonialisme. Bien que la juxtaposition des langues, des cultures, des identités sur un terrain entraîne le mélange, le métissage dans tout domaine, les générations des écrivains postcoloniaux parviennent à affirmer le statut de leur propre littérature tout en poursuivant l'objectif du colonialisme

> Le colon est un être supérieur, doté d'un cerveau développé, physiquement mieux armé que les populations locales. C'est l'homme dans son plus large épanouissement. Une colonisation bien conduite, formant graduellement les indigènes, était une tâche qui s'imposait aux peuples civilisés. Les idéologues nomistes le disent à l'unisson. L'Indochine est un grenier futur de la France, une terre vierge à défricher[18]

Dans le contexte sociolinguistique et socioculturel propre aux colonies, le contact entre les cultures n'est pas évitable. Ainsi l'impact d'une culture sur l'autre se révèle évident. Les ouvrages de la littérature coloniale expriment souvent une sorte d'hybridation de genres. En se donnant le rôle du témoin, de l'interprète entre la mère-patrie et les colonisés, la plupart des auteurs voudraient effectivement donner leur témoignage historique sur ce qui se passe aux colonies ; en même temps, ils sont presque obligés de ne pas présenter un tableau trop sombre. Ainsi, la plupart des récits autobiographiques de la littérature postcoloniale se mêlent la fiction et le témoignage. On pourrait remarquer que l'hybridation de genres est un des caractères de cette littérature. Jules Boissière, écrivain appartenant à la littérature coloniale, raconte dans *Fumeurs d'opium*[19], en tant que témoin et auteur, l'effet de l'opium qui fait oublier la réalité terrifiante et menaçante de la forêt tropicale.

Nous venons de faire un court rappel sur la littérature exotique et postcoloniale. Certainement, on pourrait tout à fait trouver quelques traces de ces deux littératures dans les

---

[17] Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.43.

[18] Laure ADLER, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.30.

[19] Jules BOISSIERE, *Fumeurs d'opium*, *op. cit.*

livres de Duras sur l'Indochine. Mais appartient-elle à ces deux littératures ? Dans la partie suivante, nous allons poser la question de l'exotisme et du colonialisme dans le cycle indochinois de Marguerite Duras.

1.1.3 La question de l'exotisme et du colonialisme dans le corpus

Dans le cycle indochinois, on rencontre des éléments indéniables de l'exotisme et de la littérature postcoloniale. Mais ces éléments peuvent être l'objectif de Duras lors de son écriture ? Est-ce qu'elle veut vraiment partager son vécu, approuver le colonialisme en tant que colon ? Ou vise-t-elle à un autre objectif ? Nous allons analyser le cycle en référant aux critères que nous avons mentionnés dans les parties précédentes.

1.1.3.1 L'exotisme

En lisant le cycle indochinois, nous pourrions retracer le trajet de Marguerite Duras *via* la vie de la jeune fille blanche dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* et Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique*. Malgré quelques éléments externes que l'auteure a avoués dans les interviews destinés à séduire le lecteur, le cycle retrace ce que Marguerite Duras a vécu : elle a suivi ses parents en Indochine, à Vinh Long, Gia Dinh, Saigon, Phnom Penh, Hanoi… Chaque trajet lui a laissé des souvenirs, des expériences, qui sont stockés dans la mémoire pour ressurgir à un certain moment.

Cependant, Marguerite Duras ne raconte pas ses voyages en Indochine. Dix-huit ans en Indochine et une seule fois un retour en France pour un court séjour : ce n'est pas un voyage ; elle est plutôt exilée dès la naissance. Elle n'a pas eu le choix devant cet exil. Par conséquent, ce qu'elle raconte dans ses livres, ne vient pas de la position d'un voyageur qui observe. Pendant son long séjour en Indochine, Duras a vécu la vie des indigènes, malgré sa nationalité française. Elle a mangé ce que les indigènes mangeaient, elle a dormi dans un bungalow comme les autres indigènes, elle a subi ce que les indigènes subissaient, les dangers la menaçaient comme ils menaçaient les indigènes. C'est sa vie à elle, son enfance. Ce n'est pas simplement un passage dans un pays lointain pour découvrir les paysages pittoresques, le dépaysement, la bizarrerie.

> Et nous, petits singes maigres, tandis qu'elle dort, dans le silence fabuleux des siestes, on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. Elle, elle est trop vieille, elle ne peut plus

> entrer dans la langue étrangère. Nous, on ne l'a même pas apprise. Elle, porte des chaussures. Et elle, une fois, elle attrape une insolation parce qu'elle n'a pas mis son chapeau et elle délire, elle hurle qu'elle veut retourner vers le nord du monde, dans le blé, le lait cru, le froid, vers cette famille d'agriculteurs, vers Frévent, Pas-de-Calais, qu'elle a abandonnée. Et nous, toi et moi, dans la pénombre de la salle à manger coloniale, on la regarde qui crie et pleure, ce corps abondant rose et rouge, cette santé rouge, comment est-elle notre mère, comment est-ce possible, mère de nous, nous si maigres, de peau jaune, que le soleil ignore, nous, Juifs ?[20]

Elle décrit aussi les paysages dans ses pages, la forêt tropicale, la plaine, le delta du Mékong, le fleuve du Mékong, mais aucun élément merveilleux comme on en attend avec l'exotisme. La forêt tropicale sous sa plume n'apparaît pas avec des mystères mais avec des dangers mortels : c'est le lieu où la mort guette partout les enfants ; c'est le lieu où les parents enterrent leurs enfants morts.

> Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac. Ils mouraient surtout du choléra que donne la mangue verte, mais personne dans la plaine ne semblait le savoir. Chaque année, à la saison des mangues, on en voyait, perchés sur les branches, ou sous l'arbre, qui attendaient, affamés, et les jours qui suivaient, il en mourait en plus grand nombre[21]

L'océan Pacifique dans *Un barrage contre le Pacifique* ne reste pas pacifique : il se transforme en ennemi des indigènes et de la mère ; il envahit leurs concessions chaque année et détruit le barrage. Les adeptes de l'exotisme seraient déçus en lisant ces pages de Duras.

L'objectif de l'écriture de Duras ne rencontre pas non plus celui de l'exotisme. Elle n'écrit pas pour partager l'expérience d'un voyage ; (d'ailleurs elle ne voyage pas) ni pour évoquer le goût de voyage : personne ne veut voyager dans un pays où la lèpre, le choléra, le paludisme et tant d'autres maladies indigènes guettent, où la mort et la vie se côtoient. Ce qu'elle a vécu, ce qu'elle se sentait pendant son enfance en Indochine l'a poussée à écrire. L'écriture vient bien d'un ailleurs, mais d'un ailleurs noir : c'est « l'ombre interne » qui la guide et l'incite à écrire.

---

[20] Marguerite DURAS, *Outside*, *in* Œuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome III, pp.1081-1082.

[21] UBP, p.118.

Pourtant, bien que Segalen exclue le colon des « exotes », on constate quand même une quête d'identité dans les livres sur l'Indochine de Duras. Les dix-huit ans en Indochine sont marqués par une confrontation de soi à soi et constituent une sorte de voyage intérieur. Et les dix-huit ans après le retour en France lui permet de découvrir qui elle est, de poser la question de son identité, de voir comment l'Autre parvient à changer le Je de l'écrivaine. Un voyage difficile ou douloureux. La réponse à la question de son identité reste toujours suspendue : Duras ne peut pas ou ne veut pas trouver la réponse.

En fait, Marguerite Duras ne fait sans doute pas partie de la littérature exotique ; partout dans le corpus, le lecteur voit flotter la silhouette de la mort, et de la douleur. Tout est noir dans ses textes, rien d'étincelant, de bizarre, de mystérieux comme on trouverait dans des pages exotiques. D'un côté, comme son enfance se passe sous la colonisation française en Indochine, l'aspect colonial existe évidemment dans le cycle indochinois. L'écrivaine-jeune fille est le témoin du colonialisme. Quel est son point de vue vis-à-vis du colonialisme ?

1.1.3.2 Duras et le colonialisme

Le premier livre de Duras *L'Empire français*, publié en 1940 sous le nom de Marguerite Donnadieu, cosigné avec Philippe Roques, apprécie la mission civilisatrice des colons français envers les « races inférieures » avec la fameuse phrase citée par Jules Ferry : « On ne peut pas mêler cette race jaune à notre race blanche ». Peut-on croire que Marguerite Duras voulait s'insérer dans la littérature coloniale ? Plus tard, elle essaie de rayer ce livre de sa bibliographie, elle change son nom en Marguerite Duras, comme en rupture totale avec *L'Empire français*. De plus, bien qu'elle soit née aux colonies et y ait passé sa jeunesse, ce qui correspond parfaitement aux critères de la littérature coloniale, ses livres en général et le cycle indochinois proprement dit ne sont pas orientés vers l'objectif de cette littérature : ils ne se servent pas à approuver le colonialisme. Le cycle pourrait constituer une sorte de témoignage sur la colonisation, mais ce qu'on y lit ne correspond pas à la littérature coloniale. Yves Clavaron affirme lui aussi ce point de vue dans son livre intitulé *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*

> D'après les théoriciens du début du vingtième siècle comme R. Lebel ou E. Pujarniscle, la littérature coloniale succède à l'exotisme au moment de l'apogée des Empires. Ce type de littérature obéit donc à certaines règles : elle doit être réaliste et peindre le milieu de la

> colonie. A cette exigence naturaliste s'ajoute la nécessité que l'auteur soit « un Français né aux colonies ou y ayant passé sa jeunesse », ou « un colonial ayant vécu assez longtemps là-bas pour s'assimiler l'âme du pays ». Lebel envisage enfin que cette écriture puisse être le fait d'un indigène s'exprimant en français. On sera frappé ici de constater que Duras, née et élevée en Indochine, correspond tout à fait au premier type recensé. Cependant ce genre de littérature a une mission de propagande et donc le devoir d'approuver la colonisation, ce qui n'est évidemment ni le cas de Duras ni de Forster[22]

Dans le cycle indochinois, les colonies n'apparaissent plus comme le paradis où on pourrait venir faire fortune, réaliser le rêve : « ce bordel colossal qu'était la colonie »[23] se transforme en paradis, c'est un paradis artificiel hanté par l'opium, l'alcool, et l'adultère… Le frère aîné s'endette par l'opium ; le père de l'amant chinois dirige ses affaires en fumant l'opium ; le père Bart, un petit colon, devient riche en faisant de la contrebande de Pernod ; la femme en rouge, Anne-Marie Stretter, épouse de l'ambassadeur, « couche » avec ses chauffeurs indigènes. L'image et l'histoire de la mère ne changent pas dans les trois livres du corpus. Elle a « gaspillé » ses économies de dix ans pour acheter une concession incultivable car elle n'a pas donné de dessous de table au cadastre. Le colonialisme est décrit comme l'exploitation de l'homme par l'homme à travers l'histoire du caporal : celui-ci a participé avec les bagnards à la construction de la piste dans les conditions effroyables. La société coloniale est minée par les conflits et les tensions, entre les indigènes de « race jaune » et les colons blancs ; même entre les colons, il existe une discrimination entre les colons et les fonctionnaires auxquels appartient la famille de Duras, entre les riches et les pauvres. En décrivant cette société Marguerite Duras repose aussi la question sur le statut des écrivains

> La critique du colonialisme s'exprime à la fois par un regard différent porté sur l'Autre et par l'expression d'un tragique sentiment d'échec, suscité autant par une nature hors norme que par la conscience d'une mission inaboutie. Le regard désabusé ou ironique porté sur la situation coloniale amène les écrivains à redéfinir leur rôle d'artiste[24]

---

[22] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.*, p.55.

[23] UBP, p.198.

[24] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.*, p.83.

Dans les pages du cycle indochinois, le témoignage de Marguerite Duras accuse le système colonial pour ses déformations de la société indochinoise, et pour ses méfaits. Elle critique non seulement l'administration française qui s'enrichit sur les économies des gens, sur le non-savoir même des petits Blancs, mais encore elle décrit avec mépris les Blancs riches vivant au sommet de la société coloniale, distingués et indifférents à la misère des autres.

> En effet, *Un barrage contre le Pacifique* surtout, présente les colonisés comme victimes d'un système qui les voue à une misère totale, et c'est de leur côté que se place la romancière, qui dresse par ailleurs une satire féroce des Blancs riches vivant dans le « zoo » du haut quartier de Saigon ou qui se fait conscience morale, en rapportant certains propose terribles des invité de l'ambassadeur de France à Calcutta[25]

En se référant aux critères de la littérature exotique et la littérature postcoloniale, nous reconnaissons l'appartenance et la non-appartenance de Duras à ces deux littéraires. Elle oscille entre l'une et l'autre : elle est tantôt une voyageuse qui regarde l'autre la transformer elle-même, tantôt une « indigène française » qui partage la peine, supporte la soumission d'un peuple, tantôt une jeune Française qui joue le rôle du petit colon. Où est-elle sur le plan littéraire ? Une autre notion pourrait apparemment s'appliquer à la situation de Marguerite Duras, le métissage.

[25] *Ibid.*, p.103.

Chapitre 2 : Le métissage

> « Toutes choses en ce monde sont mixtionnées et destrempées avec leurs contraires… Tout est meslé, rien de pur entre nos mains » (Pierre Charron)

1.2.1 La notion du métissage

Le métissage n'est pas nouveau dans le monde moderne, c'est même une notion en vogue. Il commence son histoire dans le domaine anthropologique avec la notion de mélange de races. Cependant au sens plus contemporain, le métissage n'est pas une condition, un état, mais une attitude, une pensée, et il se glisse au fur et à mesure dans d'autres domaines, surtout dans le domaine culturel.

1.2.1.1 Etymologie et histoire du terme

La notion de mélange, de métissage apparaît depuis longtemps dans l'Histoire car on ne peut évoluer que grâce à la comparaison avec l'autre, à l'imitation de l'autre, et le contact avec l'autre paraît évident dans la société. De plus, l'être humain nécessite une pluralité, une variété pour exister, s'enrichir et évoluer. Le métissage existe partout, dans le monde réel ou littéraire. Par exemple, dans les mythologies grecques, on constate les personnages métis comme Athéna, la déesse protectrice d'Athènes, qui est fille de Zeus et de Métis, une Océanide ; tandis que la ville Athènes, la ville la plus ancienne du monde était connue sous l'Empire romain comme une ville métisse, à la Renaissance, cette ville était le symbole de la culture mondiale, le lieu de rencontre de plusieurs cultures, et de plusieurs races. En littérature, l'écriture métisse est caractérisée par les citations d'autres auteurs dans des ouvrages : Ronsard reprend les motifs poétiques de Pétrarque par exemple. A notre époque, le métissage des genres forme un nouveau style, un nouveau courant, on voit se mêler l'opéra et le ballet, la tragédie et la comédie, la peinture et la poésie. Même dans la religion, le caodaïsme, une religion fondée en 1921 au Vietnam et reconnue par l'autorité coloniale en 1926, exprime le métissage religieux. On peut reconnaître facilement la rencontre de plusieurs religions dans le caodaïsme : le confucianisme, le taoïsme, le bouddhisme ; trois religions de l'Asie orientale, mais aussi le christianisme.

Le mot métissage prend son origine au XIIIe siècle, *mestis* pour désigner ce qui est fait moitié d'une chose, moitié d'une autre. Le métissage porte d'abord en lui un sens péjoratif,

passant plusieurs périodes. C'est surtout à l'ère de la colonisation que ce mot est utilisé pour désigner ceux dont l'un des parents est européen, et l'autre indigène. Ainsi, c'est dans le domaine anthropologique que le mot métissage prend son sens premier. Au fur et à mesure la connotation glisse vers d'autres domaines, surtout en culture où il prend son essor, devient plus complexe et reste en vogue dans la littérature contemporaine.

Peut-on dire que la colonisation donne naissance au métissage ? Hormis la portée politique, la colonisation impose un ordre culturel extérieur aux colonies, y compris une occidentalisation,

> la diffusion d'une langue étrangère comme langue officielle dans l'administration et la justice, mais aussi l'introduction de nouveaux médias et de la littérature occidentale impliquant et entraînant l'acculturation successive d'une part plus ou moins large de la population à travers les systèmes scolaires, l'éducation en matière d'hygiène, et les nouveaux codes et rituels symboliques (habillement, fêtes publiques, etc.).[26]

La colonisation entraîne avec elle le contact forcé entre la culture colonisée et la culture dominante. C'est surtout dans les colonies que l'on constate le plus souvent le processus du métissage, mais on ne doit pas non plus nier le contrepoids de la culture colonisée sur les colonisateurs comme un effet de boomerang. Néanmoins, le métissage ne peut être saisi par une définition nette. Il se joue dans les intervalles, les intermédiaires à partir de l'échange des cultures.

Le métissage est un produit du voyage et de la rencontre, mais le déplacement n'est pas la condition unique et primordiale pour que cette transmutation ait lieu. « Souvent la multiplicité des populations réunies dans une même ville ne crée rien de semblable. Le processus du métissage commence lorsque la nationalité ne suffit plus à définir l'identité, mais bien plutôt l'appartenance même à ces villes-mondes (cosmopolis) »[27]. Ainsi, cette notion est liée à la problématique de l'identité, de l'appartenance ou de la non-appartenance à une culture, un lieu. Nous définirons d'abord la notion du métissage au sens large puis nous aborderons une analyse plus précise dans les parties suivantes.

---

[26] Hans-Jügen LÜSEBRINK, « De la dimension interculturelle de la culture coloniale », *in Regards croisés sur le métissage*, Laurier Turgeon, pp.23-38, Les presses de l'université Laval, Canada, 2002.

[27] François LAPLANTINE, Alexis NOUSS, *Le métissage*, Flammarion, Paris, 1997, p.20.

1.2.1.2 La notion de métissage

Différents termes paraissent synonymes de métissage : mélange, ou assemblage. Pourtant ces deux derniers mots supposent des éléments antérieurs au processus, ils suggèrent une classification et des catégories, alors que la pensée métisse brouille tout. Elle décatégorise, déclassifie, elle ne distingue pas les éléments premiers ou seconds. Elle reconnaît les uns et les autres en même temps en leur intégrité. Nous choisissons le terme métissage afin de favoriser ce caractère de décatégorisation des éléments. Le métissage n'est pas un mélange. Au sein du métissage, dans les relations intrinsèques, là où les deux termes se rencontrent, il y a un conflit, une confrontation où l'un se transforme au contact de l'autre dans un équilibre fragile entre l'identité et l'altérité.

> Le métissage n'est donc pas un état ni une qualité, il est de l'ordre de l'acte. Il est l'événement qui survient dans une temporalité au sein de laquelle il n'est plus possible de distinguer du passé, du présent ni du futur à l'état pur. Il existe dans la variation, dans la conjugaison, dans la déclinaison, mieux dans la reconfiguration sur un monde mineur, qui transforme, métamorphose et rend méconnaissable ce qui était, au point que toute notion d'influence, d'appartenance, d'héritage, de transmission même devient dérisoire[28]

En fait, le métissage est compris comme un assemblage dont les composantes gardent toujours leur intégrité malgré le contact entre elles. Il est impossible de distinguer *la frontière* entre l'une et l'autre, mais on peut les reconnaître. La question posée n'est pas celle de l'un OU l'autre mais de l'un ET l'autre, l'un ne devenant pas l'autre, et l'autre ne se résorbant pas en l'un. Pourtant grâce à la mobilité du métissage, chacun garde la liberté de devenir l'un ou l'autre. Néanmoins ils (l'un et l'autre) forment en *un tout*. Ainsi, les écrivains métis revendiquent souvent une littérature propre, au statut et à l'identité différents des autres littératures, francophone ou anglophone. Le « moi » métis n'est pas unique, ni séparé des autres, il n'est pas un moi du tout, ni personne, mais en devenant personne, il est tous les autres. On peut reconnaître les impacts d'une certaine culture, d'une civilisation particulière dans l'écrit d'un écrivain métis. Pourtant, il n'appartient pas totalement à cette culture, il est toujours lui-même avec sa propre culture.

[28] *Ibid.*, p.84.

Cependant, le métissage « n'est pas toujours festif et joyeux » ; il peut être conflictuel et douloureux. Dès la formation du terme, le mot métissage porte en lui la douleur. Le sens originel du métissage est le mélange de race entre un homme espagnol et une femme indienne, c'est-à-dire entre le maître et l'esclave. Une partie du métis participe de la couleur et de la culture des descendants des esclaves et une autre de celle des descendants des maîtres. A la position des métis, « une partie de soi, marquée chromatiquement par une trace d'infamie, est susceptible de réactualiser la révolte ou la honte et une autre, par une trace de domination, de faire resurgir de la culpabilité. »[29]. C'est dans cette direction que la littérature métisse affirme son statut en reconnaissant à la fois son appartenance et sa non-appartenance à une culture, une identité fixe, et la douleur de l'absence de l'origine.

La littérature métisse porte en elle une pensée métisse, qui n'est pas un *no man's land* mais une pensée de tension

> c'est-à-dire une pensée résolument temporelle, qui évolue à travers les langues, les genres, les cultures, les continents, les époques, les histoires et les histoires de vie. Ce n'est pas une pensée de la source, de la matrice ni de la filiation simple, mais une pensée de la multiplicité née de la rencontre. C'est une pensée dirigée vers un horizon imprévisible qui permet de redonner toute sa dignité au devenir[30].

A cause de son mouvement, le métissage pourrait aller jusqu'à une assimilation ou une contre acculturation dans laquelle finalement, l'individu refuserait tout impact d'autres éléments pour rester « pur ». Ce processus garde pour l'individu métis la potentialité de devenir l'un ou l'autre sans savoir ce qu'il deviendra dans l'avenir.

Il existe de plusieurs types de métissage : métissage anthropologique, métissage religieux, métissage linguistique. Dans ce cadre de notre étude, nous nous intéressons au métissage culturel, dans lequel figure peut-être Marguerite Duras. C'est aussi celui qui pose le plus de questions sur l'identité et l'altérité.

---

[29] *Ibid.*, p.31.

[30] *Ibid.*, p.83.

1.2.2 Le métissage culturel

La littérature a choisi le voyage pour trouver l'Autre, mais ce voyage « n'est plus tant une sortie de soi que l'exploration d'espaces intérieures et pourtant étrangers »[31]. Le voyageur reconnaît, pendant ce voyage, des différences, et, c'est sur le territoire de ces différences que se joue le métissage culturel.

1.2.2.1 Le métissage et l'identité

La question de l'identité se pose lorsque la notion du métissage est envisagée de façon culturelle. Au contact de cultures différentes, l'être humain prend conscience, profondément, de son identité. En effet, il semble que c'est seulement en cas de menace que l'identité est le plus valorisée, car elle subit la peur d'être perdue, d'être assimilée, ou d'être contaminée par une autre identité. Le métissage n'est pas un mélange : loin s'en faut. Il sous-entend une confrontation, l'angoisse que l'autre a aussi une culture qui pourrait menacer la pureté culturelle de la nôtre. Cette confrontation entre les cultures peut apprendre à l'être humain le respect des différences. L'angoisse de l'autre doit être surmontée pour que le sujet métis puisse s'ouvrir à l'inconnu et accepter la mobilité. Pourtant ce respect rend le sujet métis non plus pur comme il pourrait l'être aux origines : ce n'est plus le « moi » du début, mais un « moi » contaminé par l'autre. Il s'agit d'un paradoxe dans le métissage culturel : sur ce terrain, le « moi » n'est plus le moi, il perd son identité. Une fois que l'identité est perdue, l'altérité ne prend plus sa valeur à partir du « moi ». Pourtant, le « moi » existe dans l'intervalle entre l'identité et l'altérité, comme le disent Laplantine et Nouss dans leur ouvrage *Le métissage* :

> Il (le métissage) n'existe que dans l'extériorité et l'altérité, c'est-à-dire autrement, jamais à l'état pur, intact et équivalent à ce qu'il était autrefois. Mais n'étant pas identité, il n'est pas non plus altérité, mais identité et altérité entremêlées, y compris avec ce qui refuse le mélange et cherche à démêler. Autrement dit il n'a rien de la certitude du sens ni du désespoir et du non-sens. Il est le sens et le non-sens entrelacés. Le métissage ne conduit jamais à l'ironie, qui rit de l'autre, le juge, l'exclu, comme s'il était homogène et n'avait rien à voir avec soi, mais plutôt à l'humour, cette forme de comique résolument solidaire

[31] François LAPLANTINE, Alexis NOUSS, *Le métissage, op. cit.*, p.101.

> qui nous permet d'éviter l'adhésion et l'adhérence à nous-mêmes, de nous moquer de nous, de nous désinguliariser pour nous universaliser[32]

Un « mécanisme oppositionnel » s'installe ainsi dans la culture. La culture n'est pas un don naturel, elle s'enrichit au fur et à mesure, et ainsi, l'homme se construit et se reconstruit sans cesse en se différenciant d'une culture, et en reconnaissant le danger de la perte de soi. Ce mécanisme oriente l'être humain vers le métissage. Néanmoins, la notion du métissage englobe aussi une critique des valeurs d'identité, d'origine, de pureté, de totalité, d'essence ou encore d'universalité. Selon Jean-Loup Amselle, cité par Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbiriou[33], le métissage renvoie « à l'idée préalable que l'humanité est composée de lignées séparées, qui, enfin, peut-être, vont se trouver réunies. Derrière la théorie du métissage, il y a celle de la pureté des cultures ». Ainsi, à l'arrière-plan de la notion se cache l'idée de « discrimination » culturelle. De plus, il s'agit d'une sorte de conscience de lutte contre la contamination de l'autre pour protéger l'état pur de la culture native. Il est évident que rien n'est pur dans ce monde, mais la transformation intrinsèque crée le sentiment douloureux d'une perte chez le métis quand il constate un vide en lui en perdant l'état pur de son identité.

1.2.2.2 Le vide dans le métissage culturel

Sur un plan historique, le métissage est le produit de la colonisation. En effet, en vue de la « conquête morale », le colonialisme détruit toute culture des pays conquis afin d'installer la sienne, touchant ainsi tous les systèmes : l'enseignement, l'éducation, l'administration, la langue officielle. Si le métissage culturel n'est pas une opération « volontaire », il est néanmoins établi avec violence, il n'est plus envisagé comme un phénomène relevant d'une liberté naturelle. Dans cette situation, le métis sent une certaine menace, il « ne modifie pas les caractères essentiels de sa culture sans qu'il y ait contrainte ; le métissage relève au plus de la survie, au moins d'une nécessité impérieuse »[34]. Le métis est obligé de modifier sa culture pour survivre dans de nouvelles conditions, et cette contrainte produit une perte douloureuse.

---

[32] *Ibid.*, p.82

[33] Laurier TURGEON, Anne-Hélène KERBIRIOU, « Métissages, de glissements en transferts de sens », *in Regards croisés sur le métissage*, Laurier Turgeon, pp.1-20, Les Presses de l'Université Laval, 2002.

[34] *Id.*

Afin de s'adapter à ses nouvelles conditions, le métis accepte le changement au contact de l'autre. La conscience de lutter contre l'autre « sous-entend un refus, voire une frayeur du métissage ; le « mélange culturel » ne peut être envisagé que comme une perte d'authenticité, un amoindrissement de l'identité, une contamination (pathologique) des valeurs culturelles, voire un effacement du sujet. »[35].

En reconnaissant le changement intrinsèque de son « moi », le métis ne peut pas éviter un vide fondamental. Il vit une perte d'identité, une sensation de trahison, il n'est plus fidèle à une culture native. L'image du vide est fréquente chez les écrivains métis qui convoquent la douleur de la perte d'une culture maternelle, bien que cette culture ne soit pas effacée totalement, mais « l'impureté » et l'impropriété les mettent mal à l'aise. Ils sont sensibles à la solitude, la mélancolie, la nostalgie de leur passé, de leur propre culture.

Le métissage, cependant, ne signifie pas que le sujet oublie totalement l'une des deux cultures et ceci grâce à la mémoire. L'équilibre des deux cultures originelles s'y installe, et permet d'éviter les écueils du différencialisme autant que ceux de la confusion.

> Il revient alors à la mémoire de garantir que dans l'alliance ou l'alliage métis, aucune des composantes ne sera dominante ni ne se dissolvera dans le processus. Chaque élément doit conserver son identité, sa définition en même temps qu'il s'ouvre à l'autre. De part et d'autre, ni refoulement ni honte : la fierté du métissage tient dans ses origines. En outre, la mémoire veille à ce que le mélange ne coagule pas ; elle est un aiguillon pour le devenir, rappelant constamment qu'il est possible d'être autrement, indiquant par là même la direction de l'avenir[36]

Ce métissage culturel peut-il être lu dans les livres sur l'Indochine de Duras ? L'écrivaine a-t-elle pu se sentir métisse, vivant en compagnie de deux cultures, deux langues, deux origines ainsi que deux identités ? Est-ce que chez elle, la culture française et la culture vietnamienne s'entremêlent tout en gardant leur intégrité ? Notre analyse tentera de répondre à ces questions.

---

[35] *Id.*

[36] François LAPLANTINE, Alexis NOUSS, *Le métissage, op. cit.*, pp.111, 112.

1.2.3 La question du métissage chez Marguerite Duras

1.2.3.1 Les éléments métis dans les œuvres du cycle indochinois

Duras n'est nullement métisse biologiquement ; elle est fille de deux instituteurs français qui ont choisi l'exil en Indochine pour enseigner aux Vietnamiens, aux Cambodgiens, et aux Laotiens. Il ne faudrait pas chercher le métissage en elle, mais ailleurs, au-delà d'elle, ainsi qu'elle le suggère dans *Les enfants maigres et jaunes* : « le métissage vient d'ailleurs. Cet ailleurs est sans fin ». Elle met en scène « son fantasme de métissage identitaire dans le contexte ethnique de l'Indochine française de son enfance »[37]. L'Indochine et sa culture, pour Marguerite Duras, sont familières. L'écrivaine a été nourrie par la culture vietnamienne : quand elle était encore très petite, un « boy » vietnamien l'a gardée huit mois pendant l'absence de sa mère. C'est l'époque où le petit enfant apprend à parler, et le premier contact de Duras avec le langage s'est fait en vietnamien. Bien qu'à l'école, il soit interdit de parler le vietnamien, l'entourage de la jeune fille blanche de nationalité française est indigène, ses amis de jeux sont vietnamiens. Le côté indigène ne doit donc pas être nié dans la personnalité de Duras. La recherche de Catherine Bouthors-Paillart a montré l'influence du vietnamien dans l'écriture durassienne, une écriture où s'exprime l'expérience métisse – une épreuve est tantôt douloureuse tantôt jubilatoire – de la pluralité des langues.

> On ne peut pas parler deux langues à la fois, les mélanger dans un seul et même idiome métis, et la langue maternelle elle-même n'est toujours elle aussi qu'une « langue étrangère ». C'est donc également dans l'irréversible impropriété structurelle de la langue tout comme dans l'espace fluctuant de l'entre-deux langues, qu'il faut tenter de penser cette autre expérience du métissage qu'est celle de l'énonciation, orale et scripturaire[38]

Dans toutes les interviews concernant son enfance indochinoise, Duras tente, si possible, de brouiller les pistes qui pourraient apporter des indices clairs. Elle ne cesse pas de dire, redire, contredire ce qu'elle a dit. Cette pluralité des facettes dévoile un métissage à tous les niveaux. En elle, se développe un métissage à plusieurs, l'incarnation de plusieurs personnages : le

---

[37] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, Genève, 2002, p.3.

[38] *Ibid.*, p.12.

métissage « n'est autre que la reconnaissance de la pluralité de l'être dans son devenir »[39]. On peut aussi retrouver ce métissage chez ses personnages. Alice, la métisse dans *L'Amant de la Chine du Nord,* le « nouveau » personnage qui n'a pas paru dans *L'Amant,* est décrite comme abandonnée, sans famille, sans parent, sans emploi. Elle couche avec les inconnus dans un fossé près de la pension Lyautey et se fait payer cher pour pouvoir acheter une maison, même petite. La plupart des personnages métis, regroupés à Lyautey, un lycée métaphore du métissage, sont abandonnés. Alice incarne la destinée des métis, se situant dans un non-lieu, ouvert à l'inconnu et en quête d'une maison, d'un lieu auquel ils appartiendraient, et donc d'une identité.

Ainsi, la question de l'identité semble obséder Marguerite Duras. Qui est l'écrivaine ? En apparence, elle est française, mais dans son âme, elle pense comme un esprit indochinois. Elle n'est ni jaune, ni blanche, ni française, ni vietnamienne, mais en même temps, elle est tout cela. Un instant, elle se place parmi les indigènes, dans *Les enfants maigres et jaunes*, qui préfèrent le riz au pain, elle « crache » les produits d'Europe ; à un autre moment, elle est au milieu des Blancs qui essaient de se protéger des maladies indigènes contagieuses. Chez elle, un vide s'installe, mais ce n'est pas le même vide que celui des métis. Ce vide vient d'un non-lieu, d'*un no man's land,* comme l'analyse selon Roger Toumson : « Qui dit « *métissage* » désigne un non-lieu métaphorique, le non-lieu d'un sujet qui n'étant ni blanc ni noir, tout en étant blanc et noir à la fois, existerait sans être là. »[40]

A vrai dire, Marguerite Duras est élevée dans deux cultures, une culture française familiale « imposée » par sa mère, et une culture vietnamienne à laquelle sa famille n'appartient pas mais avec laquelle elle est en contact tous les jours. Ces deux cultures forment son devenir écrivain et la placent dans un entre-deux. Personne ne peut dire quelle culture est la dominante en elle et son écriture, mais ce qui est certain, c'est que Duras ne refuse ni l'une ni l'autre. Elle oscille entre ces deux cultures. Quand elle se trouve dans une culture, elle laisse voir les traces de l'autre, et *vice versa.* Ainsi semble se constituer le style durassien.

> Et en effet c'est bien de métissage que l'on doit parler, entre la culture familiale – des Français au Vietnam, n'appartenant pas véritablement à la communauté française du pays – et la culture vietnamienne, à laquelle les parents de Duras n'appartiennent pas, mais dans

[39] François LAPLANTINE, Alexis NOUSS, *Le métissage, op. cit.,* p.71.

[40] Roger TOUMSON, *Mythologie du métissage,* Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p.115.

> laquelle Duras s'est trouvée pendant près de dix-huit ans, ce qui a donné à son existence une situation de suspens du fait de cet entre-deux culturel qui va nourrir le « devenir-écrivain ». D'une « fausse » appartenance à une désappartenance, d'oscillations en basculements, l'écrivain se trouve donc à la croisée, entre, au seuil d'êtres. Une expérience de l'indécidable.[41]

Pourtant, si nous prenons pour base la littérature métisse, il est clair que le cycle indochinois ne s'y insère pas complètement. La situation de Duras n'est pas simplement métisse, il est indéniable qu'elle veut exprimer le désir du métissage par les éléments métis dans ses livres, mais peut-on parler de « Duras métisse » ?

1.2.3.2 Duras la métisse ?

Duras n'est pas métisse, malgré son désir de métissage dans ses ouvrages, le désir d'un mélange de races, de cultures, d'homme/femme, de sœur/amante… En revanche, par les thèmes qu'elle aborde, le désir de métissage devient parfois un anti métissage[42]. L'œuvre de Duras thématise souvent la déliaison et l'inceste, et ces deux éléments n'expriment pas le métissage

> Absolument antinomiques (la déliaison et l'inceste) – l'une prise dans le maëlstrom centrifuge de la déréliction, l'autre aspirée par la force centripète du désir de symbiose incestueuse – elles ont toutefois en commun de représenter deux formes d'absolu antimétissage : la déliaison sépare inexorablement les êtres et les choses, l'inceste annule toute relation tierce du couple incestueux avec le reste du monde[43]

Dans la situation réelle de Duras, la déliaison laisse une trace nette, voire définitive sur la vie et la carrière de l'écrivaine. Dès l'enfance, l'écrivaine est témoin de la déliaison familiale, et de la séparation de ses parents. La déliaison linguistique la place au milieu de deux langues, et elle ne sait pas laquelle est sa langue maternelle. La dernière déliaison, enfin, est la déliaison sociale. Elle révèle une ségrégation entre Indigène et Blancs ; entre les Blancs mêmes existe

---

[41] Olivier AMMOUR-MAYEYR, *Les imaginaires métisses, op. cit.,* p.81.

[42] Nous comprenons l'anti métissage comme toute tentative qui ne cherche pas à mélanger les choses, qui les sépare.

[43] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.,* p.20.

aussi une discrimination. Ces trois déliaisons traduisent un anti métissage chez Duras tout au long de sa carrière.

De plus, Duras elle-même, par sa volonté, ou par effet du hasard, oscille entre deux « races »[44] jaune et blanche. Tantôt elle est jaune, tantôt elle est blanche. Ces deux « races » ne cessent pas de se nier l'une et l'autre, elles ne forment pas un tout, mais une confrontation où chacune essaie de s'affirmer. Duras en affirmant sa « race » blanche avoue qu'elle appartient à la race jaune par certains éléments qu'elle montre expressément.

