



HAL
open science

Tracer sa voie/x : une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras

Savannah Kocevar

► **To cite this version:**

Savannah Kocevar. Tracer sa voie/x : une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras. Littératures. Université de Lorraine; Université du Québec à Montréal, 2021. Français. NNT : 2021LORR0134 . tel-03391116

HAL Id: tel-03391116

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03391116>

Submitted on 21 Oct 2021

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
École doctorale Humanités Nouvelles – Fernand Braudel
Centre de Recherche sur les Médiations (CREM)

TRACER SA VOIE/X
UNE ETHNOCRITIQUE DU CYCLE INDOCHINOIS
DE MARGUERITE DURAS

Thèse en cotutelle présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de Docteur de l'Université de Lorraine et de l'Université du Québec à Montréal

Langues, Littératures et Civilisation

Mention : Langue et Littérature françaises (Section 09)

par Savannah KOCEVAR

Sous la direction des Professeures Marie SCARPA et Véronique CNOCKAERT

Le 22 juin 2021

Membres du jury :

Directrices de thèse :	Madame Marie Scarpa Madame Véronique Cnockaert	Université de Lorraine Université du Québec à Montréal
Rapporteurs :	Monsieur Jean Cléder Monsieur Michel Braud	Université Rennes 2 Université de Pau et des Pays de L'Adour
Examineurs :	Madame Lori Saint-Martin Madame Anne Cousseau	Université du Québec à Montréal Université de Lorraine

Remerciements

Ma gratitude va à toutes celles et ceux qui ont contribué à l'achèvement de ce travail, par leurs conseils ou leur soutien.

Je remercie tout particulièrement mes directrices de thèse. Marie Scarpa, qui m'accompagne depuis mes premières années universitaires, et grâce à qui la grande aventure ethnocritique entamée avec le mémoire s'est poursuivie. Pour son soutien, son aide — toujours précieuse — et ses conseils avisés, qu'elle lise ici toute mon admiration et ma reconnaissance. Véronique Cnockaert, qui a accepté d'encadrer mes recherches et qui m'a accueillie au Québec. Son écoute, sa bienveillance et ses judicieux conseils furent décisifs pour l'achèvement de cette thèse. J'ai beaucoup appris à ses côtés et je lui adresse ma gratitude pour cela.

Je remercie chaleureusement Jean-Marie Privat pour sa disponibilité et ses précieux conseils. Merci à Sophie Ménard et Lori Saint-Martin pour leur participation à mon examen doctoral. Leur confiance en ce projet et leurs suggestions m'ont, sans aucun doute, permis de préciser et d'affiner mes propos.

Au terme de ce parcours, je voudrais également exprimer ma reconnaissance aux ami.e.s et collègues qui ont rendu ce long chemin moins ardu. Les étudiantes et étudiants rencontré.e.s au Québec : Ophélie, Emilie, Florence, Simon, Tiffany et les autres. Merci tout particulièrement à Jordan, compagnon de premier confinement, à Simon, pour son indéfectible soutien, et à Marion pour sa gentillesse et sa bonne humeur. Enfin, je ne sais si je serais arrivée au bout de cette rédaction sans les séances de rédaction « zoom » partagées avec Roxane. Je remercie bien sûr les ami.e.s de longue date, parfois un peu délaissé.e.s ces derniers mois pour achever cette thèse : Tim, Antolin, Clémentine, Léonore, Élodie, Julie, Tom. Leurs attentions et encouragements m'ont accompagnée tout au long de ces années.

Je remercie affectueusement mes parents, pour leur soutien sans faille. Leur inestimable dévouement a été d'une grande aide. Merci également à mon frère, Florian, pour ses encouragements.

Enfin, je souhaite remercier Guillaume pour ses nombreuses relectures, sa patience, et sa confiance indéfectible dans mes choix.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	3
---------------------------	----------

INTRODUCTION	7
---------------------	----------

1. Itinéraire d'une écrivaine	10
2. Une critique durassienne prolifique	15
3. L'ethnocritique de la littérature	19
3.1 Une nouvelle méthode d'analyse littéraire	19
3.2 Du rite au récit : la naissance du personnage liminaire	23
4. Une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras	27
5. Un cycle d'initiation ?	32
5.1 Amplitude temporelle et diversité des supports	33
5.2 D'autres textes écartés	36

PREMIÈRE PARTIE DÉLIMITATION ET TRANSGRESSION :

ÉTUDE DES ESPACES-TEMPS GÉOGRAPHIQUES ET SYMBOLIQUES	41
---	-----------

Chapitre I Discuter la frontière **42** |

1. Théories préliminaires : appréhender l'espace comme une expression « symbolico-poétique »	42
2. Poétiser l'espace colonial	46
3. Variations cartographiques dans le cycle indochinois	49
4. État des lieux	51
5. De l'Indochine à la France, de la jeune fille à l'autrice : trajectoire spatiale et trajectoire temporelle	53

Chapitre II Cartographie symbolique.

Domus, saltus et campus, une chronotopie du cycle indochinois **55** |

1. Théories préliminaires	55
2. Chronotopes de l'ensauvagement	58
2.1 Le chronotope de la plaine : un topos durassien.	58
2.2 La plaine : entre saltus mortifère, domus ensauvagée et campus stérile	64
2.3 La plaine, espace stérile et mortifère	74
2.4 Un lieu d'isolement et d'attente	78
2.5 Un espace de marginalisation	82
3. Chronotopes du métissage et de la liminarité	83
3.1 Ram/Réam, le bac : espaces-temps intermédiaires de rencontres et de passages	85

3.2	<i>L'hôtel Central</i> : un espace-temps de la marge.	93
3.3	La forêt et la garçonnière, les espaces-temps de l'initialisation sexuelle	95
4.	Chronotopes littéraires :	110
4.1	La grande ville coloniale/Saigon/Vinh-Long : l'imaginaire graphique dans la description des quartiers coloniaux.	114
4.2	De la maison de fonction de la mère à Vinhlong à la pension pour jeunes filles de Saigon : vivre au cœur de la littérature	126
4.3	Le lycée	137
4.4	L'Eden cinéma	146
	Conclusion de la première partie	152

DEUXIÈME PARTIE

ITINÉRAIRE DES PERSONNAGES DANS LE CYCLE INDOCHINOIS 154

Chapitre III Passage, circulation et initiation 156

1.	« Faire son chemin de par le monde »	158
1.1	Tracer sa voie	158
1.2	De la filiation à l'alliance	160
1.3	Sur le chemin des « états de femme »	163
2.	Difficultés à circuler, difficultés à s'initier : le détour par le conte	168
2.1	Du conte au roman.	168
2.2	Structures et motifs du conte	170
2.3	Personnages archétypaux et inversion des motifs	175
2.4	L'impossible transaction ou la mésalliance indépassable	181
2.5	De l'importance de la transmission	193
3.	Le « monde à l'envers » ou la poétique de la ligne brisée	197
3.1	Une vision du monde carnavalesque	197
3.2	Quand la transmission fait défaut : une poétique de la ligne brisée	208
3.3	Obliques et inversions carnavalesques	212
3.4	Défaillances rituelles	225

Chapitre IV Le corps ambivalent du personnage liminaire 231

1.	Écrire le corps	231
2.	Une mère ensauvagée	234
2.1	Un corps au seuil de la vie et de la mort	235
2.2	Dissociation des voix et dissolution du corps ensauvagé	243
3.	Frère(s) et Amant(s) : du chasseur à l'oiseau	248
3.1	Liminarité, chasse et corps carnavalesque	248
3.2	Un excès de sauvagerie ?	254
3.3	Dialectique du chasseur et de la proie : le bestiaire durassien	263

4.	La fille, voyeuse et voyante, chasseuse, vierge et prostitué _____	293
4.1	Qu'est-ce qu'une « jeune fille » ? _____	294
4.2	Un métissage fantasmatique _____	301
4.3	Le corps inachevé de la vierge passante _____	304
4.4	L'ensauvagement de la prostituée _____	308
5.	Initier le corps, initier l'esprit : modèle et contre-modèle féminins _____	310
5.1	Carmen, la prostituée _____	311
5.2	Hélène Lagonelle, la dévorée _____	316
5.3	Anne-Marie Stretter, la passante _____	320
5.4	Marie-Claude Carpentier, Betty Fernandez : l'errance des revenantes _____	324
	Conclusion de la deuxième partie _____	330
	<i>TROISIÈME PARTIE LE DEVENIR ÉCRIVAIN</i> _____	331
	Chapitre V Maîtriser le corps, maîtriser l'écrit _____	336
1.	Entre rejet et possession du corps : capital littéraire et place des écrits dans la vie quotidienne des personnages du cycle indochinois _____	337
1.1	Une mère à l'écriture ensauvagée face aux autorités de papier _____	338
1.2	La littératie mal digérée de « L'histoire de Léo » _____	350
1.3	Vers une littératie seconde _____	359
2.	Un fil initiatique d'encre et de sang _____	362
2.1	Les marges de la création : comment s'engendre-t-on en tant que femme et, qui plus est, en tant qu'autrice ? _____	362
2.2	Du corps au corpus : sang, prédation et création _____	376
2.3	Sa-voir _____	387
	Chapitre VI La conquête littéraire : du personnage (anti)littératien à la figure de l'écrivain _____	398
1.	Se mettre au monde : l'écriture comme rite _____	398
1.1	Celles qui voient, celles qui parlent, celles qui montrent, celles qui écrivent _____	398
1.2	Voix et voyance : l'exemple paroxystique de <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> _____	412
2.	L'errance de la narratrice liminaire _____	419
2.1	Une narratrice « problématique » ? _____	419
2.2	Le récit comme marge _____	422
2.3	La vivante et les morts : de la conteuse à la passeuse _____	425
2.4	Le pouvoir créatif de la marge : une écriture liminoïde _____	430
	<i>CONCLUSION</i> _____	434
1.	Du cycle d'initiation au cycle de création _____	436
2.	Pour une ethnocritique de la vocation littéraire féminine _____	443

BIBLIOGRAPHIE _____ **445**

1.	Corpus, œuvres, entretiens et ouvrages critiques sur Marguerite Duras	446
1.1	Corpus	446
1.2	Corpus secondaire	446
1.3	Entretiens	446
1.4	Articles et ouvrages généraux sur Marguerite Duras	447
2.	Œuvres littéraires mentionnées	452
3.	Dictionnaires et encyclopédies	452
4.	Théories littéraires	453
4.1	Théorie et critique littéraires	453
4.2	Ethnocritique de la littérature	455
5.	Sciences humaines et sociales	459
5.1	Approches anthropologiques et ethnologiques	459
5.2	Histoire et autres sciences sociales	464

ANNEXES _____ **469**

I.	Charles Saint-Granier. « Ramona », Jean Le Seyeux/Albert Willemetz, (2'48), Album : Colombia, disque 78 tours, 1927.	470
II.	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i> (1991) de Marguerite Duras (p. 18-19)	471
III.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	471
IV.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	472
V.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	472
VI.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	473
VII.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	473
VIII.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	474
IX.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	474
X.	<i>Charon, le damné...</i> (1501) Luca Signorelli	475
XI.	<i>Casanova</i> (1927) d'Alexandre Volkoff	475
XII.	<i>Baxter, Vera Baxter</i> (1977) de Marguerite Duras	476
XIII.	<i>Baxter, Vera Baxter</i> (1977) de Marguerite Duras	476
XIV.	<i>Baxter, Vera Baxter</i> (1977) de Marguerite Duras	477
XV.	<i>Baxter, Vera Baxter</i> (1977) de Marguerite Duras	477
	Résumé de la thèse :	478

INTRODUCTION

Lorsqu'en 1987, la journaliste Leopoldina Pallotta della Torre demande à Marguerite Duras « un mode d'emploi pour "lire Duras"¹ », l'écrivaine évoque la spécificité de son œuvre en ces termes :

Une lecture non continue, qui aille par sauts, sauts de température, par rapport aux habitudes du lecteur. Contrairement à la linéarité du roman classique, balzacien, il s'agit de livres ouverts, inachevés, qui, en dernière instance, visent à un monde en devenir, qui ne cesse jamais de bouger².

Du point de vue de Duras, la « véritable » écriture est un *processus*. Elle résulte d'une expérience performative qui s'oppose au « faux de l'écrit³ », c'est-à-dire à « une certaine écriture, immobile, régulière⁴ », « un essayisme larvé à la Barthes⁵ », en d'autres termes, une écriture sans transgression. Au même titre qu'un corps de chair qui chemine, le *corpus textuel* durassien (le *corpus*) semble se mouvoir et franchir les limites de la structure narrative. Si cette perception « ouverte » et non « linéaire » du récit témoigne d'une conception résolument moderne du monde et de la création, elle fait surtout émerger la dynamique générale d'une œuvre construite sur un réseau de « sauts » et intrinsèquement, de *passages*. Du latin *passus* (le « pas »), le terme polysémique caractérise « [u]ne marche vers ailleurs [...], une enjambée, un cheminement, un processus de transformation en train de s'opérer, et non déjà effectué⁶ » en même temps qu'il désigne « le lieu où s'effectue ce processus, sa trace ou son support, que ce soit au sens morphologique, spatial, géographique ou bien métaphorique⁷ ». Et en effet, entre les lieux de passage, les occasions de passage, les situations de passage, les symboliques structurelles du passage, on circule beaucoup chez Duras. Pensons aux incessantes déambulations des personnages,

¹ Marguerite Duras. *La passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris : Seuil, 2013, p. 94.

² *Ibid.*, p. 94.

³ « Je vous ai dit aussi que je n'arrivais pas du tout à le lire, que Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit et que c'était de cette fausseté qu'il était mort ». Marguerite Duras. *Yann Andréa Steiner*, Paris : P.O.L., 1992, p. 21.

⁴ Marguerite Duras associe notamment « le faux de l'écrit » au texte barthien : « Roland Barthes était un homme pour lequel j'avais de l'amitié, mais que je n'ai jamais pu admirer. Il me semblait qu'il avait toujours la même démarche professorale, très surveillée, rigoureusement partisane [...] J'ai essayé de lire Fragments d'un discours amoureux, mais je n'y suis pas parvenue. C'est très intelligent très évidemment. Bloc-notes amoureux, oui, c'est ça, amoureux, s'en tirant de la sorte en n'aimant pas, mais rien, il me semble, rien, charmant homme, charmant vraiment, de toute façon. Et écrivain, de toute façon. Voilà. Écrivain d'une certaine écriture, immobile, régulière ». Marguerite Duras et Jérôme Beaujour. *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris : P.O.L., 1987, p. 90.

⁵ Marguerite Duras. *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 90.

⁶ Martin de la Soudière. « Le paradigme du passage ». *Communications* (n° 70) 2000, p. 5–31, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

au brouillage générique qui nous transporte d'un genre à l'autre, à la porosité évidente entre les différents cycles d'écriture, ou encore au franchissement métaphorique des frontières narratives auquel invite l'autotextualité⁸. L'autrice recourt par ailleurs souvent à la métaphore corporelle pour évoquer sa pratique scripturale : « C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse.⁹ » Dans les derniers textes de l'écrivaine, même l'écriture se fait « courante » ; désormais « plus pressée d'attraper les choses que de les dire¹⁰ », elle « cour[t] sur la crête des mots¹¹ » : « Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante, c'est ça [...]»¹².

Nous consacrons cette étude à une lecture ethnocritique du cycle indochinois¹³ de Marguerite Duras. *Un barrage contre le Pacifique*¹⁴ (1950), *L'Eden Cinéma*¹⁵ (1977), *L'Amant*¹⁶ (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord*¹⁷ (1991) nous apparaissent indissociables des notions de traversée, de circulation et de transgression : au sein du corpus, les frontières sont poreuses (du latin *porus* « passage »), ouvertes aux incessants cheminements aussi bien géographiques qu'identitaires. Si le paradigme du passage (fructueux pour caractériser l'œuvre durassienne) permet de relever le lien entre *corporalité* mouvante et *textualité* mouvante, ce travail de recherche propose d'élargir

⁸ Lucien Dällenbach étudie la notion d'autotextualité dans « Intertexte et autotexte » (*Poétique* (n° 27), 1976, p. 282–296). Partant des études réalisées que Jean Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, Paris : Éditions du Seuil, 1971), Dällenbach propose le terme d'« autotextualité » pour désigner « l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même ». Il exclut de ses vocables les termes d'intertextualité externe et d'intertextualité interne annoncées par Jean Ricardou. La reprise d'un énoncé déjà dit par le même auteur le ramène à définir la mise en abyme comme un exemple parfait des rapports autotextuels. Il finit pour célébrer ce type de rapport comme « une citation de contenu ou un résumé intratextuel » (Lucien Dällenbach. « Intertexte et autotexte », *op. cit.*, p. 283).

⁹ Marguerite Duras. *Écrire*, Paris : Gallimard, 1993, p. 61.

¹⁰ Entretien avec Bernard Pivot. « Apostrophes », septembre 1984.

¹¹ *Ibid.*

¹² Entretien avec Hervé Le Masson. *Le Nouvel Observateur*, septembre 1984.

¹³ Pour Éva Ahlstedt, le cycle indochinois « réunit les textes qui ont pour cadre l'Indochine française pendant les années trente et qui relatent l'adolescence d'une jeune fille d'origine française qui grandit là-bas. » (Éva Ahlstedt. *Le Cycle du « Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003, p. 1).

¹⁴ Marguerite Duras. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard, « folio », 2011. Désormais abrégé par [BCP] suivi du numéro de page.

¹⁵ Marguerite Duras. *L'Eden Cinéma*, Paris : Gallimard, « folio », 1989. Désormais abrégé [EC], suivi du numéro de page.

¹⁶ Marguerite Duras. *L'Amant*, Paris : Éditions de Minuit, 1984. Désormais abrégé [A.] suivi du numéro de page.

¹⁷ Marguerite Duras. *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard, « folio », 1994 (1991). Désormais abrégé [ACDN] suivi du numéro de page.

davantage encore le champ d'exploration pour s'intéresser à l'hypothèse des *identités* mouvantes, relatives à la dimension ritique de la traversée initiatique¹⁸. Guidée par la démarche ethnocritique, notre thèse cherche à comprendre ce lien entre rite¹⁹ et création. Selon notre hypothèse, le cycle indochinois peut être appréhendé comme un espace initiatique où s'expérimentent des altérités littéraires et sexuées nécessaires à la fabrique d'identités à la fois féminines et scripturales. Dans cette perspective, le cheminement des personnages (et notamment du personnage principal féminin) serait, dans le système de signification des récits, indissociable de la *traversée créatrice* de la narratrice, voire de l'autrice, pour qui *l'écriture-réalisée* résulte d'un véritable « engendrement de soi ».

1. Itinéraire d'une écrivaine

Marguerite Duras s'est d'emblée positionnée comme une écrivaine outrepassant les limites. Autrice avant-gardiste, réalisatrice novatrice, journaliste parfois scandaleuse²⁰, elle a marqué son époque et s'est rapidement démarquée par son écriture transgressive²¹. Duras a exploré une multitude de formes et de genres, passant du roman au théâtre, du

¹⁸ Nous nous référons ici au sens strictement anthropologique du terme, soit « celui de la construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états [...] et de statuts ». Marie Scarpa. *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Champion, « Romantisme et modernités », 2009, p. 16.

