

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 style⁷⁶ : 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 existence⁷⁷.

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 « poïésis ». 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 observé⁸¹

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 oublié⁸²

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 écrits⁸⁵

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 ça⁸⁶

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 obsédé⁸⁷

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 textes⁸⁸, 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 personne⁸⁹ : 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 Donnadiou : Kam pour Kampot, Ram pour Réam, Vinh Long, Sadec... en nous référant à sa biographie écrite par Laure Adler⁹⁰. 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 désir⁹¹ d'être aimée et d'aimer, le rêve de devenir écrivain, et leurs fantasmes⁹².

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'enchant. 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 vraiment⁹⁴. L'auteure choisit des événements pour raconter, mais elle ne peut pas tout dire⁹⁵

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 elles⁹⁶

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 écrivain⁹⁷

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 français⁹⁸

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 autobiographie¹⁰¹ 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 narratifs¹⁰²

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 fils¹⁰³

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 mendicante naît aussi dans l'imagination de Duras. En réalité, la mendicante 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 mendicante 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 femme¹⁰⁴

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'express 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 Récit¹⁰⁶

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 Saïgon, 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 : incomparable¹⁰⁸

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 mère¹⁰⁹

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 fini¹¹³

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 LABELLEY, *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 dégainé 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 longue, 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 éclaircissement 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 mort¹²⁴

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 raison¹²⁵

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 airs qu'elle connaisse par cœur, qu'elle a appris à l'École Normale. Elle chante. Quelquefois elle joue, elle rit. Elle se lève et elle danse tout en chantant¹²⁶

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 aimé¹³⁷

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 familial. 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 temps¹³⁸

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 demande¹³⁹

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 demi¹⁴¹

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 amour¹⁴²

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 joie¹⁴³

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 aimé¹⁴⁶

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 sache¹⁴⁷

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 jour¹⁵⁰

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 espoir¹⁵¹

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 fantasmagique 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 Donnadiou 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 delta¹⁵⁶

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 mendicante 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 filles¹⁶¹

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 amour¹⁶⁶

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 bienfaitante, 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 archétypale¹⁶⁷

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.