> Les enfants-vieillards de la faim endémique, oui, mais nous, non, nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avions honte, nous vendions nos meubles, mais nous n'avions pas faim, nous avions un boy et nous mangions, parfois, il est vrai, des saloperies, des échassiers, des petits caïmans, mais ces saloperies étaient cuites par un boy et servies par lui et parfois aussi nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger[45]

Elle se distingue des Jaunes par cette faim, qu'elle ne subit pas comme les enfants indigènes, par le service offert par un boy indigène : « nous étions des enfants blancs », malgré tout. Pourtant, dans *Les enfants maigres et jaunes*, Duras s'exprime à partir d'une autre position, celle des indigènes : elle évoque l'image de la mère, et revoit la différence entre les enfants dont elle fait partie et la mère. Elle reconnaît avec une surprise amère qu'elle ne ressemble pas à sa mère. Elle lui est étrangère par les habitudes. Sa mère est l'exemple de la vie des Français. L'enfant, elle, n'aime pas le pain, elle n'aime pas les pommes, elle parle le vietnamien mieux que le français, c'est pourquoi elle est fière d'avoir une bonne note en dictée en français

> Elle [la mère], elle n'avait pas l'appétit forcené des mangues. Et nous, petits singes maigres, tandis qu'elle dort, dans le silence fabuleux des siestes, on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. Elle, elle est trop vieille, elle ne peut plus entrer dans la langue étrangère[46]

---

[44] Nous réutilisons le terme de Duras dans Michelle Porte, Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*, Editions de Minuit, Paris, 1977.

[45] AM, p.13.

[46] Marguerite DURAS, *Outside*, *in* Œuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2014, tome III, p.1081.

Malgré la distance entre l'enfant et la mère, le vietnamien est toujours une langue étrangère pour toutes les deux. « On parle la langue étrangère » c'est-à-dire le vietnamien. Dans ce texte, juste après l'affirmation « on devient des Annamites », le vietnamien est défini comme langue étrangère pour une « Annamite » comme Duras. Tout ce qui a été dit avant est contredit, le lecteur est perdu dans un labyrinthe organisé par l'auteure.

La pension Lyautey, une pension imaginaire chargée d'images métisses, montre quelques exceptions. Duras et son amie Hélène Lagonelle ne sortent pas comme les autres indigènes ou métis pour une promenade le jeudi après-midi. Elles restent dans la cour pour danser, se faire des confidences. L'enfant de *L'Amant de la Chine du Nord* peut rentrer tard le soir à la pension, voire elle peut dormir ailleurs. Ainsi, elles sont «en dehors » de certains règlements de la pension, parce qu'elles sont de race blanche, et pas indigènes ou métis comme les autres. Elles sont donc à l'extérieur de l'espace métis.

Témoin de la déliaison, et de la ségrégation, « Duras », le nom d'un lieu où figure le désir de réunir les enfants de son père, devient le pseudonyme de Marguerite Donnadieu, « ce *désir métis*, observe-t-elle, ne représente pas « un terme en soi » mais « un perpétuel passage constamment reconduit, sans fixation possible dans quelque état (ou être) initial ou final »[47]. Comme l'écriture de Duras est un mélange de fiction et de réel, la réalité intervient parfois et dévoile la vraie représentation de l'écrivaine, une jeune fille de race blanche.

Ce va-et-vient entre deux « races », deux cultures n'appartient pas au domaine du métissage, car en Duras, la « race » jaune et blanche, la culture indigène et française ne forment pas un tout. Tantôt l'écrivaine est ici, tantôt elle est ailleurs, malgré son intention, elle ne parvient pas à trouver une issue pour sa situation. Elle essaie le rejet, mais n'y parvient pas non plus. De plus il existe toujours une *frontière* entre les deux cultures, frontière dont Duras subit l'influence, et qu'elle reconnaît pour pouvoir jouer avec :

> Le « labeur d'écrivain » des premiers romans trouve sûrement une origine dans la volonté de Duras de trouver une place dans un lieu dont on lui a dit que c'était son pays, son origine. Elle tente, alors, de s'intégrer à cette culture qui, de façon toute fantasmatique, la rejette. Jusqu'au moment où la fiction de l'identité, se fissurant de toutes parts, entraîne l'auteur

[47] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op. cit.*, préface (c'est l'auteur qui souligne).

> vers ce qu'elle a toujours vu, mais qu'elle a tenté d'occulter pendant longtemps, sa langue et sa culture françaises sont opacifiées par autre chose. Duras, ne parvient plus à sacrifier au mythe d'une identité « franco-française », puisqu'elle porte les stigmates même de l'illusoire d'une telle conception [48]

Duras, dans une interview donnée à Montréal, utilise le terme « créole », quasiment métis, pour la qualifier « Oui, mais je suis créole. Je suis née et j'ai grandi dans un pays chaud, équatorial ». Par contre, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle écrit à propos de « l'enfant » : « Cette gracilité du corps la donnerait comme une métisse, mais non, les yeux sont trop clairs ». « Ce qui défie toute tentation de prendre le métissage pour une identité, puisque son corps « la donnerait comme une métisse », implique le jeu de représentation toujours illusoire du comme si »[49]. Marguerite Duras désoriente tout essai du lecteur de considérer le métissage comme un sujet ayant une identité. Elle refuse de se mettre parmi les métis, elle n'est pas métisse et elle les considère comme des voyous

> Si… des petits voyous… mais c'était rien, ils se moquaient… Des métis surtout. Jamais des Français[50]

Une autre notion pourrait alors lui convenir, celle que nous appellerons « l'entre-deux ».

[48] Olivier AMMOUR-MAYEYR, *Les imaginaires métisses*, *op. cit.*, p.82.

[49] *Ibid.*, p.87.

[50] AC, p.46.

Chapitre 3 : La notion de l'entre-deux chez Duras

> « L'origine est un retrait qui conditionne l'entre-deux-traits. Elle se retire des entre-deux qu'elle implique et déclenche, et que son retrait conditionne. C'est pour cela que les entre-deux sont des figures de l'origine – des dissipations de l'origine » (Daniel Sibony, *Entre-deux l'origine en partage*)

1.3.1 L'entre-deux et ses variantes

Exotisme ou métissage, ces deux notions traitent de la frontière entre le moi et l'autre, spécifient l'identité et l'altérité, reconnaissent l'impact de l'autre qui fait changer le moi. Duras ne pose pas un regard exotique sur les pays et les peuples conquis de l'empire français, elle n'est pas non plus métisse, malgré ses fantasmes transférés à ses personnages. Dans sa situation réelle, elle a vécu un entre-deux, la confrontation entre deux cultures, deux langues. Ces conditions de vie font resurgir en elle la question de son origine : où est-elle placée dans cet entre-deux ?

Dans ce chapitre, nous essayerons d'analyser la notion de l'entre-deux avec ses variantes. Nous poserons les bases de l'analyse de notre corpus dans la partie 2. Le développement de cette notion concernant l'origine et l'impact de l'autre sur le moi se retrouvera dans la partie 3 de notre analyse.

1.3.1.1 La notion de l'entre-deux

Tout progrès social ou individuel se construit sur des différences. L'individu évolue en imitant les autres, en se comparant à eux. Altérité/identité constituent une dyade inséparable et indispensable pour le développement humain, qui se base sur la relation réciproque entre le moi et l'autre. Pourtant, la juxtaposition de deux entités ne relève pas simplement de la différence entre elles. Nous ne sommes pas dans un monde où tout se distingue clairement, surtout lorsqu'il s'agit de culture. La frontière entre deux ou plusieurs entités n'est pas une ligne fine, et nette ; il existe toujours un espace où l'ajustement, l'intégration doivent être souples, mobiles, riches en jeux différentiels. Cet espace n'est pas la confusion des entités, il permet aux différences de se déployer sans jamais accéder aux limites extérieures des deux pôles contraires. La notion de différence ne suffit pas pour décrire cet espace, c'est pourquoi nous recourrons à

une autre notion : l'entre-deux. Cette notion ne sollicite pas une représentation ou un point de vue restreint, mais le passage ou la traversée de l'un à l'autre L'entre-deux est un état intermédiaire entre deux extrêmes et permet d'ouvrir le plus grand nombre de perspectives et d'images. Les deux extrêmes maintiennent une relation réciproque, l'un passe par l'autre, se confond avec l'autre, se détache de l'autre, revient à l'autre en même temps s'éloigne à l'autre et devient une entité.

> L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux[51]

Sur cette frontière entre deux entités, la notion de distance est primordiale. Cette distance permet d'éloigner une entité de l'autre pour y revenir plus tard. Le métissage se différencie de l'entre-deux par la séparation, la distance entre deux entités. Dans l'entre-deux, les deux termes ne forment pas un tout, et cette distance nécessaire à l'entre-deux existe entr'autres grâce aux jeux de la mémoire. Celle-ci joue un rôle décisif, surtout dans la confusion des cultures. Toutefois la mémoire est liée à l'oubli. Cela paraît paradoxal, pourtant, ce que nous revoyons de mémoire, n'est pas la chose réelle, mais son reflet illusoire. Nous oublions un événement pour nous souvenir d'une illusion, de la valeur que cet événement a engendrée dans notre mémoire. Ce n'est que dans la distance de l'oubli, dans le mouvement de l'entre-deux que nous reconnaissons le mieux la valeur de chaque entité.

> La séparation, inhérente à l'entre-deux, agit dans chacune des parties, et cela tire à conséquence : les deux parties, liées du fait de la coupure qui les sépare, ne forment pas un tout (encore moins sont-elles le tout) quand elles sont réunies. Qu'est-ce qui les fait échapper à la totalité ? Le temps qui s'écoule, la génération, la création, la reproduction, qui fait qu'une alliance passée entre les ancêtres et leur Autre, un lien solide pourtant, peut se retrouver trahi à la génération suivante, ou renouvelé, ou repris tout autrement. On se retrouve au cœur même de la transmission[52]

---

[51] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p.11.

[52] *Ibid.*, p.17.

De toute évidence, la différence entre l'un et l'autre ne relève pas simplement de la trace ou de l'identification, mais de l'espace où l'un n'advient qu'à travers l'autre, c'est-à-dire le terrain de l'entre-deux. Ainsi, une femme pourrait trouver chez une autre femme ce qu'elle n'est pas ou ce qu'elle rêve d'être : elle vit l'entre-deux-femmes qu'elle pourrait devenir, tout comme la femme qu'elle n'est toujours pas. L'entre-deux serait donc le partage de l'origine. Culturellement, chaque culture tente de retrouver les morceaux qui lui manquent, cherchant le long de la frontière entre elle et ses voisines. Mais au-delà de ces rapprochements que l'entre-deux actualise, « là où il prend toute sa force c'est lorsque, dans son immense foisonnement, il apparaît comme une figure de l'*origine* »[53].

Toutes nos situations cruciales sont sous-tendues par l'entre-deux : entre-deux-langues, entre-deux-cultures, entre-deux femmes, entre femme et soi, entre homme et femme. L'ensemble, selon Daniel Sibony, renvoie au partage de l'origine. Ainsi la question de l'origine se pose non seulement pour les gens vivant de deux cultures, mais aussi pour ceux qui n'ont qu'une seule culture, et ne parlent qu'une seule langue. Nous y reviendrons plus tard pour mieux éclairer cette notion d'entre-deux.[54]

1.3.1.2. L'entre-deux-langues et l'entre-deux-cultures

Comme tout type d'entre-deux concernant l'origine et le partage, l'entre-deux-langues n'est pas exceptionnel. Dans le cadre des apprentissages, le partage de l'origine entre deux langues est primordial, faute de quoi l'acquisition de la deuxième langue est empêchée. Pourtant,

> l'origine n'est pas une langue, ce serait même une absence de langue assez riche et fertile pour être aussi un potentiel infini d'où se ramifient le dire et le mal-à-dire. L'entre-deux-langues est le partage même de la langue, dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie ; recharge et décharge d'identité. L'humain se produit aux frontières entre-deux-langues et chaque langue est déjà une frontière entre ce qu'elle dit et ses abîmes d'origine [55]

[53] *Ibid.*, p.16.

[54] Voir *infra*, partie 3 : L'entre-deux et Marguerite Duras en tant qu'écrivain-femme.

[55] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, *op. cit.*, p.31.

Ainsi, l'entre-deux-langues existe non seulement entre deux langues différentes, mais aussi au sein d'une même langue : entre ce qu'elle dit et ce qu'elle sous-entend.

Commençons par la frontière entre deux langues différentes. Pour ceux qui vivent entre deux langues, le passage à une langue étrangère pourrait libérer l'acquisition de l'autre langue. En effet, la deuxième langue serait acquise à condition que la langue natale ait été transmise, partagée aux origines avec l'amour, la tendresse. La première langue pourrait alors constituer un appui pour la deuxième langue. *Via* la langue, la tradition et les coutumes sont transmises à la génération suivante : la langue transmet l'origine, et le partage de l'origine ouvre un accès à la deuxième langue. Sur le terrain de l'entre-deux-langues, l'être humain se libère de son origine afin de pouvoir la quitter. Pourtant, avant de s'éloigner de son origine, l'homme doit en quelque sorte payer une dette ,dont la langue est chargée, la dette de l'origine. Pour la plupart des écrivains bilingues, le choix d'une langue d'écriture pèse sur cette dette. Le problème s'aggrave encore dans le cas d'une langue dominante et d'une langue dominée, car choisir une langue signifie choisir sa culture. Ecrire en langue dominante, c'est payer la dette de son origine *via* ce passage. Pourtant, s'exprimer en langue dominante, pour les écrivains, signifie aussi une sorte d'humiliation, d'abjection de leur origine comme s'ils la refusaient, comme s'ils la trahissaient. En vérité, l'entre-deux-langues leur permet de découvrir leur origine davantage par la distance, qui revient sans cesse dans les écrits sous couvert de nostalgie.

> L'événement de l'entre-deux-langues, il est vital de s'y engager autant que de s'en dégager. C'est un passage. Quand on l'a franchi, on le retrouve plus tard sur le mode « poétique » : des blocs de la langue perdue refluent de loin en mutations poétiques. La nostalgie s'y révèle : douleur du retour aux failles jouissantes de l'entre-deux-langues, aux liens jouissants et étouffants que cela suppose[56]

Cependant, au sein d'une même seule langue, il existe toujours un entre-deux : celui qui existe entre ce qui est dit et ce qui est non-dit, ce qui est réel et ce qui vient du fantasme. « Tout écrivain authentique fréquente les entre-deux-niveaux de sa langue apparente ; comme entre un rêve ou un fantasme et son interprétation »[57]. Pour parler, il faut deux langues, une langue qu'on inhibe pour pouvoir traduire la deuxième par le retour de la première. Mais, la langue qu'on

---

[56] *Ibid.*, p.41.

[57] *Ibid.*, p.14.

inhibe n'est pas totalement oubliée, elle devient le trouble, la gêne présente dans la deuxième langue. L'écrivain parle la deuxième langue avec l'accent de la première, et cet accent révèle une gêne, un « amour malheureux de l'origine, ni voulue, ni quittée »[58]. Ou bien dans une seule langue, le non-dit est inhibé, on le comprend à travers ce qui est dit. La première langue n'est pas toujours une langue commune, elle peut être le langage du fantasme, de ce que nous rêvons d'avoir, de ce que nous rêvons de devenir sans jamais le devenir en vérité. L'entre-deux-langues devient le terrain ramifié de plusieurs voix et le passage du langage réel donne corps au fantasme. C'est dans cet entre-deux que le fantasme advient, et devient le réel sans le devenir vraiment. Il se transforme en un enjeu dans lequel l'écrivain peut exprimer son désir.

Si on pose que la langue est porteuse de culture, l'entre-deux-cultures devient alors une variante de l'entre-deux-langues. Si l'origine porte un traumatisme (un passé douloureux, un abandon, une solitude), la culture ne peut pas libérer l'homme. Il est alors attaché à sa culture comme en otage. Alors la langue ne se donne pas, et la culture ainsi traumatisée bloque l'accès à la langue.

Etre entre-deux-cultures, c'est donc être dans une certaine angoisse. L'homme a peur de perdre sa propre culture, il craint qu'elle soit contaminée par l'autre, il a peur de ne plus être aussi pur qu'à son origine. Si l'homme est coincé dans cette angoisse, l'origine ne sera pas partagée, il ne pourra pas prendre la distance nécessaire pour pouvoir quitter son origine. Il se trouvera au bord de la mort dans un monde noir de langueur

> La peur que l'autre vous ramène à vos origines par l'angoisse qu'il a de la sienne est une peur digne d'être traversée : c'est la peur même du partage de l'origine, essentielle à surmonter pour s'inspirer de l'origine sans y rester. L'entre-deux qui s'établit alors est d'une grande richesse, lorsque au moins l'un des deux […] surmonte la peur par l'acquiescement : il consent avoir eu cette origine, et donc à en partir, à en repartir avec l'autre. Alors il peut trouver assez de prise et de surprise dans le discours entre eux deux. Le mérite de ces « étrangers » est de faire voir ce que les autres refoulent : l'épreuve de l'origine ; les points de rupture avec elle »[59]

[58] *Ibid.*, p.40.

[59] *Ibid.*, pp.72, 73.

Le partage de l'origine est indispensable pour la vie or, pour que le partage de l'origine soit effectif, il faut la rencontre avec l'autre. Cette rencontre peut se réaliser par le voyage, par le passage, ou bien par l'entre-deux vécu entre perception et mémoire. L'entre-deux lance un appel pour rencontrer la mémoire, rencontrer quelqu'un qui heurte la mémoire inerte pour redonner vie. Il constitue un miroir où s'installe le dialogue entre le moi et l'autre, qui peut homme, femme ou tout simplement soi-même. Plus on s'éloigne de son origine, plus ce dialogue s'enrichit.

L'entre-deux est donc l'espace du dialogue entre deux ou plusieurs termes. C'est dans cet espace où chaque entité essaie de recoller ses morceaux singuliers par le passage de l'autre. L'entre-deux est donc un transfert de l'origine. Si l'origine n'est pas libérée, il y a un repli narcissique de l'un sur l'autre[60]

Il est à temps de revoir de plus près la situation de Duras à l'aide de la notion de l'entre-deux afin de proposer un autre point de vue sur sa personnalité et ses œuvres inspirées de l'Indochine.

1.3.2 La situation de Duras : une situation « entre-deux »

Le cycle indochinois apparaît avec le premier livre en 1950, soit dix-huit ans après le retour en France de Marguerite Duras. Ce temps signifie un silence, une distance pour peut-être se débarrasser de son origine natale, de la culture vietnamienne, et accéder à la culture française. De plus, le premier livre ne dévoile pas toute son enfance, M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* est de « race » blanche, dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, l'amant est chinois, il n'est pas indigène. Tandis qu'à de nombreuses reprises, Duras avoue que son amant est indigène, « Annamite » dit-elle. Ainsi le retour à l'origine n'est pas si facile à accepter pour Marguerite Duras, elle a du mal à reconnaître que son origine de « race » blanche est « contaminée » par la « race jaune » *via* la relation avec cet amant. Cette esquive semble obséder la vie de Duras et provoque sans doute chez elle la culpabilité de devenir « agent de déliaison dans le vaste processus de ségrégation colonialiste »[61]

---

[60] Ce cas est celui de Marguerite Duras, nous l'aborderons dans la partie 3.

[61] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p.27.

> L'entre-deux implique l'origine, il appelle à « y aller voir de plus près ». Pour passer l'entre-deux, et recoller quelques morceaux, il faut pouvoir faire le voyage de l'origine, alors même que l'origine ce n'est pas fait pour y aller mais pour en partir. Y aller ne va pas sans dégoût, nausée, abjection (mélange trop fort de noms et de corps), tumultes, vertiges, exaltation, hébétude[62]

Ses courts séjours en France font perdre ses repères à la jeune Duras. En Indochine, elle est étrangère parce qu'elle est française, pourtant l'Indochine est le terrain où elle est née et a grandi. Mais il existe toujours cette distinction imposée par le cadre socio-politique entre elle et les enfants indigènes. En France, encore une fois elle éprouve cette étrangeté car rien ne lui est familier, ni l'encadrement, ni les habitudes, ni la vie. « Le voyage de l'origine » devient une quête, au moment où elle constate la différence entre deux langues qu'elle parle, deux cultures auxquelles elle appartient. De ce constat, elle fait naître son jeu ou son enjeu : elle oscille entre l'une et l'autre. L'entre-deux devient, de la sorte une partie du mystère des livres de Duras.

1.3.2.1 Entre-deux-statuts : colon et indigène

Accusant l'empire français dans le cycle indochinois, Marguerite Duras affirme de ne pas appartenir à la littérature postcoloniale[63]. Elle dénonce la corruption du système colonial, la discrimination raciale même entre les Blancs venus de la métropole et ceux des îles. Sa famille et elle sont plus au contact des indigènes que des colons. Ainsi, placée parmi les indigènes, la future écrivaine connaît le revers de la médaille de l'empire colonial. Pourtant, ses histoires ne cachent pas son statut de « colon ». Au contraire, elles affirment que la jeune fille, malgré sa « peau comme la pluie », est un colon.

En effet, Duras, ou « l'enfant » – son incarnation –bénéficie des droits réservés aux colons, et elle les considère comme évidents : les meilleures places sur le bac « la place réservée aux voyageurs blancs »[64], et les privilèges dans des bureaux d'administration. Son amie Hélène Lagonelle et elle ont le droit de rester au lycée Lyautey tous les jeudis après-midis alors que les indigènes doivent participer à la sortie organisée. Les colons blancs ont peur des maladies indigènes et ils s'en protègent autant qu'ils peuvent : ces maladies constituent pour eux le

---

[62] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, *op. cit.*, p.20.

[63] Cf *supra* chapitre 1.

[64] AM, p.16.

symbole d'une contagion de « race » qu'ils cherchent à éviter. Marguerite Duras ne pose jamais de question à propos des médicaments que sa famille et elle possèdent, pour elle il est évident de les avoir car elle est blanche :

> Pour les colons blancs – dont la jeune Marguerite Donnadieu fait partie […] – ces maladies constituent une menace permanente qu'ils s'appliquent constamment à combattre par le renforcement toujours plus draconien des dispositifs de ségrégation sociale et raciale. Protection sanitaire et discrimination raciale s'amalgament dans l'imaginaire colonial pour ne constituer finalement qu'un seul et même rempart contre la hantise du mélange interethnique et de la contamination des Blancs par les Annamites : la contagion par les maladies indigènes et celle, fantasmatique, que représente à leurs yeux le métissage ne sont donc qu'un seul et même fléau à combattre et enrayer pour préserver l'intégrité à la fois physique et identitaire de la minorité blanche dominante. [65]

De plus, le mépris envers les indigènes est sous-jacent dans le cycle. Duras n'en parle pas clairement, mais nous ne trouvons jamais une figure nette des indigènes. La description des indigènes, de l'amant chinois (qui est en réalité indigène) s'arrête sur l'allure, la peau, les mains, mais rarement le visage. Ainsi les indigènes se fondent dans une masse anonyme dont l'écrivaine effleure sur le destin, comme celui de la mendiante ou du caporal. Tous les peuples indochinois dans le cycle sont regroupés sous le nom d' « indigènes », sans distinction, que ce soient les Vietnamiens, les Cambodgiens ou les Laotiens. Chez Marguerite Duras, la seule distinction est celle qui existe entre la « race blanche» et la « race jaune». Alors qu'elle distingue les Blancs riches et les Blancs pauvres, elle semble dire que toute la « race jaune » est mêlée, y compris les Chinois. La seule comparaison qui pourrait nous donner une image concrète de M. Jo est une comparaison avec un singe : voilà qui coïncide parfaitement avec le regard des colons sur les indigènes. Le colonisateur se place dans une caste supérieure et voit dans le peuple colonisé l'imperfection raciale.

> L'usage répété du mot ne peut être l'effet d'une coïncidence, il révèle au contraire une attitude fondamentale du colonisateur : il ne peut apprécier les traits, les mœurs et les valeurs des autres que par rapport aux critères esthétiques et moraux établis par la société dans laquelle il vit. Dès lors, les traits, les gestes des autres, s'ils ne sont pas semblables

[65] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p.4.

> aux siens, deviennent parodiques. L'observateur européen voit dans l'Autre une version inachevée, imparfaite, négative de lui-même : un singe[66]

La description du dégoût provoqué par le baiser de l'amant, retrouvée dans son journal intime peu après sa mort, et écrite vraisemblablement pendant la guerre, est une preuve significative pour montrer que malgré sa situation, malgré la pauvreté qu'elle a vécue, malgré l'accusation du colonialisme qu'elle introduit dans ses livres, l'origine de Marguerite Duras est toujours celle d'une famille de colons. Ce dégoût n'a jamais été décrit dans le cycle indochinois, à l'exception du mépris de la mère et de ses deux frères envers M. Jo (bien que ce dernier soit chinois d'une famille royale et riche).

> Il le fit par surprise. La répulsion que j'éprouvais était proprement indescriptible. Je bousculais Léo, je crachais, je voulais partir de l'auto. Léo ne savait plus que faire. En l'espace d'une seconde, je me suis tendue comme un arc, perdue à jamais. Je répétais : c'est fini, c'est fini. J'étais le dégoût même… Je crachais sans arrêt, je crachais toute la nuit et le lendemain quand j'y repensais, je crachais encore[67]

Cette origine coloniale cachée, oubliée avec le temps intervient donc dans les histoires de Duras, s'insère aux personnages et ne cesse de s'affirmer. L'écrivaine met dix-huit ans pour oublier son origine, mais elle la retrouve dans ses livres, au moment de la réminiscence, sur le terrain de l'entre-deux. Elle l'avoue dans *L'Amant* publié en 1984 :

> Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. Comme d'habitude ma mère m'a accompagnée et elle m'a confiée au chauffeur, toujours elle me confie aux chauffeurs des cars de Saigon, pour le cas d'un accident, d'un incendie, d'un viol, d'une attaque de pirates, d'une panne mortelle du bac. Comme d'habitude le chauffeur m'a mise près de lui à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs [68]

La différence liée à la discrimination demeure ainsi latente, l'écrivaine suggère seulement que nous sommes différents des autres. Elle se cache, et attend un moment convenable pour dévoiler l'origine oubliée. L'origine ne se perd pas, elle apparaît à travers l'autre.

---

[66] Martine Astier LOUTFI, *Littérature et Colonialisme*, *op. cit.*, p.58.

[67] Extrait cité par Laure ADLER, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.95.

[68] AM, p.16.

1.3.2.2 Entre-deux-langues et entre-deux-cultures chez Duras

Duras a donc vécu dans cet entre-deux. Elle vivait entre la langue française forcément utilisé par la mère, et le vietnamien acquis naturellement de son entourage. Il se pourrait que la première langue de Duras soit le vietnamien : à six mois, elle a dû vivre loin de sa mère pendant huit mois et un boy vietnamien l'a gardée. Après le retour de sa mère, elle a toujours été confiée à une nourrice indigène, comme la tradition française le voulait. Ainsi la jeune Marguerite parle le vietnamien mieux que le français. Le vietnamien pourrait bien être sa langue maternelle, sa première langue acquise. Il est évident que le dernier espoir de sa mère sur la réussite des enfants pèse sur ses épaules, après l'échec de ses deux frères. Cependant, le concours de dictée qu'elle a gagné était en français : ne serait-il pas paradoxal qu'une jeune fille française ne gagne pas un concours en français, alors que les autres participants sont pour la plupart des indigènes ou des métis ? Dans la joie de sa mère et dans la sienne, d'une certaine façon, les deux femmes admettent que la jeune fille est vietnamienne. Il est vrai qu'elle a grandi avec la langue, la culture vietnamienne, et son origine pourrait être vietnamienne.

Pourtant, dans *Les enfants maigres et jaunes*, en comparant les enfants de sa famille et la mère, Duras reconnaît qu'il existe une différence. Les enfants parlent le vietnamien et pas la mère. Pourtant le vietnamien semble quand-même pour la mère une langue *étrangère*

> Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. Elle, elle est trop vieille, elle ne peut plus entrer dans la langue étrangère[69]

Si le vietnamien est bien une langue étrangère pour la mère car elle est française, née en France, ayant grandi en France ; pour Duras, au contraire, il est étonnant que cette langue demeure étrangère, alors que la future écrivaine est en contact avec cette langue bien plus souvent qu'avec le français. Par cet adjectif « étrangère » dans « on parle la langue étrangère », elle nie son côté vietnamien pour affirmer qu'elle est française. En revanche, elle s'affirme étrangère vis-à-vis sa mère en ne reconnaissant rien de familier en elle. Marguerite Duras est donc étrangère au vietnamien et au français.

[69] Marguerite DURAS, *Outside*, *op. cit.*, p.1081.

Toutefois, en France, à son retour, elle commence sa carrière d'écrivain et choisit le français comme langue d'écriture. Elle oublie sa langue maternelle pour travailler avec une nouvelle langue, qui est pour elle langue de travail, et langue d'écriture. Néanmoins, le passage du vietnamien au français garde les traces de l'origine vietnamienne. La recherche de Catherine Bouthors-Paillart[70] a montré l'influence de sa langue maternelle sur son français. Le vietnamien est une langue monosyllabique, les noms et les adjectifs ne sont affectés par aucune marque interne de genre ni de nombre. Il n'y a pas d'article, ni de conjugaison, ni de temps, ni de mode, la juxtaposition des mots définit le genre, le temps et le mode. C'est le mot qui décide, qui constitue le noyau de la phrase. Ce qui se retrouve très vite dans le langage de Marguerite Duras, et fabrique une part de l'originalité stylistique de cette écriture du non-écrit

> Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin[71]

Il y a certainement une fascination pour le mot chez Duras « le mot compte plus que la syntaxe ». Le vietnamien revient alors peut-être dans le français de Duras, il ne gêne pas son écriture. Au contraire il contribue à créer un style durassien qui joue sur ce terrain de l'entre-deux-langues. Chez ses personnages, l'entre-deux-langues figure souvent dans la diction : le Chinois parle français avec un ton chinois, Anne-Marie Stretter avec ses « inflexions italiennes ».

Le passage de l'un vers l'autre et *vice versa* montre que Duras a conscience de la frontière entre deux langues, entre deux origines. L'écrivaine oscille sans cesse entre deux pôles sans jamais accéder à l'extrême, tantôt elle est française, tantôt elle est annamite.

Sur le plan culturel, Duras marque nettement une différence entre elle et sa mère, symbole de la culture française. Toutes les habitudes alimentaires ou d'habillement montrent que la petite fille est vietnamienne en apparence. Elle refuse la nourriture française : le pain, les pommes venues de France lui donnent le dégoût. Elle préfère les mangues vertes malgré la bête noire menaçante, symbole de la contamination des maladies indigènes dont les Blancs essaient

---

[70] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*

[71] Marguerite DURAS, *Les Parleuses*, *in* Œuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome III, p.7.

de se protéger. Elle a grandi avec la chaleur, la pluie, la forêt tropicale, le rac, la rivière comme les petits Vietnamiens. C'est pourquoi l'enfant de *L'Amant de la Chine du Nord* et la jeune fille de *L'Amant* ont « la peau de la pluie », « la peau jaune que le soleil ignore » qui ressemble à la peau des indigènes.

> On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nus, on se baignait dans la rivière, ma mère, elle, bien sûr non, elle n'a jamais parlé le vietnamien, elle n'a jamais pu l'apprendre, c'est très difficile. J'ai passé mon bac avec le vietnamien. En somme, un jour, j'ai appris que j'étais française[72]

La découverte de l'identité française semble donc douloureuse. Sous « la peau de la pluie », derrière les habitudes alimentaires, elle appartient à l'autre race et son origine resurgit au moment où elle constate la différence. En fait, son origine française ne la quitte jamais, mais elle ne la reconnaît pas (malgré quelques signes comme la place privilégiée sur le bac, et certains droits évidents). Cette origine redevient forte lors de la rencontre de l'Autre, qui lui dit la vérité : malgré tout, elle est française.

> Vous êtes dans un milieu, dans un espace donné, vous êtes né dans le milieu, vous parlez le langage du milieu, etc. (…) et puis on vous apprend que vous n'êtes pas Vietnamien, et qu'il faut cesser de voir des petits Vietnamiens parce que c'est pas des Français et qu'il faut mettre des souliers, qu'il faut manger des steak-frites, et puis pas se conduire aussi mal, quoi.[73]

Certes, cette découverte est douloureuse mais elle montre que l'origine ne se perd pas, elle est stockée dans la mémoire et inhibée par l'oubli. Le passage à une autre culture joue le rôle de la rencontre de l'Autre, qui heurte la mémoire inerte pour la réveiller. Une fois Duras en France, la mémoire revient sur les pages, la hante et la pousse à textualiser son origine vietnamienne.

---

[72] LM, p.59.

[73] *Ibid.*, p.61.

> Un paradigme commun aux écritures de l'exil est le sentiment d'une perte, dont le corollaire est le besoin plutôt urgent de textualiser une certaine réappropriation de ce qu'on a laissé derrière soi : certaine, certes, car dans un espace mémoriel inévitablement imaginaire, mais qui n'en est pas moins signifiant pour le projet identitaire. L'Ici s'en trouve traversé par un Ailleurs aux marqueurs variés, d'ordre temporel, spatial, culturel, idiolectique, sociolectique, etc. Tout converge pour que l'expérience de déterritorisalisation dise celle d'une identité à définir en fonction de deux espaces, mais qui est à la fois l'un et l'autre sans être ni l'un ni l'autre.[74]

En fait, son origine est partagée et ne revient que lorsqu'elle s'en éloigne. Quand Marguerite Duras était jeune fille en Indochine, elle vivait la culture indigène et s'éloignait de sa culture française : alors son origine française se révélait et la gênait à travers la présence de la mère. Au contraire, en France, quand elle écrit *son histoire d'enfance*, quand elle est immergée dans la culture française, la mémoire indochinoise revient et lui demande d'écrire.

> Le « pays natal s'est vengé », autrement dit les terres du Mékong, le Vietnam, sont revenus tel boomerang, (re)venant hanter l'écriture de Duras. Pays natal, ce cas, ne signifie pas lieu d'enracinement, mais lieu de départ, terre d'approche, à partir de quoi un rythme, une scansion particulière se dessine.[75]

Toutes les notions que nous avons étudiées, de l'exotisme à l'entre-deux en passant par le métissage, considèrent l'Autre comme un miroir, comme un moteur pour le moi. Nous choisirons l'entre-deux comme fil conducteur de notre analyse : en effet, chez Duras, il n'y a ni culture dominante ni culture dominée. L'écrivaine accueille les deux cultures naturellement sans en privilégier aucune. L'entre-deux est alors un espace où deux ou plusieurs entités juxtaposées s'exposent sans jamais parvenir à l'extrême tout en gardant la frontière. Pendant l'analyse du cycle indochinois, nous reconnaitrons qu'il existe plusieurs types d'entre-deux : l'entre-deux identitaire, l'entre-deux temporaire, l'entre-deux territorial, l'entre-deux de l'écriture. Marguerite Duras a conscience de la frontière et elle choisit ce mince espace

---

[74] Pamela V. SING, « Exils et « désécritures ». Le cas de la langue mitchif », *in Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Chartier, Daniel ; Pépin, Véronique ; Ringuet, Chantal ; Gafaïti, Hafid (dr), pp.105-127, L'Harmattant, Etudes transnationales, francophones et comparées, Paris, 2006.

[75] Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les imaginaires métisses*, *op. cit.,* p.80.

frontalier pour créer son style. A travers ce jeu, elle nous dévoile son origine partagée et elle pose pour elle-même la question de son identité.

Partie 2 : La notion de l’entre-deux dans le cycle indochinois

Chapitre 1 : Le style de Duras dans le cycle indochinois

> « Tout le livre s'avoue obsessionnellement autobiographique derrière les pseudonymes transparents » (Bertrand Poirot-Delpech)

2.1.1 Du style à l'écriture de l'entre-deux

La littérature, l'écrivain et la société entretiennent une relation réciproque. Le langage est le milieu naturel de l'écrivain, son matériau. Il est libre de choisir son langage afin de refléter les événements sociaux. Néanmoins, cette liberté n'est pas la même selon les époques, elle subit les contraintes de la société. De plus, le langage dans lequel nous nous exprimons ne désigne pas tout simplement une chose devant nous, mais plutôt un « horizon » : le non-dit du langage est souvent plus fort que le dit. Les livres de Duras témoignent d'une histoire du monde qui passe par les guerres, et la colonisation française. Ce qui fait l'originalité du langage de Duras c'est que son langage vise non seulement à désigner la chose, mais aussi que l'auteure semble vouloir parvenir à un au-delà. Cette transgression de la langue fait son style[76] : simple mais polyphonique.

2.1.1.1 Le « style » et l'écrivain

Selon Barthes, le style d'un écrivain vient presque d'ailleurs. Il est formé de son passé, des souvenirs, des secrets. Par exemple un passé douloureux provoquerait le ton noir de certains livres. Le style est personnel. Il a été créé non pas par une intention mais par une poussée des mémoires multiples qui forment l'individu. Ainsi le « style » est lié impérativement au passé de l'écrivain, à son vécu, c'est sa liberté mais aussi sa prison. C'est son désir mais aussi sa solitude.

> Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle

[76] Nous prenons le sens de « style » selon Barthes dans Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1953 et 1972.

> et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence[77].