¹⁹ Nous nous référons ici, comme dans l'ensemble de ce travail de recherche, à la dimension anthropologique de la notion de « rite ». Dans l'article « Le rite et ses raisons », Daniel Fabre souligne que le terme a conservé son ancien usage canonique et qu'il désigne « un ensemble de gestes, de paroles et d'objets ordonnancés par une autorité qui en détient la signification puisqu'elle en a formulé le code ». Si le mot tend aujourd'hui à se banaliser, le rite persiste dans la société contemporaine et dans la littérature. Ce dernier peut plus généralement se comprendre comme la « cristallisation d'un système symbolique et cognitif ». L'auteur donne pour exemple la pratique de la chasse : « On peut — comme le propose C. Fabre-Vassas — appeler "rite" la séquence des moments où ce système ordonne et hiérarchise les manières des chasseurs, impose ce qui doit être fait et autorise des actes et des dire dont le groupe admet qu'ils sont sensés car conformes à la logique implicite du sens qui régit ce temps de l'existence sociale ». Daniel Fabre. « Le rite et ses raisons », *Terrain* (n° 8), avril 1987. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/terrain/3148>. La notion de rite sera explicitée tout au long de notre étude. Sur cette question des spécificités constitutives du rite, nous référons à la revue que fait Martine Segalen des grandes théories en la matière (Van Gennep, Mauss, Bourdieu, Turner, Durkheim, etc.) dans *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, « Sciences sociales », 2005 (notamment au chapitre premier, « Le rite, le sacré, le symbole », p. 8–26).

²⁰ Nous pensons notamment à l'article violemment controversé « Sublime, forcément sublime Christine V. » (paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985). Écrit au sujet de « l'affaire Gregory », le texte a majoritairement été interprété comme mettant en évidence la culpabilité criminelle de Christine Villemin, la mère de la victime. Notons toutefois que Christine Villemin n'est jamais explicitement nommée.

²¹ Pour rester dans le paradigme du passage, rappelons que l'étymon latin du terme « transgression » (*transgressio*) signifie « marche à travers, au-delà ». (Source : Centre national de ressources textuelles et lexicales (<https://www.cnrtl.fr>) ; désormais abrégé « CNRTL »).

cinéma au journalisme, mais sans jamais cesser de questionner les notions d'identité, de culture, et de frontière.

De son vrai nom Marguerite Donnadiou, elle naît le 4 avril 1914 près de Saïgon de parents enseignants français partis travailler dans la colonie de Cochinchine. C'est suite au décès du père, qui survint alors que Marguerite et ses frères sont encore enfants, que la situation familiale se détériore. Sa mère arrête alors l'enseignement pour investir l'ensemble de ses économies dans une terre près de Prey-Nop ; incultivable, la concession est noyée annuellement par la mer de Chine. Cette expérience malheureuse, à l'origine de la faillite économique de la famille²², marque profondément Duras et lui inspire nombre d'images fortes de son œuvre, notamment le cycle indochinois : pour l'autrice, cet épisode dramatique est de la responsabilité de l'administration coloniale²³. Le fait que Duras ait vécu en Indochine jusqu'à ses dix-huit ans n'est pas sans répercussions sur son imaginaire narratif et linguistique. La jeunesse coloniale a contribué à former sa personnalité, mais également son statut d'écrivaine : la période est source d'inspiration pour l'autrice. Dans une biographie consacrée à l'écrivaine, Laure Adler, se demande d'ailleurs : « Que serait Marguerite sans l'Indochine ? Serait-elle même devenue Duras ?²⁴ ». L'autrice elle-même n'a cessé de souligner l'influence fondamentale de l'Indochine (sa géographie, son climat, sa culture, sa langue, son alimentation) sur ses idées politiques, ses goûts et son apparence physique, se donnant à voir (si ce n'est à lire) comme métissée. François Richaudeau parle ainsi d'une « écriture originale hyper-personnelle²⁵ ». Et pour cause, la vie et l'œuvre de l'écrivaine se confondent souvent ; au fil des interviews, Duras alimente le « mythe indochinois ». Dans un entretien avec Bettina Knapp pour la revue littéraire *The French Review*, l'autrice dépeint une enfance au plus près des colonisés : « Nous vivions avec

²² « À cet égard, il faut remarquer la très grande prudence des biographies sérieuses qui se sont employées à rectifier les récits de cet épisode fournis par l'auteure et ses romans : la fiction, se conjuguant à la mémoire, aurait fortement modifié les faits (attestés par de nombreux documents et témoignages) pour constituer le récit fondateur d'une pensée, d'une énergie politique et poétique de la dégradation et de la riposte. » Jean Cléder. *Duras*, Paris : Icônes, 2019, p. 90.

²³ Sur ce point, la fiction s'éloigne du biographique. Dans sa biographie de l'écrivaine (*C'était Marguerite Duras : 1914-1996*, Paris : Librairie générale française, 2014) Jean Vallier affirme que Marie Donnadiou n'a pas acquis sa concession auprès du cadastre, mais d'un Annamite qui en avait bénéficié gratuitement (p. 312 et p. 327-236).

²⁴ Laure Adler. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998.

²⁵ François Richaudeau. « De Marguerite Duras à Marcel Jousse, le jésuite », *Communication et langages* (n° 69) 3e trimestre 1986, p. 8-25, p. 22.

les Vietnamiens — entièrement. Quant à moi, je parlais presque mieux le vietnamien que le français. Voilà — comme je l’ai déjà dit — la richesse de mon enfance²⁶ ».

Si le premier ouvrage de l’écrivaine est bien loin de remettre en question l’organisation politique et sociale de son époque (il s’agit d’un texte de propagande coloniale paru au printemps 1940 et intitulé *L’Empire français*²⁷), Duras propose dès les années 1950 une vision artistique expérimentale et un discours idéologique tranché. *Un barrage contre le Pacifique*, perçu par la critique de l’époque²⁸ comme un roman anticolonialiste, est ainsi édité dans un contexte social difficile où la France doit faire face au déclin de son pouvoir colonial, tandis que des textes comme *Le Square* ou *Moderato Cantabile* affirment déjà la spécificité d’une écriture durassienne qui bouscule les conventions littéraires et sociales.

Au tournant des années 1950 et 1960 s’opère une mutation de l’écriture, qui se libère tout à fait des contraintes éditoriales du récit littéraire pour — faisant craquer les normes et les coutures — s’écrire vraiment, se textualiser : la phrase ne tient plus, le contenant ne contient plus, sur des chemins qui ne mènent nulle part, pancartes et frontières ne délimitent plus rien...²⁹

²⁶ Bettina L. Knapp, Marguerite Duras et Gabriel Cousin. « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin ». *The French Review* (n° 44), 1971, p. 653–664.

²⁷ *L’Empire français*, publié aux Éditions Gallimard en mai 1940 sous la co-signature de Philippe Roques et Marguerite Donnadiou (l’écrivaine n’avait pas encore pris le pseudonyme de Duras), a subi un désaveu radical puisque l’autrice l’a toujours exclu de sa bibliographie, considérant qu’il s’agissait d’un ouvrage de commande.

²⁸ Dans l’émission « Le bon Plaisir de Marguerite Duras » (*France Culture* (Radio-France), 20 octobre 1984, réalisée par Marianne Alphant avec Denis Roche, Jean Daniel et les comédiens Gérard Desarthe, Nicole Hiss et Catherine Sellers), Duras déclare : « Très longtemps, oui, [...] *Barrage* [...] a été pris par l’intelligentsia française comme étant le modèle de ce qu’il ne fallait pas faire, d’un livre de dénonciation de l’état colonial ; et ça m’a poursuivie ». La teneur « anticolonialiste » du roman a depuis été réévaluée par les études postcoloniales. Dans son article « Marguerite Duras and Colonialist Discourse: An Intertextual Reading of *L’empire français* and *Un barrage contre le Pacifique* » (*Forum for Modern Language Studies* 39 (n° 3), 2003, p. 254–266), Julia Waters constate que si le roman de Duras propose bien une certaine critique du système colonial au sein d’un système non égalitaire, la manière dont les indigènes et le territoire indochinois sont présentés est marquée par une attitude impérialiste. Pour Christine Holmlund « Duras speaks from a perspective lacking in most discussions on colonialism: that of the white female colonizer sympathetic to yet separated from male and female racial others ». Nous renvoyons également au mémoire de recherche de Thi Hoa Pham, « Marguerite Duras et la représentation du colonialisme européen : lecture de *Un barrage contre le Pacifique* » (Mémoire de maîtrise, Département d’études françaises, Université de Moncton, 1999). Enfin, le documentaire « Pornotopic, Marguerite Duras et l’illusion coloniale » de Nathalie Masduraud et Valérie Urrea propose une intéressante synthèse de ces problématiques (Fr., 2019, 53 min ; collection « Les Grands Romans du scandale »).

²⁹ Jean Cléder. *Duras, op. cit.*, p. 9.

Associée pour un temps au Nouveau Roman³⁰ (notamment du fait de son passage aux Éditions de Minuit³¹, emblématique du « sous-champ de production restreinte³² »), elle rompt finalement dès le milieu des années 1960 en parlant d'une « expérience intéressante, certes, mais qui, d'après [elle], n'atteindra jamais les grands élans littéraires de tous les temps du fait que son projet [...] porte surtout sur l'interdiction du droit de l'écrivain à disposer de sa propre folie³³ ».

Marguerite Duras cultive la différence. En 1965, Raymond Queneau la qualifie déjà d'« une des meilleures romancières de sa génération³⁴ ». Son œuvre, novatrice, interpelle par son aspect énigmatique et troublant, comparable pour beaucoup à l'« inquiétante étrangeté dont avait parlé Freud³⁵ ». Ses textes foisonnent par ailleurs d'infinies possibilités : « procès du sens, bouleversement de structure, crise du sujet³⁶ ». L'absence d'unité stylistique, régulièrement relevée par la critique, est cependant contrebalancée par une certaine continuité thématique (l'amour, la mort, le désir, la famille, l'enfance) et une indéniable prédilection pour les personnages marginaux. Souvent « problématiques », les héroïnes durassiennes refusent « par tous les moyens en leur pouvoir, [...] de devenir les esclaves de ce monstre nommé ordre social³⁷ ». Patrick Vayrette parle pour sa part de personnages que « l'exil isolent, mais élèvent, [qui] brisent

³⁰ Marguerite Duras revendique de s'être toujours tenue éloignée de la théorie du Nouveau Roman. « — [...] Vous ne pouvez donc pas vous réclamer du nouveau roman ? /— Non, en tant qu'il se donne comme un ordre. Le nouveau roman est perdu de consignes alors que la seule consigne d'un écrivain serait d'en avoir aucune. Aucune autre que la sienne j'entends. » (Entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, *Le Monde*, 20 janvier 1962).

³¹ « En effet, en choisissant de faire publier *Moderato cantabile* puis *Détruire dit-elle* chez Minuit alors qu'elle est sous contrat avec Gallimard, puis en rejoignant cette maison d'édition avec quelques-uns de ses plus grands romans, elle exhibe son rapprochement avec le cercle restreint des écrivains novateurs. » Sandrine Vaudrey-Luigi. *La langue romanesque de Marguerite Duras : « une liberté souvenante »*, Paris : Classiques Garnier, 2013, p. 516.

³² Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 301.

³³ Entretien avec Alain Hervé. *Réalités* (n° 206), mars 1963, p. 22.

³⁴ Raymond Queneau. « Un lecteur de Marguerite Duras », *Cahiers Renauds-Barrault* (n° 52), 1965, p. 4.

³⁵ Sophie Bogaert. « Les Chantiers de l'écriture durassienne : une poétique de l'inachevable ». *Ligeia* (n° 101), 2010, p. 155–162, p. 155. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/lige.101.0155>.

³⁶ Joël Fargues et François Barat. *Marguerite Duras*, Paris : Éditions Albatros, 1975, p. 8.

³⁷ Monique Pinthon. « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps », *Intercâmbio : Revue d'Études Françaises/French Studies Journal*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2009, p. 233–246.

les conventions et tentent, à l'écart, une expérience de l'authenticité qui confère à leur choix une sorte de prestige³⁸ ».

Marguerite Duras trace sa voie/x dans le champ littéraire. Adulée par certain.e.s, critiquée³⁹ par d'autres⁴⁰, elle s'inscrit indubitablement comme « l'une des personnalités majeures de [son] époque⁴¹ » ; présente en littérature, au théâtre ou au cinéma, elle multiplie également les entretiens dans les journaux⁴², à la télévision⁴³ ou à la radio⁴⁴, les chroniques journalistiques⁴⁵ (avec des articles parfois controversés) et affiche un engagement social et politique⁴⁶. Il faut cependant attendre le succès éditorial de *L'Amant* (1984) pour que l'autrice, jusqu'alors principalement lue et appréciée par une certaine élite culturelle, rencontre enfin le succès populaire⁴⁷ (2 400 000 exemplaires vendus).

C'est à partir de l'automne 1984 que s'assemblent définitivement les traits de l'icône Marguerite Duras construite par les médias. L'énorme succès de *L'Amant*, l'émission de Bertrand Pivot, *Apostrophes*, et les photographies diffusées dans la presse répandent massivement un portrait dont la composition est simple : un gilet foncé, un col roulé blanc, un visage compact dont le regard

³⁸ Patrick Vayrette. « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 35–48, p. 47.

³⁹ Comme le remarque très justement Jean Cléder : « [...] pour qu'on s'attaque à l'œuvre, il faut que le corps de son auteur (c'est-à-dire son profil et sa phrase) soit identifiable et c'est chose faite pour Duras au milieu des années 1980. » (*Duras, op. cit.*, p. 14)

⁴⁰ Pierre Desproges avait un avis bien tranché : « Marguerite Duras, l'apologiste sénile des infanticides ruraux... Marguerite Duras n'a pas écrit que des conneries, elle en a aussi filmé » (*Les Piles*, sketch du spectacle donné au Théâtre-Grévin à Paris, octobre 1986).

⁴¹ Joël Fargues et François Barat. *Marguerite Duras*, Paris : Éditions Albatros, 1975, p. 8.

⁴² Les entretiens accordés tout au long de sa carrière avoisinent les deux cents.

⁴³ Dès 1964 dans un entretien avec Paul Soban à propos de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* (retransmis dans *Lire et Écrire* n° 8, « F. comme fiction ») ; son passage télévisuel le plus médiatisé reste cependant sa participation à l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot le 28 septembre 1984 (réalisée par Jean-Luc Léridon et Jean Cazenave, Antenne 2).

⁴⁴ Notamment « Le Bon plaisir », une émission de France Culture (Radio-France), diffusée le 20 octobre 1984.

⁴⁵ Ainsi qu'en témoignent ses chroniques à *France-Observateur* ou encore ses articles dans *Libération*.

⁴⁶ Elle est présente sur la scène sociale en participant activement aux événements de mai 1968 et en soutenant la révolte des étudiant.e.s. Le 5 avril 1971, elle signe, avec notamment Simone de Beauvoir, et Jeanne Moreau, le « Manifeste des 343 », réclamant l'abolition de la loi contre l'avortement. En 1977, elle est l'un des rares intellectuels sollicités qui refusa de signer la pétition concernant la majorité sexuelle écrite par Gabriel Matzneff.

⁴⁷ Mireille Calle-Gruber. « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? », *Littérature* (n° 63), 1986, p. 104–119. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/litt.1986.1399>.

est troublé par de grosses lunettes constituent la figure mise en circulation — avec quelques variantes minimales⁴⁸.

Décédée en 1996, sa renommée⁴⁹ ne faiblit pas. C'est le paradoxe « Duras » : si son écriture trouve sa source dans les marges et la transgression, l'auteurice jouit aujourd'hui d'une indéniable renommée au sein des institutions culturelles⁵⁰. Son entrée en 2014 dans le prestigieux panthéon littéraire de la Bibliothèque de la Pléiade⁵¹ (Chez Gallimard), son statut d'écrivaine la plus étudiée dans les lycées et le vif intérêt critique que suscite encore son œuvre attestent de son statut de « classique⁵² ».

2. Une critique durassienne prolifique

La recherche durassienne est particulièrement vivante et dynamique : ouvrages, articles et thèses sont encore aujourd'hui nombreux. Les publications — variées — portent aussi bien sur ses romans, ses œuvres théâtrales, ses films, que sur son enfance coloniale et son engagement politique et social. Certaines figures récurrentes telles que le personnage de la mère ont été particulièrement étudiées ; de nombreux motifs et thématiques — parfois très précis — ont soulevé nombre d'interrogations. Nous retrouvons des recherches dans l'ensemble des champs critiques littéraires et sociaux : en

⁴⁸ Jean Cléder. *Duras, op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ Au-delà du prestige littéraire et cinématographique international (certains de ses ouvrages sont traduits dans plus de trente-cinq langues), Marguerite Duras fait aujourd'hui partie de la « culture populaire ». En 2009, un épisode de la série animée américaine *The Simpsons* la figure auprès de Simone de Beauvoir ; en 2013, les studios Tales of Tales commercialisent un jeu vidéo, *Bientôt l'été*, fondé sur l'œuvre et la personnalité de Marguerite Duras.

⁵⁰ « Institutions » est ici à comprendre au sens de structures établies par des lois et régies par des codes. Quelques exemples pêle-mêle : en 1995 *Le Square* entre au répertoire de la Comédie-Française, suivi quelques années plus tard de *Savannah Bay* ; *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul* sont au programme de la session 2005–2006 de l'agrégation de lettres modernes ; en 2011, le lycée Chasseloup-Laubat à Hô Chi Minh-Ville (où Duras étudia adolescente) prend le nom de « lycée français international Marguerite Duras ».

⁵¹ Selon Philippe Roussin, la Bibliothèque de la Pléiade constitue une référence en matière de prestige, de qualité rédactionnelle et de reconnaissance littéraire des écrivains et écrivaines. Nous renvoyons à la conférence qu'il a donné sur le sujet, disponible en ligne : <https://www.college-de-france.fr/site/william-marx/seminar-2020-03-11-15h00.htm>.

⁵² Jules Brody. « What was French classicism? », *Continuum*, vol. 1, 1989, p. 51–77 ; Judith Sangler. « Quel âge ont les classiques ? », *Poétique*, 1991, p. 22–37.

narratologie (Alshstedt⁵³), en stylistique (Alazet⁵⁴, Choen-Ollier⁵⁵, Michelucci⁵⁶, Vaudrey-Luigi⁵⁷), en lecture psychanalytique (Anderson⁵⁸, Borgomano⁵⁹, David⁶⁰, Brown⁶¹, Yang⁶²), en sémiologie (Borgomano⁶³), en études cinématographiques (Cléder⁶⁴), et en études féministes (Cenac⁶⁵).

Nos recherches s'inscrivent à la suite de différentes problématiques, notamment la question des interactions culturelles au sein de l'œuvre durassienne. Catherine Bouthors-Paillart⁶⁶ s'est justement intéressée à la dynamique aléatoire du métissage que son œuvre donne à lire et à penser. Elle s'interroge plus particulièrement sur la manière d'appréhender un métissage fantasmatique. Dans une démarche principalement stylistique, elle repère et questionne le surgissement d'un idiome clandestin, résultat d'un mélange entre la langue française de l'écrivaine et le vietnamien de son enfance, créant une langue qui lui serait propre. Ainsi, c'est essentiellement au niveau syntaxique que les structures, les rythmes, les pulsions, les accents de la langue vietnamienne trouvent à s'immiscer dans le texte de Duras. De nombreux textes durassiens mettraient dès lors en scène, selon Catherine Bouthors-Paillart, un métissage scriptural, fruit de l'enfance

⁵³ Éva Ahlstedt. *Le Cycle du « Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit.

⁵⁴ Bernard Alazet. « Une écriture du soupir ». In Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras, Rencontres de Cerisy-la-Salle, Écriture*, Paris, 1994, p. 83–98 ; *Marguerite Duras. Paysages*, Paris : Classiques Garnier, « Série Marguerite Duras », 2017

⁵⁵ Chloé Chouen-Ollier et Bernard Alazet. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras : écrire l'écart.*, Paris : Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », 2015.

⁵⁶ Pascal Michelucci. « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* ». *Études françaises* (n° 39), 2003, p. 95–107.

⁵⁷ Sandrine Vaudrey-Luigi. « Marguerite Duras et la langue ». *Poétique* (n° 162), 2010, p. 219–31, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/poeti.162.0219> ; « *L'Amant* de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style ». *Cahiers de Narratologie* (n° 35), 2019. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.9434>.

⁵⁸ Stéphanie Anderson. *Le discours féminin de Marguerite Duras : un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

⁵⁹ Madeleine Borgomano. *Duras : une lecture des fantasmes*, Bruxelles : Éditions Cistre, « Essais », 1985.