De ce point de vue, les souvenirs d'enfance, la situation de l'écrivaine enfant dans l'espace de l'entre-deux en Indochine exercent certainement une influence sur le style de Duras. L'écrivaine porte un autre regard sur la langue française. Pour elle, le roman n'est plus un miroir, il est le sujet de lui-même. Duras s'inscrit bien dans une certaine forme d'écriture contemporaine :

> Contrairement au roman traditionnel qui, lui, relève d'une « mimésis », le roman contemporain procède d'une « poïesis ». Le roman n'est plus seulement, comme le voulait Stendhal, un miroir que l'on promène le long du chemin, il est aussi et surtout à lui-même son propre miroir. Non plus miroir du monde mais miroir du texte. L'objet du livre est le livre lui-même, le roman est le sujet du roman. [78]

La poétique des textes durassiens se définit par des phrases simples, par une grande singularité syntaxique mais ses textes restent toujours polyphoniques. Pour Duras, les textes ne sont pas que des mots mis bout à bout : au contraire, chaque mot utilisé perd son sens encyclopédique pour être revêtu d'un nouveau signifié et d'un nouveau référent. Parfois même le mot prend le sens inverse : « tu dis « jamais » comme si tu disais « toujours » »[79]

L'écrivaine est fascinée par les mots. Ce sont les mots qui entrent en ligne de compte, et non les phrases. Ainsi, ses textes comportent des phrases sans sujet, des mots sans article, qui expriment plutôt l'intérieur des personnages. Par exemple

> Et puis lentement elle se penche sur la main.
>
> Elle la respire. Elle la regarde.
>
> Regarde la main nue.
>
> Puis brusquement cesse. Ne la regarde plus.[80]

---

[77] Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p.16.

[78] Roger TOUMSON, *Mythologie du métissage*, *op. cit.*, p.247.

[79] AM, p.76.

[80] *Ibid.*, p.42.

Les phrases saccadées, mises à la ligne manifestent une suite d'actions très lentes. Les phrases sans sujet traduisent l'arrêt brusque de l'action. Ainsi, le langage contribue à évoquer les actions des personnages.

En revanche, il existe un vrai changement de style chez Duras au cours du cycle indochinois. Dans le premier livre, *Un barrage contre le Pacifique*, publié en 1950, quand l'écrivaine commence sa carrière d'écrivain : l'écriture est violente, Duras semble tout dévoiler, la vérité est exhibée sans détour. L'écrivaine paraît être immergée dans le passé, le récit est raconté sans revenir à l'arrière, les événements du passé se succèdent, la narratrice ne cache pas son émotion devant la pauvreté des indigènes et celle de sa famille, ainsi que sa fureur face aux injustices. Mais dans les deux autres livres suivants, Duras oscille beaucoup plus nettement entre le réel et la fiction, entre le présent, le passé et le futur. Le style durassien balance entre deux entités : entre roman et autobiographie, entre récit et discours, entre réel et fiction.

> En effet, ce qui compte pour eux, (Forster et Duras) c'est finalement moins ce que le miroir reflète que la façon dont on le promène. En outre, ce miroir qui capte le champ éclaté des réalités asiatiques se situe, non pas à l'extérieur de la personne de l'auteur, mais en elle. Le Moi, qui tente d'ordonner, d'expliquer et de donner un sens à l'informe, n'est sans doute pas celui d'un romancier naturaliste mais plutôt une identité problématique, particulièrement sensible et réactive aux tensions et autres séparations, du monde observé[81]

Duras a toujours peur d'oublier des choses quand elle écrit, c'est pourquoi, elle écrit très vite, se laissant guider par « l'ombre interne », comme elle le dit dans l'entretien avec Michelle Porte, par ce qu'elle capte à l'instant. En effet, dans ses textes, se mêlent toujours le réel et le présent d'énonciation, ce qu'elle est en train de raconter et la fiction, ce qu'elle voudrait devenir, ce qu'elle rêve de voir. Ses personnages incarnent le croisement des fantasmes et des souvenirs, et l'écriture laisse souvent aux lecteurs des multiples pistes à interpréter.

2.1.1.2 L'écriture de l'entre-deux

Duras a maintes fois avoué qu'elle ne savait pas elle-même comment elle écrivait, où allait son histoire, et comment serait sa fin. L'ordre chronologique est perturbé par le retour du passé, gênant le présent. Pour elle, tout est travaillé par la peur de l'oubli, son écriture veut

[81] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.*, p.57.

rendre compte de la vitesse, et les phrases sont cumulatives, ou émiettées, ou peu structurées. L'angoisse d'oublier cette intuition qui motive l'écriture l'obsède. Elle essaie ainsi de lutter contre l'oubli, contre la mort. Alors, les souvenirs revivent de l'oubli, la vie revient des cendres de la mort. Ainsi, son écriture oscille entre les deux : l'oubli et la mémoire. Elle a oublié le nom du Chinois, mais c'est sur ce personnage qu'elle revient sans cesse dans ses histoires indochinoises, il reste toujours vivant dans sa mémoire. A partir de la terre morte de Hiroshima, cet amour revit une fois de plus

> Elle disait qu'elle revoyait encore le visage. Qu'elle se souvenait encore du nom des gens, ceux des postes de brousse, des airs à la mode. Son nom à lui, elle l'avait oublié. Toi, elle disait. On le lui avait dit encore une fois. Et de nouveau elle, elle l'avait oublié. Après, elle avait préféré taire encore ce nom dans le livre et le laisser pour toujours oublié [82]

Les thèmes se répètent : l'image de la mère, de son jeune frère, de l'amant chinois. A chaque retour de ces personnages, le lecteur en découvre un autre aspect, tout à fait nouveau. Dans le cycle indochinois, la figure de l'amant chinois apparaît différemment. M. Jo est blanc, laid, et Suzanne le méprise totalement. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, l'amant est indigène, moins laid que M. Jo et l'amour est décrit comme sous-jacent dans la relation entre la petite et son amant. En outre, le retour de ces personnages détruit la cohérence avec leurs apparitions précédentes. Duras déplace le lecteur dans un labyrinthe où il ne peut pas distinguer le vrai et le faux. Elle brouille les figures de tous ses personnages, les mêle avec le réel et ses propres fantasmes. Elle construit, détruit et reconstruit sans cesse les personnages comme si

> la reprise de ses motifs n'ajoutait que rarement à la connaissance historique que nous pouvons en avoir et sert surtout à détruire une partie de leur cohérence, en ajoutant chaque fois une série de « possibles parallèles », […] M. Duras tisse autour et à l'intérieur de son œuvre un véritable réseau d'ombres et de lumière, qui construit l'histoire – son histoire – et en même temps la déréalise, laissant le lecteur ou le spectateur osciller entre le rêve et la réalité. [83]

Au début des années 1980, Duras proclame qu'elle ne s'intéresse plus à la réception de ses livres. Elle se dit libérée de ce souci, son écriture passe de « l'autisme – une écriture où le

---

[82] AC, p.82.

[83] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.*, p.45.

moi, enfermé, est aliéné par sa rupture avec l'extérieur – à l'autarcie, une forme autobiographique où elle devient son seul référent et son seul juge »[84]. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'écriture restait romanesque, l'ordre chronologique était respecté. En revanche dans les deux autres livres du cycle, le lecteur constate souvent l'irruption d'un présent qui interrompt l'intrigue. L'écrivaine fait référence souvent dans *L'Amant de la Chine du Nord* au livre qu'elle a écrit avant *L'Amant*

> Pour elle, l'enfant, ce « rendez-vous de rencontre », dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits[85]

Le langage est accablé de désir, un désir si fort qu'aucun mot pourrait l'exprimer, il ne reste alors que le silence. Le plus souvent le dialogue entre les personnages se passe souvent dans le silence. Ces silences qui brisent le contexte reflètent en même temps une pulsation souterraine du texte. Ils dévoilent la crise du personnage oscillant entre la confiance et la méfiance, entre l'espoir et le désespoir devant un monde qui se tait. L'écrivaine parle moins dans les livres, ce qui y est prononcé est bref, court et pourrait appeler différentes interprétations de la part du lecteur. Avec cette écriture qui voile et dévoile la vérité, qui oscille entre le réel et la fiction, entre le réel et le fantasme, l'écrivaine se réserve un échappatoire pour ne pas montrer la vérité totale de sa représentation.

> Silence.
>
> J'ai envie de tous les boys. De celui-là qui est au phono aussi. Des professeurs. Du Chinois.
>
> C'est vrai. C'est tout le corps qui est pris… on pense plus qu'à ça[86]

Ces phrases pourraient être comprises comme celles d'Hélène Lagonelle ou de l'enfant, le lecteur ne le sait pas : après le silence, l'auteure ne donne aucun indice pour dire qui parle. Duras peut ainsi se cacher en se donnant à voir son fantasme. Elle joue avec l'écriture le voile et le dévoilement de la vérité.

---

[84] *Ibid.*, p.43.

[85] AC, p.62.

[86] *Ibid.*, p.68.

2.1.2 L'entre-deux ; autobiographie et roman : quand est-ce que je suis moi ?

Ces jeux d'entre-deux sont particulièrement importants lorsque le texte oscille entre l'autobiographie et le roman, entre le discours et le récit.

Un livre contient deux projets qui dépendent de deux pactes de lecture : un projet pour le lecteur et un autre pour l'écrivain. Par le livre, l'écrivain parvient à s'exprimer, à raconter ce qu'il sent ; il écrit tout d'abord pour lui-même, pour apaiser son besoin de se montrer. Ainsi le livre reflète en partie sa vie, sa pensée. D'un autre côté, le livre, une fois publié, n'appartient plus à l'écrivain seul, le lecteur se retrouve aussi dans l'histoire, dans ce qui est écrit, il s'y plonge, partage l'idée de l'écrivain, comme Barthes le souligne :

> Voilà donc que le même ouvrage, lu de façon différentes, semble contenir deux projets opposés : ici un pour-moi, là, un pour-soi, celui de l'auteur, qui se dit, se répète, s'impose, comme enfermé dans un discours sans fin, sans ordre, à la façon d'un monologue obsédé [87]

De la même façon, le cycle indochinois de Duras pourrait être lu de deux façons : comme une sorte d'autobiographie de Duras, et comme un roman sur son enfance.

2.1.2.1 Le cycle indochinois, une autobiographie ?

L'autobiographie, selon Lejeune, se définit selon le triangle : auteur – narrateur – personnage. Si l'auteur, le narrateur et le personnage ne forment qu'un, nous sommes dans l'autobiographie traditionnelle. *L'Amant* pourrait être un exemple de ce type, bien que dans certains passages, le « je » se confonde avec « elle » et « la petite ». Les éléments mentionnés dans ce livre restent vérifiables par les informations extérieures contenues dans d'autres livres, ou dans les entretiens que Duras a accordés. Dans les deux autres textes[88], le triangle de base est brouillé : le personnage principal n'a pas de nom, aucun indice clair ne montre que le personnage est le narrateur ainsi que l'auteur. En revanche, les repères sont évidents pour affirmer qu'il s'agit d'une autobiographie à la troisième personne[89] : une famille en l'absence

---

[87] Roland BARTHES, *Nouveaux essais critiques, in* Œuvres complètes, Editions du Seuil, Paris, 2002, tome IV, p.25.

[88] *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*

[89] Selon Philippe Lejeune, dans l'autobiographie à la troisième personne, le narrateur est le personnage principal, mais le récit est raconté en utilisant le *il* ou *elle.* (Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.18)

du père, avec la mère, victime de la corruption du système colonial, deux frères dont l'un a raté sa vie pour l'opium, et l'autre vit dans l'ombre. Seule la fille se charge de tout l'espoir qui reste à la mère. Le toponyme a été légèrement modifié, pourtant nous reconnaissons facilement le nom des lieux où est passé la famille Donnadieu : Kam pour Kampot, Ram pour Réam, Vinh Long, Sadec… en nous référant à sa biographie écrite par Laure Adler[90]. Le « je » dans *L'Amant*, Suzanne ou l'enfant sont sans aucun doute des incarnations de Duras, toutes les trois constituent la figure archétypale d'une jeune fille blanche de nationalité française vivant en Indochine, dans des conditions lamentables, avec les indigènes. Elles expriment toutes le désir de sortir de cette situation misérable, le désir[91] d'être aimée et d'aimer, le rêve de devenir écrivain, et leurs fantasmes[92].

Parmi les trois livres du cycle, *L'Amant* appartient le plus à l'autobiographie, bien que l'auteure ne commence pas par ses premières années. Le livre s'ouvre sur la réflexion d'un homme qui préfère le visage « dévasté » de l'auteure aujourd'hui à celui d'autrefois. Ainsi *L'Amant* se transforme en une quête des origines pour retrouver le visage intact dont elle seule s'enchante. De cette manière, si l'on suit Lejeune, *L'Amant* est bien un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[93]

En revanche, le cycle indochinois n'est pas une autobiographie à part entière. Son auteure n'a pas l'intention de tout exhiber au lecteur : avec Duras, le lecteur ne touche jamais la vérité, il ne sait jamais qui elle est vraiment[94]. L'auteure choisit des événements pour raconter, mais elle ne peut pas tout dire[95]

---

[90] Laure ADLER, *Marguerite Duras*, *op. cit.*

[91] Le désir désigne « toute forme de mouvement en direction d'un objet dont l'âme et le corps subissent l'attrait spirituel ou sexuel » (Elisabeth ROUDINESCO, Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, La Pochothèque, Paris, 2011, p.432). Nous ne voulons pas mener une analyse psychanalytique dans ce cadre du mémoire.

[92] Nous prenons le terme « fantasme » pour désigner « la vie imaginaire du sujet et la manière dont celui-ci se représente à lui-même son histoire ou l'histoire de ses origines » (Elisabeth ROUDINESCO, Michel PLON, *Dictionnaire de la psychanalyse*, La Pochothèque, Paris, 2011, p.432). Le fantasme exprime « une réalité extérieure jamais atteignable », pourtant nous n'avons pas l'intention de faire une analyse psychanalytique dans ce cadre du mémoire.

[93] Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975, 1996, p.14.

[94] D'ailleurs cette vérité est-elle accessible ?

[95] Par exemple, M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* est blanc alors qu'il est chinois en réalité

> J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles[96]

Ainsi elle choisit le biais de la troisième personne pour pouvoir dire ce qu'elle sent et ce qu'elle veut faire dans l'avenir. Ses histoires se construisent en plusieurs reprises, et à chaque reprise l'auteure dévoile un nouveau côté. Le moi autobiographique se refuse sans cesse en utilisant les ruses de l'écriture, et Duras s'affirme dans son autoportrait tout en se niant.

> L'originalité de l'autobiographie durassienne réside dans le fait qu'elle n'a pas pour objet la reconstitution fidèle d'une histoire cohérente, dominée, maîtrisée, expliquant une identité et la transformant en destin mais qu'elle vise plutôt à rassembler les bribes d'un autoportrait, d'un moi éclaté, selon la logique du discours, le point de vue de l'écrivain écrivant[97]

L'autobiographie dans *L'Amant* ne commence pas à un âge très jeune, mais par le vieillissement d'un visage se référant au moment de l'écriture, le lecteur fait la connaissance d'une fille de dix-huit ans. Pourtant, ce même lecteur pourrait reconstruire les étapes de l'enfance à partir de la mémoire fragmentée qui ne revient qu'au moment où Duras revoit les photos prises en Indochine. Celles-ci éveillent le passé enfoui dans l'oubli, chaque photo est liée à un événement : *L'Amant* n'est que l'ensemble des récits personnels regroupés.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras choisit la position de la troisième personne, le lecteur repère facilement la trace de l'auteure dans les notes de bas de page.

> Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime. Pas un sou ne lui a jamais été rendu. Pas un blâme, jamais, n'a été prononcé contre les escrocs du Cadastre français[98]

Ceci est une note de bas de page qu'on trouve dans le passage où l'enfant raconte l'histoire de sa mère. Qu'elle choisisse la voix de la troisième personne pour prendre de la distance vis-

---

[96] AM, p.14.

[97] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.244.

[98] AC, p.104.

à-vis de l'histoire, sa présence en tant qu'auteur-narrateur n'est pas niée : au contraire l'émotion est si forte qu'elle n'arrive pas à se maîtriser pour ne pas intervenir.

Ou bien, dans le même texte, Duras fait allusion aux livres qu'elle a déjà écrits. « Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard de l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère »[99] et elle écrit en bas de page « Le pari a été tenu : *Un barrage contre le Pacifique* ». Ainsi, l'histoire de l'enfant n'est autre que celle de son auteure. D'ailleurs, le « elle » qui désigne l'enfant coïncide parfois avec le « elle » de l'écrivain : « L'enfant, elle parlera plus tard d'un pays indécis, d'enfance, des Flandres tropicales à peine délivrées de la mer »[100]

A travers le cycle indochinois, une partie de la vie de Duras se reconstitue donc. Les événements choisis de l'enfance, des rencontres en Indochine servent de décor au fantasme, et au désir de Duras. L'autobiographie dans une certaine mesure devient le fond sur lequel se joue le roman.

2.1.2.2 Le roman de l'enfance

La littérature contemporaine ne distingue plus les genres et l'idée en semble obsolète. Pourtant, la notion de genre peut permettre de clarifier cette notion d'entre-deux que nous essayons d'appliquer aux textes de Duras. En effet, il est difficile de définir à quel genre appartient le cycle indochinois. Il contient en partie une autobiographie[101] mais ce que Duras y raconte n'est pas totalement réel. Parfois cela vient des fantasmes, et de son imaginaire. Autobiographie ou roman ? La définition du genre dépend du pacte que le lecteur adopte lors de la lecture

> En somme, le vœu implicite de Marguerite Duras de créer et de briser la fascination stérile et régressive en sollicitant doutes et lecture « active »-les collusions imaginaires entre le texte et le lecteur – trouve ici sa logique si ce n'est l'illustration de son effet : la maltraitance

[99] *Ibid.*, p.101.

[100] *Ibid.*, p49.

[101] Voir *supra* p.53.

> de la continuité romanesque rassurante, celle de la « bonne forme » littéraire fixée d'ordinaire dans les repères convenus de la syntaxe et des contenus narratifs[102]

Aux récits de l'enfance, Duras tente d'ajouter une couleur mythique, grâce aux procédures narratives. Le lecteur se perd dans une jungle où le réel est mêlé de la fiction. Par exemple, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le passage ci-dessous décrit la scène incestueuse :

> L'enfant va dans la salle de bains. Elle se regarde. La glace ovale n'a pas été enlevée.
>
> Dans la glace passe l'image du petit frère qui traverse la cour. L'enfant l'appelle tout bas : Paulo.
>
> Paulo était venu de la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait embrassé encore et elle l'avait aidé.
>
> Quand il avait crié elle s'était retournée vers son visage, elle avait pris sa bouche avec la sienne pour que la mère n'entende pas le cri de délivrance de son fils[103]

La relation incestueuse entre la jeune fille et son petit frère est totalement interdite. Maintes fois le frère aîné ou la mère ont empêché cette relation, mais, le désir chez l'enfant est si intense qu'elle cherche de toute façon à s'en libérer et l'Indochine l'y aide. Duras a choisi la voix de la troisième personne pour créer une distance, pour donner l'illusion que l'héroïne dans l'histoire est en dehors de la narratrice. La glace ovale joue le rôle de seuil entre le monde réel et le monde irréel, et la scène semble se passer de l'autre côté du miroir, dans un autre monde. Le désir est du côté du réel. Des années plus, quand Duras apprend la mort du petit frère, elle reconnaît qu'elle l'aime. Mais la scène que nous venons de citer, n'existe que dans le roman, qui manifeste ainsi l'imaginaire fantasmatique de l'auteure.

L'image de la mendiante naît aussi dans l'imagination de Duras. En réalité, la mendiante ne reste qu'un personnage furtif qui demande de l'aide de la mère. Mais dans les romans, elle se présente partout en Asie, de Savannakhet, où elle est chassée par la mère quand celle-ci apprend qu'elle est enceinte, jusqu'à Calcutta où elle se perd. Cette figure fictive chez Duras

---

[102] Michel DAVID, *Marguerite Duras : une lecture de la jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996, p.53.

[103] AC, p.209.

dramatise l'image féminine avec ses douleurs subies tout au long de la vie : la faim, la maltraitance des autres, la mort des enfants. En tant que femme-écrivain, Duras elle-même, revendique le statut de femme dans une société qui essaie de nier la créativité et l'identité de la femme. La mendiante transfère alors l'affirmation d'une identité femme

> La femme-écrivain avait bien autre chose à faire qu'à livrer des secrets d'alcôves ; il lui fallait raconter une double conquête : celle de son identité et celle de l'écriture – les deux conquêtes, dans son cas précisément, n'étant que les deux faces de la même entreprise d'affirmation de son être dans une société qui tend à détruire systématiquement aussi bien l'identité que la créativité de la femme[104]

Duras efface toutes les dates, refuse de mettre des noms sur les circonstances qui l'ont amenée à l'écriture et sur les événements de sa vie. *L'Amant* commence par « très vite dans ma vie il a été trop tard », qui marque son peu de goût sur la chronologie que l'autobiographie est censée rétablir. Plus précisément, le côté référentiel de ses livres est mis en doute : selon le pacte autobiographique, il existe une corrélation chez le lecteur entre l'histoire narrée dans le roman et ce qu'il sait sur la vie de l'auteur. Mais ici, le lecteur est réduit à des hypothèses sur la réalité de la vie narrée, grâce à l'intertextualité, et aux métacommentaires durassiens.

Le cycle indochinois pourrait être la fiction autobiographique de Duras, où l'écrivaine mêle ses « fantasmes » et son vécu sans expliciter aucun signe. L'enfance ne constitue que des histoires qui voyagent de l'imaginaire enfantin à l'écriture mûre féminine. En fait, le souvenir de la rencontre avec le Chinois fonde la réalité de l'être de l'écrivaine adulte. Le visage de la rencontre, coupé de tout témoignage se dresse originel, mythologique et est seul capable de dire qui l'écrivaine est. Ainsi l'écriture durassienne nourrie du passé indochinois remonte en amont pour une quête d'identité. Ce trajet vers les sources ne distingue plus la mémoire et l'imagination, « ce qui est vrai, ce n'est pas ce qui s'est passé, le vécu, mais cette représentation esthétique que l'écriture impose comme vraie. La seule vie de Duras, la vraie est celle écrite, transformée en légende »[105]

---

[104] Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981, p.189.

[105] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p245.

2.1.3 L'entre-deux : discours et récit

Nous définissons le discours comme le système textuel dans lequel l'énonciateur s'adresse au destinataire directement, selon un système du repérage : je – tu/ici – maintenant. Et le récit comme la mise en narration (à la troisième personne) d'une suite d'actions distanciées du narrateur et du destinataire : elle – il/là-bas/hier/d'abord/ensuite etc. Les textes de Duras contiennent des signes du discours, et dans le même temps des signes du récit. Il semble qu'à un certain moment, l'écrivaine ait voulu s'adresser au lecteur, l'intégrer dans le texte, le transformer en un type de lecteur dynamique, pourtant à un autre, elle fait l'exprès de s'éloigner.

2.1.3.1 Le discours et le récit dans le cycle indochinois

Guidés par l'ombre interne, comme Duras le dit, les textes durassiens s'écoulent entre deux limites, la mémoire fragmentée et l'imagination. Leur écriture parfois s'éloigne du public pour s'immerger totalement dans le passé. C'est le moment où l'auteure oublie son lecteur, elle se concentre sur sa pensée. Dans l'histoire d'*Un barrage contre le Pacifique* par exemple, il n'existe aucune liaison entre le récit et l'énonciation. L'auteure suit l'ordre chronologique, la temporalité des verbes est au passé, le passé simple souvent utilisé, un signe du récit comme dit Barthes

> Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art ; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde : il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits. Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit[106]

Les deux autres livres, publiés en 1984 et 1991, après que Marguerite Duras a déclaré se débarrasser du souci de la réception de ses livres, ne sont pas si simples. Le discours intervient

[106] Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p.28.

souvent dans le récit et inversement. *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* sont avant tout des récits où advient l'histoire de la jeune fille, ils possèdent un cadre narratif : c'est Saigon, c'est Vinh Long, c'est la garçonnière, c'est Cholon… Ils possèdent aussi des personnages et une intrigue : la rencontre, les événements et la séparation. Pourtant, la plupart des verbes sont au présent, un temps du discours lié au moment de l'écriture. Quand Duras décrit les actions, les événements entre les personnages, elle utilise le présent, comme si les scènes se passaient devant elle, comme si ces souvenirs revenaient au présent. Si l'imparfait est utilisé pour exprimer la pensée, cette utilisation marque les ellipses entre ce qui s'est passé et ce qu'est le moi écrivain ici, maintenant.

> Elle disait qu'elle revoyait encore le visage. Qu'elle se souvenait encore du nom des gens, ceux des postes de brousse, des airs à la mode.
>
> Son nom à lui, elle l'avait oublié. Toi, elle disait.
>
> On le lui avait dit encore une fois. Et de nouveau elle, elle l'avait oublié. Après, elle avait préféré taire encore ce nom dans le livre et le laisser pour toujours oublié.[107]

Grâce à la temporalité des verbes, le présent de l'écrivaine se mêle du présent de l'enfant et on voit brusquement le narrateur apparaître au sein de l'histoire. Le « elle » de l'histoire n'est aucun autre que le « elle » de l'écrivain. C'est par ces repères que le cycle indochinois constitue l'autobiographie de Duras. La narratrice de ces récits évoque souvent son statut d'écrivain et fait référence aux livres qu'elle a écrits par les notes infrapaginales, et ce malgré la voix à la troisième personne qui voudrait instaurer une distance avec l'histoire. Le cycle contient en quelque sorte le passé, le futur du passé (le devenir écrivain de l'enfant), le présent de l'écrivaine face à ses souvenirs et à son écriture.

> Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise. Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots : la mer et deux autres mots : le mot : simplement, et le mot : incomparable[108]

---

[107] AC, p.82.

[108] *Ibid*, p.81.

Le futur intervient parfois dans le récit, le futur du passé. Ce futur, par la suite de la pensée, est lié au moment réel qui ne se situe pas dans le récit. Il constitue comme une petite note annexée à l'événement

> Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle. Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère[109]

Le lecteur se trouve souvent au sein du récit, y participe par l'utilisation de l'impératif comme si l'auteure le plaçait en face d'elle, écoutant également son discours : « Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi »[110]. Duras utilise des questions rhétoriques, la négation ou l'affirmation pour introduire le lecteur dans son discours « Non, on ne le lui a pas dit. Qu'elle était petite, oui, mais belle, non. »[111]. Enfin, le discours indirect souvent retrouvé dans *L'Amant* estompe les limites entre le discours et le récit parce qu'il mélange la voix du narrateur et celle des personnages en un ensemble harmonieux « Elle me demande ce que c'est. Je dis que c'est rien […] Je dis que c'était rue Catinat, des soldes soldés »[112]. Cette voix des personnages, rapportée par la voix de l'auteure est la marque d'une transformation qui insère le récit dans le discours.

Il est clair que la narration durassienne n'est pas toujours aussi neutre que le lecteur l'attend dans un récit. Parfois, le lecteur comprend que la narratrice est en train de faire un discours devant un public, un discours sur elle et son enfance. Elle laisse souvent entendre sa voix d'auteur – un point de vue omniscient – et des jugements subjectifs sur des personnages. Par ailleurs, les changements dans l'énonciation, qui passe du « je » du discours à « la petite », « l'enfant » du récit, contribuent à affirmer que la voix du personnage principal s'identifie par moment à la voix de l'auteur.

---

[109] AM, p.24.

[110] *Id.*

[111] AC, p.45.

[112] AM, p.32.

2.1.3.2 L'entre-deux formel et les intentions de Duras

Le cycle indochinois pourrait constituer une fiction autobiographique, dans laquelle on peut retrouver les souvenirs de l'enfance indochinoise, la rencontre des personnes qui sèment chez la petite fille l'envie de devenir écrivain, et la possibilité d'écrire un jour leurs histoires.

Mais Duras n'a pas l'intention de réécrire sa biographie avec le cycle indochinois. Son enfance la pousse à écrire, elle possède le souvenir mettre au jour dans ses textes. Mais elle ne sait pas comment les renouer, elle écrit comme s'il le fallait instinctivement, mais sans savoir où l'écriture la mènera. Le lien entre des événements semble se créer dans l'imagination, et le fantasme.

> Elle ne sait pas ce qu'elle écrira quand elle l'entreprend. Elle ne cherche pas à le définir, à comprendre où ça va ni d'où vient ce qui est arrivé sur la page, le pourquoi de ses péripéties. Elle n'est curieuse que de la suite, de la page à écrire dont elle ne sait rien avant de l'aborder. Elle connaît les repères, l'événement auquel elle veut amener le texte, mais il faut y parvenir, « faire tout le voyage ». Elle laisse jouer l'instinct, toujours inquiète de ne pas retrouver « l'état d'enfance » du texte, celui d'avant la réflexion. Elle craint que le livre ne lui échappe, ou ne se trompe de chemin. Dès cette époque, le narratif, le déclaratif, c'est fini[113]

Ce mélange des genres n'est pas anodin. Marguerite Duras ne veut pas tout montrer. Le vrai visage intact de l'enfance se cache perpétuellement en elle. L'utilisation de la troisième personne dans le récit, constitue sans doute pour elle une échappatoire, et lui permet de garder ses secrets d'enfance. Barthes signale qu'il existe chez beaucoup de romanciers de sa génération une confusion du *« je »* du discours et du *« il »*, *« elle »* du récit. Duras n'est pas exceptionnelle

> Chez beaucoup de romanciers modernes, l'histoire de l'homme se confond avec le trajet de la conjugaison : parti d'un « je » qui est encore la forme la plus fidèle de l'anonymat, l'homme-auteur conquiert peu à peu le droit à la troisième personne, au fur et à mesure que l'existence devient destin, et le soliloque Roman. Ici l'apparition du « il » n'est pas le départ de l'Histoire, elle est le terme d'un effort qui a pu dégager d'un monde personnel d'humeurs

[113] Frédérique LEBELLEY, *Duras ou le poids d'une plume*, Bernard Grasset, Paris, 1994, p.163.

> et de mouvements une forme pure, significative, donc aussitôt évanouie, grâce au décor parfaitement conventionnel et mince de la troisième personne.[114]

L'écriture évolue pour mieux se dégager de l'univers personnel, pour parvenir à « parler de moi comme d'une autre ». Il faut alors entendre le « je » comme une troisième personne, étrangère à la voix qui raconte l'histoire. Ainsi, les souvenirs indochinois vont arracher le moi de Duras et construisent pour elle une vision extérieure de sa personnalité. Nous reviendrons plus tard sur cette idée. Pour le moment, la multiplication des sources énonciatives sous-entend une polyphonie dans les textes durassiens. L'écrivaine nous fait entendre plusieurs voix, celles de ses personnages et d'elle-même. Chaque voix rapporte au lecteur une nouvelle façon de méditer, et de concevoir le monde. Comme soutient Bernard Alazet,

> le texte durassien oscille entre des « figures de redondance » et des « figures de réticence », entre sur-présence et raréfaction, entre le monde des mots et celui de l'indit, entre le fragment (du texte, du corps, du vocable) et la totalité, entre la séparation et la fusion, entre l'excès et le manque [115]

Le mélange des genres, des voix et des styles traduirait donc chez Duras l'impossibilité de raconter. Pourtant cela ne signifie pas pour elle qu'il ne faut pas le faire. Au contraire, il s'agit bien de raconter depuis cette impossibilité, et l'enjeu narratif devient un art poétique. Non seulement le style de Duras oscille entre deux : récit et discours, autobiographie et roman, mais les personnages eux-mêmes dans le cycle indochinois se trouvent en entre-deux, et les lieux choisis se montrent souvent dans une situation de frontière.

---

[114] Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p.32.

[115] Bernard ALAZET, « Duras ou la douleur », *in Duras*, Bernard Alazet (Dr), L'Herne, Paris, 2005, p.67.

Chapitre 2 : Les personnages dans le cycle indochinois en entre-deux

> « Aimer est une manière de ne plus aimer. Cette position, où l'on voit les personnages de l'extérieur, où l'on s'interdit de juger ou de faire des hypothèses sur leur intériorité, où ce sont les gestes qui disent quelque chose, elle la revendiquera un moment » (Gilles Philippe)

Nous choisirons pour ce chapitre trois personnages archétypaux, qui expriment au mieux la notion de l'entre-deux dans le corpus : la mère, l'enfant-la jeune fille et Anne-Marie Stretter. La mère et l'enfant structurent le cycle indochinois, leur histoire constitue l'histoire des livres. Le troisième personnage analysé, Anne-Marie Stretter malgré son apparition fugitive dans le cycle, y joue un rôle central car elle fait référence au désir d'écrire chez Duras ; elle constitue l'image de femme idéale et en même temps mystérieuse pour notre écrivain dès son enfance.

2.2.1 La mère, personnage d'épopée et de tragédie

Dans le cycle indochinois, l'image de la mère change au cours des trois livres. *Un barrage contre le Pacifique* la montre violente, fatiguée par la vie, par l'injustice et entraînée vers la mort. Dans les deux autres livres, elle se révèle moins rude, plus sentimentale, plus calme et plus raisonnable. Néanmoins, qui qu'elle soit, elle, ignore la jouissance, et elle est toujours déchirée entre deux extrêmes : le rêve et le désespoir, la vie et la mort, l'amour et la haine.

2.2.1.1 Une personnalité de l'entre-deux

D'origine paysanne, la mère ne soigne pas son apparence bien qu'elle soit institutrice ou directrice d'une école indigène, douanière ou postière. Son habillement, avec lequel elle se croit devenir directrice, montre au contraire sa pauvreté, cette misère qui fait honte à ses enfants à chaque fois qu'elle est convoquée au lycée. Cette scène apparaît dans les deux livres *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, et elle décrit toujours la même sensation de l'enfant qui se cache derrière la fenêtre, et regarde passer la mère avec un amour mélangé de honte.

> Ma mère mon amour son incroyable dégaine avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut

> mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer.[116]

Cette apparence n'est pas en accord avec sa première mission en Indochine : promouvoir la civilisation occidentale pour les « peuples barbares ». En revanche par cette apparence, elle ressemble plus aux indigènes qu'aux Blancs. La plus grande partie de sa vie en Indochine, elle est entourée par des indigènes. Et la terre indochinoise, étrangère au début de son aventure (ou de son exil ?), devient si attachante qu'elle ne veut pas la quitter pendant son congé. Elle refuse même d'accompagner son mari pour un retour en France.

> Ma mère, elle a beaucoup de mal à partir de la colonie. A chaque congé elle croit qu'elle va partir et puis elle reste. Elle dit qu'elle est devenue une indigène à la longe, comme nous, Paulo et moi. Qu'il y a beaucoup de coloniaux comme elle [117]

Pourtant, ce partage de la misère n'efface pas la frontière entre les indigènes et les Blancs : la mère est toujours « raciste » comme Duras le dit dans un entretien avec Bernard Pivot. Elle se méfie les indigènes, elle ne supporte pas l'idée que sa fille sorte souvent le soir avec un Chinois. Sa volonté de manipulation vis-à-vis M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* montre bien sa position supérieure malgré sa pauvreté. Elle se moque du Chinois qui ne profite pas de la vie avec son argent. Avoir de l'argent sans être heureux pour elle est incompréhensible voire paradoxal.

> Il n'y a que la richesse pour faire le bonheur. Il n'y a que des imbéciles qu'elle ne fasse pas le bonheur » Elle ajoutait : « Il faut, évidemment, essayer de rester intelligent quand on est riche »[118]

Pourtant, même quand elle a beaucoup d'argent, elle habite dans un grand château, sa vie ne se remplit pas non plus de bonheur, « elle avait encore peur la nuit. Elle avait acheté un fusil. Dô faisait le guet dans les chambres mansardées du dernier étage du château »[119]. L'argent reste

---

[116] AM, p.32.

[117] AC, p.107.

[118] UBP, p.45.

[119] AM, p.39.

toujours ce rêve de la mère, dont celui de la petite fille tout au long de la vie de l'une et de la vie de l'autre, c'est à la fois leur bonheur et leur malheur.

Même dans la construction des barrages, la mère affirme son rôle de maître, alors qu'elle ne consulte jamais l'opinion d'un technicien. Comme les indigènes elle ne sait rien de technique. Pourtant elle décide construire ces barrages contre le Pacifique grâce à sa foi, grâce à sa confiance en elle et grâce à son attitude si ferme. Elle parvient à convaincre les indigènes de participer à son projet. En fait, sont-ils convaincus par son attitude ou parce qu'elle est de race blanche ? Ainsi, comme Duras, sa mère oscille entre le statut d'indigène et celui de colon et elle affirme implicitement son origine blanche sans nier son côté indigène.

La vie de la mère est marquée par les rêves et le désespoir qui entretiennent une relation de causalité. En réalité, son aventure en Indochine commence par le rêve devant des affiches de propagande coloniale

> Engagez-vous dans l'armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend ». A l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que les indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux [120]

Ce rêve l'amène à un autre : acheter une concession au bord du Pacifique. Elle poursuit ce projet avec cette même confiance en elle, et cherche par tous les moyens pour le réaliser : jouer du piano pendant 10 ans, convaincre les cadastres puis les indigènes de construire et reconstruire les barrages. Le souhait de voir ses enfants « à l'abri du besoin » l'entraîne vers deux pôles extrêmes : l'un où elle s'obstine dans son projet, brave tout pour aller jusqu'au bout ; elle donne l'image de Don Quichotte devant les moulins. Et l'autre où elle s'aperçoit que rien ne pourra pousser sur ce terrain, que ses économies de dix ans ont disparu, que ses lettres sont oubliées dans le tiroir des cadastres et qu'elle n'y peut rien. Elle se laisse alors emporter par la langueur, par la fatigue, par la rage, et par la folie. Le diamant de M. Jo ravive encore une fois l'espoir déjà éteint en elle, elle échappe au dépérissement quotidien, parcourt la ville pour le vendre, elle recommence ses calculs pour l'avenir ; mais c'est pour encore une fois, retomber dans le désespoir quand elle ne peut vendre le diamant à cause du crapaud.

---

[120] UBP, p.23.

L'alternance de rêve et de désespoir traîne la mère vers la mort. Cette rêveuse inlassable au début de son aventure devient une morte vivante. Pourtant sa vie connaît aussi le rire, le bonheur et quelquefois elle raconte ces moments comme si elle parlait d'une terre lointaine et rêvée. La vie orageuse de l'exil fait naître en elle la contradiction des sentiments.

2.2.1.2 La contradiction de sentiments

L'image de la mère est bizarrement décrite dans le cycle indochinois sur une tonalité indochinoise indifférente. Que ce soit à la première personne ou à la troisième personne, que Duras soit le narrateur ou l'auteur, la mère reste toujours une personne extérieure dans ses livres

> Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir, c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère [121]

Cette inconnue est totalement différente des petits enfants maigres que sont ses enfants. Son allure lourde ne ressemble pas à celle de ses enfants. Ce ne sont pas seulement les habitudes qui sont différentes, c'est aussi l'apparence. Rien de commun entre eux.

> Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battus ensemble : sales petits Annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. Je dois avoir huit ans. Je la regarde le soir, dans la chambre, elle est en chemise, elle marche dans la maison, je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente : ça pèse plus lourd, c'est plus volumineux, et cette couleur rose de la chair. [122]

Dans les yeux de sa fille, elle symbolise en même temps de deux extrêmes de sentiment : la haine et l'amour. Certes, elle aime ses enfants, tous les trois, bien que son amour ne soit pas le même pour l'un et l'autre. Les moments rares où elle rit en regardant danser ses enfants révèlent sa fierté « C'était de beaux enfants. Tout compte fait, elle avait quand même faire de beaux enfants. Ils avaient l'air heureux de danser ensemble »[123]. Elle est tourmentée par la lettre pleine de fautes de Joseph, elle souffre de le voir grandir ainsi dans la forêt tropicale, les racs, les chasses sans fréquenter l'école. Femme de paradoxe, avec elle, l'amour ne passe pas par les

---

[121] AM, p.21.

[122] Marguerite DURAS, *Outside*, *op. cit.*, p.1081

[123] UBP, p.97.

mots doux, par les câlins mais par les cris, les hurlements quand elle a peur de voir noyer ses enfants dans le rac, par le souhait que ses enfants connaissent tous les côtés de la vie, y compris ceux qui sont les plus durs à savoir

> Elle leur disait de bien regarder ce ciel, bleu comme en plein jour, cet éclairement de la terre jusqu'à la limite de la vue. De bien écouter aussi les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient à la fois l'enfer de la solitude et la beauté des chants qui disaient cette solitude, il fallait aussi les écouter. Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort[124]

Elle aimerait les voir se préparer pour la vie, elle leur apprend qu'à côté du bonheur, il existe aussi beaucoup d'autres choses terribles. Il faut que les enfants les connaissent pour les affronter, pour trouver la beauté sur le terrain du malheur, pour survivre dans le monde indifférent. Elle veut leur donner sa vie en exemple. Après tout, ce qui reste pour elle ce sont les enfants, son seul bien précieux.

Parfois, la maison à Sadec se remplit de bonheur, les éclats de rire fusent quand on lave la maison. C'est la scène la plus joyeuse d'*Un barrage contre le Pacifique*, quand tout le monde vit, y compris la mère, un rire enfantin sans amertume. Ce n'est pas le même rire à la cantine Kam à la présence de M. Jo :

> Elle était vieille, elle avait eu tant de malheurs, et si peu l'occasion d'en rire, que le rire en effet, s'emparant d'elle, l'ébranlait dangereusement. La force de son rire ne semblait pas venir d'elle et gênait, faisait douter de sa raison[125]

Lors du nettoyage de la maison, la mère abandonne même ses habitudes, elle est pieds nus avec les enfants, elle rit avec eux. Elle joue du piano, elle chante. Une ambiance de fête flotte dans la maison, comme si l'eau effaçait toute tache noire de la vie, de la misère, et comme si s'éveillait l'odeur « de la pureté, de l'honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, celle de notre mère, de l'immensité de la candeur de notre mère »

---

[124] AC, p.33.

[125] UBP, p.51.

> Les petits boys sont très heureux, on est ensemble avec les petits boys, on s'asperge, et puis on savonne le sol avec du savon de Marseille. Tout le monde est pieds nus, la mère aussi. La mère rit. La mère n'a rien à dire contre rien […] La mère est heureuse de ce désordre, la mère peut être très très heureuse quelquefois, le temps d'oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le bonheur de la mère. La mère va dans le salon, elle se met au piano, elle joue les seuls aires qu'elle connaisse par cœur, qu'elle a appris à l'Ecole Normale. Elle chante. Quelquefois elle joue, elle rit. Elle se lève et elle danse tout en chantant[126]

La mère est décrite par son amour pour les enfants mais aussi comme possédant une vénalité poussée au paroxysme qui encourage les enfants à rechercher de l'argent de tous les moyens. C'est elle qui pousse sa fille à la semi-prostitution en l'habillant d'une robe transparente sans cacher son envie de la voir dans les bras des riches. C'est elle qui essaie de vendre sa fille à un homme riche cherchant une Française pour se marier. Elle manipule M. Jo pour qu'il épouse avec Suzanne. L'envie de partir de la plaine, de sortir de la misère parfois aveugle l'amour

> Le lien avec la misère est là aussi dans le chapeau d'homme car il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, d'une façon ou d'une autre il le faudra. Autour d'elle c'est les déserts, les fils c'est les déserts, ils feront rien, les terres salées aussi, l'argent restera perdu, c'est bien fini. Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée.[127]

Pour Duras, la mère ne constitue jamais un modèle parental idéal, « ma mère, elle n'a pas élevé ses enfants, on était devant comme derrière, on était naturels »[128]. En tant que mère, elle n'accomplit pas ses tâches ; elle laisse grandir ses enfants comme des « animaux nobles, terribles ». L'amour aveugle qu'elle porte à son fils aîné a pris la place de ses sentiments pour les autres enfants : la petite fille et son petit frère. En tant que femme, elle ne connaît pas la jouissance, elle est enfermée dans la misère, elle se perd dans de ses « calculs cinglés » pour l'avenir. Partout dans le cycle, aucun désir de la mère ne s'exprime, le bonheur pour elle est

---

[126] AM, pp.76, 77.

[127] *Ibid.*, p.33.

[128] Extrait d'un entretien avec Bernard PIVOT, *in Marguerite Duras œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, tome III, 2014, p.1538.

une terre lointaine, elle en parle de moins en moins, au point que sa fille ne sait pas si dans le passé elle a été heureuse « Je crois qu'elle a été heureuse quand même avec lui »[129]. Devant sa fille, une jeune fille petite, belle, qui évoque chez un homme le désir, la jouissance, une sorte de jalousie se révèle

> Dans des crises ma mère se jette pour moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux [130]

Elle veut que sa fille lui rapporte de l'argent, elle la pousse dans les bras des riches, elle lui achète des vêtements séduisants. Mais quand son « souhait » se réalise, elle se sent déshonorée, elle la traite comme une vraie prostituée, elle veut la chasser de la maison sans se souvenir (ou elle fait exprès d'oublier) que c'est elle qui l'a conduit vers ce chemin. « Elle hurle », le verbe utilisé ici contient en même temps la douleur, l'humiliation, et la colère. La mère s'oppose à sa fille, à ce qu'elle a fait mais aussi à elle-même, à son impuissance de ne pas pouvoir faire autrement. En elle, elle sent non seulement l'humiliation, mais la jalousie. Elle est jalouse de sa fille, du fait que sa fille devienne « objet » à un homme, évoque chez cet homme la jouissance et la souffrance, ce qu'elle n'a pas connu pendant sa longue vie. Jalouse de la liberté de sa fille, de la liberté du choix de sa fille, qui peut aimer un Chinois et défier toute norme sociale. Jalouse de la passion que sa fille éprouve quand elle décide de devenir écrivain. Les mots « passion », « désir », « jouissance » ne figurent pas dans le dictionnaire de sa vie. Elle ne connaît que de la ruine, et la mort.

Ainsi, la mère vit dans cet entre-deux fatal l'amour et la haine. Sa vie de misère la piège dans en cette situation et à aucun moment Marguerite Duras ne la montre en figure accédant à la libération.

---

[129] AC, p.118.

[130] AM, p.73.

2.2.2 La jeune fille blanche

2.2.2.1 Un physique mêlé.

Les incarnations de la jeune fille, oscillent dans le cycle indochinois entre le physique des indigènes et celui des Blancs. Le personnage est décrit avec une apparence indigène, mais un esprit occidental.

Selon son apparence, la jeune fille est totalement indigène, maigre, avec la peau mate que « le soleil ignore ». Le lecteur ne connaît pas le visage de l'enfant, mais on peut deviner qu'elle est belle à travers la parole du Chinois : « comme tu es charmante », ou « On te l'a dit que tu étais belle ? »[131]. Elle est même plus asiatique que la future femme du Chinois et totalement à l'opposé de l'allure lourde, épaisse de la mère, symbole de la France

> Tu as la peau de la pluie comme les femmes de l'Asie. Tu as aussi la finesse des poignets, et aussi des chevilles comme elles, c'est drôle quand même, comment tu expliques… [132]

Son habillement révèle la misère. La jeune fille se confond avec les indigènes avec sa «robe en soie indigène d'un blanc jauni »[133], faite avec une ancienne robe de la mère, « la valise « indigène » en carton bouilli ». Les Blancs portent aussi des costumes blancs « couleur d'immunité et d'innocence », une couleur « extrêmement salissante » mais ce n'est pas le même blanc que celui de la robe. Et cette robe lui va très bien : ainsi la misère, l'air indigène existent sur elle perpétuellement, comme un état évident. L'image de Suzanne en promenade dans le haut quartier, montre qu'elle est tout à fait étrangère au milieu des Blancs, comme si elle appartenait parfaitement et uniquement au milieu indigène « Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales »[134]. Le seul signe qui marque une différence, et rend l'enfant insolite parmi les indigènes, c'est le « chapeau d'homme d' « enfance et d'innocence » à bords plats, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir »[135]. Dans cet accoutrement, l'enfant n'est ni comme les indigènes, ni

---

[131] AC, p.45.

[132] *Ibid*, p.86.

[133] *Ibid*, p.35.

[134] UBP, p.186.

[135] AC, p.35.

comme les Blancs « Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus »[136]. Ainsi elle ressemble aux indigènes, alors même qu'elle s'en distingue.

La mère transmet son amour pour l'Indochine à ses enfants. En racontant des histoires pendant les nuits étoilées, elle leur apprend l'histoire du pays de la forêt tropicale, des racs, du Mékong.

> Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Que c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé[137]

Elle affirme que c'est leur pays natal, leur patrie, les lieux qui gardent les souvenirs. La fille connaît donc très bien le pays, qui lui devient cher à elle, et ainsi familier. Marguerite Duras parle donc du Vietnam comme si elle parlait de son pays. Le Chinois devient étranger au pays, il ne connaît rien du tout et c'est l'enfant qui lui fait connaître sa patrie

> Et puis c'est elle qui raconte : ce pays du sud de l'Indochine du Sud il avait le même sol que la mer et ça pendant des millions d'années avant qu'il y ait la vie sur la terre, et que les paysans, ils continuent à faire comme les premiers hommes, à prendre le sol de la mer et à l'enfermer dans des talus de terre dure et à le laisser là pendant des années et des années pour le laver du sel avec l'eau de la pluie et le faire rizière prisonnière des hommes pour le reste des temps[138]

Pourtant, malgré son apparence indigène, malgré son amour pour le pays, Duras ne nie pas, n'affirme pas d'ailleurs, mais, laisse sous-entendre dans ses livres, c'est elle est de « race blanche »

> Elles dansent. Elles sont de race blanche. Elles sont dispensées de la promenade réglementaire des métisses abandonnées – parce que blanches, si pauvres que soient leurs familles – sur leur simple demande[139]

---

[136] AM, pp.19, 20.

[137] AC, p.34.

[138] *Ibid.*, p.49.

[139] *Ibid.*, p.65.

> Parmi ceux qui dansent il y a un très jeune homme, français, beau, qui danse avec une très jeune fille, française elle aussi. Ils se ressemblent.[140]

L'enfant ou Suzanne s'identifient à la fois dans le cycle indochinois à une fille indigène et en même temps à une jeune Française. Le monde sentimental en semble plus complexe.

2.2.2.2 Le monde intérieur : un monde de l'entre-deux

L'envie de quitter la plaine, de sortir de la misère se mêlant au goût de la liberté, l'envie d'échapper à l'ombre de la mère, d'être indépendant comme les autres font naître chez le personnage central une complexité d'émotion. La jeune fille est presque obligée de rechercher de l'argent pour la famille, et sa mère la pousse dans les bras des hommes riches. A l'âge de 15 ans, elle se retrouve donc au carrefour de la liberté, de l'amour, du désir, de l'argent et elle ne sait pas quelle direction elle doit suivre. Ou plutôt l'auteur a conscience de ce carrefour mais elle mène un jeu qui fait osciller son personnage entre plusieurs directions.

Il s'agit souvent d'un doute sur la relation entre l'enfant et son amant chinois. C'est le thème de l'amour, et de la passion opposés à l'argent. *Un barrage contre le Pacifique* précise clairement la relation entre Suzanne et M. Jo. Suzanne n'éprouve aucun sentiment vers M. Jo mise à part la préoccupation de lui soutirer de l'argent. Sa famille et elle le méprisent, le considèrent comme un singe, un imbécile. Mais le livre est écrit en 1950, du vivant de la mère. Et Duras cache en partie la vérité.

> […] parce que j'avais menti dans le *Barrage*. […] Je l'appelle M. Jo, il me faisait rigoler, je disais ça dans le livre et ma mère l'a cru. C'est pour ça que je le faisais, pour qu'elle le croie. J'avais peur qu'elle me tue, que mon frère me tue, s'ils apprenaient la vérité, que j'étais l'amante de l'amant chinois, à 14 ans et demi[141]

Avec *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la question de la vérité se pose plus clairement.

---

[140] *Ibid.*, p.13.

[141] Extrait de l'entretien avec Bernard RAPP, in *Marguerite Duras Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome IV, pp.770-774.

Il est vrai qu'il existe peu de dialogue amoureux entre l'enfant et le Chinois. Tout passe soit par le silence, soit par les regards accablés de désir. Le non-dit est toujours polyphonique, ambigu et il devient ici plus fort que les mots.

> Elle avait dit que ce silence à lui seul, les mots évités par ce silence, sa ponctuation même, sa distraction, ce jeu aussi, l'enfance de ce jeu et ses pleurs, tout ça aurait pu déjà faire dire qu'il s'agissait d'un amour[142]

De plus, le conditionnel passé utilisé pour le verbe *pouvoir* dans le passage ci-dessus exprime un regret d'avoir reconnu ce sentiment trop tard. Ce serait l'amour, la passion, le désir ou autre chose lui ressemblant, à moins que le lecteur ne définisse cette relation comme un lien intéressé par l'argent. Cette relation serait alors seulement un jeu, une distraction non seulement pour le Chinois mais aussi pour l'enfant. Une distraction à travers laquelle, l'enfant veut affirmer sa liberté, son indépendance, et le désir de quitter cette « famille de pierre ». L'auteur dévoile plus nettement les sentiments du Chinois. Elle précise son amour, sa passion, son désir devant le corps enfantin. En revanche, elle laisse souvent le lecteur deviner l'émotion de l'enfant. L'utilisation du futur proche et du présent, pour parler de son amant, s'oppose au conditionnel : elle est certaine des sentiments de l'amant mais pas des siens.

> C'est dans le regard qu'il a sur elle qu'on devinerait qu'il va l'aimer, qu'il ne se trompe pas. Il est dans une sorte d'émotion continue, qu'elle parle ou qu'elle se taise. Dans cette découverte de la maison il y a beaucoup de jeu, d'enfance. Pour lui, l'amour aurait pu commencer là. L'enfant le remplit de peur et de joie[143]

De la part de l'enfant, le vouvoiement interrompt le tutoiement au moment où elle apprend que le Chinois est venu voir la mère pour régler ses dettes. Elle reconnaît subitement que le Chinois devant elle n'est pas celui qui se présente devant la mère. Deux Chinois se distinguent, l'un sentimental et l'autre riche, celui de la passion et celui de l'argent « comment vous avez osé… » et elle ne sait pas qui elle aime

---

[142] AC, p.52.

[143] *Ibid.*, p.76.

> Elle le regarde et, pour la première fois, elle découvre qu'un ailleurs a toujours été là entre elle et lui. Depuis leur premier regard. Un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. Une sorte de Chine lointaine, d'enfance, pourquoi pas ? [144]

De cette distance, « elle le regarde et elle pense – dans un sourire qui pleure – que peut-être elle va se mettre à l'aimer pour toute la durée de sa vie »[145]. Même dans l'entretien avec Bernard Pivot, elle avoue qu'au moment du départ des paquebots, la séparation des corps révèle en elle l'amour, un amour dont elle-même ne se doutait pas et ni non plus son amant qui croyait qu'elle ne l'aimait que pour son argent. La notion de l'amour chez Duras vient du manque, il ne vient pas de la possession ni de l'accomplissement du désir

> Quand il y a…un jeune homme s'est tué, il s'est jeté à l'eau, c'était en pleine nuit, le bateau s'est arrêté mais trop tard. Le corps a été perdu. Et c'est cette séparation du corps du jeune homme qui m'a rendue à cette évidence que je l'avais aimé, c'est la séparation d'avec le corps du jeune homme qui m'a rendue à cette évidence-là, je l'ai sans doute aimé[146]

Pourtant, l'argent gêne la relation, même si c'est lui qui constitue la première raison pour laquelle l'enfant fait attention au Chinois : elle est tout d'abord attirée par sa richesse, par sa voiture de luxe, par son costume de tussor.

> Dans le bac je t'ai vu comme recouvert d'or, dans une auto noire en or, dans des souliers en or. Je crois que c'est pour ça que je t'ai désiré beaucoup, et tout de suite, sur le bac, mais pas seulement pour ça, je le sais aussi. Mais peut-être c'était quand même l'or que je désirais sans que je le sache[147]

Devant sa mère, l'enfant connaît un moment d'hésitation avant de dire ce qui l'a attiré chez le Chinois « J'hésite et puis je dis que c'est seulement pour l'argent »[148]. L'hésitation montre qu'elle sait bien que ce n'est pas seulement et simplement de l'argent dans cette histoire

---

[144] *Ibid.*, p.86.

[145] *Ibid.*, p.78.

[146] Entretien avec Bernard PIVOT, *op. cit.*, p.1538.

[147] AC, p.146.

[148] AM, p.114.

« déjà l'enfant pressentait que cette histoire était peut-être celle d'un amour »[149]. Même la mère elle le sent et elle ne croit pas à ce qu'a dit l'enfant.

Non seulement l'amour se mêle de l'argent, mais aussi la haine, qui s'interpose dans la relation entre la fille et la mère. L'enfant se venge car elle n'est personne : dans les yeux de la mère, elle ne reçoit pas l'amour qu'elle attend. Cette haine s'exprime clairement dans *L'Amant*,

> Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour[150]

Elle aime certainement sa mère, elle pleure quand elle pense à elle, à ses histoires, à l'injustice qu'elle a dû subir. C'est la mère et la misère qui provoquent chez elle l'envie d'écrire un livre, un livre pour la mère. Sa vie malheureuse obsède toute l'enfance de Duras, l'écrivaine veut venger sa mère. Cependant plus elle attend de sa mère, plus elle est déçue de ne pas recevoir en retour.

> Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir[151]

La vengeance provoque chez l'enfant une sorte de révolte : sortir avec le Chinois c'est sa manière de se révolter ; ne pas vouloir bien apprendre à l'école c'est aussi une manière de se révolter. L'enfant fait tout pour attirer l'attention de la mère.

---

[149] AC, p.172.

[150] AM, p.34.

[151] *Ibid.*, p.59.

Ainsi l'enfant est déchirée entre la haine et l'amour, aussi fortement qu'entre l'amour et l'argent. Le lecteur trouve souvent dans les livres l'image d'un « sourire qui pleure », symbole de ce déchirement. Ce personnage aime quitter sa mère mais en la quittant, elle souffre. Elle l'aime par la façon dont elle la hait, comme elle aime le Chinois par la séparation.

2.2.3 Anne-Marie Stretter : l'image désirable de Duras

Il s'agit, dans le cycle indochinois de cette « dame en rouge » dans une voiture moderne, qui n'apparaît que fugitivement. Elle réapparaît dans un costume noir, en pleine puissance, dans le cycle indien. Cette dame capte tout de suite l'attention, et provoque chez Duras l'envie d'écrire, la curiosité, et l'admiration. Surtout, elle devient un modèle féminin idéal. En réalité, cette femme ne parlait jamais à l'enfant, semble-t-il, l'écrivaine a inventé, soit déformé son nom. Ainsi, les histoires d'Anne-Marie Stretter ressemblent à un mythe.

> C'est loin, je ne sais plus très bien, je la voyais passer le soir dans son automobile avec son chauffeur. Avec la fraîcheur, elle sortait [152]

Ce personnage obéit donc à cette ambivalence archétypale que nous appelons « entre-deux ». Comme les deux autres que nous avons analysés, elle se trouve à une frontière : entre femme de grande famille, femme d'un ambassadeur et prostituée ; entre le désir, la complaisance menant à la vie, et la solitude, la tristesse menant à la mort.

2.2.3.1 Personnage fatal à l'aura ténébreuse

Le personnage d'Anne-Marie Stretter possède pourtant un statut particulier : cette femme est le personnage le plus fantasmatique du cycle indochinois, et elle obsède depuis l'enfance de Duras. Elle symbolise le pouvoir féminin, qui attire dès le premier regard. Ainsi elle reste dans la mémoire de la petite Donnadieu comme une image énigmatique. L'auteure de ne pas savoir exactement d'où vient ce nom : tout s'est effacé sauf ce visage « pâle, très blanc ». Cette image se transforme en désir d'être comme elle, une femme en voie de libération.

> Je ne sais même pas si ce n'était pas son vrai nom, Stretter, je crois ne pas l'avoir inventé, ce nom. Ou bien je l'ai déformé, voyez, ou bien c'était bien ce nom-là, Stretter. C'était une

[152] LM, p.217.

> femme rousse, je me souviens, qui ne se fardait pas, qui était très pâle, très blanche, et qui avait deux petites filles [153]

Toute son allure évoque la séduction, provoque le désir brûlant chez les autres y compris chez la petite fille, une beauté simple mais remarquable et attirante

> Elle avait une robe noire, très fluide, très légère, comme en soie satinée. La jupe arrivait au genou, retenue aux hanches. Le corps était très élevé, athlétique, très mince. Les cheveux noirs étaient lisses, coupés à la garçonne. La robe et le corps étaient indissociables, un seul objet confondu, porté par la marche d'une élégance bouleversante, nouvelle. Le haut de la jupe était du même satin que la robe, mais fait de carrés alternés d'un grège terne, ingrat, et noir. La robe était très décolletée, sans manches. La femme portait des hauts talons. Elle n'avait aucun bijou. Elle était d'une beauté inoubliable […]. Maintenant je sais que cette silhouette maigre et haute, c'était encore Anne-Marie Stretter. [154]

Ce qui est paradoxal, c'est que ce charme irrésistible réside dans une femme qui est mère de deux filles, femme d'une famille comme la pauvre mère de Marguerite Duras. Anne-Marie Stretter dresse pour Duras un modèle parental, ou plutôt un modèle féminin qui connaît, hors des tâches familiales, la passion, le désir, la jouissance. Elle symbolise celle « entre-deux-femmes » que Duras voudrait devenir. De l'image de la mère avec ses vêtements lamentables, reprisés par Dô à l'image d'Anne-Marie Stretter en costume rouge, alors qu'elles sont toutes deux mères, il existe un grand écart inimaginable pour une petite fille. Ainsi l'enfant se trouve entre deux modèles parentaux opposés : l'un réel, l'autre fantasmatique.

> Ce qui est mis en scène, c'est ma fascination, l'amour que j'ai d'elle. Je me demande si l'amour que j'ai d'elle n'a pas toujours existé. Si le modèle parental ça n'a pas été elle, la mère de ces deux petites filles, Anne-Marie Stretter, non pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs. C'était ce pouvoir secret. Il fallait receler un pouvoir secret pour avoir cette force, dans la vie. Je pense que c'était ça, elle, Anne-Marie Stretter, le modèle parental pour moi, le modèle maternel, ou plutôt le

[153] *Ibid.*, p.214.

[154] Extrait de l'entretien avec Bernard PIVOT, *op. cit.*, pp.1549, 1550.

> modèle féminin ; elle ne m'apparaissait pas comme maternelle, elle était avant tout une femme adultère, voyez, non pas la mère des petites filles [155]

Anne-Marie Stretter est la femme de deux mondes bien distincts où elle joue des rôles différents ; et elle les joue parfaitement. A Calcutta, elle habite avec sa famille, une famille en apparence très heureuse, auprès de ses deux filles et de son mari – ambassadeur de France (son titre change entre le cycle indochinois et le cycle indien). Elle mène une vie de diplomate irréprochable, partagée entre l'éducation de ses filles et ses obligations mondaines. Elle constitue l'image d'une mère parfaite et idéale, la femme de l'ambassadeur délicate et élégante

> Le soir, dans Calcutta, on les voit passer toutes les trois dans une automobile décapotée, elles vont se promener. L'ambassadeur souriant regarde le trésor partir en automobile : sa femme et ses filles vont prendre l'air à Chandernagor ou sur les routes qui mènent vers l'océan, avant le delta[156]

Pourtant, dans ce milieu quotidien du cycle indien, Anne-Marie Stretter porte très souvent un costume noir, paraît avec un air pâle, mortel. Elle est belle, mais une beauté morte : à Calcutta, elle est enfermée dans le cadre d'une vie qui ne lui appartient pas, la vie diplomatique avec ses contraintes. Elle est la reine qui trône au sommet de la société indifférente des Blancs. On ne sait pas ce qu'elle fait pendant la journée, on ne sait rien de ses amis, mais il semble qu'elle est très occupée avec ses promenades, l'éducation des filles, les réceptions. Ce cycle répétitif construit autour d'elle des murs gris, elle vit sans passion, sans désir, morte. De ce point de vue, elle ressemble à la mère, qui s'écroule au fur et à mesure vers la mort.

> Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noire, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré.[157]

Par contre, dans le cycle indochinois, Anne-Marie Stretter a une image tout à fait contraire : elle paraît en une femme en rouge, libre, dans une Lancia noire, au volant, avec un

---

[155] LM, p.217.

[156] Marguerite DURAS, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris, 1966, p.95.

[157] Marguerite DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris, 1981, pp.15, 16.

chauffeur indigène à ses côtés. Dans les années 30, en Indochine cette image se révèle très choquante. Ainsi, Anne-Marie Stretter devient le symbole de la liberté féminine dont rêve l'écrivaine dès l'enfance, la prostituée qui livre son corps au premier venu

> Quand elle se réveille le Chinois lui dit que A.M.S les a dépassés. Que c'était elle qui conduisait, que le chauffeur était à côté d'elle. L'enfant dit que c'est souvent qu'elle conduit elle-même [158]

Cette femme n'appartient à personne, aucun ancrage ne l'attache, « elle est à qui veut d'elle, la donne, à qui la prend »[159]. Elle se laisse emporter par son désir, par ses passions, mais en même temps elle est une femme comme la mère de Duras, et c'est ce qui la rend fascinante.

2.2.3.2 Emblème de la féminité épanouie et de la sexualité triomphante

De son double statut de mère et de femme, Anne-Marie Stretter possède non seulement le pouvoir quotidien mais aussi le pouvoir de la mort. Chez elle, se croisent Thanatos et Eros

> Elle a incarné pour moi longtemps une sorte de double pouvoir, un pouvoir de mort et un pouvoir quotidien. Elle élevait des enfants, elle était la femme de l'administrateur général, elle jouait au tennis, elle recevait, elle se promenait, etc. Et puis elle recelait en elle ce pouvoir de mort, de prodiguer la mort, de la provoquer. Quelquefois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle [160]

Elle apparaît dans le cycle indochinois grâce aux rumeurs qui courent sur ses amants. On dit qu'elle a beaucoup d'amants, qu'elle couche avec les chauffeurs indigènes et aussi les princes du Laos, et du Cambodge. Il n'existe pas de distinction de classe chez elle, elle écoute Eros, suit le chemin qu'il lui montre. Elle n'a pas peur de la lèpre comme les autres Occidentaux, elle vient près des lépreux, leur donne la nourriture, elle abrite la mendiante chassée par sa mère. Elle reçoit ses amants après les réceptions, du moins c'est ce que l'enfant devine à travers les grilles de la maison blanche de l'ambassadeur. Semer l'amour pour l'un, donner la mort à l'autre, Anne-Marie Stretter est à la fois Eros et Thanatos. Le suicide d'un jeune homme avant son départ à Vinh Long fascine Duras : ainsi, découvre-t-elle que l'amour

---

[158] AC, p.50.

[159] Marguerite DURAS, *India Song*, Gallimard, Paris, 1973, p.46.

[160] LM, p.217.

peut mener quelqu'un à la mort, on peut mourir de l'amour, de l'impossibilité d'aimer et être aimé.

> C'est peu après son arrivée qu'on a appris qu'un jeune homme s'était suicidé, par amour pour elle, par amour d'elle. Je me souviens du bouleversement que ça a provoqué en moi, je ne comprenais plus rien. Le choc, qui a été très fort, quand j'ai appris cette nouvelle, venait du fait que cette femme n'était pas apparemment une femme coquette, une femme mondaine ; elle avait quelque chose d'invisible, c'était le contraire d'une femme qui se remarque, elle était très silencieuse, on ne lui connaissait pas d'amis et elle se promenait toujours seule ou bien avec ses deux petites filles[161]

Duras a compris grâce à Anne-Marie Stretter que la beauté d'une femme ne vient pas des vêtements, « ni les soins de beauté, ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des atours »[162], elle vient d'ailleurs. La séduction réside en la femme elle-même, en sa passion, en sa force intérieure, en son esprit.

Derrière le silence, derrière une vie ponctuelle qu'Anne-Marie Stretter reprend lorsqu'elle revient à Calcutta, se cache « une réalité profonde de violence, de passion et de mort, qui la transforme en un être foncièrement dangereux et la réinvestit de l'auréole romanesque de la femme fatale »[163]. La routine quotidienne avec toutes ses contraintes provoque chez elle une révolte. Et cette révolte s'incarne dans une sorte de vengeance, Anne-Marie Stretter, en se prostituant, se venge de la vie diplomatique. Elle est, pourrait-on dire, en même temps la reine et la prostituée de Calcutta. Ce sont deux faces opposées et Anne-Marie Stretter se trouve exactement entre ces deux extrêmes. Ce personnage elle n'est pas une femme libérée, mais « elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération »[164]

Pourtant, la complaisance du désir ne remplit pas le vide en Anne-Marie Stretter, ne cache pas la solitude perpétuelle. La tristesse de ce personnage peut se comprendre comme une impossibilité de trouver hors de soi de quoi aimer et être aimée. Elle n'a pas d'amis, ou au

---

[161] *Id.*

[162] AM, p.27.

[163] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.196.

[164] LM, p.224.

moins dans les livres, Duras ne les présente pas, elle montre le personnage enfermé dans un cycle vicieux, et essayant d'y échapper en cherchant une raison de vivre, et d'aimer. Néanmoins, les amants ne sont que des passagers dans sa vie, ils ne peuvent pas lui donner une raison de vivre. La complaisance au désir ne signifie pas la résolution du plaisir qu'elle poursuit. Ainsi, Anne-Marie Stretter apparaît comme une divinité encombrée par sa puissance d'amour dont ses larmes montrent le débordement de cette impuissance. Elle est prisonnière de sa solitude, de cette souffrance qui lui semble si familière « On la dirait… prisonnière d'une sorte de souffrance. Mais … très ancienne … trop ancienne pour encore l'attrister… »[165]

> Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour[166]

Vers la fin de *L'Amant*, Anne-Marie Stretter et la jeune fille se retrouvent ensemble dans la solitude, la tristesse perpétuelle, entourées des « amants sans amour » avec leur désir inatteignable d'une jouissance à mourir. Tout cela explique la fascination de Duras pour Anne-Marie Stretter, et nous cernons mieux les contours de ce modèle féminin, idéal partagé entre la vie quotidienne et la passion menant à la jouissance et à la mort

> Précisément, l'essence de la féminité se caractérise pour Duras par cette appartenance de la femme à une double sphère : celle de la vie quotidienne, du foyer et des enfants, et celle de la passion et de la mort. La mère tutélaire et bienfaisante, l'amante et la sorcière sont indélébilement associées dans cette image mythique d'une féminité essentiellement double. D'où la propension de l'écrivain à attribuer effectivement à ce personnage une dimension archétypale[167]

Ainsi, trois des personnages féminins servant de structure au cycle indochinois incarnent bien l'archétype d'un entre-deux, ambivalent, paradoxal et contradictoire. A des niveaux différents, la mère, la jeune fille-enfant et Anne-Marie Stretter fonctionnent comme des personnages-frontières.

---

[165] Marguerite DURAS, *India Song*, *op. cit.*, p.71.

[166] AM, p.111.

[167] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.196.

Chapitre 3 : Les lieux

> « Dans les grandes circonstances de la vie, notre âme s'attache fortement aux lieux où les plaisirs et les chagrins fondent sur nous » (Honoré de Balzac)

Les lieux décrits dans les livres servent pour la plupart de décor aux histoires. Pourtant le choix des lieux n'est pas anodin, car l'espace porte toujours une signification qui contribue en partie à valoriser les personnages chez Marguerite Duras. L'Indochine demeure une terre d'enfance lointaine, elle est submergée par l'oubli pendant dix-huit ans après le retour en France de Duras. Son souvenir est ravivé dans les textes, revient sur les pages comme si l'auteure n'avait rien oublié. Cette terre symbolise le bonheur et le malheur, l'enfer et le paradis. C'est le lieu où Marguerite Duras connaît la première jouissance, elle sait que le désir accompagne la douleur ; le lieu où elle pourrait « aimer » son petit frère à sa façon, mais aussi le lieu où elle reconnaît la situation ambiguë, et la pauvreté des colons blancs sont spoliés par le gouvernement colonial.

Cette terre coule vers l'oubli, efface tous les repères temporels et forme au fur et à mesure, avec le temps, une puissance irréductible qui pousse Duras vers l'écriture

> Ils regardent l'océan de rizière de la Cochinchine. La plaine d'eau traversée par les petites routes droites et blanches des charrettes d'enfants. L'enfer de la chaleur immobile, monumental. A perte de vue la platitude fabuleuse et soyeuse du Delta. L'enfant, elle parlera plus tard d'un pays indécis, d'enfance, des Flandres tropicales à peine délivrées de la mer [168]

Comment les lieux décrits dans le cycle indochinois reflètent-ils l'esprit de l'entre-deux des personnages ? Nous distinguerons ici trois catégories de lieux : les villes avec le Mékong, les lieux publics et les lieux de misère.

[168] AC, p.49.

2.3.1 Les villes et leurs composantes

2.3.1.1 Saigon, Sadec et le Mékong

L'histoire de l'enfant se passe entre deux villes : l'une est Sadec, le nom de l'autre ne se figure pas dans le cycle indochinois, mais on pourrait deviner qu'il s'agit Saigon. La famille de l'enfant habite à Sadec, une province à 143km de Saigon. Sous la protection coloniale française, Saigon est nommé « le perle de l'Orient ». La France a fait construire toute l'infrastructure nécessaire pour servir le système colonial : les quartiers de luxe avec les maisons blanches, le cinéma, les restaurants et les bars. Une ville dynamique, la ville des Blancs riches « c'est une ville de plaisir qui bat son plein la nuit »[169] où l'enfant Marguerite Duras vient faire ses études. Cette ville cache des secrets de l'enfant, les rendez-vous avec le Chinois, et la liberté. Saigon – la ville n'était pas nommée dans *Un barrage contre le Pacifique* – est caractérisée par la couleur blanche. Les maisons sont blanches, le costume des Blancs est aussi blanc, mais c'est une couleur « extrêmement salissante ». Le blanc ne peut pas rendre la ville propre. Au contraire, la description de Marguerite Duras donne l'impression de la saleté. La propreté, bizarrement, transforme cette partie de la ville en « un bordel magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence »[170]. Duras donne l'image d'une ville des Blancs construite du sang, et de la misère des indigènes.

La ville, complice des secrets, s'oppose à Sadec, le lieu d'habitation de la famille où l'histoire des barrages ainsi que celle de la mère se déroulent. Cette province évoque elle-même le contraste entre la richesse de la famille chinoise avec « la maison couleur bleu clair du bleu de Chine » et la pauvreté de la famille française.