⁶⁰ David Michel. *Marguerite Duras, une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture*, Paris : Desclée de Brouwer, 1996.

⁶¹ Llewellyn Brown. *Marguerite Duras, écrire et détruire : un paradoxe de la création*, Paris : Lettres modernes Minard, 2018.

⁶² Yingying Yang. *Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine*. Thèse de doctorat en littératures. Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2012. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01547165>.

⁶³ Madeleine Borgomano. *Marguerite Duras : de la forme au sens*, Paris : L'Harmattan, 2010.

⁶⁴ Jean Cléder. *Marguerite Duras : le cinéma*, Paris : Lettres Modernes Minard, « Études cinématographiques », 2014 ; *Duras, op. cit.*

⁶⁵ Laetitia Cénac. *Marguerite Duras : l'écriture de la passion*, Paris : Éditions de La Martinière, 2013.

⁶⁶ Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2002.

indochinoise. *Les imaginaires métisse : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*⁶⁷ d'Olivier Ammour-Mayeur interroge lui aussi les apports asiatiques dans l'œuvre de Duras. Le chercheur relève que loin de reprendre le fonctionnement de clichés exotisants, l'autrice insère les motifs asiatiques dans son œuvre de manière à dégager une poétique tout à fait singulière. Cette rencontre avec « l'ailleurs », l'ouvrage collectif *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté*⁶⁸ ne la limite pas uniquement à l'enfance indochinoise et à « l'ailleurs géographique et culturel » qui en découle ; auteurs et autrices proposent sous un jour nouveau une exploration de « l'altérité et de l'étrangeté durassiennes ». Dans une approche davantage historique, Jean Vallier a, quant à lui, effectué une enquête minutieuse sur l'enfance indochinoise de Duras à partir de nombreux documents d'archives, de témoignages inédits et de repérages faits au cours de voyages au Vietnam, au Cambodge et en France. Sa biographie, *C'était Marguerite Duras*, est un remarquable travail d'archives qui éclaire l'œuvre de l'écrivaine sous un jour plus historique, délimitant — avec certainement davantage de rigueur que d'autres biographes avant lui —, le biographique du romancé.

La critique s'est également beaucoup intéressée au questionnement des limites dans l'écriture durassienne. L'ouvrage collectif *Marguerite Duras, marges et transgressions*, nous invitait déjà à réfléchir à la modernité d'une écriture durassienne non bornée, en abordant notamment des problématiques telles que les espaces-temps, les figures de la marginalité ou encore la « transgénéricité »⁶⁹. Dès l'introduction, Anne Cousseau et Dominique Denès dépeignent « la figure d'un[e] écrivain[e] qui, à partir de foyers certes repérables, a pratiqué le décentrage permanent et a subi ou suscité l'attraction des marges, l'instabilité des seuils, l'abolition des frontières, le recul des limites⁷⁰ ». Et en effet, pour Jean Cléder, « [q]u'il s'agisse de la littérature et du cinéma, de la vie politique ou des médias, le régime d'intervention de Marguerite Duras relevait principalement du dérèglement, de la transgression et du déplacement⁷¹ ». La

⁶⁷ Olivier Ammour-Mayeur. *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, France : L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2004.

⁶⁸ Najet Limam-Tnani, (dir.). *Marguerite Duras : altérité et étrangeté, ou, la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2013.

⁶⁹ Anne Cousseau et Fabienne Barre. *Marguerite Duras : marges et transgressions*, *op. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁷¹ Jean Cléder. *Duras*, *op. cit.*, p. 129.

problématique de la transgression chez Duras a par ailleurs été analysée par la critique sous l'angle du corps subversif et de l'écriture de la marge, indissociables. Selon Marcelle Marini, « le sujet même de l'écriture se trouve atteint par l'abolition des limites⁷² ». Dans *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras — Écrire l'écart*⁷³, Chloé Chouen-Ollier interroge la récurrence de la figure de la prostituée dans l'œuvre durassienne ; elle illustre combien le motif de la prostitution « fait écart » par sa mise en tension avec l'écriture, contribuant à renforcer « le creuset de l'écrit⁷⁴ » présent dans l'œuvre durassienne. Steven Bernas relève pour sa part la dimension transgressive de l'association du désir érotique et de l'acte d'écriture chez Duras⁷⁵, lorsqu'Anne Cousseau remarque, à juste titre, une « relation plus viscérale qu'intellectuelle à l'écrit⁷⁶ ». Nous rejoignons également les propos de Monique Pinthon lorsqu'elle affirme que l'œuvre durassienne illustre bien « la fin de la dualité du corps et de l'esprit⁷⁷ ». Ce bref état des lieux de la recherche nous permet de constater que les problématiques inhérentes aux interactions culturelles, à la transgression des limites et à l'écriture du corps alimentent la critique durassienne depuis maintenant plusieurs décennies.

Mais si les textes de notre corpus ont individuellement fait l'objet de recherches (certains plus que d'autres, nous pensons par exemple à la richesse critique de *L'Amant* et l'intérêt moindre porté à *L'Eden Cinéma* ou à *L'Amant de la Chine du Nord*), moins de recherches ont porté sur le cycle indochinois en tant qu'unité structurelle prenant sens dans l'étude comparative de son fonctionnement cyclique. Nous pouvons relever les études portant sur la figure de la mère (Ratnoff⁷⁸, Caute⁷⁹), celle sur les enjeux propres au traitement du roman familial (Yang⁸⁰). Il est à noter que les recherches antérieures portées sur le cycle indochinois excluent souvent la pièce de théâtre *L'Eden Cinéma* de leur

⁷² Marcelle Marini. *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, Paris : Éditions de Minuit, 1977, p. 23.

⁷³ Chloé Chouen-Ollier, *op. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁵ Steven Bernas. *L'impouvoir de l'auteur(e) : création et médias*, Paris : L'Harmattan, collection « Champs visuels », 2007.

⁷⁶ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, p. 8.

⁷⁷ Monique Pinthon. « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps », *op. cit.*, p. 241.

⁷⁸ Anne Ratnoff. « Écrire la mère dans le “Cycle indochinois” de Marguerite Duras ». Mémoire de recherche en littérature française, Wellesley College, 2015, disponible en ligne : <http://docplayer.fr/66499265-Ecrire-la-mere-dans-le-cycle-indochinois-de-marguerite-duras.html>.

⁷⁹ Adeline Caute. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945–1968. Perspectives comparatistes*, Paris : Classiques Garnier, « Genres, sexes, textes », 2018.

⁸⁰ Yingying Yang. « Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine ». Thèse de Doctorat en Littérature et langue française. Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2012.

corpus, se concentrant sur l'œuvre romanesque. Ce texte, bien que relativement peu connu, reste pourtant, par son processus de réécriture d'*Un Barrage contre le Pacifique*, d'un grand intérêt. L'examen attentif de la poétique de l'enfance effectué par Anne Cousseau⁸¹ *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* et *Le cycle du Barrage* d'Éva Ahlstedt⁸² sont les premières études, à notre connaissance, à proposer une lecture de l'ensemble du cycle indochinois.

Cependant, si l'essai d'Éva Ahlstedt offre bien un premier défrichage du corpus, l'étude se construit par l'analyse individuelle de chaque texte ; l'objectif de l'autrice est de tracer le profil particulier de chaque version de manière à réfléchir aux différentes techniques narratives et la délimitation de l'action et du cadre dans chaque récit. L'ouvrage d'Anne Cousseau propose une lecture davantage comparatiste et analyse pour sa part le cycle en tant que système à examiner dans son ensemble : c'est dans sa continuité que nous souhaitons nous inscrire en centrant cependant nos analyses sur des problématiques propres à l'ethnocritique.

3. L'ethnocritique de la littérature

3.1 Une nouvelle méthode d'analyse littéraire

Le 4 mai 1984, invité de l'émission *Apostrophes* présenté par Bernard Pivot, Claude Lévi Strauss se voyait poser la question : « À quoi sert l'ethnologie ? ». Il répondit avec une simplicité déconcertante mêlée d'une grande justesse : « À mieux comprendre l'homme ». Les liens entre les sciences sociales et la littérature n'étant plus à faire, ne pouvons-nous pas poser pour principe que l'ethnologie pourrait également nous aider à « mieux comprendre » la littérature ? C'est justement ce que l'ethnocritique se propose d'explorer⁸³. Née, pour le dire succinctement, du croisement des recherches sémiolinguistiques de Mikhaïl Bakhtine (notamment sur la polyphonie langagière et le dialogisme), des travaux d'anthropologie historique de la littérature⁸⁴, et des travaux des

⁸¹ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*

⁸² Éva Ahlstedt. *Le cycle du « Barrage » Dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op. cit.*

⁸³ Cette formulation a déjà été utilisée dans ma proposition « La quête identitaire chez Marguerite Duras : des personnages à l'auteur », *The Conversation*, 2018. Disponible en ligne : <https://theconversation.com/la-quete-identitaire-chez-marguerite-duras-des-personnages-a-lauteur-92208>.

⁸⁴ Notamment Jean-Pierre Vernant et Jacques Le Goff.

ethnologues du symbolique⁸⁵, l'ethnocritique de la littérature s'inscrit « dans un vaste mouvement historique et épistémologique de relecture des biens symboliques⁸⁶ ». Initiée dans les années 1980 par Jean-Marie Privat⁸⁷ puis conceptualisée avec Marie Scarpa, cette méthode d'analyse littéraire repose sur le postulat premier que la littérature s'élabore et se renouvelle par une « réappropriation » et une « textualisation de pratiques et de logiques culturelles et symboliques⁸⁸ ». Démarche plus que paradigme critique fixé, l'ethnocritique cherche à *reculturer* les textes littéraires, ainsi que l'entendait Mikhaïl Bakhtine :

La science de la littérature se doit, avant tout, de resserrer son lien avec l'histoire de la culture. La littérature fait indissolublement partie de la culture [...]. L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent, totalement insoupçonnée⁸⁹.

En posant pour principe que la littérature n'est jamais monologique, l'ethnocritique⁹⁰ formule pour principale hypothèse que « les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer les *culturèmes*) s'organisent en systèmes discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés et pluriels⁹¹ ». Dès ses débuts, l'ethnocritique de la littérature s'est en effet fixée comme programme descriptif et

⁸⁵ Yvonne Verdier, Nicole Belmont et Daniel Fabre en particulier.

⁸⁶ Marie Scarpa. « Anthropologie du roman », *Annuaire de l'EHESS* 2006 (2015). Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/17832>

⁸⁷ Le terme « ethnocritique » apparaît en 1988 dans un article de Jean-Marie Privat consacré à *Madame Bovary*. C'est la publication de l'essai de ce dernier, *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique* (Paris : CNRS Éd., « CNRS littérature », 1994) qui lance véritablement la démarche. Nous renvoyons au site www.ethnocritique.com pour une bibliographie exhaustive.

⁸⁸ Marie Scarpa. *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris : CNRS, « CNRS littérature », 2000, p. 265. L'ethnocritique partage avec la sociocritique cette idée « que le texte est une pratique sociale, en même temps qu'il est surdéterminé littérairement » (p. 266).

⁸⁹ Mikhaïl Bakhtine. « Les études littéraires aujourd'hui », *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard/NRF, « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 342–343.

⁹⁰ Dans l'article « Les voie(s) de l'ethnocritique », Guillaume Drouot propose le terme de « démarche » pour appuyer la spécificité théorique de l'ethnocritique : « L'ethnocritique est avant tout une démarche au sens étymologique du terme : une façon de progresser, une manière d'avancer. Elle ne campe pas sur ses postulats, mais cherche constamment à dépasser ses propres avancées réflexives et à investir de nouveaux domaines d'études. » (« Les voie(s) de l'ethnocritique », *Romantisme* (n° 145), 2009, p. 11–23, p. 12. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-11.htm>).

⁹¹ Marie Scarpa. « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, 2013, p. 7–18. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808>.

interprétatif d'être attentive « à la variété dans l'unité, à l'hétérogénéité culturelle dans l'unité formelle de l'œuvre⁹² ».

Pensons aux jeux incessants chez Cervantès comme chez James Joyce, chez Laurence Sterne comme chez Claude Siméon, entre culture orale et culture écrite, culture folklorisante et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, attestée et inventée, etc. Toute culture vivante est « meslée » (Montaigne), le produit d'incessants branchements et perpétuels réarrangements ou réinventions sémantiques et sémiotiques de ses schèmes, valeurs ou imaginaires⁹³.

En étudiant les « configurations et reconfigurations culturelles qui façonnent les œuvres littéraires⁹⁴ », l'ethnocritique « reculture » l'œuvre et dépasse ainsi « le légitimisme latent des lectures les plus spontanées » et vise à initier « une sorte de relativisme textuel [permettant] de mettre à vif les enjeux culturels de la littérature⁹⁵ ». Il ne s'agit dès lors pas de procéder à l'étude des cultures populaires *dans* le texte, mais d'interroger le travail de reconfiguration des logiques culturelles *du* texte :

En effet le relevé des affleurements d'une culture hétérogène à l'intérieur des textes littéraires n'intéresse l'ethnocriticien que dans la mesure où ces affleurements constituent de véritables embrayeurs culturels : ceux-ci sont comme des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. Ils permettent de plus d'appréhender les phénomènes d'échanges culturels et l'insertion de certains détails du texte dans de véritables systèmes symboliques⁹⁶.

Concernant sa méthodologie, l'ethnocritique analyse le « feuilletage » de l'œuvre avec des concepts narratologiques comme ceux de dialogisme et de polyphonie (montrant ainsi l'intérêt d'explicitier la superposition des voix du discours), d'intertextualité (dont elle fait son propre usage en l'élargissant, comme pour la polyphonie, aux niveaux

⁹² Marie Scarpa. « L'ethnocritique aujourd'hui ». In Patrick Maurus (dir). *Actualité de la sociocritique*, Paris : L'Harmattan, 2013, p. 237–250.

⁹³ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa. *L'ethnocritique de la littérature*, Québec : Presses de l'Université du Québec, « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 2–3.

⁹⁴ Guillaume Drouet. *Marier les destins: une ethnocritique des « Misérables »*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2011, p. 7.

⁹⁵ Jean-Marie Privat. *Bovary charivari: essai d'ethno-critique*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁶ Guillaume Drouet. *Marier les destins: une ethnocritique des « Misérables »*, *op. cit.*, p. 7.

culturels et aux contenus symboliques). Au fil des années, des ouvrages et des recherches, l'ethnocritique a également construit des concepts théoriques ou problématiques spécifiques tel que l'homologie rite/récit⁹⁷ (Marie Scarpa), la polylogie culturelle (définie par Jean-Marie Privat comme « l'interpénétration d'une cosmologie à dominante orale et d'une cosmologie plus ou moins structurée par l'écrit⁹⁸ »), la chronotopie culturelle⁹⁹, ou encore la logogénèse¹⁰⁰. De nombreuses analyses ethnocritiques antérieures exploitent ces notions théoriques et guident notre démarche méthodologique ; notre thèse se positionne ainsi dans la lignée des multiples ouvrages et articles d'ethnocritique parus ces trente dernières années. Il serait long de toutes les citer dans ces pages, cependant des ouvrages tels que *Bovary Charivari*¹⁰¹ où Jean-Marie Privat propose pour la première fois un essai « d'ethno-critique », l'article de Sophie Ménard « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans *Histoire de ma vie* de George Sand » traitant des amorces du processus créateur et scriptural, mais également *L'Éternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*¹⁰² (Marie Scarpa), et *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*¹⁰³ (Françoise Ménand Doumazane), qui proposent une analyse des rites de passages (manqués) au féminin, permettent d'aiguiser notre réflexion critique. La notion de « personnage liminaire »¹⁰⁴, très présente dans notre travail de recherche, permet en effet une lecture spécifique du personnage durassien, continuellement pris dans cet « entre-deux constitutif de [son] identité¹⁰⁵ », constamment partagé entre les diverses cosmologies qu'il explore par la transgression des frontières symboliques et culturelles.

⁹⁷ Ce concept théorique sera explicité dans les pages qui suivent.

⁹⁸ Jean-Marie Privat. « “Le chapeau de l'Arpenteur” Polylogie, dialogie, hétérophonie ». In Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.). *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 47–84. Disponible en ligne : http://ethnocritique.com/fr/article-dun-chapitre/le-chapeau-de-larpenteur-polylogie-dialogie-heterophonie#footnote33_mxy7tui.

⁹⁹ La chronotopie culturelle sera précisée plus en détail dans la première partie.

¹⁰⁰ Il s'agit d'étudier l'imaginaire dans la langue, le jeu herméneutique qui permet d'explorer les expressions figées et les idiomatismes (« voir venir avec ses gros sabots », « croquer la pomme », etc.). Jean-Marie Privat. « Parler d'abondance. Logogénèse de la littérature », *Romantisme* (n° 145), 2009, p. 79-95. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/rom.145.0079>.

¹⁰¹ Jean-Marie Privat. *Bovary, charivari : essai d'ethno-critique*, op. cit.

¹⁰² Marie Scarpa. *L'éternelle jeune fille: une ethnocritique du Rêve de Zola*, op. cit.

¹⁰³ Françoise Ménand Doumazane. *Miroirs d'Aline: ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*, Nancy: PUN – Éditions de l'Université de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2012.

¹⁰⁴ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire ». *Romantisme* 145 (n° 3), 2009, p. 25–35. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

3.2 Du rite au récit : la naissance du personnage liminaire

Dès la fin des années 1980, plusieurs ethnologues du symbolique s'intéressant au domaine des écrits littéraires ont commencé à interroger la présence du rite au sein de la littérature moderne et contemporaine. Dans son essai *Coutume et Destin*¹⁰⁶, Yvonne Verdier met en exergue une ethnologie des constructions symboliques et attire notre attention sur l'importance des règles culturelles dans l'économie du texte littéraire moderne. En portant un regard ethnographique sur le « Wessex littéraire » de Thomas Hardy, elle souligne l'importance accordée aux coutumes et notamment aux fêtes calendaires et aux gestes rituels, véritables supports de l'action dramatique. L'ethnologue en arrive à la conclusion que les liens tissés entre les rites collectifs de la coutume et le destin particulier des individus nous font « descendre en quelque sorte du rite au roman, de l'exposé des principes au récit de leurs exceptions, à leur usage dans la réalité¹⁰⁷ ». Elle dresse ainsi un parallèle entre mythe, conte et roman, trois grandes formes narratives « préserv[a]nt une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif¹⁰⁸ », mais dont l'accointance avec le rite évolue d'un genre à l'autre. Dès lors, si le conte narre « un récit exemplaire, ses péripéties désign[a]nt la bonne voie — semée d'épreuves nécessaires — qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros¹⁰⁹ », le rapport au rite s'avère bien plus complexe dans le cadre romanesque. En nous racontant « ce qui se passe quand on s'en écarte¹¹⁰ », « [L]e roman traite de l'émergence du sujet en tant que tel par rapport à la personne ». Et là se situe selon Verdier toute l'ambivalence romanesque :

[L]e héros romanesque diffère profondément du héros du mythe ou encore de celui du conte. Ce qu'apporte de neuf, et éventuellement de dangereux pour la société, le héros romanesque, c'est un rapport en soi différent du rapport

¹⁰⁶ Yvonne Verdier. *Coutume et destin: Thomas Hardy et autres essais*. Précédé de « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1995.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁸ Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin, op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 30. Et c'est d'ailleurs pour cela que les contes finissent « toujours bien » : en relayant des rites de passage réussis, le conte les légitime.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 30.

traditionnel ; c'est un rapport conscient, une conscience de soi, et, du même coup, la conscience d'une division entre soi et la personne sociale¹¹¹.