> […] il y avait un escalier avec des marches qui descendaient à l'intérieur du fleuve. Il dit que les marches sont toujours là pour les femmes et les enfants pauvres se baigner et laver leurs affaires dans les eaux du fleuve, que les marches descendaient jusqu'à disparaître. Et que le père se tenait sur un lit de camp face à cet escalier pour voir les femmes se déshabiller et rentrer dans les eaux du fleuve et rire ensemble[171]

[169] AM, p.52.

[170] AC, p.169.

[171] *Ibid.*, p.128.

Ces deux lieux sont liés par un fleuve, le Mékong qui joue le rôle de témoin de rencontre et de séparation, des moments heureux mais aussi malheureux. De Sadec, pour aller à Saigon il faut traverser ce fleuve par les bacs. Sur les pages du cycle indochinois, le Mékong apparaît avec son immensité, la verdure de ses deux rives, il reçoit le monde dans son cours et l'emporte avec lui vers l'océan. Il efface la misère, le désir. Le fleuve devient la frontière symbolique de l'entre-deux :

> Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait[172]

Le fleuve partage le plaisir de l'enfant sur le chemin vers son amant, l'envie de se livrer au désir, à la jouissance

> Et ce fleuve, cet enchantement, toujours, et de jour et de nuit, vide ou peuplé de jonques, d'appels, de rires, de chants et d'oiseaux de mer qui remontent jusque-là de la plaine des Joncs[173]

Pourtant, derrière son immensité paisible, se cache une tempête, ainsi la beauté du fleuve sous-entend un danger latent, on risque de s'emporter vers l'océan.

> Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat [174]

Même sur le bac, le mélange existe encore, les cars indigènes se juxtaposent des voitures de luxe, le limousine du Chinois ou la Lancia noir d'Anne-Marie Stretter. C'est sur un bac traversant le fleuve que l'enfant rencontre son amant chinois. Le lieu est très symbolique de l'entre-deux, sur le Mékong liant deux lieux de misère et de jouissance, et le bac liant deux rives du fleuve. Cette rencontre contient des augures définissant l'entre-deux de la relation. Comme le courant est fort, le fleuve « emporterait tout », y compris la rencontre amoureuse sur

[172] AM, p.17.

[173] AC, p.99.

[174] AM, p.18.

le bac. Tous les souvenirs pourraient partir avec l'eau du fleuve vers l'océan, vers le terrain de l'oubli.

Le Mékong est un lieu de rencontre, mais aussi un lieu de danger. Il est le témoin du départ du frère aîné, de la douleur de la mère de le voir la quitter

> Tandis que le bateau s'éloigne, Thanh l'empêche de voir. Le frère aîné s'éloigne, tête baissée, il quitte le pont, il ne regardera plus sa mère.
>
> Il disparaît à l'intérieur du bateau.
>
> Ils étaient restés longtemps là, enlacés tous les trois[175]

Il est aussi le lieu de la séparation du couple, il abrite la fin d'une relation que les amants ne peuvent pas définir : relation amoureuse ou relation par l'argent. A travers cette séparation sur le fleuve, l'enfant reconnaît qu'elle a aimé le Chinois

> Elle ne le regarde toujours pas. Rien
>
> Quand elle ouvre les yeux pour le voir encore, il n'est plus là. Il n'est nulle part. il est parti.
>
> Elle ferme les yeux.
>
> Elle ne l'aura pas revu passer.
>
> Dans le noir des yeux fermés elle retrouve l'odeur de la soie, du tussor de soie, de la peau, du thé, de l'opium[176]

Les villes symbolisent deux lieux opposés fréquentés par l'enfant. Elle n'appartient à aucun d'entre eux. Elle fait le va-et-vient, elle oscille entre la misère et la richesse, entre les contraintes imposées par la mère et la liberté, entre la province et la ville. Duras a choisi les lieux les plus emblématiques afin d'insister la situation de l'entre-deux de ses personnages. Le fleuve paraît dans le cycle indochinois comme une frontière symbolique entre deux rives, entre deux villes. Pourtant, sur cette frontière, le bac, qui fait le va-et-vient, témoigne une autre sorte de l'entre-deux : la rencontre et la séparation, le bonheur et le malheur.

---

[175] AC, p.198.

[176] *Ibid.*, p.226.

2.3.1.2 Les lieux intimes

Les lieux intimes : la garçonnière et la salle de bains, paradoxalement, ne sont pas intimes. Au contraire ils expriment un désir fort du personnage principal d'être vu. Ces lieux sont normalement fermés pour l'intimité personnelle, mais dans le cycle indochinois ils deviennent mi fermés, mi ouverts et laissent entrevoir une situation qui reproduit encore un entre-deux

La garçonnière témoigne des émotions du couple. Elle devient un endroit intime, et public par sa description. C'est un lieu fermé, le sombre, mais aussi ouvert sur les bruits. C'est le lieu de détresse, de douleur, de souffrance mais aussi d'espoir, de jouissance, de mort et de vie.

Dans un premier temps, la garçonnière se sépare du vacarme de la ville, elle se trouve au cœur de Cholon, un quartier des Chinois au sein de Saigon. Il semble avoir une frontière invisible entre ce lieu de désir et la ville indifférente.

> Tout à coup la foule s'éclaircit sans qu'on comprenne du tout pourquoi ni comment. Voilà. C'est calme. Le bruit reste égal mais devient lointain. La foule s'éclaircit. Les femmes ne sont plus au galop, elles sont calmes. […] Le vacarme de Cholon est lointain, tellement, qu'on croirait à un village dans l'épaisseur de la ville.[177]

La garçonnière se trouve dans une rue calme du quartier animé de Cholon, sous une galerie ouverte. Dans les mœurs chinoises, il n'y a que des jeunes chinois riches qui ont une garçonnière, car en principe ils devraient avoir beaucoup de maitresses. Ainsi, ce lieu devient le symbole de la richesse chinoise à Saigon, et de l'adultère. L'idée de l'adultère est renforcée par la deuxième porte menant à une autre rue, permettant l'occupant son propriétaire se sauve en cas de nécessité. C'est cette porte qui excite chez l'enfant le désir des hommes « quand ils aiment une femme et ils ne sont pas aimés par cette femme »[178]. Ce lieu considéré comme une fournaise est décrit grâce à une ambiance mortifiée avec les plantes « mortes de la chaleur », « un lieu de détresse, naufragé »[179]. Pourtant, ce lieu de détresse avec sa simplicité de meubles « il n'y a que le lit, le fauteuil et la table »[180] évoque le désir chez l'enfant.

---

[177] *Ibid.*, p.71.

[178] *Ibid.*, p.74.

[179] AM, p.56.

[180] AC, p.72.

En effet, la garçonnière rassemble en elle le désir et la mort, la douleur et la jouissance, la valorisation du corps féminin et l'humiliation, l'amour et l'argent.

La description de la scène de défloration de l'enfant aborde la douleur vive évoquant en même temps la mort, et juste après la douleur, vient le bonheur, la jouissance. L'amour pourrait naître dans cette salle, il vient avec la peur, la peur d'aimer, la peur de ne pas l'oublier, et surtout la peur de ne pas pouvoir vivre. La présence fragile du bonheur ne peut pas effacer l'angoisse du début d'un amour.

> Et puis cette souffrance quitte le corps, quitte la tête, elle quitte insensiblement toute la surface du corps et se perd dans un bonheur encore inconnu d'aimer sas savoir[181]

L'absence de meuble transforme la garçonnière en un lieu provisoire mi public mi privé, elle est séparée de l'extérieur par les persiennes. En revanche, on peut entendre les voix « ceux des rires. Des courses et des cris d'enfants. Des appels des marchands de glaces, de pastèque, de thé. Puis soudain ceux de cette musique américaine mêlés aux mugissements affolants des trains du Nouveau-Mexique, à ceux de cette valse désespéré, cette douceur triste et révolue, ce désespoir du bonheur de la chair. »[182], voir les ombres passer « Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours énormes. Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes. »[183]. La frontière est si fragile qu'il semble que les scènes primitives se passent dans un lieu public avec le témoignage de la communauté chinoise à Cholon.

> Le lit est séparé de la ville par ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements, comme une sirène qui lancerait une clameur brisée, triste, sans écho[184]

Ce lieu témoigne du désir irréductible devant le corps enfantin, peut-être de l'amour entre l'enfant et le Chinois, mais aussi de la détresse du couple devant l'impossibilité de convaincre le père. Pour l'enfant, la garçonnière avec la relation avec le Chinois exprime un espoir de

---

[181] *Ibid.*, p.80.

[182] *Ibid.*, p.82.

[183] AM, p.52.

[184] *Ibid.*, p.53.

partir, de quitter la mère pour vivre comme les autres, la joie de rapporter de l'argent à la famille comme sa mère le souhaite mais aussi la douleur, voire le dégoût d'elle-même, l'humiliation par elle-même quand l'enfant reçoit l'argent.

> Elle reste encore là. Sur le fauteuil il y a le peignoir noir de l'amant, funèbre, effrayant. Le lieu est pour toujours déjà quitté. Elle pleure. Toujours assise. Elle est seule avec l'argent, elle est émue par elle-même devant l'argent qu'elle a réussi de prendre au-dehors. Avec la mère elles ont fait ça : elles ont pris : l'argent. Doucement, tout bas, elle pleure. D'intelligence. D'indicible tristesse. Pas de douleur, non rien de ça[185]

De même qu'à la garçonnière, la salle de bains reste entre-ouverte, c'est le lieu de « jeu » de Suzanne avec M. Jo. Elle exprime en même temps l'acceptation et le refus en laissant la porte entrouverte fugitivement. Quelques secondes de cette ouverture soulignent le désir de M. Jo devant la nudité de Suzanne, mais aussi celui de Suzanne d'être vu.

> Suzanne entrouvrit la porte. M. Jo fit un bond vers elle. Suzanne ferma la porte brutalement. M. Jo resta derrière[186]

Même le bungalow reste ouvert devant les passants : à cause d'une construction trop rapide, le bois est encore trop vert et quand il se sèche, les planches sont disjointes et laissent des fentes entre elles.

> Beaucoup de planches s'étaient fendues et elles s'étaient disjointes les unes des autres si bien que maintenant […] on pouvait voir le jour se lever, et que la nuit, lorsque les chasseurs revenaient de Ram, leurs phares balayaient les murs des chambres[187]

Les lieux intimes dans le cycle indochinois se transforment en des lieux mi fermés mi ouverts, les lieux de désir et de détresse. Ils ne servent pas de simples décors de l'histoire, mais ils expriment les relations ambiguës entre les personnages, et contribuent à définir en partie leur statut ambivalent.

---

[185] AC, p.179.

[186] UBP, p.106.

[187] *Ibid.*, p.161.

2.3.2 Les lieux publics

2.3.2.1 L'école et la pension

L'école ou la pension sont connues pour des règlements, des contraintes que tout le monde doit respecter sans aucune exception. Dans le cycle indochinois, ces lieux ne désignent plus les mêmes références. Précisons que la pension Lyautey est un produit imaginaire de Duras, elle n'existe pas. En réalité, quand la future écrivaine était à Saigon pour ses études, elle était logée dans la maison d'une dame qui était le modèle de Mademoiselle Barbet dans *Des journées entières dans les arbres*. Ces deux lieux se chargent des fantasmes de Duras. Ils sont la rencontre de la fiction et du réel, la réalité et le fantasme.

En effet, la pension et le lycée mettent en scène un mélange de « races » : les jaunes, les blancs et les métis. L'enfant semble ne pas s'intéresser à la vie commune, et garde son identité blanche en fréquentant son amie Hélène Lagonelle. Elle est au dedans de ces lieux. Mais dehors en même temps. Elle est indifférente de ce qui se passe autour d'elle et elle n'a pas l'intention de partager son histoire, ni de se placer parmi les autres. La pension avec ses nombreux pensionnaires, et le lycée se transforment dans les livres en des lieux d'isolement de l'enfant. Dans des scènes, elle se trouve souvent seule, dans la cour vide, isolée par la foule métisse

> Le lycée – les couloirs son pleins d'élèves. L'enfant attend contre un pilier du couloir. Elle est tournée vers le dehors, isolée[188]

La pension ressemble plutôt à une prison : chaleur accablante, tout est surveillé, les jeux aussi. Cette prison enferment les jeunes filles pour les envoyer ensuite, selon Hélène Lagonelle, « dans les lazarets, chez les lépreux, les pestiférés, les cholériques »[189]

> Toutes les fenêtres du dortoir sont ouvertes à cause de la chaleur. Les jeunes filles sont enfermées derrière dans les cages blanches des moustiquaires. On les reconnaît à peine. Les veilleuses bleues des couloirs les font très pâles, mourantes [190]

Pourtant, ces mêmes lieux symbolisent la liberté pour l'enfant, les règlements ne peuvent pas l'attacher. Elle est libre dans son choix, elle sort avec le Chinois, elle peut rentrer à la

---

[188] AC, p.115.

[189] *Ibid.*, p.53.

[190] *Ibid.*, p.94.

pension, venir au lycée quand elle veut. Elle est hors de toute discipline puisqu'elle est blanche et de plus fille de la directrice française. Elle est convoquée chez le censeur parce qu'elle n'est pas rentrée tous les soirs à la pension. La rencontre ne provoque pas aucune peur chez elle, elle ne signifie pas non plus une punition ou un reproche comme pour les autres. Au contraire elle renforce la compréhension entre le censeur et l'enfant, et signifie encore davantage la liberté de l'enfant dans les contraintes du lycée.

Marguerite Duras ne s'intéresse pas non plus à ce que les autres disent sur elle, elle sait bien que la relation entre une blanche et un indigène (bien que son amant soit chinois) estle sujet des rumeurs « le jeune maître est là, dans l'auto. C'est l'heure de la sortie du lycée. L'enfant va près de lui. Sans un mot, devant les passants, les élèves, ils restent enlacés dans un baiser très long, oublieux de tout »[191]. Cette liberté est reconnue même par sa mère quand elle est convoquée au lycée pour les affaires de sa fille.

> C'est une enfant qui a toujours été libre, sans ça elle se sauve de partout. Moi-même, sa mère, je ne peux rien contre ça… Si je veux la garder, je dois la laisser libre[192]

Cette liberté dans une prison comme la pension Lyautey provoque le désir chez deux filles blanches « J'ai envie de tous les boys. De celui-là qui est au phono aussi. Des professeurs. Du Chinois »[193] et le lieu avec les règlements stricts se transforme en lieu de désir. L'histoire d'Alice la métisse qui « fait la prostituée tous les soirs, là derrière » avec « n'importe qui… des passants… des hommes en auto qui s'arrêtent, elle va aussi avec eux. Ils vont dans le fossé derrière le dortoir »[194] rend la pension encore plus fantasmatique. La pension ainsi se partage entre lieu de désir et lieu d'argent. Alice se fait payer cher pour pouvoir acheter une maison, même petite, dans l'avenir. Ce n'est pas par hasard que Duras a choisi la pension où l'enfant donne de l'argent à Thanh « De derrière la pension Thanh sort de l'ombre. Elle va vers lui. Ils s'enlacent. Sans un mot. Elle dit qu'elle a l'argent »[195]

---

[191] *Ibid.*, p.126.

[192] *Ibid.*, p.124.

[193] *Ibid.*, p.68.

[194] *Ibid.*, pp.54, 55.

[195] *Ibid.*, p.181.

Enfin, le lycée marque la réussite de la jeune fille blanche et l'échec de ses frères. Plus elle réussit à l'école, plus elle ressent le mépris de la mère envers ce succès. Comme ses frères ne fréquentent plus l'école ou comme il semble que l'école n'est pas faite pour eux, en tant qu'institutrice d'une école, en tant que directrice, la mère porte ses espoirs sur la fille. Pourtant la réussite de l'enfant se traduit en espoir et en désespoir de la mère. Elle est certainement fière, mais elle n'est « pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français »[196].

Le lycée et la pension se transforment en frontière symbolique entre l'espoir et le désespoir, entre la réussite et l'échec, et entre la liberté et la prison.

2.3.2.2 Les lieux publics

Nous appellerons lieux publics les lieux de distraction, y compris la cantine de Ram, le cinéma, les restaurants en ville. Ce sont les lieux ouverts à tout le monde, mais dans les récits, ils mettent également en scène la situation ambiguë des personnages qui les fréquentent.

La cantine de Ram se trouve sur le chemin qui renoue Ram et Kam, la campagne et la ville. C'est le point de rencontre familier de la région. Tout le monde s'y connaît. C'est le lieu des distractions pour la famille de Suzanne quand ils sont lassés de la routine dans la plaine, quand ils ont besoin de sortir de la misère pour prendre l'air d'une vie plus animée de la ville « pour essayer de se consoler en voyant du monde »[197]. La cantine est ouverte à un monde mêlé : les riches, les pauvres, les chasseurs, les planteurs avec leurs histoires de commerce, de contrebande, de pernod. Ce n'est pas par hasard que la rencontre entre Suzanne et M. Jo a lieu à la cantine. Le caractère hybride de ce lieu relève au mieux la contradiction qui existe entre Suzanne et M. Jo. Ils viennent de deux mondes différents : M. Jo est riche, mais comme il dit « la richesse ne fait pas le bonheur […] comme vous avez l'air de le croire »[198]. Et Suzanne vit dans un bungalow ; elle attend tous les jours au bord de la piste un homme qui l'emmènera un jour en ville, elle a envie de quitter la pauvreté. Dans un monde familier comme celui de la cantine de Ram, l'apparition de M. Jo dans ses vêtements luxueux, et surtout le diamant ayant « une valeur royale » s'opposent à la misère de la famille de Suzanne. C'est pour sa richesse et

[196] AM, p.31.

[197] UBP, p.14.

[198] *Ibid.*, p.45.

son malheur qu'on le méprise. Chez lui se trouve tout ce dont la famille rêve : pour Joseph la limousine et les dents, pour la mère et Suzanne le diamant. Il a tout et il n'en est pas heureux. Le fou-rire fou de la famille montre ce paradoxe. Ils le considèrent tous comme un imbécile

> La mère proclamait : « Il n'y a que la richesse pour faire le bonheur. Il n'y a que des imbéciles qu'elle ne fasse pas le bonheur ». Elle ajoutait : « Il faut, évidemment, essayer de rester intelligent quand on est riche. » Encore plus péremptoirement qu'elle, Joseph affirmait que la richesse faisait le bonheur, il n'y avait pas de question. La limousine de M. Jo à elle seule aurait fait le bonheur de Joseph. »[199]

Comme la cantine de Ram, le bar La Cascade dans *L'Amant de la Chine du Nord* montre la distance entre les riches et les pauvres, et cette fois-ci entre les blancs et les indigènes. Les repas avec le Chinois se passent pour la plupart en silence, un silence accablant de mépris, malgré l'intention de commencer un dialogue du Chinois.

> Ils n'ont rien à se dire. Personne ne parle. C'est le silence. Personne ne s'en étonne, n'en est gêné.
>
> Les consommations arrivent. C'est le silence général. Personne n'y prend garde ni eux ni l'enfant. C'est comme ça[200]

Ce silence montre qu'aucun point commun n'existe entre eux, entre un riche Chinois et une famille de race blanche pauvre. Il contient le mépris de la « race blanche » envers les indigènes, que la honte devant la richesse, devant l'élégance du Chinois.

> Ces soirées se passent toutes de la même façon. Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne peuvent pas le regarder. Ils ne pourraient pas le faire. S'ils pouvaient faire ça, l'effort de le voir, ils seraient capables par ailleurs de faire des études, de se plier aux règles élémentaires de la vie en société[201]

Mais la joie de l'enfant se répand dans cette ambiance lourde, la joie de voir toute la famille sortir de la misère pour une fois, la joie de rencontrer les gens dans la rue, de quitter pour un moment les brousses pour profiter de la bonne nourriture sans s'inquiéter de l'addition.

---

[199] *Id*.

[200] *Ibid.*, p.158.

[201] AM, p.64.

> Le Chinois voit le regard de l'enfant sur eux, ceux de cette famille, regard d'amour et de joie sur eux enfin au-dehors, au-dehors de la maison de Sadec, du poste, enfin lâchés dans les rues, exposés à tous les regards, en train de se régaler avec les letchis au sirop[202]

La joie de l'enfant dévoile la misère de la famille qui mange tout le temps de l'échassier et du poisson pêché dans le rac. Les repas au restaurant leur semblent de grands festins.

Un autre lieu public est le cinéma. L'Eden Cinéma est le lieu de travail de la mère. Le travail de l'une est donc la distraction des autres. C'est au cinéma que l'opposition entre le désir et l'impossibilité d'atteindre son objet s'installe. Contrairement à ce que le nom du cinéma indique (le Paradis), l'accès au désir chez la mère est barré : elle ne peut pas regarder l'écran, ni voir le film : « la mère n'a pas connu la jouissance »[203]. Le cinéma apparaît sur le chemin de Suzanne lors de la promenade dans les hauts quartiers, comme un abri pour se cacher, un bonheur soudain au cours du malheur de se trouver seule, laide, contrastant au milieu de luxe du haut quartier.

> La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, offerte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence[204]

Le cinéma incarne pour Suzanne un paradis artificiel où s'effacent le malheur, le désespoir, la honte. Dans l'obscurité de la salle, s'installe l'égalité entre les hommes. La fin abrupte du film racontant l'histoire d'amour entre une femme riche et libre et un homme, les images du baiser provoquent chez les spectateurs un désir invincible. L'Eden Cinéma empêche l'accès au désir chez la mère mais l'ouvre chez Suzanne. Comme sa petite sœur, Joseph y a rencontré Lina, une femme certainement riche avec qui il partira plus tard après la mort de la

---

[202] AC, p.160.

[203] AM, p.50.

[204] UBP, p.188.

mère. Ainsi c'est au cinéma, au paradis artificiel où Joseph a trouvé une issue pour quitter la plaine de la misère.

Enfin, l'Hôtel Central dans *Un barrage contre le Pacifique* se situe sur la zone d'intervalle entre le haut quartier réservé aux Blancs qui font fortune et le bas où habitent les « coloniaux indignes ». Ses clients sont pour la plupart des fonctionnaires, « des employés subalternes des douanes et des postes », des putains. Cet hôtel est un lieu de passage pour les fonctionnaires « qui se trouvaient en instance de rapatriement, des chasseurs, des planteurs ». Le propriétaire l'a racheté par ses économies de vingt ans d'une putain. La position de l'hôtel ainsi que le statut de son propriétaire oscillent entre les riches et les pauvres ; entre la classe supérieure et celle du bas-fond de la société.

Ainsi les lieux de distraction ne montrent pas tout simplement le côté du loisir, mais ils se trouvent dans la position eux aussi d'un entre-deux riche et pauvre, paradis et enfer, désir et impossibilité de l'atteindre. Tout comme la situation des personnages qui les fréquentent.

2.3.3 Les lieux de misère

Les lieux de misère se trouvent pour la plupart à Ram, et témoignent la période la plus noire de la famille de l'enfant. Cependant la misère, la mort qui guette partout, il existe toujours un certain bonheur, un paradis dans le trou noir de la misère.

2.3.3.1 La forêt et la plaine

Comme Duras le dit dans *Les Parleuses*, la forêt dans *Un barrage contre le Pacifique* est la forêt de son enfance pendant les jours où elle attend au bord de la piste quelqu'un qui l'emmène. La peur de la forêt ne vient que lorsque la jeune fille est grande. Auparavant, ce lieu possède une séduction irrésistible pour tous les enfants y compris les enfants Donnadieu. « Et nous, nous y allions quand même ; nous, les enfants, nous n'avions pas peur. Nous, nés là-bas, nous n'avions pas peur de la forêt. »[205].

Pourtant, la forêt décrite dans *Un barrage contre le Pacifique* donne déjà l'image d'un lieu empli de dangers, de risques de mort. Elle est impénétrable, forme « une masse compacte inviolable et étouffante ». Paradoxalement, pour les enfants, plus le lieu est mystérieux, plus ils

[205] LM, p.189.

sont curieux de le découvrir. L'idée d'aller à la forêt chercher des poules « pour bouffer en route » vient à Joseph et Suzanne comme s'ils allaient à Ram

> Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en faisaient une masse compacte aussi inviolable et étouffante qu'une profondeur marine. Des lianes de plusieurs centaines de mètres de long amarraient les arbres entre eux, et à leurs cimes, dans l'épanouissement le plus libre qui se puisse imaginer, d'immenses « bassins » orchidées, face au ciel, éjectaient de somptueuses floraisons dont on n'apercevait que les bords parfois »[206]

Le danger de la forêt réside dans la peur des grands, de la mère, de ceux qui ne sont pas nés là-bas, qui ne connaissent pas la merveille de la forêt interdite « à cause des serpents, des insectes, des tigres »[207].

Comme la forêt, la plaine qui sépare le bungalow de la forêt menace la vie surtout des enfants.

> Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac. Ils mouraient surtout du choléra que donne la mangue verte, mais personne dans la plaine ne semblait le savoir[208]

La mort vient de partout dans la plaine, le rac. Les enfants meurent si nombreux que leurs parents deviennent indifférents, qu'ils pleurent moins et oublient plus vite leur mort. Néanmoins, la vie est également partout semée. Dans la misère apparaissent toujours des lueurs de l'avenir

> Chaque année, à la saison des mangues, on en voyait, perchés sur les branches, ou sous l'arbre, qui attendaient, affamés, et les jours qui suivaient, il en mourait en plus grand nombre. Et d'autres, l'année d'après, prenaient la place de ceux-ci, sur ces mêmes manguiers et ils mouraient à leur tour car l'impatience des enfants affamés devant les mangues vertes est éternelle. D'autres se noyaient dans le rac. D'autres encore mouraient

[206] UBP, .157.

[207] LM, p.189.

[208] UBP, p.118.

> d'insolation ou devenaient aveugles. D'autres s'emplissaient des mêmes vers que les chiens errants et mouraient étouffés[209]

La forêt incarne un paradis préhistorique, merveilleux pour Joseph, Suzanne et les enfants indigènes. Tout d'abord, elle est le lieu de distraction dans une région où n'existe rien de mieux que les mangues vertes, le bain dans le rac, la pêche. Les jeux d'enfance qui peuvent entraîner la mort, évoquent paradoxalement la joie, le bonheur, ils sont décrits parfois très positifs

> Il y en avait partout, perchés sur les arbres, sur les barrières, sur les buffles, qui rêvaient, ou accroupis au bord des marigots, qui pêchaient, ou vautrés dans la vase à la recherche des crabes nains des rizières. Dans la rivière aussi on en trouvait qui pataugeaient, jouaient ou nageaient[210]

La forêt n'est pas seulement mortelle, elle abrite aussi les gens qui se cachent pour ne pas payer des impôts. Ses clairières et ses villages resurgissent comme la vie sur le terrain de la mort. Ainsi, si la forêt, la plaine constituent la mort, la peur pour les adultes, et les Européens comme la mère, elles deviennent la vie, la joie pour les indigènes, et les enfants.

2.3.3.2 Le rac et la piste

Le rac et la piste n'apparaissent pas très souvent dans le cycle indochinois, pourtant ils constituent le lieu même de l'entre-deux. Ils signifient à la fois la vie et la mort, ils sont le danger mortel pour les uns mais le paradis pour les autres, ils donnent l'espoir à l'une mais le désespoir aux autres.

Les racs sont des torrents qui descendent de la montagne. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, ils sont décrits comme moins sauvages, plus civilisés qu'ils ne sont la réalité, Duras le dit dans *Les Parleuses* pour que le livre soit harmonieux[211].

Le rac est comme une poubelle naturelle où l'on jette tous les déchets, tout ce qui pourrit surtout pendant la saison des pluies, et les biches que Joseph a tuées dans la forêt uniquement pour sa passion de chasse. La rivière est sale de ces déchets, elle contient la mort

---

[209] *Id.*

[210] UBP, p.116.

[211] Margueritte DURAS, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p.97.

> Quelquefois, surtout à la saison des pluies, lorsqu'en une nuit la forêt était inondée, un écureuil, ou un rat musqué, ou un jeune paon descendaient, noyés, au fil de l'eau, et ces rencontres la dégoûtaient[212]

Pourtant dans ce rac, Joseph tue les échassiers, la nourriture de la famille et certainement d'autres familles indigènes.

> Depuis quelque temps on mangeait plus volontiers des échassiers à chair noire que Joseph tuait à l'embouchure du rac, dans les grands marécages salés qui bordaient la concession du côté de la mer[213]

Malgré le risque de noyades, le bain dans le rac reste la distraction la plus préférée des enfants de la région, surtout quand il y a Joseph. Ils s'immergent dans la joie de jouer ensemble, de se laver après une journée des jeux sur la piste poussiéreuse.

> Dès qu'ils le voyaient se diriger vers la rivière, les enfants quittaient la piste où ils jouaient, sautaient dans l'eau derrière lui. Les premiers arrivés plongeaient comme lui, les autres se laissaient dégringoler en grappes dans l'écume grise. Joseph avait l'habitude de jouer avec eux[214]

Contrairement au rac, la piste ne contient pas de danger. Mais c'est un lieu de travail. Elle est le produit de travail du caporal et le lieu de l'espoir pour Suzanne.

> Par exemple, la piste, ligne de démarcation entre deux côtés du monde, semble le point de passage entre la vie et la mort. Espace où tout peut arriver, elle est aussi le lieu de l'horreur – les bagnards y sont enterrés vivants – et de l'errance. De même, le rac, torrent de vie qui charrie la mort, est en prise sur la sauvagerie du monde puisqu'il relie les profondeurs de la forêt à la côte, infestée d'animaux dangereux[215]

La piste relie Ram, la forêt et la plaine sauvage à « la plus grande ville de la colonie, la capitale ». Suzanne presque chaque jour vit sur le bord de la piste en espérant voir passer quelqu'un qui pourrait l'emmener, et quitter la plaine. Ce lieu contient le rêve, l'espoir de Suzanne,

---

[212] UBP, p.31.

[213] *Ibid.*, p.19.

[214] *Ibid.*, p.20.

[215] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.136.

> Un jour un homme s'arrêterait, peut-être, pourquoi pas ? Parce qu'il l'aurait aperçue près du pont. Il se pourrait qu'elle lui plaise et qu'il lui propose de l'emmener à la ville[216]

En même temps, la piste rattache les habitants à l'histoire du caporal et des bagnards, une histoire sanglante non seulement pour eux-mêmes mais aussi pour les femmes. Le caporal est arrivé à Ram pour la construction de la piste, c'est « la grande affaire de sa vie ». La piste est construite avec le sang des bagnards et des enrôlés sous les coups de fouet des miliciens, du sang des femmes des enrôlés, des femmes et des enfants morts de paludisme, et de faim. Après la construction, le seul rêve du caporal est de rouler sur cette piste « A tant de misère, tant et tant, un seul des anciens désirs du caporal avait résisté, son plus grand désir, celui de devenir contrôleur sur les cars entre Ram et Kam »[217]. Pourtant à cause de la surdité du caporal, ce désir reste pour toujours un rêve. La piste abrite donc non seulement l'espoir de Suzanne mais encore le rêve impossible du caporal.

Les personnages, et les lieux décrits dans le cycle évoluent donc selon des antithèses et des ambivalences que nous qualifierons d'entre-deux. Que voulait dire Duras de sa situation, qui est transféré à ces personnages ? Comment cette notion influence-t-elle sur son statut d'écrivain ainsi que son identité ? Nous réservons à la partie 3 à répondre de ces questions.

---

[216] UBP, p.21.

[217] *Ibid.*, p.247.

Partie 3 : L’entre-deux et Duras en tant qu’écrivain-femme

La notion de l’entre-deux chez Duras est donc constante dans les livres du cycle indochinois. Elle devient le jeu de Duras. Pourtant cette notion permet également à l’écrivaine de poser des questions concernant son identité, son statut d’écrivain, et la fragilité de l’existence humaine.

Chapitre 1 : La question de l'autre

> « Entre autrui et moi-même il y a un néant de séparation. Ce néant ne tire pas son origine de moi-même, ni d'autrui, ni d'une relation réciproque d'autrui et de moi-même ; mais il est, au contraire, originellement le fondement de toute relation entre autrui et moi » (Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*)

3.1.1 L'Asie et l'identité humaine et artistique chez Duras

L'Asie, cette terre a nourri la petite Donnadieu jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Peut-on dire qu'elle a contribué à former Duras, l'écrivaine du XXe siècle ? Dix-huit ans, c'est l'âge où la personnalité de chacun se forme. La culture asiatique influence donc certainement Duras en tant qu'écrivain et en tant qu'être humain. L'écrivaine revient à l'Asie comme à l'origine. Malgré plusieurs tentatives au début de son retour en France, le nom de Duras est définitivement attaché à l'Indochine. Et sa biographie commence toujours par « Marguerite Duras, née le 4 avril 1914, à Gia Dinh, près de Saigon ». Ainsi, le nom de l'Indochine attache perpétuellement au nom de Duras et devient une partie indispensable de son identité

> La notion de lieu semble de plus en plus associée à une lecture instrumentale, normative et répressive de l'espace social. Qui plus est, elle justifie dans bien des cas une définition restreinte de l'identité. Cette dévalorisation du lieu est accentuée, dans le domaine des études post-coloniales, par un renversement de perspectives : l'idée d'une autonomie du sujet est mise en question, car ce dernier est destitué de toute autorité rhétorique et énonciative, de telle sorte que le narrateur n'a plus d'autorité sur le lieu qu'il occupe de force. »[218]

[218] Simon HAREL, « Les lieux-dits de l'écrivain public. Dispositifs écotopiques et migration dans l'œuvre d'Emile Ollivier », *in Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Daniel Chartier, Véronique Pépin, Chantal Ringuet (éds), pp.71-101, L'Harmattan, Paris, 2006.

Quelle image l'Asie dessine-t-elle dans les livres de Duras, et comment peut-elle révéler le Moi intime de l'écrivaine ?

3.1.1.1 L'image de l'Asie dans les livres de Duras

Marguerite Donnadieu est restée 18 ans en Asie. Ce temps est peut-être celui de son aventure personnelle, une aventure imprévue mais riche qui provoque en elle l'envie d'écrire. Dans une certaine mesure, cette aventure pourrait être celle d'un exil : elle a vécu dix-huit ans loin de la France, adoptant la vie lamentable des indigènes, elle a subi ce que les indigènes ont subi, elle s'est immergée dans le milieu indigène au point de se croire un certain temps vietnamienne. Sa mère lui répète sans cesse qu'elle est française, originaire d'un pays lointain et étranger pour elle. Dans le cas d'exils comme celui-ci, les lieux sont souvent liés à l'identité. En effet, la terre qui nourrit et élève l'homme engendre une culture, une civilisation et l'identité des hommes et des femmes qui s'y trouvent. Dans la formation de leur personnalité, les exilés se posent sans cesse cette question de leur identité. Pour eux, le conflit entre une identité de sédentaire et une identité d'exilé demeure. L'Asie pourrait ainsi expliquer une partie de l'identité de Duras. La seule manière de formuler cette explication, pour l'écrivaine comme pour chacun d'entre nous, n'est pas de fuir l'interrogation originelle, mais de faire face à cette origine troublée et traumatique. Ce retour peut s'accomplir soit par un voyage réel, soit par un voyage imaginaire, *via* les souvenirs occultés. C'est ce second retour que Duras choisit.

L'Asie, cette terre paraissant oubliée, préserve l'origine de notre auteure. Cette terre invite Duras à reprendre contact avec elle, mais sous la forme d'un entre-deux moins troublant, moins féroce que le souvenir traumatique. L'écrivaine choisit ainsi une position ambivalente, entre réel et imaginaire, vécu et souvenir fantasmé, pour vivre ce retour à ce passé, et pour faire face au traumatisme originel en diminuant le plus possible le risque d'autres souffrances

> C'est pour cela que les entre-deux sont des figures de l'origine – des dissipations de l'origine : celle-ci est trop brûlante et traumatique pour être vécue en tant que telle. Elle nous revient et nous invite à reprendre contact avec elle sous la forme d'un entre-deux, la seule qui nous soit accessible. L'origine, comme l'horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure,

> unique, mais par deux moments, deux instances, entre lesquelles on est pris, on se retrouve pris, souvent à son insu[219]

Dans cette situation ambivalente, la terre natale, de très nombreuses fois, vient gêner l'écriture comme une « vengeance » ; paradoxalement plus Duras s'éloigne du temps de l'enfance, plus celui-ci « paraît revivre avec précision et vitalité ». Dans les œuvres, reviennent sans cesse quelques traits singuliers concernant le passé : soit dans les personnages, soit dans les lieux. L'Asie est ainsi la source permanente de la création durassienne. Mais cette terre n'est pas non plus figée. Elle évolue et se modifie selon les œuvres. Les descriptions et les évocations tentent parfois de mimer la terre réelle, appesantie de souvenirs réels, mais elles suggèrent aussi une terre imaginée selon les fantasmes de l'auteure. C'est ce caractère de réalité mêlée à la fiction qui transforme l'Asie en source d'inspiration romanesque inépuisable.

> L'œuvre durassienne avale et recycle en permanence la biographie de M. Duras, harcèle le « noyau dur » de son histoire, sans aboutir réellement à une formulation définitive. Les textes, scandés les uns après les autres, essaient de rejoindre comme une litanie lancinante l'être véritable sans parvenir à le saisir totalement. L'Indochine se transforme par l'alchimie de l'écriture et, dès lors, peu importe que les événements se soient réellement produits. Ce qui compte, c'est de donner sens à la vie vécue comme à la vie rêvée, de laisser libre cours à ces vies inventées, fantasmagories fondues dans l'athanor de l'écriture[220]

Ce retour est certainement si douloureux que l'entre-deux devient la meilleure solution pour dissiper la douleur. Malgré le retour inlassable du motif indochinois, Duras refuse de reconnaître l'Indochine en tant que pays natal, elle n'affirme pas non plus que la France est son pays natal, elle reste sur le terrain de l'entre-deux : elle n'a pas de pays natal

> J'avais dix-huit ans quand je suis partie pour passer ma philo ici, la deuxième partie, et faire l'université, et je n'ai plus pensé à l'enfance. C'avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. Et je me trimbalais dans la vie en disant : Moi, je n'ai pas de pays natal ; je reconnais rien ici autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça ?[221]

---

[219] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, Editions du Seuil, Paris, 1991, p.16.

[220] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.247.

[221] Marguerite DURAS, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p.95.

L'Asie, dans les livres de Duras est l'Indochine et l'Inde. Ces deux terres se mélangent, n'en forment qu'une seule. L'Indochine, le pays natal de Duras contient ses souvenirs d'enfance, des histoires, des rencontres, ceux qui tissent un fond sur lequel jouent ses fantasmes. L'Inde, au contraire, ne figure pas en tant que terre réelle. Le pays est construit dans l'imaginaire, il paraît dans les livres de manière mythique. Il semble que la notion de temps et d'espace n'existe pas en Inde. Ces deux pays sont immergés dans la chaleur étouffante, qui enferme les personnages dans un monde vide. Pour quitter ces pays, les personnages doivent réaliser une aventure violente « faite de passion et de mort ». La chaleur constitue un des motifs préférés de Duras et poursuit jusqu'à l'ambiance européenne dans *Dix heures et demie du soir en été* ou dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Elle rend l'Inde plus mythique, plus fantasmatique

> Cette utilisation de l'Inde est la marque de l'éternel mouvement qui, dès les sources de la pensée, ne cesse de nous faire retourner vers ces commencements, qui viennent inlassablement à notre rencontre. Qu'elle soit celle « de la frime, des ambassades, des palais très loin des capitales » ou celle du cauchemar et de la misère, l'Inde de M. Duras est un pays mythique, pays de partout et de nulle part, paysage mental, métaphore d'un Eden irrémédiablement perdu, sur lequel la romancière déploie une rêverie toute personnelle, empreinte de ses fantasmes et de ses obsessions les plus profondes. Les Indes coloniales, substitut rêvé d'une Indochine vécue, déploient des climats insoutenables de torpeur et de moiteur, où la passion fantasmée se vit jusqu'à la mort.[222]

Enfin, l'Asie est également le miroir de la contestation ou la remise en cause du colonialisme. La fracture sociale, même dans la société des Blancs, la corruption, l'exploitation de la main d'œuvre dont la future écrivaine est témoin pose des questions sur la condition humaine. Ce territoire rend aiguë la question du moi face à l'altérité, à l'opposition entre la culture occidentale et la culture orientale. Nous allons aborder mieux cette question du moi et de l'autre dans une autre partie de ce mémoire.[223]

Pourtant, l'image de l'Asie, ou plutôt de l'Indochine, se transforme au cours des œuvres. La satire de la société coloniale pleine de fureur dans *Un barrage contre le Pacifique* disparaît

---

[222] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine. E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.*, p.140.

[223] Cf *infra* 3.1.2 Le Moi au regard de l'Autre, p.113.

quasi totalement dans les deux autres textes. L'écrivaine se limite à quelques formules polémiques comme « la crapulerie de cette engeance blanche de la colonie »[224]. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, l'Indochine se réduit au fleuve, au bac, à la grande ville Saigon et ses alentours.

Duras a construit une Asie n'appartenant qu'à elle. Pourtant cette terre avec sa culture exerce son influence sur l'identité de l'écrivaine. A partir de la position de l'entre-deux, elle reconnaît plus précisément la confrontation entre la culture occidentale et la culture orientale. Cette influence pourrait ne s'exercer que de manière inconsciente mais ils provoquent chez le lecteur certaines réflexions sur la culture asiatique.

3.1.1.2 Le détour de l'Asie dans l'identité de Duras

L'image de l'Asie constitue un miroir dans lequel se reflète l'identité de Duras. A travers le prisme de ce miroir, son identité se modifie, obéissant à l'influence de ce territoire mythique vieux de plus de mille ans.

L'expérience asiatique apporte d'abord à Duras une forme de sérénité qui peut la réconcilier avec elle-même : toute chose dans la vie est douloureuse ; pour s'en libérer, il faut savoir abandonner le désir. L'homme souffre parce qu'il se laisse enfermer dans un cercle vicieux : il ne supporte pas l'impermanence des choses et leur irrémédiable déroulement, et il ne peut renoncer au désir qui le conduit à vouloir renaître pour goûter encore des voluptés trompeuses. C'est l'esprit bouddhiste qui peut être imprégner Duras. La preuve en est que les personnages, surtout les personnages féminins, subissent la douleur presque toute leur vie, supportent la souffrance d'exister dont la naissance est le commencement. Duras semble voir la naissance d'un homme comme la souffrance d'être né

> L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. […] Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. […] C'est des cris d'égorgés, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas[225]

[224] AC, p.102.

[225] LM, p.188.

Et toute la vie n'est que l'allongement de cette souffrance : la souffrance de vieillir, de tomber malade, de mourir et puis de renaître : ce sont les quatre souffrances que l'homme doit subir selon le bouddhisme. Tout être humain sans distinction est soumis à cette loi. Ainsi M. Jo ou le Chinois, malgré leur richesse, connaissent tous les deux la souffrance de ne pas être aimé. Au contraire, la mère souffre toute sa vie du manque d'argent, elle ne connaît pas la jouissance, elle est troublée par l'injustice, l'espoir et le désespoir, par l'argent, par l'échec de ses fils. Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur, mène une vie pleine de désirs, mais la complaisance avec « des amants sans amour » et l'argent ne lui ramènent pas le bonheur. Elle vit dans un monde vide malgré son entourage.

Tous les personnages, comme Duras, éprouvent un désir absolu soit pour l'amour, soit pour l'argent. Ils sont tous dans le cercle de la souffrance. Ce désir absolu vers un but malheureusement inatteignable est la source de toute souffrance. Pour s'en débarrasser, au fond du désespoir, les personnages durassiens tombent dans la folie, un état parfait de l'ataraxie, une échappatoire au cercle vicieux

> Néanmoins le désespoir, dont souffrent certains personnages durassiens (et probablement leur auteur elle-même) présente des avantages car il « ouvre » l'être, il autorise la fusion, dans l'impersonnalité ainsi gagnée, à la communauté des vivants, et il participe d'une blessure universelle. Le désespoir et la souffrance, parfois associés à l'état folie, retrouvent donc une forme de positivité dans la mesure où ils sont fondateurs : en effet, ils arrachent aux limites du moi et permettent une fusion dans « l'être comme néant »[226]

En revanche, les personnages durassiens ne parviennent pas jamais au « point neutre » de Nirvana. L'écrivaine semble d'abord arrêter le flux du temps, éterniser un moment merveilleux ou tragique. Elle fait perdre la conscience du temps en gardant pour toujours son visage de dix-huit ans « très vite dans ma vie il a été trop tard ». Ses personnages semblent ralentir dans un mouvement alangui, ils essaient de se stagner. A travers quelques exemples de folie, elle exprime son désespoir, et une conception tragique de l'existence peu en accord avec la sérénité bouddhique, même si le tragique est en partie maîtrisé. La mère, vers la fin de sa vie, vit dans la nonchalance, en désespoir, et n'attend que le départ de Joseph, son enfant aimé, pour mourir.

[226] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.268.

La mendiante finit son errance en Asie en se perdant dans le Mékong, tout comme Anne-Marie Stretter qui s'y noie. La mort semble la fin de l'ataraxie, de la langueur et la vie reste négative.

> Les livres et les films de Duras possèdent un aspect statique, créent un espace, où domine l'ataraxie, où la mobilité n'intéresse que par la stagnation qui la fixe, où les errances (dérive de la mendiante, marche du fou de la plage dans L'Amour) ne comptent qu'alanguies, saisies dans le ralentissement ou l'enlisement. Tout repose sur une volonté de perdre le sens du temps, de l'annuler[227]

La folie n'est pas cet état pur du Nirvana. Les fous dépassent les limites du moi, se débarrassent de préjugé essentiel, ils apparaissent tel « une forme creuse, évidée, mais aussi réceptacle du désir et surtout la douleur ». Ils ne sortent pas de la roue du devenir. La mère, souffrante toute sa vie, est présentée comme si la folie était dans son sang, dès la naissance « Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé »[228]. Lol V. Stein pendant dix ans après le départ de Michael Richarson avec Anne-Marie Stretter, vit en ataraxie en apparence. Pourtant, elle subit la douleur d'exister au fond d'elle, et cette souffrance resurgit quand elle rencontre de Jacques Hold. En effet, « il est poreux, le Fou. Il n'est rien, donc les choses le traversent complètement »[229]

> Parce qu'ils (les fous) ne sont plus soumis au dopping de l'individualisme frénétique, ils se montrent libérés de leur petit moi intime et mesquin. Ils ont ainsi repoussé les limites de leur propre individualité. Ils ne s'y enferment plus. Cette propriété à laquelle le continent mortel (c'est pourtant lui le vrai fou) tient tant encore, ils la bannissent, l'expulsent de leur désert[230]

L'attitude de l'homme envers la nature subit également l'influence de la culture orientale. La culture occidentale, dont l'esprit français, ne conseille pas à l'homme la soumission à la nature. L'homme cherche toujours à maîtriser la nature : « La civilisation occidentale n'a favorisé que le perfectionnement de la maîtrise purement technique sur les forces de la nature.

---

[227] *Ibid.*, p265.

[228] AM, p.40.

[229] LM, p.239.

[230] Alain VIRCONDELET, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Editions Seghers, Paris, 1972, p.73.

Elle « s'est entièrement vouée, depuis deux ou trois siècles, à mettre à la disposition de l'homme des moyens mécaniques de plus en plus puissants » »[231]. Cette attitude envers la nature est source de souffrance : « C'est cet humanisme occidental étriqué, amalgame malheureux du christianisme (l'unité du genre humain) et du cartésianisme (l'homme au sommet de la nature), qui est coupable de tous les malheurs qui se sont abattus sur le monde depuis cent cinquante ans »[232]. Selon la culture orientale, il vaut mieux que l'homme vive en harmonie avec la nature et essaie de modifier sa façon de vivre en fonction de la nature. Ce n'est pas du tout une soumission, mais c'est l'effort pour que la vie humaine soit menée à la fonction de la nature. La ruine des barrages en est un exemple : elle montre que l'homme ne gagne jamais contre la nature. Selon le Bouddhisme, dès sa naissance, chacun a un destin écrit, malgré sa volonté de changer, l'homme termine toujours par ce qui a été prédit. La mère semble obéir, malgré elle, à ce destin pré-écrit.

Ainsi, la rencontre avec la culture orientale apporte des nuances à la culture occidentale innée chez Duras.

> La force d'une culture s'exprime par sa capacité d'en influencer d'autres ; mais chaque influence est une rencontre, et chaque rencontre un affaiblissement. Une fatalité pèse sur le genre humain : la force d'une société la conduit à sa perte[233]

Au fur et à mesure, l'écrivaine accepte l'altérité venant de l'Autre et elle oscille entre la culture asiatique dont le Bouddhisme et la culture européenne.

3.1.2 Le Moi au regard de l'Autre

L'être ne peut pas exister seul dans la société ; à travers les relations avec l'Autre, il définit son identité et sa personnalité, il progresse grâce aux différences entre lui et l'Autre. Ainsi l'Autre devient indispensable pour le Moi. Mais la position du Moi reste toujours polémique en fonction des cultures. Au début du XXe siècle, la culture occidentale – dont l'esprit français – imagine encore qu'il existe une supériorité à la « race blanche » sur les autres races, et certainement cette vision exerce une influence sur le comportement des hommes

---

[231] Todorov TZVETAN, *Nous et les autres*, Editions du Seuil, 1989, p.102.

[232] *Ibid.*, p.103.

[233] *Ibid.*, p.108.

> Le comportement des hommes, selon Gobineau, est entièrement déterminé par la race à laquelle ils appartiennent, et qui se transmet par le sang ; la volonté de l'individu n'y peut rien. Les sociétés « imposent aux populations leurs modes d'existence. Elles les circonscrivent entre les limites dont ces esclaves aveugles n'éprouvent même pas la velléité de sortir, et n'en auraient pas la puissance. Elles leur dictent les éléments de leurs lois, elles inspirent leurs volontés, elles désignent leurs amours, elles attisent leurs haines, elles conduisent leur mépris[234]

L'Autre dans ce cas ne doit pas toujours une personne, une culture ; il pourrait un autre Moi, le moi du passé, par exemple. Dans les textes de Duras, l'Asie joue tantôt le rôle d'un autre, tantôt celui d'un catalyseur permettant de découvrir un autre Moi caché dans le passé.

3.1.2.1 Le Moi et l'Autre

L'Asie avec sa culture et les personnages rencontrés, modifient la vision durassienne de l'Autre. L'écrivaine ne se soumet plus purement au mépris vers d'autres races. La position supérieure de « race blanche » devient instable devant l'expérience asiatique. L'influence inconsciente du Bouddhisme a peut-être vidé le Moi chez les personnages ainsi que chez leur auteure. Ce vide permet paradoxalement l'ouverture vers l'Autre, avec un regard plus ouvert, plus positif ; essentiellement vers la « race jaune inférieure » avec laquelle Duras est en contact tous les jours. De plus, le contact avec la culture asiatique fait découvrir au Moi à l'état brut les angoisses profondes enfouies. L'Asie dans une certaine mesure détruit l'identité occidentale de l'écrivaine et la reconstruit dans l'espace de l'entre-deux

> Comme dans la philosophie bouddhiste, les personnages durassiens vivent dans un état de vacance, d'absence à soi-même, et paraissent évoluer dans une temporalité qui, se réfugiant dans la culminance de l'instant devenu éternité, a enrayé la roue du devenir, source de souffrances pour les hommes. Cette absence ouvre à l'autre dans un renoncement à soi, processus généré par la douleur, qui favorise une sympathie avec l'altérité. Cependant l'état atteint, proche du mysticisme par certains côtés, est également caractéristique de la psychose, dont l'instabilité native paraît incompatible avec l'état du Nirvana. Tout désir n'est pas aboli, ni toute sensation d'ailleurs[235]

---

[234] *Ibid.,* p.173.

[235] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.,* p268.

Duras n'est pas entièrement immergée dans la culture occidentale ; mais si l'on suit Gobineau, le comportement envers l'autre se transmettrait par le sang et l'individu n'y pourrait rien. Duras, femme de la première moitié du XXe siècle n'échappe pas à ce stéréotype raciste : il existe une certaine inégalité entre les races dans ses œuvres. Cette vision s'exprime clairement dans l'attitude de la famille de Suzanne envers M. Jo. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, M. Jo est de race blanche, pourtant le mépris de la famille de Suzanne montre qu'en réalité, il est de « race » jaune et ressemble à un singe « Merde, quelle bagnole, dit Joseph. Il ajouta : Pour le reste, c'est un singe »[236]. La richesse de l'Autre appartenant à une « race inférieure » provoque à la fois le mépris perpétuel mais aussi le complexe d'infériorité. Ainsi dans ce cas, la présence du Chinois – l'Autre – met la famille de Suzanne dans une situation d'entre-deux : ils se croient supérieurs à M. Jo, mais ils se sentent inférieurs car ce que M. Jo possède constitue exactement ce dont ils rêvent : la limousine Léon Bollée, les belles dents, le gros diamant... L'image de M. Jo symbolise la rencontre de la culture regardante et de la culture regardée. Elle reflète la conscience de Duras dans sa position d'entre-deux-cultures.

> Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à un Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle[237]

Le mépris envers l'autre race persiste dans l'esprit de l'enfant même au moment où elle sait très bien que sa mère cherche à la vendre comme prostituée. La vérité est qu'elle est la seule ressource de la famille, elle le sait d'avance. Néanmoins elle n'attend jamais le mépris dans les paroles du Chinois. Quand il parle de sa famille, elle n'est pas prête à l'entendre.

> C'est vrai que vous n'avez plus rien. La seule chose qui leur restait à vendre c'était toi. Et on ne veut pas t'acheter. Ton frère aîné avait écrit à mon père. Ta mère cherchait à me rencontrer. Mon père m'a demandé de la voir[238]

Sa réaction, réunir deux Chinois différents en un seul, traduit à la fois la réaction d'un supérieur devant les paroles inattendues venant d'une race inférieure, et aussi celle d'un inférieur qui demande grâce à son supérieur et a honte de la situation de sa famille. La scène

---

[236] UBP, p.42.

[237] Daniel-Henri PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p.60.

[238] UBP, p.151.

dans la maison de l'enfant à Sadec entre le Chinois et sa famille témoigne de la souffrance à reconnaître la situation lamentable d'une famille de race blanche qui demande de l'argent

> Le Chinois ne baisse pas les yeux. Il sourit à la mère. Il y a chez lui ce jour-là une sorte d'insolence heureuse, d'assurance qui lui vient d'être là, dans cette maison de Blancs, si pauvres que soient ces Blancs, de l'intérêt que lui porte la mère, comme elle lui sourit, le regarde[239]

Malgré le mépris vers d'autres races inférieures, l'Autre décrit dans les livres de Duras n'est pas totalement fondu dans sa différence et son étrangeté. Il n'est pas isolé dans le cadre de l'esprit occidental ; l'Asie et sa culture deviennent un miroir qui reflète le Moi de l'écrivaine. Ainsi cette écrivaine s'est acceptée elle-même et s'est fait reconnaître, une « tâche beaucoup plus difficile que d'accepter les autres »[240]. Cette reconnaissance se réalise avec la souffrance et l'origine de cette souffrance est la souffrance de l'origine. La réaction de la mère devant la bague donnée par M. Jo est complexe : la mère éprouve une honte venant du « type qui me dégoûte », elle frappe Suzanne de peur qu'elle ne couche avec lui en échange. Cependant elle garde la bague, sous le prétexte que : « Une bague, qu'est-ce que c'est au fond ? On a le devoir de garder une bague dans certains cas. »[241]. La position supérieure des Blancs est ébranlée par la réalité indochinoise : les Blancs aux colonies ne sont pas tous assez riches pour mépriser les Indigènes. La souffrance chez les personnages vient de ce renversement : l'enfant accepte enfin, avec beaucoup de douleur, de recevoir l'argent du Chinois comme si on payait une prostituée quelconque

> L'Asie leur permet donc de plonger tout d'abord dans les abysses du moi au point de retrouver, à l'état brut, les angoisses profondes qui y sont enfouies. Mais si cette rencontre avec l'altérité totale opère une déstabilisante mise à nu du moi par la découverte des profondeurs de l'inconscient, elle réactive en même temps des systèmes qui permettent, à l'individu, de proposer une réponse philosophique ou littéraire à une réalité impossible à vivre. Le miroir, traditionnel instrument de connaissance, opère donc une double fonction

---

[239] *Ibid.*, p.132.

[240] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.234.

[241] UBP, p.139.

> de déconstruction puis de reconstruction de l'identité : il procède à un rapt, enlevant le sujet à lui-même, avant de lui permettre de se ressaisir et de sortir d'une mélancolie pétrifiante[242]

L'Asie tient lieu de miroir qui met à nu le Moi de Duras. C'est aussi le lieu où elle reconstruit son identité mais « l'Asie, quoique transfigurée et acclimatée par la représentation romanesque, reste fondamentalement étrangère et finit par leur renvoyer une image d'eux-mêmes, énigmatique et inquiétante, qui précipite des crises jusque-là dissimulées ou esquivées »[243]. La souffrance permanente, chez Duras et chez ses personnages, prend sa source chez l'Autre : c'est la souffrance de l'origine en partage. La rencontre de deux cultures différentes permet de répondre d'une façon littéraire ou philosophique à une réalité impossible à vivre en Indochine. Ce qui compte, c'est de donner sens à la vie vécue comme à la vie rêvée, « de laisser libre cours à ces vies inventées, fantasmagories fondues dans l'athanor de l'écriture. »[244]

3.1.2.2 L'entre-deux-Moi

L'appartenance en même temps à deux pays, à deux origines, à deux identités reconstitue chez Duras non seulement le dialogue avec l'Autre, mais aussi avec elle-même. L'expérience asiatique sert de miroir pour qu'elle se regarde et reconnaisse le changement du Moi.

> Le migrant, dont le terme, comme l'a souligné Lucie Lequin, « participe du va-et-vient entre deux lieux, du concept de re(dé)territorialisation, d'une certaine dérive », doit affronter un long et périlleux chemin au bout duquel il parvient à un renouvellement intérieur. Ce renouvellement lui permet de se forger une nouvelle identité englobant toutes les expériences vécues, car l'exil physique n'entraîne pas uniquement un questionnement par rapport au monde et à l'Autre mais aussi par rapport à soi-même. Ce dialogue avec soi permet au migrant de prendre conscience des changements vécus, de se redéfinir par rapport au nouveau, d'assumer la parole afin de raconter son expérience et donc de

[242] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie, op. cit.,* p.173.

[243] *Ibid.,* p.169.

[244] *Ibid.,* p.247.

> l'exorciser, de se libérer du poids parfois opprimant de son passé afin de ne plus être prisonnier de ce qui a été autrefois[245]

La situation politique et économique des terres colonisées provoque une division du pays : entre les colons et les colonisés, entre les Blancs et les indigènes, entre les pauvres et les riches ; mais elle reflète aussi une crise de personnalité des gens qui y vivent et qui témoignent cette fracture. Ainsi l'Asie joue non seulement le rôle de l'Autre permettant de découvrir le moi grâce à la souffrance de l'origine en partage, mais elle provoque chez Duras un autre moi. Ce moi du passé oublié revient et joue en parallèle avec le moi du présent

> Le passé fait irruption dans le présent et, de ce passé, le présent ne peut que constater le caractère insaisissable. De sorte que la vanité de la mémoire et la vérité de l'oubli se disputent les temps vides de l'existence quotidienne et les temps pleins de la douleur et de l'amour, tandis que le langage s'efforce de couper et de recouper dans ces temps jusqu'à en filtrer l'essentiel, jusqu'à retrouver un espoir au cœur des pires désespoirs[246]

Le retour du Moi passé et le moi du présent situent l'écrivaine dans une situation que nous pouvons qualifier d'entre-deux. Elle-même est embarrassée de ses deux Moi car ils engendrent tous deux son identité. Chaque personnage constitue alors une pièce de l'identité de Duras, et il est impossible pour elle d'en restituer l'image totale. De plus, elle oscille entre ces deux identités, et sur le terrain de l'entre-deux tantôt elle appartient à l'une, tantôt à l'autre. Les personnages durassiens comme Anne-Marie Stretter, l'enfant, Suzanne, Lol V. Stein n'interprètent que des dialogues entre elle et sa mémoire, entre le moi d'ici, maintenant et le moi d'ailleurs, autrefois. C'est pourquoi, l'écriture durassienne se renouvelle sans cesse, et s'autogénère pour prouver « l'impossibilité de parvenir à un absolu de l'écriture »[247] l'impossibilité de former une image totale.

Comme l'Asie a vidé le Moi, et forcé Duras à reconstruire l'Autre, l'origine en partage provoque une perte. Ainsi, la femme est une endeuillée qui ne veut pas guérir de son deuil, mais au contraire, « exhaler sa plainte ». Paradoxalement, le lecteur se reconnaît dans ce qui manque,

---

[245] Elena MARCHESE, « L'exil chez Bianca Zagolin et Abla Farhoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », *in Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Daniel Chartier, Véronique Pepin, Chantal Ringuet (dr), pp.51-69, L'Harmattan, Paris, 2006.

[246] Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, Editions du Seuil, Paris, 1992, p.62.

[247] Yves CLAVARON, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, *op. cit.*, p.247.

les morceaux de l'origine perdus sont ceux qui reflètent au mieux l'identité et Duras cherche perpétuellement son image entière en recollant ces morceaux. N'y parvenant pas, elle se retrouve dans une impasse narcissique.

> […] sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir[248]

Il faut alors comprendre ce « je » comme une troisième personne étrangère à celle qui écrit. Et ce « je » est né de l'altérité entre deux Moi à différents moments de la vie. Peut-on dire que l'Asie fait découvrir ce Moi étrange au moment où la narratrice se revoit avec le chapeau d'homme ? En effet, il n'est pas facile de « parler de moi comme d'une autre », de se voir comme une autre, mais c'est la situation dans laquelle se trouve Duras lorsqu'elle écrit à partir de ce territoire de l'entre-deux. Ce territoire ouvre un dialogue entre elle et sa mémoire, le Moi du passé devient l'autre du présent. Pourtant, jusqu'au moment de l'écriture, l'écrivaine ne peut toujours pas reconstituer son image

> Il y a des conditions psychiques pour que l'image soit possible. Pour produire comme pour recevoir une image il faut pouvoir s'en séparer. Cela ne va pas de soi, certains ne peuvent pas produire – donc laisser se transférer – une image d'eux, parce qu'ils souffrent d'une impasse narcissique : où laisser partir une image c'est en être dessaisi, c'est perdre tout son trésor d'images, risquer son identité. Car toute image est pour eux le reflet de leur être. Alors ils ont du mal à laisser partir l'image, la lumière qui nous les rendrait visibles[249]

Duras s'est enfermée dans un cercle narcissique : elle cherche son identité, mais celle-ci réside dans ce qu'elle a perdu. Dans cette impasse narcissique, on ne peut pas produire une image : pour pouvoir en produire une, il faut pouvoir s'en séparer, mais le narcissisme considère que son image est soi-même, et son être ; laisser partir, c'est perdre son identité. Ainsi, le corps narcissique ne peut pas se dessaisir d'une seule image, il le fait en plusieurs morcellements.

---

[248] AM, p.20.

[249] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, *op. cit.*, p.266.

C’est la fonction fétichiste de l’image qui est considérée comme saturée et touche le point limite du transférable. Le Moi de Duras est narcissique, ainsi l’image fétichiste éclate d’elle-même en mille morceaux qui se présentent dans les personnages des romans.

Le Moi adultère reste l’image archétypale chez Duras. C’est cependant un autre Moi que l’Asie lui donner l’occasion d’exploiter. L’adultère s’exprime par deux personnages essentiels, Anne-Marie Stretter et Lol V. Stein. Toutes les deux sont mariées, ont une maison et une famille. De l’extérieur, leur vie ne cache pas de secret, pourtant l’adultère est constant chez Anne-Marie Stretter : elle a beaucoup d’amants. Lol V. Stein, victime d’un adultère, devient, dix ans après, elle-même la femme adultère. Ces deux personnages expriment un autre moi féminin, et dévoilent un Moi originel

> Cette autre figure de la femme est le miroir intérieur de leur être-femme. Par cette fenêtre on voit comment elles sont prises entre l’amour et la haine d’elles-mêmes, comment elles tentent de se détruire… en détruisant l’Autre, comment elles tentent au contraire de passer l’entre-deux. C’est aussi ce qui fait leur charme : cette indécision d’être, qui n’a rien d’obsessionnel, c’est plus radical : une naissance qui n’en finit pas et qui de ce fait se renouvelle et démultiplie l’origine[250]

La rencontre avec Anne-Marie Stretter éveille chez la jeune fille l’autre Moi et fait ensuite naître les deux personnages du cycle indochinois et indien. Ce que ces personnages disent, ce à quoi ils réagissent, c’est le dialogue entre les deux mois de l’écrivaine. En effet, vers la fin de *L’Amant*, l’image de l’enfant et celle de la dame de Vinh Long coïncident dans la solitude malgré la complaisance du désir.

Le deuxième autre Moi c’est le moi incestueux. L’enfant reconnaît uniquement l’amour pour son petit frère au moment de sa mort. Cet amour a pu naître chez elle dans l’enfance : dans les scènes amoureuses de la garçonnière, elle voit passer la silhouette de son petit frère, comme si c’était avec lui qu’elle faisait l’amour. L’image du petit frère reste toujours celle du désir non seulement de l’enfant mais encore d’Hélène Lagonelle. L’écriture de l’enfance ravive ce Moi caché

[250] *Ibid.*, p.142.

> Cet amour insensé que je lui porte reste pour moi un insondable mystère. Je ne sais pas pourquoi je l'aimais à ce point-là de vouloir mourir de sa mort. J'étais séparée de lui depuis dix ans quand c'est arrivé et je ne pensais que rarement à lui. Je l'aimais, semblait-il, pour toujours et rien de nouveau ne pouvait arriver à cet amour. J'avais oublié la mort[251]

A chaque perte dans sa vie, Duras l'écrivaine reconnaît mieux son identité de femme. La perte du moi originel lui fait mieux voir son origine, la perte du petit frère lui fait reconnaître son amour. Ainsi, elle est toujours en quête d'un élément perdu afin de reconstituer son identité totale. Pourtant, l'impasse narcissique ne lui permet pas, elle reste attachée à son image, de peur de perdre toute son identité. Duras choisit donc l'écriture pour exposer son origine. Chaque livre constitue un aspect du prisme de l'identité de Duras et le lecteur peut ainsi connaître de multiples facettes de cette auteure.

[251] AM, pp.129, 130.

Chapitre 2 : L'entre-deux, l'écriture et la lecture

> « Ecrire c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais où tout est possible, où circulent les fluides, les sensations » (Marie Darrieussecq, *Naissance des Fantômes*)

Si les personnages durassiens interprètent les dialogues entre l'écrivaine et sa mémoire, alors l'écriture constitue le territoire de l'entre-deux ils s'expriment. Comme la recherche d'une image complète enferme Duras dans une impasse narcissique, elle choisit l'écriture comme manière de sortir de cette impasse. Pour elle, l'écriture est l'expression d'une expérience métisse, « épreuve tantôt douloureuse, tantôt jubilatoire de la pluralité des langues et donc de l'altérité et de l'impropriété de ce qui n'est toujours que le mirage de *la* langue »[252]. Sa souffrance, son désir, sa liberté, tout est réuni dans son écriture. Par ailleurs, à travers son écriture, Duras pose des questions sur l'identité, l'existence, sur la littérature, la société et leur relation ; sur l'existence humaine et les conditions humaines.

> Son écriture est une façon de penser la Littérature, non de l'étendre […] Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création[253]

L'origine de Duras semble constituée de ses œuvres, et de son écriture. Toute sa vie n'existe que sur des pages.

3.2.1 L'entre-deux et l'écriture

Enfermée dans la recherche de son image, Duras se retrouve sur le terrain de l'entre-deux, elle est la proie de l'Autre-femme qui n'est rien d'autre qu'elle-même. Ses personnages sont toujours déprimés, solitaires parce qu'elle les surplombe « comme une mère qui ne donnerait qu'un peu de vie à ses filles, gardant pour elle l'essentiel, se nourrissant de leur faiblesse »[254].

---

[252] Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p.11. (c'est l'auteur qui souligne)

[253] Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p.19.

[254] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage, op. cit.*, p.157.

Chaque personnage est nourri d'un fragment de son identité, à chaque éclat de son existence. Il est impossible d'être prisonnier de son origine, celle-ci doit être partagée pour pouvoir vivre. Duras a choisi l'écriture pour se libérer.

3.2.1.1 La conception de l'écriture chez Duras

Il est temps de s'attarder non plus sur les livres qui prétendent faire le portrait de l'Autre, mais sur ceux qui se laissent informer par des cultures d'autres. Les œuvres ou leur auteur ne cherchent plus à construire l'Autre *via* le regard du moi, la littérature exotique recule dans le passé. Les textes nous renseignent à l'altérité autant qu'aux nouvelles formes et les manifestations d'une certaine littérature contemporaine. Ainsi se met en place une réflexion profonde sur le moi originel ainsi que sur la littérature.

Duras joue non seulement avec sa position ambiguë dans un entre-deux, mais elle joue aussi avec l'écriture. Chez elle, la notion de l'écriture diffère des autres écrivains ; elle cherche une écriture polyphonique qui voudrait parvenir à l'au-delà, exprimer ce qui n'existe plus. Cette conception de l'écriture est polémique. Quand elle parle à d'autres écrivains, par exemple dans un entretien avec Bernard Pivot, elle affirme

> Des gens très très célèbres, pour moi, n'ont pas écrit. Sartre, il n'a pas écrit. Pour moi il n'a pas su ce que c'était, écrire. Il a toujours eu des soucis annexes, des soucis en second, de secondes mains. Il n'a jamais affronté l'écriture pure. C'est un moraliste, Sartre. Il a toujours puisé dans la société, dans une espèce d'environnement de lui. Un environnement politique, littéraire. Ce n'est pas quelqu'un de qui je dirais : « Il a écrit ».[255]

Elle détruit ainsi toute notion traditionnelle d'écriture ; le présent pour elle n'est que le temps de l'exil

> Ecrire, pour Marguerite Duras, c'est d'abord faire le silence et le vide. Tuer les discours tout faits, moules figés d'une histoire où elle n'est que rôles d'emprunt. Tuer la cacophonie des voix qui l'investissent de toutes parts, parlant sans cesse en elle et souvent à sa place, immense voix anonyme qui l'habite et qu'elle habite. Tuer les formes déferlantes qui l'envahissent pour la contenir. Voix du dehors et du dedans indistinctes.[256]

---

[255] *Apostrophes*, émission de Bernard Pivot consacrée à Marguerite Duras, diffusée le 28 septembre 1984 sur Antenne 2, production Antenne 2 et Bernard Pivot, réalisation de Jean-Luc Leridon.

[256] Marcelle MARINI, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Editions de Minuit, Paris, 1977, p.53.

Ecrire n'est plus raconter une histoire, exprimer des points de vue, l'écriture constitue elle-même un monde. « Ecrire, ce n'est pas raconter une histoire. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence »[257]. Pour Marguerite Duras, l'histoire n'existe plus quand on la raconte, il nous reste seulement les souvenirs de cette histoire, et l'écriture doit inventer elle-même l'espace propre où advient l'histoire. C'est pourquoi, elle dit dans *L'Amant* « Très vite dans ma vie il a été trop tard »[258]. Jamais on ne peut rattraper les moments passés. Ecrire, dans une certaine mesure, c'est inventer à son gré l'histoire, avec la mémoire fragmentée de l'enfance indochinois. Marguerite Duras reconstitue le monde mêlé du réel et de la fiction, et c'est uniquement dans ses livres qu'est retrouvée sa vie.

> Elle nous engage à entrer dans un paradoxe que l'écriture, loin d'avoir pour mission de lui donner corps, de le représenter, doit inventer elle-même, créant l'espace propre de celui-ci, l'espace depuis lequel il s'invente, entraînant avec lui le sens lui-même paradoxal qu'il met ainsi en œuvre. Comme si c'était dans la négativité de la langue, première, constitutive, que s'installait le texte durassien et qu'il s'en fait l'écho. Ecrire une histoire « qui en passe par son absence » pour se dire, c'est travailler la langue de façon à rejoindre ce qui, en elle, abolit le langage, c'est constituer la parole littéraire comme « activité de différenciation interne à la langue ». Car ici écrire, représenter, c'est d'abord inventer depuis des mots. Non pas lire le monde mais le créer.[259]

Duras voudrait que l'écriture capte le moment où un mot, une phrase advient et les suspend. Par l'écriture, les moments d'une histoire s'éternisent. Pour y parvenir, le travail d'un écrivain, avant d'écrire, c'est de « déblayer de soi », de « faire le vide » pour recevoir le retour des souvenirs, pour éviter la gêne du présent. Le langage parvient alors à un au-delà. Il n'exprime pas simplement un événement, mais il invente, représente, reconstitue un monde.

---

[257] Marguerite DURAS, *La vie matérielle*, *in* Œuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome III, p.31.

[258] AM, p.9.

[259] Bernard ALAZET, « Faire rêver la langue style, forme, écriture chez Duras », in *Ecrire, réécrire bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Bernard Alazet (dr), Michel Minard (éd), pp.43-58, Lettres modernes Minard, Paris, 2002.

> Vous voyez, il en serait comme de votre sourire mais perdu, comme de votre corps mais disparu, comme de notre amour mais sans vous et sans moi. Alors, comment le dire ?[260]

Ainsi, l'écriture part de la perte, du vide, et elle reconstitue un monde moins référentiel et plus fictionnel.

> Lorsqu'il se déploie dans le contexte d'une élaboration littéraire, d'une sublimation esthétique, le motif de la perte tend à s'émanciper d'un fonctionnement étroitement référentiel et se révèle appartenir plus à l'ordre d'une construction fictionnelle que d'une archéologie réaliste. Loin du récit d'une anamnèse, c'est le mouvement de l'écriture qui dessine le lieu de la perte (une « écriture de l'effacement »), l'objet perdu restant lui-même l'horizon toujours fuyant de l'écrit. La réécriture se présente, chez Duras, comme le principe du déploiement et de l'élaboration d'un deuil interminable, une construction scripturaire qui croise cette autre tâche infinie d'en découdre avec cet objet qui ne veut ni vivre ni mourir, ne peut se situer ni dedans ni dehors[261]

Ainsi il est donc inutile de rechercher ce qui est vrai, et ce qui n'est pas vrai dans les livres de Duras. Le réel ou la fiction expriment toujours l'origine : la souffrance de l'existence humaine dans un monde vide, oublieux où toutes les traces de l'individu s'effacent ; la solitude de l'être humain, l'envie d'aimer et d'être aimé, le désir, la jouissance, tout est réel, et en même temps très fantasmatique. On pourrait découvrir le moi originel grâce aux écrits durassiens.