Marie Scarpa inscrit la démarche ethnocritique dans cette continuité et interroge l'importance du rite dans le récit moderne en proposant d'envisager « la présence du rite dans le récit — en fonction de sa place, de sa réussite ou non du point de vue de ses acteurs et du narrateur, etc. — comme un marqueur de narrativité et un indicateur typologique¹¹² ». En posant l'hypothèse d'une homologie entre le rite et le récit, l'auteur analyse la présence du rite au sein du récit comme l'expression d'une grammaire rituelle précise¹¹³ et souligne ainsi combien la pensée du récit peut s'articuler avec celle du rituel¹¹⁴. Dès lors, si l'on sait depuis les travaux de Youri Lotman, Georg Lukács ou encore Vincent Descombes que le roman moderne « archive les anomalies¹¹⁵ » et met en scène des « conflits de cosmologies¹¹⁶ », l'ethnocritique voit un gain interprétatif à penser la poétique littéraire en des termes davantage anthropologiques.

¹¹¹ Yvonne Verdier. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, *op. cit.*, p. 165. Mentionnons que *Coutume et Destin* est publié un an après l'essai *Bovary charivari* (de Jean-Marie Privat) qui place lui aussi Emma entre « coutume » et « destin ».

¹¹² Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.* p. 28.

¹¹³ En ce sens, la présence du rite au sein du récit ne se limite pas à un simple inventaire de ses mises en scène.

¹¹⁴ « Sans doute la réflexion ethnocritique qui pose l'hypothèse d'une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire est-elle partie à la fois de l'intérêt qu'une démarche se revendiquant d'une ethnologie du symbolique porte à la question du rite et de la prise de conscience que le récit moderne (celui dont I. Watt voit l'avènement dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle) ». Cité par Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ Youri Lotman. *La Sémiosphère* : Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, p. 73. Cité par Marie Scarpa dans « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

¹¹⁶ Le concept de « cosmologie », emprunté aux anthropologues Mary Douglas et Louis Dumont, désigne le « système du monde d'un groupe social ». Il a été retravaillé et adapté au récit littéraire par Vincent Descombes dans *Proust. Philosophie du roman* (Éditions de Minuit, 1987, p. 179–187). Descombes distingue ainsi idéologie et cosmologie. Il nomme idéologies, « les doctrines explicites par laquelle des idéologues s'efforcent d'explicitier les "vues" et les "valeurs" d'un groupe qui se sent menacé dans son "identité" ». Il nomme cosmologie : « un système du monde non pas destiné à satisfaire les interrogations de la curiosité intellectuelle, mais doté d'abord d'une fonction pratique : permettre aux membres du groupe de s'orienter dans la vie, de s'expliquer mutuellement leurs faits et gestes, de savoir sur qui on peut compter, qui doit quoi à qui » (*Ibid.*). Descombes écrit « Proust a accentué les aspects provinciaux, villageois de Françoise, de façon à obtenir un contraste plus saisissant entre ses vues et celles de Marcel, pour qui Combray n'est plus qu'un pays de vacances. Les idées de Françoise sont les idées de Combray. Tant que Combray reste égal à lui-même, les idées collectives ne prennent jamais la forme d'un système articulé dans un livre canonique. C'est pourquoi le romancier doit procéder comme un ethnographe et recueillir les principes cosmologiques de Combray à deux sources : la conversation et le "coutumier". [...] Il y a, on le voit, un contraste extrême entre la cosmologie des braves gens de Combray et la cosmologie de la vie parisienne. [...] La différence entre Paris et Combray est en fin de compte la suivante : Combray est un monde dont les habitants n'ont pas l'occasion ni peut-être l'idée de s'individualiser ; à Paris et dans la partie parisienne de la famille du narrateur, il est non seulement possible, mais il est même tenu pour légitime de se conduire en individu responsable de soi et du monde dans lequel on entend vivre. » (p. 182)

Le point de départ de la réflexion sur la liminarité d'une part, et le personnage liminaire d'autre part, repose sur la notion de rite de passage telle que la théorise en premier lieu le folkloriste Arnold Van Gennep et notamment la « phase de marge » (et donc de *seuil*) par laquelle tout individu en processus initiatique passe :

Naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression de classe, spécialisation d'occupation, mort. À chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation tout aussi déterminée¹¹⁷.

Pour Van Gennep, la séquentialisation du rite de passage s'effectue en trois parties :

- La phase de *séparation* d'avec le groupe social : phase *pré-liminaire*, qui se caractérise par des rites de rupture d'avec un état antérieur.
- La phase de *marge* : *Phase liminaire* par laquelle le sujet proprement liminaire change d'état et fait l'expérience de l'altérité. Durant cette phase l'individu se trouve entre deux statuts.
- La phase d'*agrégation* : phase *post-liminaire*. Elle souligne un passage réussi, où le changement de statut est confirmé par la communauté.

Le *passage*, bien qu'il soit le plus souvent symbolique, s'assortit couramment d'un passage matériel que le rite va mettre en scène, ce qui explique notamment l'intérêt marqué du rite pour les *frontières* et les bornes, « la porte, le portique, les rites d'entrée et de sortie¹¹⁸ », soit des espaces de *seuils* à la richesse symbolique considérable. La grande majorité des cultures ont investi le concept de *seuil* en tant qu'espace symbolique d'intermède et de transition. Cette importance des zones d'entre-deux au sein du rite justifie l'intérêt que nous accordons à une délimitation des espaces géographiques et symboliques au sein de notre corpus par le biais de l'étude des frontières. Comme l'énonce Thierry Goguel D'Allondans dans son ouvrage *Rites de passage, rites d'initiation, lecture d'Arnold Van Gennep* : « Le seuil devient le passage obligé avant toute réagrégation

¹¹⁷ Arnold Van Gennep. *Les rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*, Paris : Éditions A. et J. Picard, « Picard Histoire », 1981 (1909), p. 5–6.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

possible : « passer le seuil » signifie s'agréger à un monde nouveau¹¹⁹ » : espace de transition, « le seuil permet le franchissement contrôlé de la limite¹²⁰ ». Les travaux de l'ethnologue américain Victor Turner vont conceptualiser cette phase intermédiaire de marge, qu'il va pour sa part nommer « liminaire » (parfois « liminale »). La « phase liminale », selon l'expression de Victor Turner, est donc une phase de seuil, de marge où le sujet serait caractérisé par ses oppositions et ses contradictions. Dans *Le phénomène rituel*, il écrit que :

Les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire (« Les gens du seuil ») sont nécessairement ambigus, puisque cette situation et ces personnes échappent ou passent au travers des classifications qui déterminent les états et les positions dans l'espace culturel. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre-deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial. [...] Ainsi, la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bi-sexualité, aux vastes étendues désertiques et à une éclipse du soleil ou de la lune¹²¹.

C'est en reconfigurant en termes de poétique littéraire certaines de ces notions et propositions anthropologiques que Marie Scarpa propose la notion de « personnage liminaire »¹²². Comme nous l'avons dit précédemment, si le rite permet de mesurer « le type de "socialisation" du personnage¹²³ », alors son organisation formelle aussi peut servir à « penser la narrativité¹²⁴ ». Dans cette perspective la construction et la

¹¹⁹ Thierry Goguel D'Allondans. *Rites de passage, rites d'initiation, lecture d'Arnold Van Gennep*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2014, p. 168.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹²¹ Victor Turner. *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris : PUF, 1990 [1969], p. 96.

¹²² « Dans la foulée des travaux de V. Turner, nous suggérons que la formalisation du rite de passage par le folkloriste A. Van Gennep en trois phases (séparation, marge, agrégation) aide à comprendre le déroulement de certains phénomènes sociaux (*social dramas*) comme celui des récits littéraires. Nous proposons donc de lire leur trajectoire narrative en termes d'initiation, à condition de donner à cette notion le sens strict que lui donnent les ethnologues du symbolique (dans les sociétés européennes en particulier) et qui correspond au processus de socialisation des individus en termes d'apprentissage des différences de sexe et d'état. Dans cette acception « reculturante » de la logique des récits, tout personnage (surtout s'il s'agit de romans de formation) se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de "marge" (avec plus ou moins de succès, et plutôt moins que plus dans le roman moderne qui "archive les anomalies" mais il nous a semblé que certains d'entre eux précisément ne la traversaient pas du tout, ne "passaient" pas et c'est à ces figures bloquées sur les seuils [...] que nous proposons de réserver l'étiquette de "personnage liminaire" ». Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

déconstruction de l'identité, qui signalent l'appartenance des individus à une cosmologie, à une communauté, forment « le point central du procès narratif¹²⁵ ». En effet, si l'objectif du personnage moderne est de se poser « hors de toute identité institutionnelle (et donc collective)¹²⁶ », alors le récit littéraire raconterait bien quelque chose de la mise en marge. Le processus initiatique se matérialiserait par conséquent dans les épreuves (les rites de passage) que certains personnages traversent. Cependant, il apparaît que certains personnages n'arrivent pas à quitter ce temps d'entre-deux et restent arrêtés sur les seuils (le *limen*). « Inachevés » du point de vue ethnocritique de la socialisation des sexes et des âges, ils se caractérisent par leurs contradictions. Souvent forgés à partir d'oppositions, les personnages liminaires sont de véritables figures d'entre-deux.

4. Une ethnocritique du cycle indo-chinois de Marguerite Duras

Notre recherche voudrait contribuer au renouvellement des études littéraires que propose l'ethnocritique par le réexamen critique d'œuvres connues et cela, de manière à révéler des dimensions culturelles fondamentales et des systèmes symboliques originaux. Depuis quelques années, l'ethnocritique, dont les premiers travaux ont davantage concerné les récits du XIX^e siècle, élargit son corpus d'application. Par ailleurs, si la majorité des travaux ethnocritiques abordant l'initiation féminine traitent d'œuvres d'auteurs (et beaucoup plus rarement d'autrices) du XIX^e siècle (Charles Baudelaire¹²⁷, *La comtesse de Ségur*¹²⁸, Émile Zola¹²⁹, George Sand¹³⁰, Victor Hugo¹³¹) depuis quelques années la

¹²⁵ Sophie Ménard. « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Université Toulouse Jean Jaurès (n° 8), 2017, « Entre-deux : Rupture, passage, altérité ». Disponible en ligne : <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notionethnocritique/>>.

¹²⁶ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ Sophie Ménard. « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d’« À une passante de Baudelaire » », *Ethnologie française* (n°4), 2014, p. 643–650. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.144.0643>.

¹²⁸ Marie-Christine Vinson. *L'éducation des petites filles chez la comtesse de Ségur*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1987.

¹²⁹ Marie Scarpa. *L'éternelle jeune fille: une ethnocritique du Rêve de Zola. op. cit.*

¹³⁰ Sophie Ménard. « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans Histoire de ma vie de George Sand », *Pratiques* (n° 183–184), 2019. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/7182>.

¹³¹ Sophie Dumoulin. « Il était une fois une jeune fille, sa chèvre et son petit soulier. La Esmeralda et la douce idiote de l'enfance ». In *Idiots, figures et personnages liminaires*, Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », p. 44–55, 2012.

voie s'ouvre progressivement aux autrices du XX^e siècle (Hélène Cixous¹³²). C'est dans ce mouvement que nous souhaitons nous inscrire en proposant une lecture ethnocritique de la vocation littéraire féminine dans un corpus résolument contemporain.

Par de nombreux aspects, le texte durassien est particulièrement propice à une étude ethnocritique. Nous l'avons vu, l'hybridité identitaire et culturelle est constante chez Marguerite Duras. Son œuvre traduit un métissage culturel entre Occident et Orient ; une interaction entre une culture populaire fruit d'une enfance contée comme pauvre et primitive et, dès son retour en France, le monde savant et littéraire de Saint-Germain-des-Prés. Pluriel, le texte durassien regorge des multiples facettes de son autrice, elle-même écrivaine par excellence du passage et de l'entre-deux. Peut-être plus encore que dans le reste de son œuvre, le cycle indochinois nous apparaît être un support privilégié pour l'étude du dialogisme culturel et identitaire. L'oscillation entre différentes cultures, différentes identités, différentes langues est constante ; il n'est pas rare par exemple d'y trouver un intertexte biblique européen qui entre en interaction avec des chants et des traditions indochinoises. Dans cette perspective, les questions de pratiques culturelles, de polyphonie langagière, de dialogisme culturel, d'intertextualité et d'interpénétration des cultures nous paraissent fondamentales pour saisir les enjeux de l'écriture durassienne.

L'objet de cette étude est en effet d'interroger le travail de reconfiguration des logiques culturelles à l'œuvre dans le corpus en des termes qui ne sont pas seulement ceux de l'interculturalité, mais aussi ceux de l'intraculturalité, car toute culture avant même d'entrer en interaction avec une autre est déjà plurielle en son sein (pensons par exemple à la belligérance des cultures orales et littéraires, populaires et savantes, féminines et masculines etc.). En s'appuyant sur une herméneutique culturelle du récit, notre thèse propose par ailleurs de pénétrer les systèmes symboliques des textes de manière à mettre en lumière la structure rituelle sous-jacente des récits durassiens. Dans la lignée des travaux de Marie Scarpa sur l'hypothèse d'une homologie fonctionnelle et structurelle entre logiques rituelles et logiques narratives, entre la séquentialisation du rite/d'une vie et la grammaire du récit, nous posons en outre pour postulat que le récit aurait à voir avec le rite. À notre sens, l'architecture du cycle indochinois (caractérisée par l'idée de traversée)

¹³² Alice Delmote-Halter. *Revoir Osnabrück: sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2018.

est organisée et structurée par des logiques culturelles de type initiatiques : les personnages durassiens et leurs trajectoires sont indissociables de la notion d'initiation — au sens anthropologique du terme —, soit « celui de la construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états [...] et de statuts¹³³ ». Dans cette perspective, la trajectoire narrative des personnages deviendrait ainsi une forme de mise en marge symbolique, un espace-temps nécessaire avant l'acquisition d'un nouveau statut au sein de la communauté. Dès lors, l'enjeu pour les personnages, souvent marginaux, car vivants dans les limites entre la société coloniale européenne et la société autochtone colonisée, va être de s'initier pour s'intégrer (ou se réintégrer) à la communauté, dans une perspective indissociable des travaux cités précédemment. Dans le corpus, les personnages sont victimes d'un véritable déficit de sociabilisation et de ritualisation, inscrits dans une hybridité culturelle entre une culture de l'écrit, « blanche » et chrétienne, et une culture d'adoption à dominante orale, acquise en Indochine. Notre réflexion sur la thématique du métissage¹³⁴ et de l'hybridité culturelle mentionnée précédemment nécessiterait dès lors une prise en compte des problématiques de frontières, de limites, de seuils, et plus généralement de liminarité (qu'il s'agisse de celle de l'individu ou de celle des collectivités), et cela dans un cadre qui serait celui de l'homologie rite/récit.

En effet, l'hybridité présente dans notre corpus n'est pas uniquement ethnique : les personnages sont en outre à des étapes charnières de leur existence (l'adolescence et la vieillesse), *flirtant* constamment avec les différentes limites : homme/femme, enfance/adulte, vie/mort, humanité/animalité, oralité/littérature. Les quatre textes étudiés apparaissent dès lors indissociables des notions de passage, de circulation et de transgression : dans l'écriture durassienne, les frontières sont poreuses (du latin *porus* « passage »), ouvertes aux incessants cheminements aussi bien géographiques qu'identitaires. Comme l'énonce avec justesse Anna Ledwina : « L'œuvre de Marguerite Duras réalise une traversée des frontières, elle franchit les limites, la transgression

¹³³ Marie Scarpa. *L'Eternelle jeune fille. Une ethnocritique du rêve de Zola*, op. cit., p. 16.

¹³⁴ Il est à noter que le terme « métissage » n'est pas utilisé en ethnocritique : elle lui préfère la notion d'hybridation culturelle. La théorisation du « métissage » est le fruit des colonial et postcolonial studies. Nous le trouvons toutefois intéressant dans le cadre de l'écriture durassienne, notamment par le rapprochement que nous souhaitons faire entre « métissage » fantasmatique et « liminarité ».

demeure son principe et sa dynamique créatrice.¹³⁵ » Nous posons par conséquent pour postulat que l'exploration transgressive des frontières et des limites ainsi que la découverte de l'altérité (c'est dans le détour par l'autre que l'on se construit) vont permettre un enchaînement des épisodes initiatiques. Les nombreux franchissements — symboliques ou non — de seuils spatiaux présents au fil des récits, ne font que mettre en relief le désir de s'extraire de son milieu, pour mieux se détacher de son ancienne identité afin d'en acquérir une nouvelle et changer de statut au sein du groupe social. Le corpus peut dès lors se lire comme un processus initiatique à part entière ; dans cette perspective, l'initiation concernerait également la narratrice-autrice, la démarche d'écriture pouvant être perçue comme une agrégation menant au statut d'écrivaine, par le biais notamment de l'autotextualité prégnante dans les derniers textes de Duras. À travers l'analyse du corpus, c'est la naissance d'un personnage-écrivaine qui transparait, la jeune fille étant le double littéraire de Duras. L'écriture, et plus généralement la littératie¹³⁶, de plus en plus maîtrisée par les personnages, va aboutir à l'*auto-rite* de l'écrivaine dans la perspective d'une agrégation littéraire, où le retour à la communauté, ce changement de statut social que nous évoquions précédemment, s'effectue par les livres. De ce fait, la surprésence du seuil interrogée dans cette étude n'est pas uniquement à percevoir par le biais de la problématique spatiale. Le seuil (indissociable des notions de passages, frontières et transactions) peut et doit se lire d'un point de vue à la fois géographique, spatial, identitaire et textuel.

Nos recherches ont dès lors pour objectif d'examiner les modalités symboliques, poétiques et ethnologiques d'une traversée créatrice indissociable d'une tension entre des

¹³⁵ Anna Ledwina. « Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras », CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille. Disponible en ligne : <https://cielam.univ-amu.fr/node/1139>.

¹³⁶ Si nous reviendrons plus en détails sur la définition du terme « littératie », il nous faut tout de même préciser que celle-ci se caractérise selon Jean-Marie Privat comme « un mode sémio-anthropologique de communication ». La littératie se manifeste selon quatre modalités, « sans hiérarchie interne à priori » : la littératie à l'état objectivé (« les dispositifs pratiques : bureau, clavier, crayon, papier, cahier, etc. »), institué (« les configurations éducatives, étatiques, artistiques, professionnelles, confessionnelles diverses »), incorporé (« la littératie est non moins une technique du corps tant pour l'écriture que pour la lecture ») et axiologisé (« la littératie en tant que l'écrit fait culture est l'objet d'une extrême valorisation et/ou de résistances »). Nous renvoyons à l'article de Jean-Marie Privat : « Littératie », *Pratiques* (n°183–184), 2019. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/6762>.

logiques culturelles relevant à la fois des oralités¹³⁷ (qui incluent, nous le verrons, la corporalité¹³⁸) et de la littératie. En effet, les tensions, interactions et hybridations entre sang et encre, corps et corpus, maîtrise des fonctions reproductrices et maîtrise des savoirs rythment les textes. Le corpus s'avère en effet façonné par des phénomènes ritiques d'échanges et de transactions symboliques : circulation des corps, circulation des femmes, circulation du sang, circulation des mots et, finalement, circulation des livres. La discussion des frontières est, par conséquent, un axe central du cycle indochinois : celle des états et des statuts bien sûr (entre les colons et les colonisés, entre les riches et les pauvres, entre les ethnies, entre les jeunes et les vieux, entre les morts et les vivants et finalement, entre enfant *ensauvagée* et écrivaine *endomestiquée*¹³⁹) ; celle des espaces-temps et notamment les espaces coloniaux qui se veulent clos et fermés, mais qui ne cessent pourtant d'être transgressés ; celle enfin générique qui, par les phénomènes de porosité et d'hybridation entre les différents genres (roman, théâtre et cinéma), semble se confondre au fil des récits durassiens. La liminarité propre au cycle indochinois, soit la surreprésentation des phénomènes d'entre-deux au sein du récit, se décline par conséquent

¹³⁷« Contrairement aux usages académiques, “oralité“ n’est pas synonyme d’oral. Oralité ne saurait non plus par principe se définir indépendamment de la littératie. Du point de vue ethnologique (et non uniquement sémio-linguistique) on peut parler de l’oralité comme culture (cultures exotique, première, enfantine, folklorique, etc.), de l’oralité comme rite (la minute de silence, le témoin au tribunal ou à la mairie, le patient en analyse, la prière collective au temple, etc.), de l’oralité comme mode anthropologique de communication (s’adresser à ses morts ou à Dieu, parler aux animaux, aux objets, à soi-même), de l’oralité comme genre de discours (comptine, berceuse, dicton, chanson, arts de la parole, etc.), de l’oralité comme pratique ordinaire (oralité spontanée comme le cri, régulée comme une conversation ou formalisée/formatée comme un oral de recrutement). Il convient par ailleurs de distinguer à minima oralité primaire (les sociétés qui ne [re]connaissent pas l’écriture), oralité secondaire (modes de coexistence de deux régimes de communication), oralité tertiaire (oralités numériques). L’ethnocritique s’intéresse particulièrement à toutes les formes d’hybridation des mondes de communication et d’hétérophonie des voix en littérature (oralité seconde, littératie seconde, etc.) ». Jean-Marie Privat, « Oralité », *Pratiques* (n°183–184), 2019. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/6772>. Nous insistons particulièrement sur le fait que l’oralité n’est pas d’emblée populaire, et qu’il existe une forme d’oralité dite savante comme le démontre Françoise Waquet dans son ouvrage *Parler comme un livre. L’oralité et le savoir (XVI^e –XX^e siècle)* (Paris : Albin Michel, 2003).