> L'écriture devient une liturgie intime où se célèbrent des événements qui trouvent leur source et leurs ressources dans l'écriture. Leur véritable mise au monde. Tout ce que vous n'avez pu vivre reprend sa vraie vie dès lors que vous l'écrivez, comme s'il suffisait de l'écrire pour l'annexer à votre corps […] Le monde et les autres deviennent la limite. Des événements arrivent (toujours, pour peu qu'on ait de quoi les remarquer, de quoi marquer leur arrivée) mais pour qu'ils vous arrivent sans trop vous changer, il suffit de faire en sorte que ce qui vous arrive ce soit déjà… vous-même ; que ce soit vous comme si vous y étiez déjà. Alors rien n'arrive que vous-même… à l'origine[262]

---

[260] Cité par Bernard ALAZET, « Une écriture du soupir », *in Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy*, pp.83-98, Alain Vircondelet (dr), Ecriture, Paris, 1994.

[261] Philippe SPOLJAR, « Réécrire l'origine Duras dans le champ analytique », *in Ecrire, réécrire Marguerite Duras bilan critique*, pp.59-100, Bernard Alazet (dr), La revue des Lettres modernes, éditeur Michel Minard, Lettres modernes Minard, Paris, 2002.

[262] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage, op. cit.*, p.155.

A partir de son propre vide, Duras perçoit les événements réels par porosité, elle les transforme à son gré, les mélange avec ses fantasmes et de cette manière, la réalité n'est qu'une caution. Techniquement, la réécriture, la répétition des motifs, des thèmes chez Duras essaie toujours d'affirmer le statut réel d'une réalité fantasmatique.

> L'histoire et la forme narrative sont chez Duras, l'advenue d'un non-lieu, ici le non-lieu de l'événement de la douleur, et c'est « dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie ». L'écriture ici se présente comme « l'ultime tentative de faire advenir une histoire là où il n'y avait rien, histoire qui est celle de la destruction de cette histoire ». La répétition des scènes évoque irrésistiblement cette tentative de se réapproprier et d'élaborer une expérience dont la réalité reste par principe sujette à caution, la tentative de maîtrise d'un événement impensable, comme peut être celui de la séparation lors de la scène du bal[263]

Le passé, le présent, et le futur se mêlent dans l'écriture durassienne. Au moment d'écrire, les textes échappent à l'écrivaine et partent en tous sens. Pourtant, ce « désordre » typique de son écriture exprime un ordre personnel

> Le désordre lui devient un ordre personnel respectueux des éclats de son être jusqu'à ce point où la complémentarité de l'ordre et du désordre fonde son identité multiple. Les deux pareillement s'unissent pour que l'écriture avance et que sa marche fasse état de son incertitude originelle[264]

L'écriture pour Duras n'est plus un outil pour s'exprimer mais elle est son identité, qui l'aide à passer par l'entre-deux pour reconnaître son origine. Avec l'écriture, elle paye sa dette d'origine, afin de prendre de la distance avec le réel. Elle répond à la question de Marianne Alphant sur l'idée de revoir les lieux des livres comme Saigon, Cholon, Sadec dans un entretien, « Il y a dans les livres une totale consommation des lieux, de la pauvreté, de l'épouvante et de la sexualité. J'ai vraiment fait l'amour. Ça a été fait, ça a été vécu complètement. Ça a été écrit. Et c'est quand c'est écrit que c'est fini réellement »[265]

---

[263] Philippe SPOLJAR, *Réécrire l'origine Duras dans le champ analytique*, *op. cit.*, pp.59-100.

[264] Maud FOURTON, *Marguerite Duras : une poétique de « l'en allé »*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2008, p.39.

[265] Extrait de l'entretien avec Marianne Alphant, *in Marguerite Duras Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome IV, pp.762-765.

3.2.1.2 L'écriture et l'impasse narcissique

Si l'on vit dans cette sorte d'entre-deux. Ne pas pouvoir parvenir à l'un ou à l'autre extrême enferme dans un état de vide, et de langueur. Dans ce monde vide, l'homme est isolé même dans la foule, à chaque contact il reconnaît la différence entre lui et l'Autre, il reçoit les chocs venant de l'Autre, il se retrouve lui-même dans l'image de l'Autre, dans ce que l'Autre expose devant lui. Par conséquent, le dialogue entre lui et l'Autre n'est autre que celui qui existe entre lui et son origine. Pour survivre, il faut que l'homme sorte de ce cercle vicieux afin de pouvoir parler de son origine, car l'origine devrait être en partage si l'homme ne veut pas être étouffé. Comme Duras ne peut pas se débarrasser de son image, l'écriture lui permet de prendre du recul, et fonctionne comme un miroir dans lequel l'écrivaine se regarde et se reconnait elle-même, en se regardant comme une autre. C'est par l'écriture que Duras essaie de dépasser la béance de l'origine, d'échapper au morne ennui

> Chez certaines femmes cette béance produit l'entre-deux impossible, angoissé, « hystérique », qui se résout dans l'absence à soi, l'attente de soi, un soi originaire, insaisissable, fusionnant avec son « autre » ; un soi sur lequel on bute en vain. Parfois on essaie de « passer » quand même, de franchir l'abîme par une pratique, un travail et l'immense clavier des symptômes… Chez Marguerite Duras ça passe par l'écriture – qui tient lieu de soi et d'Autre – , ou plutôt ça reste sur place dans la place où l'écrit devient l'origine, le corps la Femme-toute, l'origine du féminin. Parler de soi et ne parler que de soi, pourquoi pas ?[266]

En effet, l'écriture peut être d'abord vue comme une entreprise narcissique. L'écrivain veut écrire, et quand il écrit c'est toujours ce qu'il a en lui. Ecrire pour Duras est primordial, c'est une question vitale. « Ma vie elle est dans mes livres », sa vie ne se détache pas des pages de ses livres : en particulier il y a ce besoin de partager son origine, toujours bloqué par la présence des membres de sa famille, surtout par la mère. Celle-ci empêche souvent, jusqu'à sa mort, l'envie d'écrire de sa petite, elle empêche donc en même temps le partage de l'origine. Ainsi le passé indochinois obsède Duras jusqu'à la parution du premier livre du cycle indochinois *Un barrage contre le Pacifique*. Ce livre ouvre l'accès au passé emprisonné pour atteindre à « l'écriture courante » comme elle dit:

---

[266] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage, op. cit.*, p.154.

> Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant[267]

Ainsi l'écriture constitue pour elle un monde dans lequel elle peut mêler ce qu'elle appelle sa « vie » : sa mémoire fragmentée et ses fantasmes. Le monde est une image de sa totalité personnelle, « « Tout est là comme dans India Song ». Le réel est comme dans son livre, pas l'inverse »[268]. L'écrit devient l'origine où l'écrivain parle de soi *via* les choses venant de l'Autre. Tout ce qu'on ne pourra pas vivre dans la vraie vie et que l'on rêve de faire, se manifeste dans l'écriture. Anne-Marie Stretter, le personnage que Duras a rencontrée à 8 ans, évoque l'origine féminine, elle maîtrise la petite pendant plusieurs années et maintenant « c'est elle qui la possède, du bout de son style acéré ; elle la renomme, elle la rattrape »[269]. La Femme-écriture ressaisit l'Autre-femme, passée comme un éclair. Ainsi, Duras, en tant que femme qui écrit, raconte Anne-Marie Stretter ainsi que tous les personnages qu'elle a rencontrés, dans des images sauvegardées dans sa mémoire, reflétant en partie son moi originaire. De plus, l'écriture signifie pour Duras la liberté, elle échappe à tout contrainte de la société, elle favorise la créativité de l'écrivain.

> Pour l'écrivain, l'écriture est d'abord (d'abord et sans cesse) une position absolue de valeur : introjection de l'Autre sous les espèces d'un langage essentiel. Quel que soit le devenir de ce sentiment (et il n'est pas simple), l'écrivain possède, est constitué par une croyance narcissique première → j'écris, donc je vaux, absolument, quoi qu'il arrive. Classiquement, on appellerait cette croyance : l'Orgueil ; il y a un orgueil de l'écrivain, et cet orgueil est primitif.[270]

Etouffée par l'enfermement de son origine, Duras parvient à parler « des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me

---

[267] AM, p.29.

[268] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, *op. cit.*, p.157.

[269] *Id.*

[270] Roland BARTHES, *La préparation du roman I et II*, Editions du Seuil, Paris, 2003, p.222.

portait très fort à la pudeur »[271]. *Via* l'écriture, et *via* l'écriture, son identité se définit à travers les éclats textuels et l'écriture dévoile son « visage de la jouissance », dès l'enfance, quand elle ne connaissait pas encore la jouissance. Le désir, la jouissance se disent via Anne-Marie Stretter, Alice la métisse, Lol V. Stein, ainsi que l'idée de l'adultère, et de l'inceste.

> L'identité est un processus où se déploient des clichés de l'origine, des images de traces déposées dans la mémoire, et entre deux images s'ouvre le passage ou le voyage possible ; c'est un processus d'entre-deux prenant appui sur l'origine en tant qu'elle-même lui échappe[272]

Comme ses personnages, Duras, dans un premier temps, a essayé de cacher son origine, ses premiers livres *Les Impudents* et *La vie tranquille* décrivent une famille française dans un contexte français. Le retour à l'origine n'est ni facile ni simple. Après la publication d'*Un barrage contre le Pacifique*, sa mère refuse d'accueillir sa fille à cause de l'image violente présentée par le livre. Pourtant plus Marguerite Duras écrit, plus cette origine se précise, et l'écriture contient la douleur de montrer son origine et le sentiment de trahison de l'avoir cachée et refusée. Malgré l'utilisation de la troisième personne dans les livres sur son enfance, malgré la volonté de se mettre à part, d'effacer tous les repères référentiels, la marque indélébile de son origine ressurgit. « Personne ne parlait comme ça, qui avait eu une enfance et des camarades d'école dans un pays donné de naissance »[273]. La seule condition pour que l'origine soit partagée est de s'en débarrasser, « l'écriture courante » ne revient que quand l'écrivaine a tout oublié. Elle se vide de ses souvenirs afin de pouvoir parler d'elle-même et l'origine se dévoile par l'écriture

> Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini,

---

[271] AM, p.14.

[272] Daniel SIBONY, *Entre-deux l'origine en partage*, *op. cit.*, p.153.

[273] Cité par Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.145.

> je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante[274]

Duras se trouve en entre-deux-femmes, entre deux symboles féminins pendant son enfance indochinoise. Elle reçoit d'un côté l'image de sa mère en proie au désir d'argent, succombant sous les charges familiales ; de l'autre côté, Anne-Marie Stretter, incarnation de la liberté féminine, prête à se livrer à la jouissance. C'est par l'écriture qu'elle revendique son statut de femme dans la société. En effet, chez la femme, la question de l'origine se révèlerait avec une « acuité charnelle »[275] car le fait de donner naissance, d'arracher un être d'un autre être exprime clairement l'existence humaine et le partage de l'origine. La notion de l'entre-deux-femmes est une épreuve du partage de l'origine que l'Autre incarne en écriture « écrire, c'est restituer des traces lisibles par d'autres, articulables par le réel, inscriptibles par le destin »[276]

> Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu'elle me perde, pour qu'elle perde celle-ci, cette enfant-ci. Pour les fils il n'y avait pas de crainte à avoir. Mais celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à sortir[277]

Marguerite Duras partira donc, mais pour revenir plus tard, par l'écriture, et retrouver ainsi l'origine cachée. Ainsi comme Lol V. Stein qui erre en ville pour retrouver les repères de son passé dix ans auparavant, l'écriture emmène Duras sur le terrain de l'oubli, ou plutôt sur celui de ce qu'elle croyait avoir oublié.

3.2.2 La lecture et les questions posées sur la littérature

Le livre esquisse un autre monde non seulement pour l'écrivain mais aussi pour le lecteur. Par conséquent, le partage de l'origine de l'écrivain croise souvent celle du lecteur. Ainsi le lecteur, dans cette nouvelle conception de la littérature contemporaine, joue aussi le rôle de l'auteur d'un livre. Bien que chaque livre soit construit à partir d'un moi d'auteur, il existe toujours un écart entre le sujet qui écrit et ses figures dans le livre, celles de la fiction.

---

[274] AM, p.38.

[275] Daniel SIBONY, *op. cite*, p.141.

[276] *Ibid.*, p.62.

[277] AM, p.31.

> La différence entre ce que je suis et ce que je dirai, qu'en faites-vous ? – Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.[278]

De la part du lecteur, le livre devient « un espace d' « expérimentation » où il (le lecteur) est appelé à s'écouter lire »[279]. Dans cet espace, chaque individu trouve sa manière d'être, ce qui différencie entre les individus. Ainsi, la notion de la lecture change en fonction de la notion de l'écriture.

3.2.2.1 La lecture dynamique

Tandis que l'écriture propose un entre-deux entre l'écrivain et son origine, la lecture déploie le terrain sur lequel jouent plusieurs possibilités d'existence. De cette manière, le lecteur découvre au fur et à mesure son origine. Nous pourrions dire qu'entre l'écriture et la lecture, comme entre l'écrivain et le lecteur, il s'agit d'une relation réciproque. Le livre, mélange du vécu et de la fiction de l'écrivain, constitue dans une certaine mesure un regret de ce qui aurait pu être, du fait qu'il exprime ce que l'écrivain désirait devenir. En revanche, chaque livre propose au lecteur une aventure vers l'avenir dans le sens où le lecteur définira sa manière d'être, et deviendra ce qu'il voudra. Ainsi le passé regretté de l'écrivain évoque l'avenir du lecteur.

Dans un premier temps, la lecture devient un acte où se joue l'entre-deux chez le lecteur : entre la mémoire et la perception du monde. Ce processus se réalise au cours la rencontre de la mémoire : entre ce qui existe déjà chez le lecteur, et la perception immédiate. Ainsi on lit et on comprend souvent avec son origine. La lecture révèle les formes existantes dans notre mémoire. En effet, un enfant apprend à lire avec les enregistrements de langue qu'il avait en contact avant à travers les communications avec les autres sans jamais savoir. Or lire, c'est lier les bouts du réel, Barthes le dit en une jolie formule « C'est cela la lecture : réécrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie »[280]. La lecture éveille ce qui est stocké dans notre mémoire ; la perception liée à la mémoire ainsi recelée proposent des directions de notre élan vital. Alors, parmi plusieurs pistes évoquées par des différents morceaux du moi chez Duras, chaque lecteur

---

[278] Marguerite DURAS, *L'Amante anglaise*, Gallimard, Paris, 1986, pp.9, 10.

[279] Marcelle MARINI, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, *op. cit.*, p.55.

[280] Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris, 1993-1995, tome III, p.972.

se trouvera. Marguerite Duras veut transformer à son gré le lecteur en scripteur. Ainsi s'expliquent la polyphonie de ses textes, et la pluralité de sens. Elle lui offre divers aspects d'un événement, ou d'une notion. L'écriture signifie alors la liberté, et elle transfère cette liberté à la lecture. Son lecteur est libre dans l'interprétation de ce qu'elle écrit, et devient dynamique dans la lecture. Pour saisir cette dynamique, il faut comprendre la lecture comme « une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement ».

> Notre vie mentale, notre vie sociale est en effet tissée de « traves » d'art et d' « intentions » d'art, de souvenirs efficaces et de désirs efficaces, qui exercent leur force plastique sur les situations ou les dispositifs de la vie quotidienne et qui modulent nos dispositions d'être, les formes de notre perception, de notre attention ou de notre vision du monde.[281]

Comme la lecture ne propose que des pistes d'existence, elle requiert chaque individu pour avoir lieu « quelqu'un parmi d'autres, mais quelqu'un de « tel » - une « singularité quelconque » mais justement celle-ci, un « être tel que de toute façon qu'il importe » »[282]. Sous l'influence de la lecture, chacun choisit pour soi une manière d'être convenable, et elle est différente de toutes les autres. En devenant son propre lecteur, parallèlement à l'écriture, Duras redécouvre son moi individualisé à travers ses livres, rattrape ce qui lui a échappé lors de son écriture et elle ne cesse pas à réécrire son histoire d'enfance. *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, et *L'Amant de la Chine du Nord* ne sont construits qu'à partir d'une intrigue commune l'enfance, mais Suzanne, la petite fille et l'enfant ne sont pas les mêmes, et toutes les trois constituent une partie de l'identité de Duras.

Chaque livre établit un petit théâtre dont les personnages ne sont autres que des incarnations de l'auteur dans les éclats de son être. Les scènes de ce théâtre sont des tranches de vie réelle, et le scénario proposé par l'écrivain suggère des possibilités d'existence. Immergé dans ce théâtre, le lecteur « doit s'éprouver face aux fausses permanences ou aux identités mal faites »[283] pour définir sa manière d'être celles de l'origine. Aussi, l'un des thèmes répétitifs de Duras est l'adultère, qui reste toujours polémique dans la société. Ce thème met en scène dans ses livres le désir, l'envie de sortir du cycle quotidien ennuyeux et surtout la liberté et le statut

---

[281] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, 2011, p.16.

[282] *Ibid.*, p.18.

[283] *Id.*

de la femme dans la société. La femme avec toutes les douleurs qu'elle doit subir dans la vie mérite la liberté, la jouissance, mérite d'être aimée, et respectée. Le lecteur ne peut pas reprocher à Anne-Marie Stretter d'avoir trompé son mari, au contraire il la comprend et il partage son désir, sa solitude même pendant les réceptions diplomatiques. Anne-Marie Stretter a droit d'entendre son moi originel et de le suivre, car malgré tout, elle est un être humain. L'adultère chez Duras n'est qu'une revendication de liberté, une révolte contre la société indifférente à la Femme.

Ainsi chaque lecteur juge à son gré, en fonction de son origine, et de sa culture ; l'un préfère la figure d'Anne-Marie Stretter qui se bat toute sa vie pour la liberté féminine, l'autre préfère la mère qui consacre son temps à l'avenir de ses enfants. Pourtant, leur vie s'éteint dans la solitude, dans la langueur, dans la fatigue, et la question posée : faut-il vivre avec notre moi originel malgré la rumeur sociale ? La lecture propose ainsi un arrêt sur l'écoulement de la vie pour réfléchir sur l'existence humaine

> Par la lecture, par la manière dont on se conduit dans un livre, on s'individue au sens le plus simple : on s'écarte, afin d'occuper un nouveau milieu et d'être occupé à lui, d'éprouver ses propres contours et les formes de sa séparation ; on s'accueille soi-même dans une image extérieure ; en entrant en rapport d'échange avec ce nouveau milieu, on essaye des postures, on simule des gestes, et l'on peut aussi bien se perdre dans l'environnement intense du livre que s'efforcer de s'en détacher[284]

En effet, par le livre, le lecteur est confronté à tout ce qui existe dans la vie, y compris ce à quoi il voudrait tourner le dos. La lecture est « l'occasion d'une pratique rénovée ». Elle ne se contente pas uniquement de détourner, mais encore elle est « elle-même conduite, gestualité, intensité, elle invite à rejouer notre accès – attentionnel, sensible, existentiel – à notre propre environnement, et par conséquent, déjà, à modifier cet environnement »[285]. Comme Barthes le dit dans *Ecrire la lecture*, la lecture exerce un détour chez le lecteur

[284] *Ibid.,* p.31.

[285] *Ibid.,* p.32.

> Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?[286]

« Lire en levant la tête », ces mots de Barthes conviennent parfaitement aux textes de Duras. François Nourissier, dans un commentaire de *L'Amant* propose « Il faut lire les plus beaux morceaux de *L'Amant* à haute voix. On percevra mieux ainsi le rythme, la scansion, la respiration intime de la prose, qui sont les subtils secrets de l'écrivain »[287]. Les livres de Marguerite Duras forcent arrêter la lecture : plusieurs questions sont sans cesse posées de manière obstinée sur la vie, la mort, sur l'amour absolu, sur la douleur, la souffrance, sur le désir, le plaisir. Ainsi la force des livres de Duras réside non seulement dans le langage, le rythme sonore quand on les lit à haute voix mais aussi dans les questions qu'ils posent.

Si l'écriture est un moyen de sortir du narcissisme, la lecture enferme le lecteur dans un monde isolé où il est obligé de se confronter à l'altérité. Mais, l'enfermement dans la lecture ne signifie pas qu'il tourne le dos au dehors mais qu'il essaie de trouver des liens pour découvrir des postures dans la relation entre le Moi et l'Autre. De cette manière, la lecture enrichit le savoir-faire et le savoir-être de l'individu, c'est un corps-à-corps entre lui et des propositions formelles.

> Par l'aventure de la lecture, on partirait alors en quête d'un apprivoisement de l'altérité, d'une régulation ou d'un bricolage de la « relation d'objet », c'est-à-dire des formes du rapport entre le moi et le non-moi.[288]

Le monde fictionnel des personnages durassiens entoure le lecteur, il le laisse entendre résonner son origine, ce qui se meut au plus profond du moi. Nous n'entendons pas souvent cette voix à cause des contraintes extérieures. Mais pendant la lecture, par le partage proposé par Duras, ce Moi est mis à nu avec ses angoisses primitives. La perception du monde de l'auteur est mise à côté de celle du lecteur, cette juxtaposition fait naître des différences et offre au lecteur des possibilités d'être dans le monde. La lecture devient une occasion pour que le lecteur se revoie lui-même, qu'il accomplisse un retour à son origine. Ainsi la lecture se propose

---

[286] Roland BARTHES, « Ecrire la lecture », *in Œuvres complètes*, Editions du Seuil, Paris, 2002, tome III, p.602.

[287] AM, 4è couverture.

[288] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p.45.

comme un terrain majeur de l'entre-deux : entre l'origine de l'auteur et celle du lecteur. Le livre est le miroir qui reflète le moi de l'auteur et permet de découvrir le moi du lecteur.

La lecture dynamique déploie un espace commun entre l'auteur et le lecteur. Ils partagent les mêmes intérêts, les mêmes occupations. Le succès d'un livre appartient non seulement à l'auteur mais aussi au lecteur. « On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon »[289]. Ainsi la littérature se charge de poser des questions sur la vie, sur la société afin d'aider le lecteur à choisir la meilleure solution pour l'avenir.

3.2.2.2 Le cycle indochinois et les questions posées

La vitalité d'un livre ne dépend pas que de son auteur. En absence du lecteur, le livre est mort, il n'existe que des taches noires sur du papier blanc et un nom gravé sur la tombe de l'auteur. De plus, l'auteur n'a aucun droit sur le lecteur. Il n'est pas non plus le seul propriétaire du livre. Ses livres et lui-même ne revivent que grâce aux critiques c'est-à-dire grâce au lecteur qui révèle de ces livres la valeur, les questions, les messages qu'adresse l'écrivain au public. Et le lecteur a toute liberté pour lire le texte à sa guise

> Le livre, en effet, n'est point un objet, ni non plus un acte, ni même une pensée : écrit par un mort sur des choses mortes, il n'a plus aucune place sur cette terre, il ne parle de rien qui nous intéresse directement ; laissé à lui –même il se tasse et s'effondre, il ne reste que des taches d'encre sur du papier moisi, et quand le critique ranime ces taches, quand il en fait des lettres et des mots, elles lui parlent de passions qu'il n'éprouve pas, de colères sans objets, de craintes et d'espoirs défunts[290]

Le cycle indochinois se termine avec *L'Amant de la Chine du Nord*, le dernier roman où Duras raconte son enfance, bien que l'écho en persiste encore dans beaucoup d'autres livres. Mais la dernière page ne met pas fin à la réflexion sur la vie, la mort et l'existence humaine. Pour Duras, la vie s'écrit par et avec ses livres. Comme le dit Laure Adler, Duras déteste « qu'on aille fouiller dans sa vie, hait par principe l'idée que quelqu'un d'autre qu'elle-même écrive sur

---

[289] Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, p.30.

[290] *Ibid.*, pp.33, 34.

elle »[291]. Et ce qu'on sait sur elle, on ne le sait qu'à partir de ses livres et à travers ses livres. « Elle avait prévenu : ce qu'il y a dans les livres est plus véritable que ce que l'auteur a vécu »[292]

> La littérature ne s'oppose pas à la vie, ne la remplace pas ; elle se tient en elle comme un espace de production de forces. De la littérature au réel, il n'y a pas seulement substitution d'un sensible à un autre sensible, superposition d'une individualité à une autre (et, éventuellement, occultation et aveuglement), mais partage, médiation, projection au-devant d'une « piste » figurale décantée par ses répétitions[293]

Il faut vivre avant de pouvoir écrire. La vie et la littérature ne sont pas détachables. Peut-on dire que l'Indochine a constitué en partie l'identité de Duras, en tant qu'écrivain ainsi qu'être humain ? S'il n'y avait pas eu l'enfance indochinoise, ni la misère, ni la souffrance, Duras serait-elle l'écrivain comme d'aujourd'hui ? Ce terrain nourrit le désir de devenir écrivain chez Duras. Grandir dans un contexte colonial ; la misère, l'injustice, le destin sont pour elle, plus tard, des questions. Ses livres pourraient être un soupir sur le destin humain ; un cri sur la souffrance, l'injustice ; le poids du passé sur la plume. Ainsi il est en vain d'y rechercher ce qui est vrai, ou ce qui est imaginaire.

> Vivre. Si vous le vivez complètement, vous arriverez à l'écrire, sans le chercher, très naturellement. Les lettres qui sont au plus près de l'écriture, je crois, sont des lettres désespérées des amants. C'est là qu'on est libre de crier[294]

Ainsi dans les livres de Duras, il existe toujours une vie comme elle l'a vécue, et une vie comme elle l'a racontée. Les mélanger devient un jeu de Duras

> Elle a voulu, au fil du temps, reconstruire sa vie par l'écriture et faire sienne cette biographie. Ce livre tentera de démêler les différentes versions, et de les confronter sans avoir la prétention de dire la vérité sur un personnage qui aimait tant se dérober[295]

Dans la vie vécue, dès l'enfance, la petite fille envie l'amour maternel, elle cherche à attirer l'attention de sa mère. Mais ce qu'elle reçoit en retour, c'est la distance, les coups, la

---

[291] Laure ADLER, *Marguerite Duras, op. cit.*, p.13.

[292] *Ibid.*, p.15.

[293] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p.71.

[294] Marguerite DURAS, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome IV, p.768.

[295] Laure ADLER, *Marguerite Duras, op. cit.*, p.12.

folie. Les personnages durassiens partent alors tous en quête d'un amour absolu. Ils vivent des aventures pour le rechercher, et ces aventures sont toujours dangereuses à cause de leur caractère « amphibolique, ambigu, équivoque » et parfois mortel. Anne-Marie Stretter tente en vain sa chance avec ses aventures amoureuses, « des amants sans amour », elle échoue et se noie dans la mer pour se perdre. Lol V. Stein, «à la recherche du temps perdu » après dix ans, devient folle de l'impossibilité de retrouver son amour idéal. Et comme l'amour idéal n'existe pas, tous sont en deuil d'une perte. L'amour chez Duras n'existe que sur le mode du manque et non plus sur celui de la possession. Ainsi, comme ces personnages ne parviennent jamais à ce trésor, ils tombent dans la folie et la mort. De plus, la complaisance du désir n'est pas satisfaisante dans le plaisir. C'est l'effort d'atteindre le désir qui fait le plaisir. Chez Suzanne, le désir de se montrer à M. Jo exprime déjà le plaisir et la notion du désir réel n'existe pas, ou elle n'existe que par son absence.

> Il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès le premier regard ou bien il n'avait jamais existé. Il était l'intelligence immédiate du rapport de sexualité ou bien il n'était rien[296]

La vie vécue avec beaucoup de contraintes sociales surtout envers la Femme, donne naissance à l'esprit de révolte chez Duras. Elle revendique non pas la liberté politique mais encore et surtout la liberté sexuelle en tant que femme. La liberté féminine s'exprime dans ses livres par l'adultère et le culte du corps féminin.

Premièrement, l'adultère fait partie du vécu originel de Duras. En effet, Marie Donnadieu, sa mère, était l'amante d'Henri Donnadieu alors que celui-ci ne divorce pas de sa première femme. La relation entre Duras, Robert Antelme et Dionys Mascolo est résumée par un mot de Dionys : « l'adultère ». « Le visage de la jouissance » chez Duras se remarque. C'est le premier critère pour « juger » une femme. Dans ses yeux, la mère n'est pas une mère qu'une femme car elle ne connaît pas la jouissance.

> Marguerite Duras a souffert très fort au cours de son enfance et de son adolescence. Cette souffrance explique peut-être sa capacité de révolte. Elle n'a jamais cessé d'être une femme révoltée, indignée, une passionaria de la liberté. Liberté politique mais aussi liberté sexuelle. Car si elle fut, bien sûr, l'écrivain de l'Amour, elle fut aussi une militante de la

[296] AM, p.35.

> cause des femmes et l'avocate passionnée du plaisir féminin. Elle revendiqua sans cesse le droit à la jouissance et fut, tout au long de sa vie, une grande amoureuse. Elle aimait faire l'amour et a su exalter la force de l'amour, la jouissance, l'abandon, l'exultation de l'amour[297]

Au cours toute sa relation avec le Chinois, l'idée de l'adultère ne cesse de revenir à l'esprit de l'enfant. Elle se réjouit de l'idée que la future femme du Chinois connaîtra son histoire *via* les servantes, qu'elle en souffrira. L'enfant, pour sa part, souffre de ne pas pouvoir épouser le Chinois. Elle joue le rôle de la troisième personne dans la relation conjugale du Chinois, elle est au dehors pour observer le couple chinois, et en même temps au dedans car elle sait bien que le Chinois l'aime. La souffrance les réunit les trois personnages dans une relation complexe. Ainsi, être au dehors pour observer le dedans c'est déjà du plaisir.

> Par ces petites servantes de Sadec, ta femme saura vite notre histoire. Et elle souffrira. Peut-être qu'elle sait déjà. C'est par cette souffrance-là que je vous fais que vous allez aussi être mariés.[298]

Deuxièmement, la liberté féminine s'exprime encore par le culte du corps féminin. Duras vante le corps féminin d'Hélène Lagonelle. Comme les autres filles, l'enfant soigne beaucoup son corps, pour se livrer à un autre, et à la jouissance. Et le corps féminin devient un objet de culte dans la relation amoureuse, le symbole de la féminité et de la jouissance.

> Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n'en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés. Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs. Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées[299]

Dans les histoires amoureuses, c'est souvent la femme qui mène la danse, qui donne quelques signes encourageants, et les amants deviennent captifs du désir féminin. Le Chinois s'émerveille devant le corps enfantin de l'enfant ; pourtant, il est toujours peureux voire passif

---

[297] Laure ADLER, *Marguerite Duras, op. cit.*, p.14.

[298] AC, p.109.

[299] AM, p.89.

et c'est l'enfant qui commence. Anne-Marie Stretter exerce, elle aussi, le pouvoir féminin sur l'homme. Dans toutes ses relations, elle se met au sommet de la société des Blancs, elle est toujours entourée d'hommes qui attendent sa visite comme une faveur. On connaît les histoires adultères de Anne-Marie Stretter, son pouvoir féminin, mais on ne connaît jamais l'attitude de son mari dans ces histoires. La figure masculine reste terne dans les livres de Duras.

> Il est dans une timidité soudaine. Il ne saurait en dire la cause. Peut-être est-ce la jeunesse de l'enfant tout à coup qui apparaît, comme un fait brutal, entier, inapprochable, presque indécent.[300]

Enfin, le cycle indochinois révèle aussi le problème des classes dans la société. Duras n'échappe pas encore à l'esprit ethnocentrique de l'Occident. Elle accuse le conflit entre les colons riches et pauvres, elle accuse la corruption du système colonial, mais l'accusation reste au sein de la communauté blanche. Le destin des indigènes figure peu dans le cycle. Duras a été nourrie dans l'environnement occidental bourgeois. Comme elle ne peut pas nier son origine, l'identité de la « race blanche » resurgit dans ses livres. Elle accepte que sa position soit supérieure aux indigènes en cachant l'origine de son amant. Elle connait l'interdiction des relations avec les indigènes, le sentiment entre les indigènes et les filles blanches est « contre nature ».

> Le sentiment de l'amour entre eux et nous n'était pas envisageable. Nous n'étions pas élevés dans un climat raciste mais une relation de ce type était, par définition, contre nature. J'appartenais à une génération qui n'a jamais méprisé les Annamites, mais qui, en dehors du lycée, n'aurait jamais eu l'idée de les fréquenter[301]

Qu'est-ce que l'existence de l'homme ? Semble interroger Duras. Il est si fragile qu'il pourrait mourir pour un amour impossible, il souffre durant toute sa vie dès la naissance jusqu'à la mort. Pourtant, il est aussi brave, comme l'image de la mère qui défie la nature en faisant construire les barrages contre le Pacifique. La vie est vraiment une bataille chaque jour, la bataille entre le moi et les autres, et la plus difficile bataille se mène contre soi-même. L'enfant de *L'Amant de la Chine du Nord* se bat souvent entre ce qu'elle sent, et ce qu'elle pense de

---

[300] AC, p.75.

[301] Laure ADLER, *Marguerite Duras, op. cit.*, p.77.

manière rationnelle, elle est déchirée entre l'amour et l'argent. Duras se bat de la même manière : il lui faut attendre plus de 50 ans pour avouer que son amant est chinois.

Conclusion

> « Le travail de l'écrivain se présente ainsi comme une véritable aventure, aventure de l'écriture qui se fait ouverture sur l'inconnu » (Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*)

L'Indochine –ressource inépuisable de l'inspiration de Duras, et passé douloureux de la petite fille française – préserve son origine. L'écrivaine semble être prisonnière de ce passé et le cycle indochinois, dans une certaine mesure, la libère de ce passé par la forme d'un retour. A travers ce retour, elle pose à nouveau les questions sur l'identité, sur l'origine, et sur la liberté féminine, sur l'existence de l'être humain dans ce monde oublieux. Dans le même temps, les textes de Duras proposent une nouvelle notion de l'écriture, qui intègre et crée un monde imaginaire dans le processus même de création.

L'analyse du corpus, les personnages, et les lieux choisis du cycle indochinois nous permet de préciser que Marguerite Duras, en tant qu'écrivain-femme, oscille entre deux éléments et il existe plusieurs types de l'entre-deux dans le cycle. Le lecteur se pose sans cesse la question de la vérité des événements. Pourtant, il est inutile de chercher la réponse car son auteure ne la sait même pas. L'entre-deux devient à la fois son jeu et aussi son enjeu.

De la position réelle de Duras à celle de ses livres, il s'agit toujours d'une oscillation entre deux grandes tendances. Cette notion est plus présente encore dans le cycle indochinois : l'origine de l'entre-deux, l'écriture de l'entre-deux, la culture de l'entre-deux. L'imprécision de sa position devient un jeu littéraire pour Duras. Elle joue avec le lecteur ainsi qu'avec elle-même, elle mélange le réel et de la fiction, le vécu et le fantasme, le passé et le présent en effaçant tous les repères chronologiques, en redisant, contredisant ce qui a été dit avant. Ainsi la notion de l'entre-deux traverse le cycle indochinois, elle nous aide à mieux comprendre la vision du monde ainsi que le point de vue de Duras. A partir de cette position, le moi originaire de Duras se dévoile.

Lire le cycle indochinois, c'est tout d'abord lire l'autobiographie de Duras. Pourtant cette autobiographie est mise en roman. Comme elle le répète sans cesse, ses livres forment son autobiographie.

> Je suis plus écrivain que vivante, que quelqu'un en vie. Dans mon vécu je suis plus écrivain que quelqu'un qui vit. C'est comme ça que je me vois[302]

Elle ne donne pas au lecteur tous les éléments réels, elle brouille le réel et la fiction. Le lecteur découvre, à son tour, des miettes d'une image de l'auteure. Lire Marguerite Duras c'est l'occasion de nous retrouver nous-mêmes. Chaque éclat de son existence dévoile en partie l'origine non seulement de l'écrivaine, mais aussi la nôtre.

Tous les personnages du cycle indochinois se situent dans cette situation de l'entre-deux. L'enfant ou la petite fille française se retrouvent entre l'amour et l'argent, entre deux cultures, deux identités ; la mère entre le rêve et le désespoir ; le Chinois entre la passion pour l'enfant et les contraintes sociales et familiales ; Anne-Marie Stretter entre le désir et le plaisir, entre le statut de mère de famille et celui de femme. Paradoxalement, c'est sur le terrain de l'entre-deux que Duras reconnaît le mieux son origine, et cette reconnaissance se fait dans la douleur. L'écrivaine détruit la supériorité de la « race blanche » par rapport aux autres, l'orgueil des racines dans la *meilleure* culture occidentale. Elle accepte enfin, l'égalité entre les « races » et l'universalisme.

Nous ne pouvons nier l'accusation du colonialisme dans le cycle indochinois. En effet, Duras accuse le système colonial, mais elle prend la parole en tant que colon vivant aux colonies. Ce qu'elle accuse n'est pas exactement ce que les indigènes regardent, bien que sa famille et elle vivent comme eux. Elle nous laisse entendre la voix des petits colons en insistant sur l'inégalité entre les colons, et peu entre les colons et les indigènes. Alors les indigènes sont moins présents dans le cycle.