¹³⁸ En effet, la notion d’oralité comme le rappelle Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, nécessite de « [s]’intéresser aux pratiques d’oralité, [à leur] contexte d’actualisation, voire aux propriétés ou aux codes de sa mise en situation. Les paroles, suivant ce système culturel, sont [...] indissociables de la gestuelle qui les accompagne, le tout regroupé au sein d’une performance. Autrement dit, elles ne peuvent se penser sans l’idée de la présence du corps — corps de soi, corps de l’autre, corps des autres. » (« Oralités/Littératies/Littératures », « Les douze travaux du texte », *Cahier Figura* (n° 38), 2015. Disponible en ligne : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/61808/documents/cf38_12.pdf.

¹³⁹ « Il n’y a pas entre les divers ordres de la culture, de frontière nette, de coupure franche, mais des limites labiles, perméables. Au fond, ce n’est pas du sauvage et du domestique qu’il faudrait parler, mais d’ensauvagement et d’endomestication. » Marie Scarpa, *L’éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 209.

en de multiples représentations, nous invitant à repenser l'ensemble des dynamiques de délimitation et de transgression présentes dans le corpus.

Notons que l'étude de la « quête identitaire » dans les récits de Marguerite Duras revient dans plusieurs travaux de recherche¹⁴⁰. Elle est pourtant souvent amputée de toute perspective anthropologique. En effet, nous observons un certain désintérêt de la critique durassienne pour l'analyse des échanges culturels et la reconfiguration des pratiques rituelles au sein des récits. Seule l'étude ethnocritique de *L'Amant*, proposée par Alice Delmotte-Alter¹⁴¹, met en lumière la grammaire rituelle à l'œuvre dans le roman. En inscrivant notre recherche dans cette continuité, nous souhaitons poursuivre ces travaux par l'analyse d'autres aspects textuels propres au récit, mais également en tentant de proposer par une densification du corpus une étude comparative complète, aussi bien en matière d'évolution historique que de support générique.

5. Un cycle d'initiation ?

Composé de quatre ouvrages retraçant tous l'enfance coloniale fantasmée, notre corpus oscille entre romanesque et perspective autobiographique. Ainsi *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* reprennent un fil narratif presque identique, puisé dans les souvenirs d'enfance, et constamment réécrit : une famille de colons blancs, ruinée depuis la mort du père et menée par une mère au bord de la folie, tente tant bien que mal de s'en sortir dans une Indochine coloniale marquée à la fois par la misère des populations locales et des colons les plus pauvres, et la corruption de l'Administration coloniale. Le seul espoir de la famille tient dans l'amour d'un riche chinois pour la jeune fille : elle vivra avec lui, selon les textes, une initiation sensuelle, parfois sexuelle, rarement amoureuse. Au fils du corpus, les mêmes épisodes y sont réitérés avec des variantes dans les détails. Dans ces récits d'apprentissages, le caractère singulier de la narration participe à l'expérience initiatique. Nous proposons un

¹⁴⁰ Notamment des études portant sur *L'Amant*, souvent qualifié de « roman d'apprentissage » et de « récit d'initiation amoureuse ».

¹⁴¹ Alice Delmotte-Halter. « *L'Amant*, approche ethnocritique », *La Revue des Ressources*, « Dossier Marguerite Duras », 2010. Disponible en ligne : <http://www.larevuedesressources.org/l-amant-approche-ethnocritique.1672.htm>.

bref résumé des œuvres, de manière à mettre en relief les motifs et thématiques qui les lient les unes aux autres.

5.1 Amplitude temporelle et diversité des supports

Publié en 1950, *Un barrage contre le Pacifique* ouvre notre cycle et débute la thématique de l'enfance indochinoise. Dans un style et une ambiance que beaucoup ont comparés aux romans d'Hemingway¹⁴² ou de Steinbeck¹⁴³, Duras nous décrit la dure vie d'une famille de colons blancs (une mère et ses deux enfants, Joseph et Suzanne), retirée dans un bungalow perdu près des rivages marécageux indochinois, dans les années trente. Appauvrie par un mauvais investissement dans une concession aux terres stériles régulièrement inondées par la mer de Chine, et après plusieurs tentatives vaines de création d'un barrage, la famille vit de rancœurs, d'attentes et d'ennui. C'est une étonnante rencontre qui finit par « changer leur vie à tous » [BCP p. 10] : celle de M. Jo, fils d'un riche planteur, décrit comme franchement laid, mais dont la fortune et l'intérêt certain qu'il montre pour Suzanne n'échappent pas à la mère. Suzanne vivra avec lui une première initiation en prenant conscience du pouvoir de son corps sur les hommes. La jeune fille parvient à se faire offrir une bague ornée d'un diamant, mais lasse de ce jeu et voyant qu'aucun mariage n'est à prévoir, Joseph décide, contre l'avis de la mère, de congédier M. Jo. La famille part à la ville pour revendre le diamant et tous suivent leur propre chemin. Alors que la mère se réfugie, à l'aide de médicaments, dans le sommeil, Joseph s'enfuit durant plusieurs jours de l'hôtel, victime d'un coup de foudre pour une riche jeune femme, Lina. Suzanne, livrée à elle-même, poursuit son passage dans le lieu très transitoire qu'est l'Hôtel Central, avec pour principale initiatrice, la prostituée Carmen. Elle occupe ses journées entre la fréquentation des salles de cinéma qui la font rêver à une vie meilleure et la recherche d'un mari qui pourrait l'arracher à sa mère et à sa misère. Joseph finit par

¹⁴² Dans un article pour *Libération*, Gilbert Rochu parle de Marguerite Duras comme de « [...] l'Hemingway français » (« Marguerite Duras romancière et cinéaste », *Libération*, 9 février 1977). Jean Vallier rapporte par ailleurs que Dyonys Mascolo tient « le rôle de censeur, pour éviter à son amie de mal écrire, ou d'être trop influencée par Hémingway "vous avez encore trop lu Hémingway aujourd'hui !" » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 616). Nous renvoyons également à la notice d'*Un barrage contre le Pacifique* rédigée par Julien Piat pour les Bibliothèques de la Pléiade : « Un roman américain ? Influences et dépassement », p. 1462–1469 (Marguerite Duras. *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Gilles Philippon, 2011)

¹⁴³ Sandrine Vaudrey-Luigi. *La langue romanesque de Marguerite Duras: « une liberté souvenante »*, *op. cit.*, p. 476.

revenir, le diamant finalement vendu et tous retournent au bungalow, mais les relations familiales sont des plus mauvaises. Le départ de Joseph est imminent et la mère ne le supporte pas. Malade et désespérée, elle mourra quelques semaines après. Quelques jours avant sa mort, Suzanne débute une aventure avec un jeune voisin, Jean Agosti, pâle copie de son frère. Celle-ci prendra fin au retour de Joseph, revenu régler les détails de l'enterrement. Suzanne finit par suivre son frère à la grande ville. La critique a relevé l'ambiguïté de cette fin ouverte : est-ce une définitive émancipation féminine que nous offre Duras ? Ou au contraire un message plus pessimiste, l'amour qu'elle éprouve pour Joseph et son besoin de le suivre étant la preuve de l'impossible autonomie de Suzanne ?

Adaptation théâtrale d'*Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma* (pièce créée en octobre 1977 au Théâtre d'Orsay et publiée la même année) reprend l'intrigue de son hypotexte : les mêmes thèmes, personnages, événements, dialogues et décors se font échos. Le texte et sa mise en scène s'inscrivent dans le contexte de la remise en cause de la notion de théâtralité dans la mesure où Duras tente de renouveler les formes dramaturgiques traditionnelles en minimisant, voire en effaçant ce qui fait la théâtralité de la pièce. Novatrice et déstructurée, *L'Éden Cinéma* propose une nouvelle formule dramatique où la fable¹⁴⁴, désormais fortement ébranlée, remet en question certaines notions et certains codes dramaturgiques de manière à amener une transposition sur scène de textes jusque-là perçus comme non théâtraux¹⁴⁵. Le temps a passé depuis *Un Barrage contre le Pacifique*, et la mort du frère et de la mère de Duras teinte le texte d'une mélancolie poétique. À l'instar de son hypotexte — mais d'une manière plus évidente encore par le biais de la mise en scène —, le texte présente deux types de corps : un corps mort, malade, vieillissant (la pièce, non linéaire, commence avec la description du corps sans vie de la mère qui va finalement revivre pour mieux mourir sur scène, sous les yeux du spectateur cette fois) et un corps jeune et puissant, celui de ses enfants Suzanne et Joseph. Ainsi, *L'Éden Cinéma*, tout comme *Un barrage contre le Pacifique*, a pour

¹⁴⁴ « Au théâtre, on se sert du mot fable pour traduire le grec *muthos* de la *Poétique* d'Aristote. La fable (*muthos*) est, selon lui l'ensemble des faits (*pragmata*) et des actions accomplies, organisées en système. C'est l'histoire racontée par la pièce, remise à plat dans son déroulement chronologique. Elle est première par rapport aux caractères. ». Michel Jarrety. *Lexique des termes littéraires*, Paris: Librairie générale française, 2001, p. 180.

¹⁴⁵ Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée : « La crise de la théâtralité dans *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras: mise en pièce du corps vieillissant comme signe d'un renouveau théâtral » (*Annales de Philologie française* (n.º 27), 2019, p. 501–514. Disponible en ligne : <https://revistas.um.es/analesff/articulo/view/377121/273481>).

trame principale la découverte de la sexualité de la jeune Suzanne. Quand le corps de la mère semble se refermer pour revenir à lui-même, Suzanne, au contraire, en plein processus d'expérimentation, s'ouvre au monde. Le texte se finit d'une manière identique à son hypotexte : une fois la mère morte, Suzanne et Joseph quittent la plaine pour rejoindre la grande ville.

Lauréat du prix Goncourt, *L'Amant* (publié en 1984) est le premier succès populaire de Marguerite Duras. Si plusieurs épisodes font écho à l'intrigue d'*Un Barrage contre le Pacifique*, le style d'écriture change du tout au tout : *L'Amant*, beaucoup plus poétique, est l'œuvre de la maturité, le crépuscule d'une carrière littéraire. Si le récit ne peut être qualifié d'autobiographie, il reprend cependant les codes de l'écrit personnel en tissant un lien entre autrice, narratrice et personnage principal : entre ces trois instances narratives, la ligne séparatrice est floue. Duras ne cesse de jouer sur les frontières entre le romanesque et l'autobiographique : l'énonciation varie du « je » au « elle », et plusieurs événements trouvent leur source dans des faits autobiographiques. La thématique du roman est une nouvelle fois celle de l'enfance et l'adolescence indochinoises. Le récit est centré sur un événement majeur : la rencontre du riche amant chinois lors de la traversée du Mékong par la jeune fille, l'initiation sexuelle transgressive qui en résulte et la complexe relation qu'ils entretiennent. La belle Suzanne, constamment dans l'attente et subissant les regards déplacés de M. Jo, s'est transformée en une jeune fille au regard dévorant, sûre de ses choix et n'hésitant pas à transgresser les attentes familiales en perdant sa virginité dans les bras d'un Chinois. De plus, pour la première fois, Duras parle explicitement du désir d'écrire. Autour de ce noyau central, la narratrice évoque l'épisode des barrages, la difficulté des relations familiales faites d'amour et de haine, les quelques souvenirs des années de guerre et de son enfant mort-né. Dans *L'Amant*, les espaces et les temporalités se mêlent, entrelaçant l'enfance à la vieillesse, l'Indochine et la France. Le texte se clôt sur la rupture définitive de la jeune fille avec l'Amant et son départ des colonies pour rejoindre la métropole. Les dernières pages évoquent un appel qu'elle reçoit du Chinois alors qu'elle est déjà âgée : l'amour est resté intact.

L'Amant de la Chine du Nord (1991) est l'un des derniers textes écrits par Marguerite Duras : il marque l'un des points finaux d'une vie passée à écrire, et clôt définitivement le cycle indochinois retraçant le thème (et ses nombreuses variations, nous

l'avons vu) de la rencontre entre la jeune fille et l'Amant chinois. Dès sa genèse, le récit est marqué par une volonté de se réapproprier son œuvre : Duras a très mal vécu l'adaptation cinématographique *The Lover (L'Amant)* de Jean-Jacques Annaud. Elle s'est sentie artistiquement trahie¹⁴⁶, et dans le mythe littéraire durassien où vie réelle et écrits fictionnels s'entremêlent, c'est toute son histoire personnelle qu'elle a vu dénaturée. Riche de sa pratique littéraire et inspirée par son expérience de réalisatrice, elle réécrit sa propre version de l'histoire d'amour entre l'enfant et le Chinois et publie en 1991 *L'Amant de la Chine du Nord*, scénario cinématographique déguisé en roman. Une nouvelle fois, le récit reprend les codes de l'écrit personnel en tissant un lien étroit entre les trois instances narratives. Le roman mêle ainsi les voix et regards du personnage de l'enfant, de la narratrice et bien sûr de l'autrice, qui ne cesse de nous informer de sa présence et de son propre regard sur sa création. Dès lors, si tout comme le reste de notre corpus le roman a pour trame principale une initiation sexuelle, le texte est également prétexte pour Duras à un regard rétrospectif critique sur l'ensemble de son œuvre. Dans *L'Amant de La Chine du Nord*, l'écrit se nourrit de lui-même : en mettant en scène une accumulation du savoir littéraire, le roman propose un métadiscours sur ce savoir et lie définitivement corps, savoir et littératie.

5.2 D'autres textes écartés

Il est à noter cependant que d'autres textes de Marguerite Duras évoquent des épisodes de l'enfance indochinoise. Nous pensons notamment à *Des journées entières dans les arbres*¹⁴⁷ (incluant également la nouvelle « Le boa ») et « Les enfants maigres et jaunes » (*Outside*¹⁴⁸). Le premier, publié en 1954, est un court texte adapté par Duras en pièce de théâtre en 1965, puis au cinéma en 1977. L'intrigue raconte l'amour inconditionnel d'une mère revenant d'Indochine pour voir son fils aîné, un homme décrit comme un éternel enfant, bon à rien et fainéant, mais progéniture préférée d'une fratrie de six : une histoire dont la trame narrative entre en concordance avec plusieurs épisodes du cycle indochinois. Deuxième nouvelle du recueil *Des journées entières dans les arbres*,

¹⁴⁶ Elle déclare « Rien ne m'attache au film, c'est un fantasme d'un nommé Annaud ». Interview de Marguerite Duras paru dans le journal *Libération* le 2 janvier 1992.

¹⁴⁷ Marguerite Duras. *Des journées entières dans les arbres*, Paris : Gallimard, 2009.

¹⁴⁸ Marguerite Duras. *Outside: papiers d'un jour*, Paris : Gallimard, 1996.

« Le boa » raconte la sortie hebdomadaire de la jeune narratrice, au zoo de Saigon. C'est le récit d'une double dévoration qu'elle nous partage : celle d'un poulet par le serpent du zoo, celle du corps vierge de mademoiselle Barbet, englouti par la vieillesse.

Cela dura deux ans. Chaque dimanche. Pendant deux ans, une fois par semaine, il me fut donné d'être la spectatrice d'abord d'une dévoration violente, aux stades et aux contours éblouissants de précision, ensuite d'une autre dévoration, celle-là lente, informe, noire. [...] Le boa dévorait et digérait le poulet, le regret dévorait et digérait de même la Barbet¹⁴⁹.

Âgée d'à peine treize ans, la jeune fille s'inquiète de ne pas être désirée par les hommes et de rester éternellement vierge, comme la vieille Madame Barbet désormais enlaidie par son corps cancéreux. Elle fonde tous ses espoirs sur le bordel (« lieu par excellence où on se donnait-à-voir¹⁵⁰ ») qu'elle idéalise et se représente comme un temple de la défloration où les filles peuvent aller, en toute innocence, « se faire laver, se faire nettoyer de [leur] virginité, s'enlever [l]a solitude du corps¹⁵¹ ». Court texte d'abord paru dans la revue féministe *Sorcières*, « Les enfants maigres et jaunes » est publié dans le recueil *Outside* en 1981. Écrit à la première personne, ce récit évoque le plaisir de désobéissance de deux enfants, un frère et une sœur, qui profitent des siestes de leur mère pour voler des mangues considérées comme impropres à la consommation pour un Occidental. Le texte trace une démarcation entre les enfants symboliquement métissés, des « sales petits Annamites¹⁵² » selon leur mère, et cette dernière, « cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère¹⁵³ », qui « porte des chaussures [...] attrape une insolation parce qu'elle n'a pas mis son chapeau et [qui] 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 abandonnée¹⁵⁴ ». Là encore, plusieurs motifs et thématiques raisonnent avec notre corpus. Nous avons cependant choisi d'exclure ces textes de nos analyses, car ces deux récits se concentrent sur de très courts épisodes qui ne s'intègrent dès lors pas dans le processus de

¹⁴⁹ Marguerite Duras. *Des journées entières dans les arbres*, op. cit. p. 108.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵² Marguerite Duras. *Outside: papiers d'un jour*, op. cit., p. 347.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 347.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 348.

réécriture plus complet de nos quatre textes, où le jeune personnage féminin principal vit une expérience initiatique.

Un dernier texte a davantage attiré notre attention et a été l'objet d'une plus grande hésitation. Dans les *Cahiers de la guerre et autres textes* (recueil posthume rassemblant les premiers écrits de l'écrivaine), Marguerite Duras offre un récit à la première personne dans lequel une adolescente vivant en Indochine rencontre Léo, un annamite qui la dégoûte, mais avec qui elle envisage néanmoins de se marier : le texte a été nommé « L'histoire de Léo¹⁵⁵ ». Ce très court récit écrit à la première personne, oscillant déjà entre autobiographie et ébauche romanesque, est extrêmement intéressant, car nous y retrouvons les prémices d'*Un barrage contre le Pacifique*, et plus généralement, de plusieurs épisodes présents dans le cycle indochinois, nous permettant dès lors de saisir l'éclosion de l'œuvre durassienne. Pourtant, si nous nous y référons dans notre analyse, nous ne souhaitons pas l'intégrer à notre corpus principal, car le texte, loin d'être abouti (aussi bien narrativement, que stylistiquement) prend avant tout la forme d'une ébauche.

*

Comme nous l'avons explicité dans le bref résumé de notre corpus, entre le premier et le dernier texte de notre corpus, quatre décennies se sont écoulées, soit la totalité d'une carrière littéraire. Dès lors, l'amplitude temporelle et la diversité des supports nous permettent d'étudier l'évolution du style, mais également du traitement des différents

¹⁵⁵ Marguerite Duras. *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris : P.O.L., 2009. Désormais abrégé [CG] suivi du numéro de page. « L'histoire de Léo » ouvre *Les Cahiers de la guerre*, recueil non publié du vivant de l'autrice qui rassemble ses premiers textes, écrits entre 1943 et 1949. On y trouve en effet des récits où Marguerite Duras évoque les périodes les plus cruciales de sa vie, particulièrement sa jeunesse en Indochine, des ébauches de romans en cours, comme *Un barrage contre le Pacifique* ou *Le Marin de Gibraltar*, ou le récit à l'origine de *La Douleur*, publié en 1985. « L'histoire de Léo » est un long récit autobiographique, centré sur les événements de l'enfance et de l'adolescence de l'autrice en Indochine (notamment la première version connue de sa relation avec celui qui deviendra « l'Amant »). Si le texte fait parfois allusion aux réactions d'un.e potentiel.le lecteur.trice, évoqué.e par un impersonnel « on », les seules motivations explicites de l'écriture sont personnelles : « Aucune autre raison ne me fait écrire [ces souvenirs], sinon cet instinct de déterrement. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu » [CG, p. 3]. Certains épisodes se retrouveront pourtant, sous une forme parfois à peine modifiée, dans des œuvres publiées (la nouvelle *Le Boa*, et surtout *Un barrage contre le Pacifique*). Si une partie de la critique durassienne voit dans « L'histoire de Léo » un récit autobiographique (en introduction à l'ouvrage, Sophie Bogaert et Olivier Corpet évoque « [l]es soixante-dix premières pages [...] occupées par un long récit autobiographique, centré sur les événements de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur en Indochine »), il nous faut noter que l'existence de Léo est, selon le travail d'enquête de Jean Vallier, non avérée.

thèmes et problématiques développés dans l'œuvre, notamment les questions d'identité, d'inter- et d'intraculturalité.

Aussi nous intéresserons-nous dans une première partie aux dynamiques de délimitation et de transgression au sein du corpus. Le premier chapitre questionne la notion de frontière ; les frontières spatiales et les frontières géographiques y sont analysées en vue de dresser une cartographie primaire des récits. Le chapitre II est pour sa part centré sur une lecture anthropologique de la symbolique des espaces-temps. En recourant à la notion de chronotope (Mikhail Bakhtine) et en l'associant à l'organisation tripartite *saltus*, *domus*, *campus* (issue de l'anthropologie historique et de la géographie humaine, mais actualisée par l'ethnocritique), nous relèverons l'importance des espaces-temps liminaux de manière à saisir l'étendue des belligérances et des désordres symboliques dans le cycle indochinois.

Seront ensuite examinés l'itinéraire des personnages et leur rapport au processus initiatique (deuxième partie). Il s'agira de porter une attention particulière à l'homologie structurelle et fonctionnelle entre le récit littéraire et le rite de passage (chapitre III). Nous verrons que de l'importance des passages se dégage le motif récurrent du chemin. Dès lors, si les chemins du corpus invitent à une mobilité aussi bien physique que symbolique, ils permettent surtout de mettre en exergue les dichotomies ouverture/fermeture, statisme/mouvement et ensauvagement/endomestication qui rythment les récits. Par la mise en perspective d'un intertexte merveilleux, nous effectuerons un détour par le conte (genre privilégié du récit initiatique) et analyserons le processus de subversion à l'œuvre dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Le dernier point du troisième chapitre concerne les nombreuses lacunes initiatiques de cette famille *en marge* ; il s'agira d'appréhender les récits sous l'angle du carnivalesque et du monde à l'envers de façon à mettre en exergue l'imaginaire graphique de la ligne brisée et une poétique de la rupture antagoniste au principe de filiation. Le chapitre IV s'intéresse au corps ambivalent des personnages liminaires. Nous verrons que les personnages du cycle indochinois mêlent les ambivalences et les paradoxes ; évoluant en marge de la communauté et multipliant les ratages initiatiques, ils passent mal les seuils et s'inscrivent comme des figures de dysfonctionnement et d'opposition.

La voie sera dès lors ouverte, dans une troisième partie, à l'étude du « devenir écrivaine ». Notre optique sera de questionner la naissance du processus créateur et la

construction de la posture d'autrice. En s'écartant des règles du collectif, le personnage adolescent (Suzanne puis la jeune fille) construit une destinée individuelle qui prend la forme d'une traversée créatrice. En interrogeant l'hypothèse d'une « littératie seconde » (chapitre V), nous montrerons qu'au sein du récit durassien, la création littéraire apparaît toujours comme résultant d'un processus corporel. Un regard historique sera posé sur les manières (anthropologiques, rituelles et techniques) de faire et de dire la création artistique, puis, en nous intéressant à la dimension initiatique des écrits personnels féminins, nous proposerons de tracer une équivalence entre apprentissages féminins (liés à la « sanglance ») et apprentissages scripturaux (ceux de l'encre). Nous verrons alors que les récits du cycle, initiatiques au sens strictement anthropologique du terme, évoquent tout à la fois la quête d'un corps, d'un statut, d'une écriture et d'une indépendance. Le sixième et dernier chapitre traite de la conquête littéraire d'un personnage (anti)littératien qui, au fil des récits, se mue en figure d'écrivaine. Après une étude générique des récits (à la marge de l'autobiographie et de l'autofiction) où nous constaterons que la narratrice prend peu à peu « corps » et se figure par divers procédés narratifs et stylistiques, sera analysée la progressive fin du cloisonnement des voix entre personnage principal, narratrice et autrice. Enfin, la dernière partie de ce sixième chapitre posera l'hypothèse d'une « narratrice liminaire », maîtresse des seuils du récit

PREMIÈRE PARTIE

DÉLIMITATION ET TRANSGRESSION :

ÉTUDE DES ESPACES-TEMPS

GÉOGRAPHIQUES ET SYMBOLIQUES

Chapitre I

Discuter la frontière

« Tu dis qu'il n'y pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. »

Monique Wittig, *Les guerillères*.

1. Théories préliminaires : appréhender l'espace comme une expression « symbolico-poétique »

La notion d'espace est large et plurielle. Indéterminé et incertain, selon la célèbre affirmation de Georges Perec¹, l'espace désigne une entité ambiguë et variable, dont la multiplicité des usages ne fait que renforcer l'instabilité conceptuelle de ce terme aux représentations multiples. Dans l'ouvrage *Espace et Lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, Thierry Paquot et Chris Younès, reviennent sur l'origine du terme, considérée comme « obscure » par le *Dictionnaire historique de la langue française*² :

Le mot latin *spatium*, qui a été traduit en français par « espace », désignait « le champ de courses », mais aussi une « étendue », une « distance » (à la fois géographique et temporelle). Il correspond au grec *khôra*, qu'on retrouve dans la *Timée* de Platon ; mais auparavant, d'autres termes voisinaient avec cette idée d'espace, comme *Khàos/kosmos*, *to apeiron* — « l'illimité » —, *to Kenon* — le « vide » —³

La définition proposée au XVII^e siècle par le *Dictionnaire Furetière* (1690) reprend ces caractéristiques et les complète par le biais des acquis scientifiques

¹ Dans *Espèces d'Espaces* (Paris : Galilée, « l'espace critique », 2010), Georges Perec dit : « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : /Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... /De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête ».

² Alain Rey (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2012.

³ Thierry Paquot et Christiane Younès (dir.). « Introduction », *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris : La Découverte, 2012, p. 7–11, p. 8.

(notamment géométriques, physiques et astronomiques). La conceptualisation est cependant vague et l'imprécision demeure. Si l'espace est tout d'abord caractérisé comme une « *estendüe* infinie de lieu [...] », la définition précise qu'« espace se dit en particulier d'un lieu déterminé, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit *vuide*...⁴ ». L'espace n'est pas seulement un *Khàos* infini et abstrait, il caractérise également une surface déterminée, une étendue bornée d'un point à un autre. Polysémique, le terme comporte dès lors deux définitions majoritaires : l'espace définit aussi bien un « milieu abstrait⁵ » qu'« un lieu plus ou moins bien délimité où se situe quelque chose⁶ ». Dans ce travail de recherche, c'est bien la notion de délimitation qui nous intéresse. Pour de nombreux auteurs, cet aspect rend d'ailleurs la notion indissociable de toute activité humaine. Selon Claude Hagège, l'espace n'existe « que par rapport au pouvoir que l'Homme possède de le mesurer, de le traverser, de le "maîtriser" [...] »⁷. Dans un article intitulé « Tracer les limites. Aristote. Entre les causes et les choses », Anne Cauquelin ajoute l'importance de « connaître et la nature et les limites de l'espace qui nous entoure pour déterminer la place des choses qui s'y logent aussi bien que notre propre place sur terre⁸ » : un espace, aussi vaste soit-il, ne peut s'appréhender que par la caractérisation et la délimitation de ce dernier par l'Homme.

Si l'espace et le lieu sont étroitement apparentés, la littérature géographique, philosophique et anthropologique impose d'emblée une distinction entre ces deux notions. Dérivé du *locus* latin, à son tour traduction du grec *topos*, le lieu désigne « une place », « un endroit » et découperait ses limites au sein de l'espace. La différence n'est cependant pas qu'une simple question d'échelle, elle est avant tout culturelle. Selon Kevin Lynch « un lieu se différencie de l'espace en cela qu'il possède une identité, une appropriation humaine par des représentations⁹ ». Dans la même optique, Armand Frémont analyse les lieux comme « ponctua[n]t l'espace de leur matérialité doublée de toutes valeurs qu'on lui prête. [...] Les lieux, substance des territoires, ont une fonction, mais aussi une expression,

⁴ Cité par Françoise Choay. *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Seuil, « La couleur des idées », 2006, p. 21.

⁵ D'après l'article « espace » dans *Le Dictionnaire Le Robert*, 2012.

⁶ *Ibid.*

⁷ Claude Hagège (dir.). « Espace et cognition à la lumière des choix faits par les langues humaines ». In *Les espaces de l'homme*, Paris : Odile Jacob, 2005, p. 242.

⁸ Anne Cauquelin. « Chapitre 2. Aristote. Entre les causes et les choses ». In Thierry Paquot (dir.). *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, op. cit., p. 29–41, p. 31.

⁹ Kevin Lynch et Marie Françoise Vénard. *L'image de la cité*, Paris : Dunod, 2001, p. 65.

une signification¹⁰ ». Pierre Nora va quant à lui créer le concept historique de « lieu de mémoire », clé de voute de la mémoire collective. Il s'agit d'« un lieu [qui] dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit¹¹. » Par conséquent, si l'espace est *appréhendé* par l'Homme, le lieu est quant à lui *maîtrisé*, introduit dans une culture donnée : il est un signe d'appartenance et marque l'espace humain telle une empreinte graphique laissée sur la terre.

À ces lieux bien définis, Michel Foucault oppose des *contre-espaces*, les « hétérotopies ». Des lieux qui, bien que réels et localisables, sont « hors de tous les lieux » :

On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne meurt pas, on n'aime pas dans un rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros ; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier¹².

Foucault donne pour exemple d'hétérotopie la maison close, le jardin, le cimetière, le bateau ou encore l'espace colonial : des contre-espaces de marge, de déviation, d'infection, de régénération, présupposant toujours un système d'ouverture et de clôture, les écartant et les isolant tout en les rendant perméables. En tant que condensation et/ou juxtaposition de spatialités diverses, l'hétérotopie n'est cependant pas universelle, mais propre à chaque culture : elle possède toujours une fonction par rapport à l'espace social (les hétérotopies de crise et les hétérotopies de déviation sont, par exemple, liées au sacré). Pourtant, tous les contre-espaces ne sont pas des marqueurs identitaires, relationnels ou

¹⁰ Armand Frémont. « Géographie et espace vécu ». In Alain Berthoz, Roland Recht (dir.). *Les espaces de l'homme*, Paris : Odile Jacob, 2005, p. 104–118, p. 107.

¹¹ Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*, Paris : Quarto-Gallimard, 1997, p. 127.

¹² Michel Foucault. *Le corps utopique* ; suivi de *Les hétérotopies*, Paris : Éditions Lignes, 2009.

historiques. En effet, dans *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé théorise le concept connexe de *non-lieu*, intrinsèque à nos sociétés contemporaines : le non-lieu est un espace d'anonymat, transitoire, neutre. Il relève du passage et de la circulation (moyen de transport, installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens, mais aussi chambre d'hôtel, restaurant ou supermarché), mais ne possède pas de fonction sociale précise. Il tient par conséquent plus du transport que du trajet et s'oppose dès lors au « lieu anthropologique¹³ » notamment caractérisé par « [un] principe de sens pour ceux qui l'habitent¹⁴ ».

La brève rétrospective des théories spatiales exposée ici permet de mesurer combien les notions d'espace, lieu et non-lieu sont liées aux dynamiques de circulation, délimitation et transgression que nous souhaitons analyser au sein de notre corpus. Parce qu'un espace se mesure et se délimite, ses frontières se franchissent ; parce qu'un lieu (construit, tracé et borné) devient l'expression d'une culture et d'une identité, la transgression de ses seuils n'est plus uniquement matérielle, mais bien symbolique. Enfin, parce qu'un(e) espace peut caractériser l'écart (entre différents lieux, différentes situations sociales, différentes cultures ou différentes identités), il indique une situation de marge et peut donc parfois laisser présager un *passage*. Espaces, hétérotopies, lieux et non-lieux revêtent par conséquent une importance dans la construction du récit : ils deviennent « agent[s] structurant[s] et vecteur[s] signifiant[s]¹⁵ ». Et pour cause, le récent *spatial turn* entrepris ces dernières décennies a montré combien la dimension spatiale devient fondamentale à la production du sens dans une perspective herméneutique. Expression poétique d'une conception du monde et composants essentiels de la machine narrative selon Henri Mitterrand¹⁶, les (contre —) espaces et les (non —) lieux ne sont plus à

¹³ Dans, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris : Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 68), Marc Augé dit : « nous réservons le terme de lieu anthropologique à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale, mais à laquelle se réfère tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent ».

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Antje Ziethen. « La littérature et l'espace », *Arborescences* (n°3), 2013, p. 3–29, p.4. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/1017363ar>.

¹⁶ Henri Mitterrand. *Le discours du roman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986, p. 211–212.

considérer comme de simples arrière-plans, mais s'érigent « en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de l'espace¹⁷ ».

2. Poïétiser l'espace colonial

La représentation de l'espace colonial est au cœur du cycle indochinois : plus qu'un simple décor, il représente un enjeu culturel au sein de l'espace narratif et s'érige comme l'un des points centraux de la construction des personnages. Il nous semble par conséquent indispensable de revenir ne serait-ce que brièvement sur les spécificités géographiques et historiques du territoire indochinois afin de comprendre leur influence dans la construction des récits et la manière dans le matériau réaliste indochinois est poïétisé.

À mi-chemin entre l'Inde et la Chine, l'espace « indochinois » est un véritable « carrefour des civilisations et des expansions¹⁸ » selon la formule de Pierre Brocheux et Daniel Hémery. Territoire multiculturel complexe, il fonctionne depuis plusieurs millénaires

[...] comme une zone d'appel pour les migrations, comme l'une des grandes frontières historiques du monde, le long de laquelle se sont établis contacts et échanges entre les cultures matérielles, les mythes et les religions, les écritures et les signes, les empires. C'est le long de cette ligne de fracture, dans cet espace d'enchevêtrement des civilisations, que la France impérialiste a construit l'Indochine¹⁹.

La progressive annexion française entamée durant la seconde moitié du XIX^e siècle²⁰ intègre des territoires et des sociétés aux cultures diversifiées, sur lesquelles se sont déjà greffées au fil des siècles des influences chinoises et indiennes. Fondée en 1887, l'Union indochinoise (dont la conquête territoriale s'étendra jusqu'en 1907) vise par conséquent à regrouper sous la domination française plusieurs territoires aux statuts officiels différents :

¹⁷ Algirdas Julien Greimas (dir). « Pour une sémiotique topologique ». In *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil, 1976, p. 131.

¹⁸ Pierre Brocheux et Daniel Hémery. *Indochine : La colonisation ambiguë, 1858–1954*, Paris : Découverte, « Histoire contemporaine », 2001 (1994), p. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰ En 1954, les accords de Genève mettent un terme à la guerre d'Indochine et marquent dans le même temps la fin de la Fédération indochinoise en reconnaissant l'indépendance du Vietnam, du Laos et du Cambodge.

la colonie de Cochinchine (Sud du Vietnam), les protectorats de l'Annam et du Tonkin (Centre et Nord du Vietnam), le protectorat du Cambodge, celui du Laos et enfin le territoire à bail chinois de Kouang-Tchéou-Wan. Cependant, les diverses identités culturelles, linguistiques, religieuses et socioprofessionnelles ainsi que les différences de statuts entre les territoires rendent l'entreprise coloniale longue et ardue. Si la propagande coloniale renvoie l'image d'un territoire uni et unifié par l'impérialisme français, dans les faits, l'Indochine reste une entité disparate ou chaque colonie est soumise à une structure économique et politique différente (alors que le roi du Cambodge reste influant sur son territoire, le roi du Vietnam est réduit à un rôle purement symbolique²¹). Brocheux et Hémery parle d'une « colonisation ambiguë, nullement monolithique, clivée par d'innombrables conflits d'intérêts et d'orientations, à commencer par l'opposition quasi permanente entre le colonat français d'Indochine et l'administration indochinoise [...]»²².

Ainsi, les inégalités sociales et ethniques déjà très présentes avant l'arrivée des Français sont exacerbées par le contexte colonial où l'appartenance « raciale » détermine la hiérarchie sociale. Comme le précise Pierre Brocheux : « la société globale dans l'Indochine française fonctionnait essentiellement autour de l'axe relationnel colonisateurs-colonisés²³ ». Pourtant, s'il existe une séparation stricte entre colons blancs et indigènes (les premiers se considérant comme supérieurs aux seconds), la réalité matérielle de la vie sur place n'est pas aussi nette. En effet, la frange la plus aisée de la population n'est pas uniquement composée de colons, mais aussi de l'élite socio-économique locale (pourtant maintenue dans une position subalterne). C'est dans ce contexte particulier qu'a pu apparaître une société où le colon blanc peut être à la fois pauvre (ou tout du moins, moins aisé que certains indigènes), mais considéré comme appartenant à une caste supérieure :

Si, dans son ensemble, la société européenne était au sommet de la pyramide sociale de la colonie, elle n'en était pas moins fractionnée en groupes socioprofessionnels de statuts inégaux. La collectivité colonisatrice était traversée également par des clivages raciaux, selon le vocabulaire de l'époque

²¹ Pierre-Jean Simon. « L'Indochine française : bref aperçu de son histoire et des représentations coloniales ». In Py Cha (dir.). *Hommes et Migrations* (n° 1234), « France, terre d'Asie », 2001, p. 14–22.

²² Pierre Brocheux et Daniel Hémery. *Indochine, la colonisation ambiguë. 1858–1954, op. cit.*, p. 84.

²³ *Ibid.*, p. 176.

(étant donné que la qualité de Français était une notion juridique plus qu'ethnique) et d'ordre politique²⁴.