Un barrage contre le Pacifique, le livre de la mère est empli des descriptions de la misère, de la colère devant l'injustice, de la mort qui guette partout en Indochine. *L'Amant de la Chine du Nord* et *L'Amant* sont teintés de souffrance : celle de la défloration, celle d'être méprisé par la « race inférieure », celle de ne pas être aimé, de cacher les émotions, de ne pas vivre avec son Moi originaire. Pourtant, il existe dans ce noir des lueurs d'espoir. La roue du devenir ne

[302] Marguerite DURAS, *Le monde extérieur, in* Œuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2014, tome IV, p.945.

cesse jamais. La séparation du couple est douloureuse, mais elle donne accès à la carrière d'écrivain de Duras. Le départ de l'Indochine termine une période pénible et en ouvre une autre.

La position de l'entre-deux modifie le Moi de l'auteure et modifie sa vision du monde. Elle accepte l'altérité entre le Moi et l'Autre. L'expérience indochinoise met à nu ce qui est caché au fond de sa mémoire, l'oblige à tout livrer pour se libérer. Les dialogues entre le Moi et l'Autre ne sont pas différents de ceux entre le Moi et un autre Moi. Partout dans le cycle, elle revendique la liberté féminine dont la jouissance est le premier critère. Sa mère n'est pas un modèle féminin idéal pour Duras car elle ne connaît pas la jouissance. Au contraire, Anne-Marie Stretter, devient le symbole de la femme « en voie de liberté » ; et c'est à elle que Duras voudrait parvenir. L'envie d'écrire, et la relation avec le Chinois disent cette liberté. Par l'écriture, Duras réussit à partir, et quitter « la famille de pierre ».

La vie est une grande pièce de théâtre et dans les scènes de cette pièce, l'homme joue des rôles différents. Dans chaque rôle, nous portons un masque et nous nous réagissons en fonction de ce masque. Nous ne sommes plus nous-mêmes : en famille, nous sommes parents/enfants, mari/femme ; au travail, nous sommes ingénieur, professeur, directeur ; dans la rue, nous sommes passagers, piétons. Ainsi, les masques quotidiens voilent le Moi, et empêchent le Moi de surgir par les contraintes, par les devoirs, par la tradition. Nous sommes obligés d'oublier le Moi originaire pour vivre conformément à ce que la société nous impose. Nous avons besoin de quelques moments dans la vie pour nous arrêter, pour nous revoir et pour nous reconnaître qui nous sommes tout en laissant à côté ces contraintes. Les livres de Duras nous offrent ces moments et nous montrent que nous sommes toujours dans l'entre-deux : entre le Moi et l'autre Moi.

Annexe

J'ai commencé à faire la connaissance de Marguerite Duras quand j'étais étudiante sur la suggestion de ma professeur de littérature, et par curiosité. *L'Aman*t ne me laissa pas une impression profonde. Ce roman le plus connu de Duras, avec ses phrases courtes est surtout le premier livre dont je comprends tous les mots, mais je suis encore trop jeune pour comprendre ce qu'il veut dire. Et je m'arrête à la lecture de *L'Aman*t et au film de Jean-Jacques Annaud avec les scènes coupées par la censure vietnamienne.

Marguerite Duras ne me revient à l'esprit que lorsque je cherche un auteur à étudier pour mon master il y a 3 ans. A ce moment, des amis vietnamiens qui s'installent en France rentrent voir leur famille au Vietnam, ils vivent loin de leur pays natal depuis plus de 10 ans. Je les vois souvent pendant leurs séjours d'un mois au Vietnam et je me rends compte, en les observant, qu'ils sont étrangers dans leur pays : ils ne reconnaissent pas la monnaie, ils n'ont pas les mêmes habitudes que nous, ils ont peur de conduire une moto, le moyen de transport le plus populaire au Vietnam. Nous, les Vietnamiens ne les regardons pas comme de vrais Vietnamiens, ce sont plutôt les Vietkieu (ce terme désigne les Vietnamiens qui vivent longtemps à l'étranger). De l'autre côté, les Français ne les considèrent pas comme de vrais Français. Cette remarque se fait parallèlement en moi avec la lecture de Duras. Ce que j'ai observé et ce que Duras décrit dans ses livres, surtout dans le cycle indochinois ; ainsi que la suggestion de ma professeur, me pousse à réfléchir sur cette ambivalence chez les gens qui vivent entre deux cultures comme Marguerite Duras, comme mes amis. C'est ainsi que je choisis ce sujet comme objet d'étude. Plus je lis Duras, plus je me découvre, et dix mois en France se transforme en une aventure pour me retrouver moi-même.

> Par l'aventure de la lecture, on partirait alors en quête d'un apprivoisement de l'altérité, d'une régulation ou d'un bricolage de la « relation d'objet », c'est-à-dire des formes du rapport entre le moi et le non-moi. Où est l'autre ? A quelle distance ? Est-il menaçant, accueillant, contraignant ? Quelle activité m'est permise[303]

Le cycle indochinois pour moi, en tant que lectrice « annamite », n'est pas une accusation du colonialisme. Il ne décrit pas les mêmes choses que ce que nous avons apprises dans les

[303] Marielle MACE, *Façons de lire, manières d'être, op. cit.*, p.45.

livres, que nous écoutons raconter. Il est clair que Marguerite Duras a passé une enfance lamentable en Indochine. Sous sa plume, l'Indochine devient l'enfer, mais cet enfer cache, à un certain moment, le paradis et ce n'est pas la même Indochine colonisée que nous connaissons.

Marguerite Duras a été nourrie à la culture indochinoise. A travers ce qu'elle écrit, elle est indochinoise, malgré son statut : son habillement, son apparence avec « la peau de la pluie », son français « indochinois ». Son enfance est imprégnée de cette culture. Ses livres sont teintés du noir de la douleur, de la solitude et de la mort. Voilà qui pourrait être lu comme l'influence du Bouddhisme, la religion la plus répandue en Asie. Néanmoins, devant la réalité ténébreuse, l'être humain du monde durassien prouve son courage, brave la nature pour vivre. L'espoir existe toujours au fond le plus noir de la vie.

Paradoxalement, la réalité et l'expérience indochinoise font réapparaître l'origine occidentale chez la jeune Marguerite. Le dégoût du premier baiser avec le Chinois exprime le mépris d'une « race supérieure » vers une « race inférieure ». La vérité sur son amant indochinois n'est pas dévoilée au premier livre racontant son enfance. Duras n'osait pas tout dire puisque toute relation avec les « boys » indigènes était « contre-nature », de peur de « contamination de race ». Ainsi la relation avec le Chinois commence par la richesse de la famille. Mais plus cette relation développe, plus la petite reconnaît que l'argent n'est pas son seul intérêt, ce pourrait l'amour. Ce constat se fait dans la douleur et le mépris : la douleur parce que le Chinois et la petite savent bien qu'ils ne peuvent pas être ensemble, le mépris parce que la petite se méprise elle-même, de se livrer à un indigène, de recevoir de l'argent pour quitter son amant, de l'aimer. L'esprit « raciste » existe d'une façon latente en chacun d'entre nous, et nous avons de différentes façons à l'exprimer. C'est aussi notre origine que nous ne pouvons pas nier et cela se transmet de génération en génération. Nous avons en nous des préjugés sur les autres et il est difficile d'accepter que nous sommes inférieurs aux autres.

Notre société est remplie de contraintes. Nous sommes toujours déchirés entre la raison et le cœur, autre sorte d'entre-deux. Si nous succombons sous ces contraintes, nous tombons dans une langueur comme Anne-Marie Stretter, une morte vivante. Cependant, il est dangereux de laisser fonctionner uniquement notre hémisphère gauche. Duras touche les sujets tabous de la société : l'adultère et l'inceste. Elle revendique la liberté féminine en laissant de côté les contraintes sociales. Par-dessus ces sujets, nous retrouvons l'envie du désir en tant que femme.

« Le visage de la jouissance », nous l'avons instinctivement. Ma culture asiatique évite toute sorte de question concernant ce sujet. Le Moi originaire est enfoui par la tradition asiatique. Lors de la lecture de Duras, ce Moi originaire fut exploité et mis à nu. Je me reconnais en soubresaut dans la description de Duras, et parfois je dois arrêter de lire pour reprendre le souffle. Il est difficile d'accepter que je suis « raciste », que « le visage de la jouissance » est aussi le mien, que je voudrais devenir une Anne-Marie Stretter, la femme « en voie de liberté ». Duras joue le rôle de l'Autre et à travers l'Autre, je me retrouve moi-même : le Moi que je n'ai jamais vu.

Les étudiants m'ont toujours posé la question « pourquoi la littérature ? », et l'étude de Duras m'a aidé à trouver la réponse. Nous lisons pour grandir, pour murir, pour accepter l'altérité, et surtout pour mieux nous reconnaître en nous, le Moi originaire.

Je voudrais adresser ce mémoire à mes amis, ceux qui vivent entre-deux. Ils ont maintenant deux nationalités, et comme Duras ils ne savent pas choisir, ou plutôt ils ne veulent pas choisir. Nier notre culture natale est douloureux, mais accepter une autre culture et la considérer comme la nôtre c'est encore pire. C'est seulement depuis que je suis en France, que je vis dans une autre culture, que je comprends et partage la douleur de l'entre-deux.

Bibliographie

Corpus

Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

Duras raconte en partie son enfance en Indochine. L'image de la mère apparaît sous une plume très violente, féroce et douloureuse. Cette mère est toujours déchirée par le besoin d'argent, elle cherche échapper à la pauvreté. Après la ruine du barrage et la perte de ses économies dans une concession incultivable, elle cherche à vendre Suzanne, sa fille, en échange d'un diamant-crapaud. Suzanne, une fille de race blanche, balance entre d'une part l'espoir de trouver un amour et de quitter éternellement la plaine, d'autre part, la responsabilité de gagner de l'argent pour aider sa famille à sortir des ténèbres.

Marguerite Duras, *L'Amant*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984.

L'intrigue tourne autour de la rencontre d'un Je, une jeune fille blanche et un homme chinois. Le livre mêle des souvenirs d'enfance et la réflexion de l'auteure sur sa mère, ses frères, et la société coloniale. C'est un livre de perte, de douleur, de mort. L'amour et l'argent se mêlent au personnage principal. Parfois la jeune fille semble aimer le Chinois, parfois elle fait l'amour avec lui seulement par l'argent et elle se méprise d'elle-même.

Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991.

L'histoire est la même que dans *L'Amant*, mais le narrateur n'est plus Je. Il prend la position de la troisième personne qui observe, avec des personnages et des scènes nouvelles comme Alice, les bals…

Les œuvres de Marguerite Duras

DURAS Marguerite, *Les enfants maigres et jaunes* in Outside, Collection La Pléiade, Gallimard, 2014.

Un court récit sur l'enfance de Duras en Indochine. L'étrangeté de la mère s'oppose à l'image de ses enfants à la peau jaune, qui ne s'habituent pas à la nourriture française. L'auteure affirme qu'elle et son frère sont Annamites, parlent une langue étrangère différente de la langue de la mère.

DURAS, Marguerite ; PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Editions de Minuit, Paris, 1977.

Dans un dialogue avec Michelle Porte, Duras dévoile en partie ses souvenirs d'enfance en Indochine, les secrets dont elle n'a pas parlé dans ses livres.

DURAS, Marguerite, *La vie matérielle*, Collection La Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 2014.

Des réflexions, complémentaires de Duras sur ses livres écrits, sa pensée accompagne les actualités. L'œuvre contient des regards rétrospectifs sur ce qui s'est passé.

DURAS, Marguerite, *Ecrire*, Collection La Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 2014.

DURAS, Marguerite, *Le Vice-Consul*, Gallimard, Paris, 1977.

DURAS, Marguerite, *India Song*, Gallimard, Paris, 1973.

DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris, 1971.

Ouvrages philosophiques, sociologiques.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Aventure l'ennui le sérieux*, Editions Montaigne, Paris, 1963.

La vie contient des aventures, que ce soit l'aventure aventurière, esthétique ou amoureuse ; elle contient donc aussi des risques, des angoisses. Mais la vie prend sa valeur seulement et uniquement quand elle prend les risques. Face à l'horreur de la mort venant des risques, l'homme reconnaît le mieux la vie. Les personnages de Duras vivent aussi au bord de la vie et de la mort, l'instinct de mort obsède les livres sur l'Indochine. La philosophie de Jankélévitch aide à mieux comprendre la psychologie des personnages durassiens.

LAPLANTINE, François ; NOUSS, Alexis, *Le métissage*, Flammarion, Paris, 1997.

Le métissage est un phénomène qui existe depuis longtemps. La condition humaine nécessite la pluralité, la variété pour s'enrichir et pour exister. La question du métissage s'installe non seulement dans le domaine ethnographique mais elle existe aussi en philosophie, en linguistique, dans la culture. Nous nous intéresserons davantage au domaine culturel. Le métissage peut être compris simplement comme un état de tension qui évolue, un état temporel où plusieurs cultures existent en même temps sans confusion.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Editions Gallimard, Paris, 2011.

La lecture est redéfinie comme un conduit esthétique, elle n'est plus un décodage, un déchiffrement. A travers son acte, le lecteur se différencie des autres et trouve son devenir. L'écriture est le passé de l'auteur ; de l'autre côté, la lecture constitue le devenir du lecteur. Du point de vue philosophique, la lecture fait changer le Moi du lecteur, lui apprend l'altérité. Ce concept est conforme à la lecture de Duras, puisque notre écrivain demande la participation du lecteur dans ses textes en tant que scripteur.

MARCHESE, Elena, « L'exil chez Bianca Zagolin et Abla Farjoud. La recherche d'un espace habitable entre passé et présent », *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Chartier, Daniel ; Pépin, Véronique ; Ringuet, Chantal ; Gafaïti, Hafid, L'Harmattan, Paris, pp 51-69, Etudes transnationales, francophones et comparées, 2006.

L'auteur analyse deux figures féminines exilées au Canada. Il s'agit non seulement d'un exil physique, mais encore d'un exil intérieur qui confronte le passé et le présent, l'ailleurs et l'ici. Ainsi l'exilé constate une sorte de perte de

lui-même dans le pays d'accueil, un vide qu'il essaie de combler. L'impossibilité de cet acte est un deuil, l'exilé reconnaît l'altérité en lui-même, un changement à l'intérieur de lui afin de s'adapter à sa nouvelle vie, en même temps qu'une douleur de perte. Le refus de deux sociétés, deux pays place les personnages dans une situation de l'entre-deux.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'Exotisme*, Dunod, Paris, 1992.

L'auteur résume la théorie de l'exotisme du point de vue de Segalen qui la définit comme une esthétique du divers, comme une quête. Il fixe les principes essentiels selon lesquels, la notion clef de l'exotisme est celle de différence. Si l'on se réfère à ces principes, les ouvrages de Duras n'appartiennent pas à la littérature exotique.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

Le livre pose un regard global sur la littérature postcoloniale francophone et anglophone et essaie de catégoriser et définir la théorie postcoloniale en se référant au contexte sociolinguistique et socioculturel. L'auteur révèle la conscience linguistique et culturelle des écrivains postcoloniaux lors de l'écriture comme une appropriation lente d'une situation multilingue et multiculturelle. Cette situation entraîne l'hybridation de genres dans les œuvres postcoloniales.

RIDON, J-X, « Le voyage et l'absence : Nicolas Bouvier et le Poisson-scorpion », *Nouvelles lectures de l'exotisme*, Elodie Laügt et Jean-Xavier Ridon, Departement of French, University of Nottingham, 2005, pp40-52, Actes du premier colloque Nottingham-Pau.

L'auteur pose comme question de départ le lien implicite entre le discours exotique et la mort au sens large. L'exotisme est le moment où a lieu une confrontation à une altérité qui place le sujet exotique en difficulté pour une appropriation discursive ; et la mort survient quand l'autre devient connaissable. Segalen voulait s'opposer à cette idée en enfermant l'objet exotique dans un espace autarcique où il se dérobe à toute influence des cultures dites «étrangères ». Cette notion d'exotisme est modifiée chez Duras, tout d'abord elle ne voyage pas, elle ne choisit ni le terrain, ni la destination ; elle est née dans les colonies françaises et elle y a vécu jusqu'à l'âge de 18 ans. Pour elle, l'exotisme est presque obligatoire, elle se trouve dans une situation plus difficile, la douleur de vivre en entre-deux la poursuit toute sa vie. C'est un « voyage » à l'intérieur d'elle-même.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Fata Morgana, 1978

La notion d'exotisme selon Segalen relève de l'altérité entre le moi et l'autrui. Ce n'est pas une application de soi mais cette altérité modifie le Moi, aide à se reconnaître face à l'autrui.

SIBONY, Daniel, *Entre-deux l'origine en partage*, Editions du Seuil, Paris, 1991.

Nous vivons sous le signe de l'entre-deux, entre-deux-langues, entre-deux-cultures, entre-deux-femmes, entre-deux-amoureux, entre la femme et elle-même. Tout type d'entre-deux concerne la question de l'origine. L'entre-

deux est un espace où les différences se déploient sans jamais accéder aux limites des deux pôles contraires. Le passage de l'un fait revivre l'autre. Pourtant, il faut avoir une origine pour la quitter, pour prendre de la distance afin d'y revenir plus tard. Cette origine n'est pas inhibée, elle se présente comme une gêne, un trouble. L'entre-deux invite au voyage, au passage pour reconnaître le partage de l'origine. Ainsi, dans les œuvres de Duras, il s'agit d'un entre-deux-femmes, la femme qu'elle rêve de devenir, Duras la rattrape par l'écrit.

TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

L'auteur renvoie le terme « métissage » à son contexte historique, social et culturel dans lequel il prend son premier sens. Le métissage englobe plusieurs notions et il possède toujours un sens très large et difficile à déterminer. Le métissage culturel, avec la conscience de soi, oppose l'identité et l'altérité. Le métissage culturel était polémique au siècle des Lumières où l'esprit européocentriste prédominait. En effet, le métissage se forme sur la base des notions de la culture, d'identité, de race. Nous nous intéresserons surtout à la dernière partie où l'auteur aborde l'écriture du métissage, de l'entre-deux dans le Nouveau Roman.

TZVETAN, Todorov, *Nous et les autres*, Editions du Seuil, 1989.

La relation entre le moi et les autres évoque le racisme. Pourtant, le racisme ne vient pas seulement de la différence entre les races mais aussi de la culture. On voit souvent la culture d'un auteur se placer au-dessus des cultures, et il méprise la culture des autres.

Histoire littéraire

LOUTFI, Martine Astier, *Littérature et Colonialisme*, La Haye : Mouton, Paris, 1971.

L'expansion coloniale influence la littérature française. Plusieurs thèmes sont abordés : le doute et l'appréhension auprès de la politique coloniale, l'encouragement à l'évasion vers des terres lointaines évoquant des mythes exotiques. De ce point de vue, la littérature coloniale se détache de la littérature exotique qui décrit les pays sans rendre compte des déformations faites par le colonialisme.

ROLAND, Lebel, *Histoire de la littérature coloniale en France*, Larose, Paris, 1931.

La littérature coloniale s'est longtemps confondue avec la littérature exotique, qui existe depuis longtemps dans la littérature française. Avec l'expansion coloniale, différentes catégories de littérature coloniale apparaissent selon une répartition géographique, dont la littérature indochinoise. La littérature coloniale se détache de la littérature exotique par certains contraintes : les œuvres doivent être écrites soit par un Français né aux colonies ou y ayant passé sa jeunesse, soit par un indigène qui écrit en français. Nous verrons que Duras n'appartient ni à la littérature coloniale, ni à la littérature exotique qui cherchent des motifs descriptifs dans un pays lointain.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1 Les écritures du moi*, Editions Odile Jacob, Paris, 1991.

Une énumération des types des écritures du moi et leurs analyses accompagnés d'exemples des œuvres littéraires. L'auteur essaie de répondre à la question pourquoi écrire.

Ouvrages critiques

Bibliographie

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1998.

Une biographie de Duras depuis son enfance en Indochine jusqu'à sa mort. L'auteure du livre est allée à Saigon, a rencontré les témoins, a fouillé dans les dossiers des colonies françaises afin d'essayer d'éclaircir le réel et la fiction dans les livres de Duras. Pourtant, il reste encore des événements, des personnages qu'on ne peut pas bien distinguer de ceux de la fiction. Cela permet de comprendre mieux les personnages, mais aussi l'identité de Duras, les difficultés à vivre entre deux cultures, deux pays, deux identités.

ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990.

L'auteur traite la notion d'autobiographie dans les ouvrages de Duras et elle reconnaît qu'il existe un mélange de genre entre le roman et l'autobiographie. Duras est un cas particulier car elle est la seule qui a le pouvoir de corroborer ou non l'écriture autobiographique. Elle empêche toute possibilité de vérifier les éléments dans un ouvrage nommé « autobiographie » en se contredisant dans plusieurs interviews ou entretiens télévisés. Cette hybridation de genre se transforme en force dans les œuvres où se mêlent le vécu et l'imaginaire. Duras est très attachée aux romans autobiographiques, on peut en trouver des traces éparpillées dans ses œuvres. Pourtant, il reste difficile de voir la relation entre ce qui est dit et pas dit, entre le silence et le non silence, entre la mémoire et l'oubli.

LEBELLEY, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Bernard Grasset, Paris 1994.

L'auteur raconte la biographie de Duras mais sous l'angle des Annamites, qui ne figurent qu'en tant qu'anonymes, sous les noms « le Chinois », « M. Jo ». Marguerite Duras est bien un colon bien que sa famille soit des colons pauvres. La distinction entre les Blancs et les Jaunes pour elle est évidente. Elle profite de tous les privilèges sans tenir compte de l'histoire, du passé du Vietnam, des dommages que le colonialisme apporte ainsi que les fléaux sociaux : corruption de l'administration française, impôts, opium.

Etudes de poétique

COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, Genève 1999.

L'enfance est décryptée selon sa poétique : les paysages d'Indochine avec leurs odeurs de braises, de jasmin, de fleuve, les bruits de fête, le bleu des ciels, de la mer mais aussi avec toute l'horreur de la lèpre, de la mort des

enfants dans la forêt tropicale. Pourtant l'enfance chez Duras reste floue et souvent résonne avec la vie sexuelle. Les récits se terminent quand les enfants grandissent. C'est une enfance inoubliable, avec des émotions contradictoires. Elle engendre surtout une sensation d'exil. Le fait d'être née dans un pays qui ne lui appartient pas est douloureux, et le quitter à dix-huit ans est si déchirant que Duras ne parvient pas à y retourner plus tard. On voit la contradiction : sa mère, de race blanche, voudrait nourrir les enfants de sa race, et elle méprise les autres races, bien qu'elle soit vraiment comme une paysanne vietnamienne. Les enfants, eux, se nourrissent des fruits de la terre d'Indochine, des habitudes alimentaires indochinoises, Ainsi, toutes les figures féminines portent plus ou moins une certaine identité exilée. Et l'exil pendant l'enfance devient une problématique des œuvres durassiennes. La quête d'identité est mise en relation avec l'étrangeté et la familiarité de la vie dans les colonies. Il n'est pas évident de refuser à la fois le lieu où l'on est né, et sa race.

FOURTON, Maud, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2008.

L'écriture durassienne part d'un manque, elle est traitée comme le seul sujet des textes de Duras, inconnaissable. Duras tente souvent d'écrire des livres sans jamais arriver à définir l'écrit, elle écrit l'empêchement d'écrire, et vit du manque à vivre. Ainsi, le manque constitue un prisme à travers lequel Duras regarde la vie, l'amour, et le désir.

Etudes thématiques

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les imaginaires métisses*, L'Harmattan, Paris, 2004

Le livre traite la question de l'altérité dans les œuvres de Marguerite Duras et Henry Bauchau, l'altérité de sexe, l'altérité d'identité. Pour Marguerite Duras, l'écriture est une sorte de porosité dont l'écrivain joue. L'auteur veut relever l'influence de l'Asie et de ses courants philosophiques sur les ouvrages de Marguerite Duras.

EL Maïzi, Myriem, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Peter Lang, Bern, 2009

La question de temps est traitée sous plusieurs angles selon une typologie des personnages durassiens. Elle s'exprime par la mémoire et l'oubli *via* l'Histoire, par l'espace et le temps. En fait, presque tous ses personnages sont en attente du « plein », l'attente du possible face au réel auquel ils sont confrontés. Entre oubli et mémoire, entre immobilité et mouvement, entre réel et possible, les personnages durassiens sont ouverts à l'à-venir. Le devenir projette sa poétique dans le chant, dans la parole où l'exil s'exprime par le silence. Cette question du temps est relevée pour la plupart dans les œuvres de Duras après 1987, hors des limites de notre corpus. Mais nous pouvons retenir l'analyse de l'écriture du silence, comme écriture prolifique. Pour Duras, l'écriture est une aventure ouverte vers l'inconnu, elle ne sait jamais ce qu'elle va écrire et où l'écriture la mènera. C'est une écriture en devenir.

JACQUOT, Martine L., *Duras ou le regard absolu*, Les Presses du Midi, 2009.

Dans les ouvrages de Duras, le regard est important car le non-dit reste souvent ambigu et implicite et surtout. Chacun a besoin du regard de l'autre pour exister, que ce soit un regard sexuel et un regard physique. Les

personnages durassiens vivent selon deux faces, un moi profond, qui est à l'intérieur de sa personnalité nourrit toujours un envie de révolter, exige le droit de s'exprimer mais enfin, ce moi n'y parvient pas à cause d'un autre moi, de l'apparence, qui mène une vie bien rangée, contrainte des conjonctures historiques ou sociales, mais vide de sens. L'impossibilité de s'exprimer entraîne les personnages vers la folie. Pour Duras, la vie sans amour est non-vie, elle laisse ses personnages chercher un refuge dans l'oubli. Ils ne parviennent pas à s'échapper, voire ils ne veulent pas le faire. L'oubli et la folie les aident à immerger dans leur monde où ils vivent avec et par eux-mêmes. Parfois l'intériorité s'exprime par l'autre, comme un miroir du moi, comme Sartre le dit dans *L'Etre et le Néant* « le chemin de l'intériorité passe par l'autre ». A travers le regard de l'autre, le Moi arrive à s'accepter soi-même. Pourtant l'autre est si fort que le moi peut cesser d'exister, le moi mène une vie morte, toute dynamique du moi semble être transférée à l'autre. Cette relation est coupée lorsque le regard de l'autre est perdu.

NOGUEZ, Dominique, *Marguerite Duras, toujours*, Actes Sud, 2009.

Dans l'œuvre de Duras, l'auteur relève des gammes de l'amour, de l'amour physique jusqu'à ses extrémités : la folie, la mort. Les autres thèmes tournent autour de l'amour né du manque d'amour. Dominique Noguez essaie de justifier le côté autobiographique dans certains œuvres de Duras ainsi que son style, son point de vue, sa position.

PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, Librairie José Corti, Paris, 1986.

Ce texte est un résumé des livres de Marguerite Duras selon les thèmes, nous nous intéresserons surtout au chapitre premier portant sur les passions familiales qui concernent le cycle indochinois. VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Editions Seghers, Paris, 1972.

Thème par thème, l'auteur évoque les questions que Marguerite Duras se pose pour elle-même et pour nous. L'amour, un thème répétitif dans ses livres, s'exprime comme une impossibilité dans ce monde, il n'existe qu'avec le temps d'un éclair. Ainsi se forme un cercle fermé, l'homme partant du désespoir recherche l'amour pour échapper à l'ennui de vivre, et comme il ne parvient jamais à l'amour absolu, il retombe dans le désespoir. Ce nouveau monde oublieux constitue un vide où il n'y a plus de valeur transindividuelle, où la notion d'individu disparaît ?

Etudes de psychanalyse

BAJOMEE, Danielle, *Duras ou la douleur*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1989.

Pour Duras, être née au monde est une douleur, dont on trouve la trace dans tous ses ouvrages. La douleur se présente dans tous les instants de la vie : l'amour, la haine, l'oubli, la mémoire, la mort et même la vie et l'auteur du livre systématise ces instants chez les personnages dans des ouvrages de Duras. L'écriture est un moyen de restituer la perte et de la maintenir vivante à partir des ruines, et du deuil.

BLOT-LABARRERE, Christiane, *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 1992.

L'auteure traite le thème de l'« écrire » chez Duras à travers ses ouvrages. L'œuvre déchire la vie de Duras, elle ne peut pas vivre sans écrire, et écrire s'attache éternellement à sa personnalité. L'envie d'écrire se forme de trois éléments de l'enfance : n'être pas née dans des « pays accessibles », avoir goûté la liberté et avoir connu la pauvreté.

BOURGEOIS, Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, L'Harmattan, Paris, 2007.

A partir des motifs de bals et de gisants datant depuis longtemps dans la littérature, l'auteure propose une analyse psychanalytique sur les personnages durassiens. Elle fait resurgir la question de l'amour et de la mort, du désir et de la jouissance, de la rivalité mère-fille, père-fils à partir des scènes de bals et de gisants

BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, Genève, 2002.

Dans les œuvres de Duras il s'agit de trois types de déliaison : la déliaison familiale, la déliaison sociale et la déliaison linguistique. On voit très bien que Duras vit dès sa naissance dans un milieu où la séparation paraît presque évidente : la séparation de ses parents, la discrimination de la société des colons blancs où elle et sa famille se trouvent au dernier échelon de la hiérarchie, l'influence de la langue maternelle et la langue jaune qui l'a nourri. Il existe dans les œuvres de Duras une sorte de métissage, métissage d'origine, métissage d'amour et d'inceste, métissage linguistique. Ce métissage s'exprime dans presque tous les personnages durassiens. La partie sur le métissage de culture et d'identité nous intéressera : notre étude cherche à proposer un autre point de vue sur la lecture des livres du cycle indochinois, l'époque où Marguerite Duras est influencée clairement la situation de l'entre-deux.

DAVID, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

Ecrire pour Duras est une question vitale, l'écrivaine écrit avec le masse du vécu, la douleur, la perte, la mort, la haine. « L'ombre interne » au point de vue psychanalytique existe et la pousse à écrire. Ses textes viennent de l'inconscient, de l'envie de parler, de raconter son passé stocké en mémoire et caché depuis longtemps. Le livre traite de la relation entre l'écrivain et le lecteur, l'envie d'aller à l'au-delà. Selon l'analyse psychanalytique, tous les personnages de Duras prouvent un désir, une jouissance, un fantasme.

MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Les éditions de minuit, Paris, 1977.

L'écriture de Marguerite Duras abrite la quête d'une identité féminine et exprime son « ombre interne » qui recherche dès sa naissance l'altérité du sexe, ce dont elle manque et ce que l'autre sexe possède se complètent. L'écriture pour elle incarne le vide, le silence et la liberté. Avec l'écriture, Duras fait revivre ce qui vient de mourir et fait mourir ce qui est encore vivant.

SPOLJAR, Philippe, « Réécrire l'origine Duras dans le champ analytique », *Ecrire, réécrire Marguerite Duras bilan critique*, Michel Minard, pp 59-100, La revue des lettres modernes, Lettres modernes Minard, Paris, 2002.

La réécriture chez Marguerite Duras est posée comme la question de l'origine. La pluralité de sens d'une histoire propose une autre histoire qui se cache derrière. Cette réécriture porte le deuil de la perte d'un objet originaire et elle est liée à la vie vide. L'auteur mentionne la relation entre les textes de Duras et la psychanalyse malgré le refus de Duras sur l'influence psychanalytique. L'écriture et la réécriture sont enfin une quête sans cesse de l'origine et expriment « l'absence de la perte de l'objet », l'origine absente.

Etudes de l'analyse postcoloniale

LIGOT, Marie-Thérèse, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1992.

L'auteur analyse les personnages, les situations, les thématiques dans Un barrage contre le Pacifique. C'est une analyse courte qui propose plutôt des pistes de réflexions, lesquelles demandent des études plus profondes à partir des symboles comme le diamant avec crapaud, la piste, la cantine à Ram…

YVES, Clavaron, *Inde et Indochine E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Honoré Champion, Paris, 2001.

L'image de l'Asie paraît dans les ouvrages de Duras comme un miroir. Elle mène un regard critique sur le colonialisme en montrant la hiérarchie interne entre les colons blancs, mais aussi une indifférence face aux indigènes. Chez elle, les peuples indochinois qu'ils soient vietnamiens, cambodgiens ou laotiens ne constituent qu'un groupe anonyme, elle les regroupe en « ils », les indigènes. L'enfance indochinoise pose pour Duras la question de l'identité : qui est-elle ? Elle se trouve parmi les Annamites, elle ne mange que du riz, des mangues vertes mais ni pain, ni pommes rouges. Elle a « la peau de la pluie », mais elle est française.

TABLE DES MATIERES

Remerciements **2**

Introduction **4**

Partie 1 : L'exotisme, la littérature postcoloniale, le métissage et la notion de l'entre-deux **8**

Chapitre 1 : La littérature exotique et la littérature coloniale 9

1.1.1 Littérature exotique 9

1.1.1.1 Qu'est-ce que la littérature exotique ? 9

1.1.1.2 L'ancienne notion d'exotisme 10

1.1.1.3 La nouvelle formulation de l'exotisme 12

1.1.2 Littérature coloniale 14

1.1.2.1 La différence avec la littérature exotique 14

1.1.2.2 Les critères de la littérature postcoloniale 16

1.1.3 La question de l'exotisme et du colonialisme dans le corpus 19

1.1.3.1 L'exotisme 19

1.1.3.2 Duras et le colonialisme 21

Chapitre 2 : Le métissage 24

1.2.1 La notion du métissage 24

1.2.1.1 Etymologie et histoire du terme 24

1.2.1.2 La notion de métissage 26

1.2.2 Le métissage culturel 28

1.2.2.1 Le métissage et l'identité 28

1.2.2.2 Le vide dans le métissage culturel 29

1.2.3 La question du métissage chez Marguerite Duras 31

1.2.3.1 Les éléments métis dans les œuvres du cycle indochinois 31

1.2.3.2 Duras la métisse ? 33

Chapitre 3 : La notion de l'entre-deux chez Duras 37

1.3.1 L’entre-deux et ses variantes 37
1.3.1.1 La notion de l’entre-deux 37
1.3.1.2. L’entre-deux-langues et l’entre-deux-cultures 39
1.3.2 La situation de Duras : une situation « entre-deux » 42
1.3.2.1 Entre-deux-statuts : colon et indigène 43
1.3.2.2 Entre-deux-langues et entre-deux-cultures chez Duras 46
Partie 2 : La notion de l’entre-deux dans le cycle indochinois 51
Chapitre 1 : Le style de Duras dans le cycle indochinois 52
2.1.1 Du style à l’écriture de l’entre-deux 52
2.1.1.1 Le « style » et l’écrivain 52
2.1.1.2 L’écriture de l’entre-deux 54
2.1.2 L’entre-deux ; autobiographie et roman : quand est-ce que je suis moi ? 57
2.1.2.1 Le cycle indochinois, une autobiographie ? 57
2.1.2.2 Le roman de l’enfance 60
2.1.3 L’entre-deux : discours et récit 63
2.1.3.1 Le discours et le récit dans le cycle indochinois 63
2.1.3.2 L’entre-deux formel et les intentions de Duras 66
Chapitre 2 : Les personnages dans le cycle indochinois en entre-deux 68
2.2.1 La mère, personnage d’épopée et de tragédie 68
2.2.1.1 Une personnalité de l’entre-deux 68
2.2.1.2 La contradiction de sentiments 71
2.2.2 La jeune fille blanche 75
2.2.2.1 Un physique mêlé. 75
2.2.2.2 Le monde intérieur : un monde de l’entre-deux 77
2.2.3 Anne-Marie Stretter : l’image désirable de Duras 81
2.2.3.1 Personnage fatal à l’aura ténébreuse 81

2.2.3.2 Emblème de la féminité épanouie et de la sexualité triomphante 84
Chapitre 3 : Les lieux 88
2.3.1 Les villes et leurs composantes 89
2.3.1.1 Saigon, Sadec et le Mékong 89
2.3.1.2 Les lieux intimes 92
2.3.2 Les lieux publics 95
2.3.2.1 L'école et la pension 95
2.3.2.2 Les lieux publics 97
2.3.3 Les lieux de misère 100
2.3.3.1 La forêt et la plaine 100
2.3.3.2 Le rac et la piste 102
Partie 3 : L'entre-deux et Duras en tant qu'écrivain-femme 105
Chapitre 1 : La question de l'autre 106
3.1.1 L'Asie et l'identité humaine et artistique chez Duras 106
3.1.1.1 L'image de l'Asie dans les livres de Duras 107
3.1.1.2 Le détour de l'Asie dans l'identité de Duras 110
3.1.2 Le Moi au regard de l'Autre 113
3.1.2.1 Le Moi et l'Autre 114
3.1.2.2 L'entre-deux-Moi 117
Chapitre 2 : L'entre-deux, l'écriture et la lecture 122
3.2.1 L'entre-deux et l'écriture 122
3.2.1.1 La conception de l'écriture chez Duras 123
3.2.1.2 L'écriture et l'impasse narcissique 127
3.2.2 La lecture et les questions posées sur la littérature 130
3.2.2.1 La lecture dynamique 131
3.2.2.2 Le cycle indochinois et les questions posées 135

Conclusion **141**
Annexe **144**
Bibliographie **147**