L'Indochine des années 1930, telle que littérairement construite à partir de souvenirs poétisés de Marguerite Duras, trace les contours de ce territoire colonial marqué par les inégalités sociales et « raciales ». La dynamique de pouvoir entre les différentes hiérarchies sociales et ethniques est d'ailleurs au cœur des enjeux textuels de notre corpus. Par conséquent, peu importe les fluctuations descriptives et textuelles, et notamment la toponymie changeante, les espaces du cycle apparaissent comme des marqueurs sociaux. Le cadastre (du grec *katastikhon* signifiant littéralement « ligne par ligne ») délimite des territoires aux frontières voulues infranchissables et tracent des séparations entre, d'un côté, les populations locales colonisées et les colons les plus pauvres, et, de l'autre, l'administration coloniale corrompue et les riches colons. À la marge de cette dichotomie se situent également les populations non colonisées, pauvres ou riches. Le quartier chinois de Cholen qui apparaît dans *L'Amant* et *L'Amant de la chine du Nord* ajoute ainsi de nouvelles dimensions sociétales et culturelles. De nouvelles hiérarchies se créent au sein du corpus et complexifient les dynamiques de pouvoir entre les colons (pauvres ou riches), les autochtones (spoliés ou non spoliés) et les ethnies (colonisées ou non colonisées). L'espace devient ainsi un organisateur de la réalité sociale. Chacun possède des lieux propres à sa communauté (ou à sa marginalité) strictement bornés en fonction de leur situation sociale (colon/colonisé), économique (riche/pauvre), raciale (colon/autochtone), et sanitaire (privés de dispensaire, les espaces les plus pauvres sont marqués par la peste, le choléra, et les maladies infantiles).

Pourtant, si comme dans tout espace colonial des limites réputées infranchissables sont établies par l'Administration coloniale (des barrages sont dressés contre l'altérité indigène, bien entendu, mais aussi contre les colons les plus pauvres), les frontières apparaissent comme labiles. Par conséquent, la transgression d'un espace et l'écart que l'acte implique en dit parfois plus que l'espace lui-même : en ce sens la logique narrative de l'étude spatiale trouve des accointances avec la logique initiatique. Rappelons-le : tout temps d'initiation est marqué d'une phase de séparation²⁵ (vis-à-vis du groupe, mais aussi du statut social antérieur), de marge (la phase d'entre-deux) et, enfin, d'agrégation où

²⁴ *Ibid.*, p.179.

²⁵ Arnold Van Gennep. *Les rites de passage*, op. cit. p. 14.

l'individu réintègre la communauté en jouissant d'un nouveau statut. Les travaux d'Arnold Van Gennep ont en effet relevé combien la dynamique de passage, bien qu'elle soit le plus souvent symbolique, s'assortit couramment d'un passage matériel, d'où l'intérêt marqué des rites pour les frontières et les bornes²⁶. Dès lors, comme l'observe Florence De Chalonge en se référant au cycle indien, chez Marguerite Duras, le récit met en place « une aventure spatiale dans la recherche d'une place, d'un poste, d'un lieu²⁷ » ; or, le même constat s'applique à notre corpus. Dans le cycle indochinois, la quête identitaire passe par la transgression des espaces dans une dynamique de *passage* qui structure l'économie textuelle du corpus jusqu'à l'agrégation finale par l'acquisition d'un nouveau statut (cette place, ce lieu, ce poste dont parle De Chalonge). Par conséquent, qu'ils soient clos ou ouverts, déserts ou habités, urbains ou ruraux, domestiqués ou sauvages, proches ou lointains, d'origines ou d'émigrations, aux frontières respectées ou transgressées, les (contre—) espaces et les (non —) lieux sont soumis à des pratiques : espaces d'ensauvagement, espaces d'apprentissage, espaces de transgression, espaces de transmissions, ou espaces de transition, ils revêtent toujours, malgré les variations du corpus, des fonctions particulières et symboliquement riches.

3. Variations cartographiques dans le cycle indochinois

Il suffit de s'attarder sur les titres des ouvrages du cycle indochinois pour comprendre l'importance des dynamiques spatiales chez Duras (pseudonyme littéraire lui-même inspiré d'un lieu, le village de Duras en Lot-et-Garonne où se situait la maison paternelle) : du Barrage contre le *Pacifique*, à L'Amant de *la Chine du Nord* en passant par l'*Eden Cinéma*, les titres durassiens donnent le ton. En effet, les nombreux espaces et lieux dénommés et dépeints sont riches en signification. Par ailleurs, les variations apparaissant au fil des textes n'effacent pas la relative continuité cartographique du corpus ; si comme l'affirme Martine L. Jacquot « [t]out, chez Duras, est répétition, redondance, depuis le style jusqu'aux thèmes, en passant par les personnages²⁸ », la géographie des lieux présente dans le cycle indochinois ne fait pas exception : les

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Florence de Chalonge. *Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2005, p. 161.

²⁸ Martine L. Jacquot. *Duras, ou, Le regard absolu*, Toulon : Presses du Midi, 2009, p. 66.

variations ne suffisent pas à effacer le fil commun entre les œuvres. L'ouvrage *Le « Cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*²⁹ d'Éva Ahlstedt a relevé les ressemblances et différences spatiales au sein du cycle. Le travail de la chercheuse étant riche et complet, nous ne nous attarderons pas sur la cartographie primaire du corpus. Nous précisons simplement que si le cycle suit une relative continuité spatiale, les plus grandes variations ont lieu entre la première partie et la seconde partie du cycle :

– *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* situent majoritairement le cadre spatial dans la plaine de Kam (avec toutefois des déplacements à la cantine de Ram/Réam, et des ensauvagements initiatiques dans la forêt). Les deux premiers textes s'ouvrent sur la plaine et se ferment sur celle-ci (malgré le départ imminent des deux adolescents Suzanne et Joseph) avec un déplacement de l'action à Saigon durant une courte période (jamais nommée autrement que « la grande ville coloniale » dans le premier roman).

– Le cadre narratif de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, se situe quant à lui principalement à Saigon, avec cependant un déplacement spatial et temporel bien plus important dans *L'Amant*. Entrecroisant les passages entre les seuils spatiaux et les seuils temporels, le lauréat du prix Goncourt est le seul livre à jouer sur les contrastes entre les scènes jouées en France (période de l'âge adulte et de la maturité de la narratrice) et celles en Indochine (souvenirs de l'enfance et de l'adolescence). La multiplication des différents lieux (la maison de fonction de Vinhlong, le bac, puis les continuels aller-retour en limousine entre la pension, le lycée et la garçonnière) souligne une dynamique de déplacement (et donc de circulation) à la fois géographique et temporelle qui s'intensifie au fur et à mesure des réécritures.

Au fil du corpus, la référentialisation spatiale évolue également. Alors qu'*Un barrage contre le Pacifique* reste relativement vague dans la toponymie, la référentialisation géographique se fait beaucoup plus précise dès *L'Eden Cinéma*. Si la pièce de théâtre pouvait être plus avare de descriptions spatiales du fait de son genre, elle ne manque pourtant pas de références toponymiques réelles. Les didascalies, narrativisées, nous apprennent que la famille vit à « Prey-Nop » [EC p. 29], à « quatre-vingts kilomètres

²⁹ Éva Ahlstedt. *Le « cycle du barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit.

de Kampot » [EC p. 29], « dans le Haut-Cambodge, entre le Siam et la mer » [EC p.11], « [...] dans la plaine ouest du Cambodge, le long de la chaîne de l'Éléphant » [EC p. 19] ; la cartographie devient prétexte à une poétisation nostalgique de l'espace. Avec *L'Eden Cinéma*, la grande ville coloniale du *Barrage* sort également de l'anonymat et devient Saïgon. La tendance est maintenue aussi bien dans *L'Amant* que dans *L'Amant de la Chine du Nord* ; la référentialisation est désormais assumée. « Vinh-Long » [ACDN p. 17], « Long-Hai » [ACDN p. 114], « Sadec » [A. p. 105], « Prey-Nop » [ACDN p. 56], le « Mékong » [A. p. 10 ; ACDN p. 21], la « cantine de Réam » [A. p. 35], « Cholen » [A. p. 45 ; ACDN p. 71], « Les golfes de l'Annam, du Tonkin, du Siam » [ACDN p. 245] mais aussi « Paris » [A. p. 136] et le « Loir-et-Cher » [A. p. 38] sont autant de toponymes renforçant *l'effet de réel* et inscrivant le récit dans une géographie réaliste. Les deux derniers textes du cycle rendent par ailleurs compte d'une augmentation des lieux de passage intrinsèquement liés à la temporalité : bac, limousine, bateau, « hall d'un lieu public » [A. p. 9] sont autant de lieux transitoires, mais inexorablement associés à l'expérience initiatique. Dans la célèbre formule anaphorique de *L'Amant* « Quinze ans et demi, c'est la traversée du fleuve » [A. p. 15] (traversée exécutée en bac), la spatialité se mêle à la temporalité : l'espace d'un temps, toujours répété, l'expérience a lieu.

4. État des lieux

La critique durassienne s'est bien entendu penchée sur l'étude de la spatialité chez l'écrivaine. Chercheuses et chercheurs ont relevé et analysé la série de lieux présents dans l'œuvre de Marguerite Duras : « des lieux féminins, des lieux politiques, des lieux coloniaux, des lieux de mémoire, des lieux de douleur, des lieux de morts, des lieux d'oubli, des lieux de désir ou encore des lieux d'aliénation³⁰ ». Les analyses portant sur le cycle indochinois sont cependant plus rares que celles concernant le cycle indien par exemple. À notre connaissance, les études de la spatialité indochinoise sont principalement psychocritiques, politiques (avec notamment l'analyse de l'espace indochinois en tant qu'espace colonial), postcoloniales et ethnographiques (par la comparaison entre *l'Empire Français* et la cartographie de l'imaginaire indochinois

³⁰ Philippe Barbé. « Mémoire des lieux : Reterritorialisation de l'espace colonial chez Marguerite Duras », *L'Esprit Créateur* (n° 1), 2003, p. 101–112, p. 106.

durassien). Un certain nombre d'analyses portent également sur l'importance autobiographique des lieux dans la construction identitaire (et littéraire) de l'écrivaine. Dans un article intitulé « Déracinement et étrangeté : le moi comme l'autre de l'autre³¹ », Najet Liman-Tnani évoque le double déracinement que l'autrice a connu durant sa jeunesse et les conflits identitaires qui l'ont accompagné. Une sous-partie de l'ouvrage *Marguerite Duras : l'écriture illimitée* de Joëlle Pagès-Pindon analyse combien la géographie durassienne est inséparable de la mémoire des lieux : selon la chercheuse, la biographie de l'écrivaine peut se dessiner à travers les divers espaces géographiques qui ont structuré son imaginaire. La critique n'a également pas manqué d'étudier combien l'enfance indochinoise (et les lieux qui y sont rattachés), véritable expérience existentielle, devient matrice de l'œuvre chez Duras. Dans son étude « Mémoire des lieux : Reterritorialisation de l'espace colonial chez Marguerite Duras », Philippe Barbé analyse pour sa part l'imaginaire durassien construit à la croisée de deux cultures et de deux territoires : l'Indochine et la France. Il s'intéresse notamment aux *Impudents* et à la pré-inscription d'un locus français dans l'imaginaire asiatique que Duras décrivait comme la *Durasie*. Barbé interprète l'écriture autobiographique de Duras comme une topographie et analyse les enjeux de la reterritorialisation de l'imaginaire durassien dans les lieux de l'écriture. Le même auteur s'intéresse par ailleurs dans un article intitulé « Hétérotopies et cartographie existentielle des lieux de Marguerite Duras³² » à la difficile représentation/localisation de l'espace colonial : si Philippe Barbé analyse le lieu comme fondement de l'œuvre durassienne il observe pourtant un manque de fixité et d'enracinement qui rend impossible la localisation du récit. Évoquons enfin *Les lieux de Marguerite Duras*, réalisé à partir d'entretiens que Michelle Porte a eus avec l'autrice. Dans cet ouvrage mêlant textes et iconographies, Duras commente les différents lieux hantant son œuvre : la maison de Neauphle, le parc, la forêt, Trouville, la mer, sont pour elle autant d'espaces et de lieux porteurs d'une histoire, porteurs d'une mémoire. Ces diverses études sont riches et nous nous y référerons dans notre lecture ethnocritique.

³¹ Najet Limam-Tnani (dir.). « Déracinement et étrangeté : le moi comme l'autre de l'autre ». In *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 177–184.

³² Philippe Barbé (dir.). « Hétérotopies et cartographie existentielle des lieux de Marguerite Duras ». In *French Literature series : Origins and Identities in French littérature*, vol. XXVI, Amsterdam : Éditions Rodopi, 1999, p. 183–196, p. 189.

5. De l'Indochine à la France, de la jeune fille à l'autrice : trajectoire spatiale et trajectoire temporelle

La conjonction du *spatial* et du *temporel* dans le cycle indochinois semble dès lors prendre forme par la multiplication des cadres spatio-temporels inhérents à la perspective mémorielle. Les évolutions spatiales deviennent par conséquent le reflet des changements temporels et font naître de véritables « paysages temporels » (et c'est particulièrement frappant dans *L'Amant* où les oscillations entre les épisodes en Indochine et ceux en France permettent de tracer une ligne distinctive entre enfance/adolescence et âge adulte). Plus encore, parmi l'abondance de temps et de lieux distincts au sein des récits, nous pourrions également souligner la présence d'un hors lieu et d'un hors temps narratif, celui du temps présent de l'écriture qui transparaît dans les textes du corpus. Évidemment postérieur à l'enfance indochinoise, il est par conséquent associé à l'expérience à la fois initiatique et mémorielle de l'acte créateur. En effet, la temporalité durassienne n'est jamais linéaire : que cela soit dans la stricte délimitation du cadre propre à chaque récit ou, plus largement, dans la perspective du corpus en tant que système à analyser dans son ensemble, l'autrice ne cesse de jouer avec les niveaux de temporalité et l'ordonnance chronologique. Et pour cause, selon l'analyse de Keling Wei : « Tout porte [dans *L'Amant de la Chine du Nord*] à l'exploration d'une temporalité de la mémoire : rétrospection et anticipation, projection du passé dans le présent de la mémoire qui est toujours un re-présent, et le mouvement dilatoire de l'instant perpétuel³³ ». Le même constat peut être établi dans le reste du corpus indochinois. Pensons aux analepses d'*Un barrage contre le Pacifique*, à « la voix de Suzanne » et à la double temporalité qui se dégage de *L'Eden Cinéma*, à la complexe structure temporelle de *L'Amant* et aux diverses indications (biographiques et scénaristiques) présentes dans le paratexte de *L'Amant de La Chine du Nord*, qui ne cesse de contredire le projet esquissé par Duras dans l'avant-propos du roman³⁴. À travers les lignes de ces récits d'initiations (la traversée adolescente)

³³ Keling Wei. « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, (n° 3), 2002, p. 101–114, p. 110. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.7202/007761ar>.

³⁴ Dans l'avant-propos à *L'Amant de la Chine du Nord*, « M.D » nous prévient : « Je ne suis pas allée au-delà du départ du paquebot de ligne, c'est-à-dire le départ de l'enfant » [ACDN p. 12]. Pourtant ce récit d'adolescence ne cesse d'évoquer à travers les lignes le temps présent de l'écriture, marqué quant à lui, par une écriture de la vieillesse, une crainte de l'oubli que viendrait combattre l'écriture par la mise en image. Cet aspect est développé dans le dernier chapitre de la thèse.

transparaît le temps présent de l'écriture (la traversée créatrice de l'autrice), marqué quant à lui par l'entreprise mémorielle. La narratrice qui peu à peu trace un rapport d'identité avec le personnage de la jeune fille prend plusieurs âges et plusieurs visages au fil de son initiation littéraire. Pour Keling Wei le temps n'est d'ailleurs « jamais une ligne, mais bien un “réseau” ». Cet aspect est renforcé par le biais de la « poétique de la répétition » propre à l'écrivaine (ce que Madeleine Borgomano nomme « la stratégie de l'araignée³⁵ ») : l'œuvre durassienne tisse un lien étroit entre les thèmes, motifs et personnages par le biais des réécritures certes, mais aussi d'une autotextualité assumée.

Dans son ouvrage *Approche anthropologique des espaces*, l'ethnologue Maurice Robert précise déjà la nécessité d'étudier les espaces symboliques : c'est bien dans cette continuité que l'ethnocritique s'inscrit. L'analyse conjointe des dimensions spatiales et temporelles au sein des récits nous permet non seulement de souligner leur indissociabilité aussi bien poétique que symbolique dans la démarche durassienne, mais aussi d'attirer l'attention sur l'importance initiatique de ces derniers. Nous partons ainsi du postulat que, loin de se limiter à une fonction décorative ou de servir les seuls besoins de la mimésis, les espaces-temps (indivisibles, selon l'approche que nous souhaitons avoir) revêtent une importance primordiale dans la construction de la narration. L'imaginaire graphique prégnant dans le corpus (par le biais des dynamiques de délimitation et de transgression, elles-mêmes liées au concept de frontière) nous amène ainsi à établir une cartographie des espaces-temps du récit non plus seulement géographique, mémorielle ou autobiographique comme cela fut le cas pour les précédentes études citées, mais également symbolique et servant l'homologie rite-récit.

³⁵ Madeleine Borgomano. « La Stratégie de l'araignée : hors textes et dissémination ». In *Marguerite Duras : de la forme au sens*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 127–142, p. 132.

Chapitre II

Cartographie symbolique.

Domus, saltus et campus, une chronotopie du cycle indochinois

1. Théories préliminaires

Si le terme latin *spatium* (espace) caractérise une « “étendue“, une “distance“ (à la fois géographique et temporelle)¹ », le dictionnaire *Le Robert*, définit pour sa part le temps comme « [Un] milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession² ». Dès lors, l’espace possède une valeur temporelle (« l’espace d’un mois ») tandis qu’à l’inverse un événement « a lieu ». Ces deux notions entretiennent un lien fort : le temps est un espace, tandis que l’espace se modifie avec le temps... et tous deux influent sur les objets, les personnages, le monde. Théorisée par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*, la notion philologique de chronotope³ préconise justement d’indissocier les dimensions spatiales et temporelles dans les œuvres : « Nous appellerons *chronotopes*, ce qui se traduit, littéralement, par “espace-temps“ la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature...⁴ ». Pour Bakhtine, le chronotope « détermine l’unité artistique d’une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité⁵ ». De la même manière que deux faces d’une même pièce, *chronos* et *topos* s’influencent l’un l’autre et ne peuvent en aucun cas être séparés ni opposés. De même, l’espace-temps étant essentiel à l’itinéraire des personnages et servant les actions de ceux-ci, le chronotope se présente comme le centre organisateur des principaux événements contenus dans le récit :

[...] c’est là qu’ont lieu les rencontres [...]. Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c’est très important), là s’échangent des dialogues chargés d’un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les

¹ Thierry Paquot et Chris Younès. *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche, op. cit.*, p. 8.

² Article « Espace », *Le Robert*, Paris : Edition Le Robert, 2012.

³ Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 2006, p. 232.

⁴ *Ibid.*, p. 235.

⁵ *Ibid.*, p. 384.

caractères, les « idées » et les « passions » des personnages [...]. De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman — généralisations philosophiques et sociales, idées, analyses des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope...⁶

En ce sens, les principaux chronotopes présents dans le cycle indochinois s'organisent autour des questions fondamentales de l'initiation, du passage et de la circulation, problématiques centrales dans notre corpus. Ainsi, les différents chronotopes soulignent principalement l'espace-temps de marge dans lequel les différents personnages semblent bloqués. Par conséquent, la grille d'analyse chronotopique nous permet d'associer à l'approche littéraire une lecture en termes du symbolique.

C'est l'organisation chronotopique tripartite *saltus, domus, campus* (termes issus de l'anthropologie historique et de la géographie humaine⁷, mais actualisés par l'ethnocritique) que nous souhaitons utiliser ici. L'organisation des espaces et des temps culturels a été le fruit de nombreuses études pluridisciplinaires publiées ces dernières décennies. Dès 1973, Emmanuel Le Roy Ladurie analyse la *domus* comme « Le concept unificateur de la vie sociale, familiale et culturelle du village⁸ ». Pour l'historien « la maison organise dans sa mouvance diverses données, annexes ou centrales, soit le feu de cuisine, les biens et les terres, les enfants, les alliances conjugales⁹ » : il inscrit l'espace domestique comme un espace de vie et surtout de renouvellement que l'on pourrait presque rapprocher de la culture fertile d'une terre. Dans *L'identité de la France. Espace et histoire* paru en 1986, l'historien Fernand Braudel élargit les axes d'études et analyse le « terroir villageois » comme étant construit « de zones concentriques successives¹⁰ ». Aux abords des maisons du village, espace familial, culturel et social (la *domus*), il repère une première « ceinture », celle des jardins-vergers, au-delà un second cercle, « une assez

⁶ *Ibid.* p. 388.

⁷ Mais dont les premières mises en forme conceptuelles viennent de l'époque romaine.

⁸ Emmanuel Le Roy Ladurie. *Le Territoire de l'historien*, Paris : Gallimard, 1973, p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ Fernand Braudel. *L'identité de la France: espace et histoire*, Paris : Flammarion, « Champs Histoire », 2009, p. 123.

vaste zone, l'ensemble des terres arables¹¹ » (le campus). Enfin, aux alentours, « [l]e troisième cercle, souvent le plus vaste de tous. [...] Les terres incultes, c'est, en gros, le saltus, un mot repris aux agronomes latins et qui s'oppose à l'ager, la terre cultivée. [...] Le saltus, c'est dix, cent choses à la fois : des landes, des collines abandonnées à la végétation sauvage¹² ».

L'ethnocritique actualise et enrichit ces notions géographiques et historiques en les associant à une lecture chronotopique bakhtinienne de manière à proposer une étude à la fois poétique et symbolique des espaces-temps du récits littéraires. La *domus* définit ainsi un espace familial de domestication et de reproduction (le foyer), elle est habituellement associée à la vie de la communauté ; le *campus* désigne un espace maîtrisé de travail et de culture ; enfin, le *saltus* — espace du non-travaillé, du non-domestique, de l'ensauvagement — caractérise « la marge, l'in-cultivé, l'invisible¹³ ». Ces concepts et dénominations sont bien entendu de pures constructions culturelles, notamment pensés à leurs origines académiques, pour être appliqués à une ruralité européenne, si ce n'est française. Nous pensons cependant que la classification des espaces symboliques par le biais des dynamiques domestication/ensauvagement, centre/périphérie et finalement par l'opposition très attendue nature/culture est propice à l'étude de l'espace indochinois tel que poétisé par Duras, mais aussi à tous les espaces littéraires, y compris les plus urbains et les plus contemporains.

À la lumière de cette méthodologie structurale tripartite qui aiguille nos analyses, nous remarquons trois grandes catégories chronotopiques qui se démarquent au sein du cycle indochinois : les chronotopes de l'ensauvagement (la plaine de Kam/Kampot notamment, lieu stérile et mortifère) ; les chronotopes de la liminarité (espace-temps de marge) propices aux initiations : la cantine de Ram/Réam, l'Hôtel Central, la forêt, la garçonnière) ; et les chronotopes littératiens (des lieux d'*endomestication*, de cultures, principalement marqués par la ligne droite et gardant souvent l'empreinte du colonialisme : la grande ville coloniale, la maison de fonction, le lycée, l'internat pour jeunes filles et le cinéma). Si la chronotopie s'ordonne principalement autour du sauvage et du domestique (par le biais de l'organisation tripartite *saltus, domus, campus*), il serait

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ Sophie Ménard. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *op. cit.*

pour autant naïf d’opposer aveuglement ces deux notions complexes. Les différents espaces sont en effet polylogiques : en fonction des moments et des contextes, ils se métamorphosent. Par conséquent, comme l’affirme Daniel Fabre dans l’article « Limites, non frontières du sauvage », les frontières conceptuelles entre sauvage et domestique sont labiles (et nous l’observerons à de multiples reprises dans le cycle indochinois). En effet, l’ethnologue souligne qu’« [i]l suffit que la nuit tombe sur le plus domestiqué des territoires pour que les camps d’ombre de l’anomie s’installent ici et là, désappropriant l’espace, le bouleversant rituellement parfois, l’ensauvageant toujours¹⁴ ». Face à l’instabilité concrète des concepts, il conviendrait dès lors, selon Marie Scarpa, de parler davantage « d’ensauvagement¹⁵ » et « d’endomestication¹⁶ ». Dans son article proposant une lecture ethnocritique *La Mère Sauvage* de Maupassant, elle rappelle que « [l]a véritable violence “sauvage” serait au fond celle de la bête, de la *silva*, de la nature ; pour l’humain, on pourrait parler plutôt d’“ensauvagement”, violence de l’homme devenant ou re-devenant par quelques aspects une bête¹⁷ ». Ainsi « chaque élément d’un système structurel peut être, selon la situation et le contexte, sauvage et domestique tour à tour. Il n’y a pas, entre les divers ordres de la culture, de frontière nette, de coupure franche, mais des limites labiles, perméables¹⁸ ».

2. Chronotopes de l’ensauvagement

2.1 Le chronotope de la plaine : un topos durassien.

La plaine est un chronotope présent dans l’ensemble du cycle indochinois : elle ancre dans l’œuvre le *topos* durassien de l’escroquerie cadastrale. Dans les quatre textes de notre corpus les malheurs de la famille viennent de l’achat d’une parcelle de terrain située dans la plaine de Kam/Kham ou Kampot en fonction des récits. Stérile, car annuellement inondée par la mer de Chine (le « Pacifique »), la concession s’avère

¹⁴ Daniel Fabre. « Limites non frontières du Sauvage ». *L’Homme* (n° 175–176), 2005, p. 427–443, p. 442. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29593>.

¹⁵ Marie Scarpa. *L’Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁷ Marie Scarpa. « Sauvage, vous avez dit “sauvage” ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *Littérature* (n° 153), 2009/1, p. 36–49, p. 43. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-36.htm>.

¹⁸ Marie Scarpa. *L’Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 209.

incultivable et ruine la famille. Si *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* situent l'action narrative quelques mois après l'éboulement des barrages et durant la vie de la famille dans la plaine, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* se déroulent chronologiquement après le départ de la mère et de ses enfants de Kam (l'arnaque du cadastre ayant contraint la mère à reprendre l'enseignement). Pourtant, les deux derniers textes ne manquent pas d'y faire référence. Le caractère analeptique de l'épisode des barrages permet surtout de revenir sur le martyr maternel et d'explicitier la situation sociale actuelle de la famille. Le traitement textuel de l'épisode des barrages étant cependant extrêmement minoritaire (il tient dans les deux romans en à peine quelques lignes) nous débiterons exceptionnellement par les derniers textes de manière à davantage nous concentrer ensuite sur les premiers textes du corpus, beaucoup plus riches dans leur description de la plaine.

La narratrice de *L'Amant* évoque la plaine conjointement à la rencontre du Chinois sur le bac. La réminiscence de la vie à Kam permet dès lors de souligner la distance entre ces deux épisodes, notamment dans leur perspective initiatique :

Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on va y passer quelques jours. On reste là sur la vérandah [sic] du bungalow, face à la montagne du Siam. Et puis on repart. Elle *n'a rien à y faire*, mais elle y revient. Mon petit frère et moi on est près d'elle sur la vérandah [sic] face à la forêt. On est trop grands maintenant, *on ne se baigne plus* dans le rac, *on ne va plus* chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures, *on ne va plus ni* dans la forêt *ni* dans le village des poivrières. Tout a grandi autour de nous. *Il n'y a plus* d'enfants *ni* sur les buffles *ni* ailleurs. On est atteints d'étrangeté nous aussi et la même lenteur qui a gagné ma mère nous a gagné nous aussi. On a appris *rien* à regarder la forêt, à attendre, à pleurer.
[A. p. 34, nous soulignons]

Teinté d'une mélancolie douce-amère, le souvenir de la plaine est associé à l'enfance sauvage révolue. Les nombreuses tournures négatives soulignent le temps qui a passé et la modification des habitudes inhérentes au passage de l'enfance à l'adolescence (que la traversée du bac et la rencontre de l'amant finiront d'achever). Si la plaine était jusqu'alors un espace dédié à l'exploration des marges ensauvagées, elle devient le domaine du

statisme. La libre circulation et les jeux guerriers transgressifs sont à présent révolus, la robinsonnade¹⁹ est terminée : « on ne se baigne plus dans le rac, on ne va plus chasser [...], on ne va plus [...] dans la forêt [...] ». L'extrait est structuré par une poétique de la dégradation que l'omniprésence des propositions négatives ne fait que renforcer. Les souvenirs d'une époque vouée à disparaître transparaissent ainsi entre les lignes, comme un fantôme hantant le récit : une atmosphère de fin, pas tout à fait achevée encore, règne. Pour la narratrice et son frère « trop grands maintenant », Kam est désormais inadaptée. Atteints « d'étrangeté » (*estrane*), les personnages s'y sentent surtout *extraneus*, étrangers. Et de fait, dans *L'Amant*, comme dans la totalité du cycle indochinois finalement, l'étrange étrangère n'est autre que la figure maternelle : la plaine de Kam est l'espace de son impuissance, de sa nostalgie, de sa folie. Incapable de laisser cette période de sa vie derrière elle, la mère entretient cette situation d'entre-deux malsaine dans laquelle elle entraîne également ses enfants, premières victimes de ses extravagances. Si « elle n'a rien à y faire », la mère revient dans la plaine pour contempler sa défaite. La seule occupation des personnages se résume désormais à attendre face à la forêt, sur la véranda, soit à la jonction symbolique de l'intérieur et de l'extérieur, de l'ouverture et de la fermeture, mais aussi entre le sauvage du *saltus* et le domestique de la *domus*. Espace de la « lenteur », de l'« étrangeté », et surtout de l'« attente » (« on reste là »), la plaine est liée à une passivité mortifère : la *transgression* (du latin *transgressio* « marche à travers, au-delà²⁰ ») nécessaire à tout passage n'y est plus effective. Il est par conséquent intéressant de constater que les seuls paragraphes mentionnant la plaine sont adjacents à la traversée du bac : si la jeune fille n'apprend désormais plus rien dans la plaine (« [o]n a appris rien à regarder la forêt, à attendre, à pleurer »), la rencontre avec l'Amant Chinois la conduit à l'« *experiment* », soit une expérimentation induisant un processus actif. Pour le corps adolescent les enjeux initiatiques ne sont plus les mêmes.

La plaine ne fait l'objet d'aucun discours descriptif dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle est uniquement mentionnée dans les échanges de la jeune fille et du chinois comme le théâtre du martyr maternel : l'« histoire de la mère » [ACDN p. 103], que la jeune fille ne cesse de raconter avec le dessein de pouvoir un jour

¹⁹ Nous renvoyons à l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Marie Privat. *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, Recherche textuelles n° 6, Université Paul Verlaine, Metz, 2006.

²⁰ Marie Scarpa. *L'Eternelle jeune fille*, op. cit., p. 208.

l'écrire, trouve ainsi ses racines dans la plaine. Dès lors, si la plaine de Kam est bien reliée à l'échec mortifère²¹, elle devient paradoxalement le moteur d'un processus créatif pour le personnage :

Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça : la vie de la mère. Comment elle a été assassinée. [...] — C'est ça qui te donne envie d'écrire ce livre [...] L'enfant : [...] C'est l'idée que les gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire.
[ACDN p. 102]

Espace-temps de « l'assassinat » maternel, la plaine dépeinte dans *L'Amant de la Chine du Nord* est inéluctablement liée à la littérature. Pour autant, l'écriture, nourrie notamment par le désir de vengeance, se fait ensauvagée. Elle devient, ici, l'instrument du meurtre réparateur finalement accompli : « **Le pari a été tenu : Un barrage contre le Pacifique.* » [ACDN p. 101]

Ainsi, au contraire des derniers textes du cycle, *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* (que Duras aurait également pu citer dans la rétrospective critique autotextuelle propre à *L'Amant de la Chine du Nord*, tant l'intrigue et les enjeux textuels entre les deux premiers récits sont proches) centrent leur action narrative durant la période de la concession et l'échec des barrages. Par conséquent, la plaine de Kam n'est plus uniquement mentionnée dans le discours des personnages, elle est un lieu de vie (si ce n'est de survie) pour la mère et de ses deux enfants. « Centr[e] organisateu[r] des principaux événements contenus dans le sujet du récit²² » (pour reprendre les termes de Bakhtine) le chronotope de la plaine est « le principal générateur du sujet²³ », et pour cause, la majorité de l'intrigue s'y situe ; l'enjeu pour les personnages est principalement de la quitter. Les récits s'ouvrent dans la plaine et c'est dans cette même plaine qu'ils se terminent, laissant toutefois présager dans les deux cas le départ imminent de Suzanne et de Joseph pour la grande ville coloniale. La plaine est également l'espace de la *domus*

²¹ Paradoxalement, le personnage de l'enfant évoque le souvenir du barrage « avec Paulo et Thanh », « comme le paradis* ». La nostalgie de l'autrice est également présente dans les dernières pages de *L'Amant de la Chine du Nord* : « *Ce rêve a duré des années après le départ de l'enfant : revoir Prey-Nop, la piste de Réam. La nuit. La route de Kampot aussi jusqu'à la mer. Et les bals de la cantine de Réam et les danses, Nuits de Chine, Ramona, avec les jeunes étrangers qui faisaient de la contrebande sur la côte. » [ACDN p. 186]

²² Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 391.

²³ *Ibid.*, p. 391.

dans la mesure où le bungalow familial y est installé. Élément thématique primordial à l'économie textuelle, elle n'apparaît cependant pas tant comme un espace que l'on *habite* : territoire inhospitalier, espace des marges ensauvagées, c'est elle qui *habite* les personnages, qui les *ensauvagent*.

Revenons brièvement sur les notions de sauvage et, intrinsèquement, d'ensauvagement — fondamentales dans notre problématique —. Ces dernières sont vastes et hybrides ; comme le précise Véronique Cnockaert dans ses travaux sur l'écriture ensauvagée « [l]a figure du sauvage prend différents visages suivant les époques auxquelles elle appartient : homme-animal, sorcière, monstre, ogre, fou, criminel, psychopathe, mais aussi l'étranger, etc., chacune de ces incarnations étant ancrée dans un imaginaire collectif précis²⁴ ». Si le caractère sauvage était à l'origine associé à l'espace de la forêt (étymologiquement, l'ancien français *salvage* vient du latin *silvaticus* « forestier »), il qualifie par extension celui ou celle qui demeure en « dehors » de toute maîtrise de l'espace, de toute notion du sacré et de toute communauté humaine. Dans la culture occidentale, l'ensauvagé regroupe sous un même terme diverses figures allant de l'homme des bois à l'ermite. Il vit en marge spatiale, certes (maître des confins, le *saltus* est son territoire), mais intrinsèquement, cette marginalité est également économique, culturelle, sociale et finalement, identitaire. Par conséquent, l'ensauvagement (et la notion sous-entend un processus d'« assimilation » : l'ensauvagé n'est pas né sauvage) peut par son caractère liminal être rattaché aux rites, et plus particulièrement aux rites de passage. Ces derniers impliquant durant la période de marge « la rencontre de l'altérité, du contraire [...] un détour par la sauvagerie et la marge non cultivée²⁵ », l'ensauvagement y est dès lors « programmé ». Temporairement, la culture disparaît pour laisser place à un « indéterminé » sauvage expérimentant le seuil du *limen* et, par conséquent, le renversement des cosmologies familières.

²⁴ Véronique Cnockaert. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée ». In *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée*. Carnet de recherche : l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, 2017. Disponible en ligne : <<http://oic.uqam.ca/en/carnets/ensauvagement-et-ecriture-ensauvagee/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee>>.

²⁵ Pierre Vidal-Naquet. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Raison présente, Enfance et Civilisation* (n° 59), « Enfant antique et pédagogie classique », 1981, p. 9–29, p. 15. Cette étude est reprise dans *Le Chasseur noir*, Paris : La Découverte, 1991.

En effet, traversant d'une cosmologie à l'autre, du *campus* au *saltus* (ou inversement), l'ensauvagé porte sur lui les marques de ses passages. En marge, il s'inscrit dans une liminarité constitutive de son identité :

On le voit, le temps de la marge est un hors temps à l'intérieur duquel les oppositions s'épousent, les contraires s'attirent sans s'exclure, les retournements et les inversions sont légion : vivant, l'individu en position liminale peut symboliquement être mort ; homme, il peut prendre les allures de la femme ; humain, il se rapproche parfois dangereusement de l'animal, etc. Il échappe à tous les classements²⁶.

Interroger la représentation de l'ensauvagement dans le cycle indo-chinois, et notamment dans sa perspective initiatique, nous amène par conséquent à questionner les conflits dichotomiques culturels entre nature/culture, civilisé/barbare, autochtone/étranger, humain/animal ou encore vivant/mort²⁷. Dans *Sang Noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, Bertrand Hell étudie l'un des aspects de l'ensauvagement : celui du chasseur enfiévré par « le sang noir de la bête sauvage²⁸ ». L'ensauvagé serait animé par un fluide sanguin particulier, « le sang noir », spécificité physiologique qu'il partagerait avec les animaux les plus sauvages et qui se traduirait par « un enfièvrement de plus en plus funeste²⁹ ». Cela aurait pour conséquence une pratique débridée de la chasse, une déchéance sociale, un goût alimentaire pour les viandes les plus noires (le gibier), une « connaissance intime de la nature sauvage », une force physique remarquable et une grande vigueur sexuelle. Des traits, nous y reviendrons, qui correspondent au comportement de la famille et tout particulièrement, au jeune chasseur qu'est Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*. Dès lors, l'Homme sauvage est celui qui franchit les limites établies entre humanité et animalité, mais aussi entre le mort et le vif : il trouble les frontières et s'assimile au territoire sauvage dans lequel il évolue.

De fait, bien que la plaine soit une dynamique motrice du processus créatif chez l'écrivaine, elle s'inscrit comme un espace de l'altérité mettant constamment l'Homme en

²⁶ Véronique Cnockaert. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée », *op. cit.*

²⁷ Nous renvoyons par ailleurs à l'article de Marie Scarpa : « Sauvage, vous avez dit "sauvage" ? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *op. cit.*, p. 39.

²⁸ Bertrand Hell. *Le Sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, Paris : L'Œil d'Or, « essais et entretien », 2012.

²⁹ *Ibid.*, p. 32.

confrontation avec son environnement. Adeline Caute remarque d'ailleurs que « le lexique qu'utilise Duras pour décrire la destruction des barrages par la marée [...] dote la nature d'une intention. Le vocabulaire guerrier auquel le mot "assaut" est emprunté crée une logique bourreau-victime entre la nature au complet et la mère³⁰ ». Espace liminal, elle est liée aux marges territoriales, sociales et comportementales et finalement, identitaires : ce territoire hostile se présente par conséquent comme un chronotope de l'ensauvagement.

2.2 La plaine : entre saltus mortifère, domus ensauvagée et campus stérile

Si les descriptions topographiques sont sommaires dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la plaine fait figure d'exception, peut-être pour davantage appuyer toute l'hétérogénéité de cet espace. Kam est décrite comme contenant une quinzaine de concessions incultivables car rongées annuellement par la mer de Chine ; s'y situent le bungalow inachevé de la famille (décrit très succinctement) et une piste la traversant dans toute sa longueur et menant, soit d'un côté vers le village de Ram (après avoir traversé quelques kilomètres de la sombre forêt tropicale), soit de l'autre, vers Kam, et beaucoup, plus loin encore, « vers la ville, la plus grande ville de la colonie. À huit cents kilomètres » [BCP p. 16]. Loin de tout effet poétique, la narratrice nous offre une description épurée de toute tentation métaphorique, en concordance avec la pauvreté brute des lieux. Le sol y est pierreux, le peu d'herbe est desséché et jauni, l'ensemble incultivable et surtout misérable : « C'est la troisième fois qu'elle [la mère] plantait des cannas rouges sur le talus qui bordait le terre-plein. La sécheresse les faisait régulièrement crever, mais elle s'obstinait. » [BCP p. 11] Plus avaries en description, les didascalies de *L'Eden Cinéma* dépeignent pour leur part un espace théâtral séparé en deux zones : « un grand espace vide » qui entoure « un autre espace rectangulaire » [EC p. 11].

L'espace entouré est celui d'un bungalow meublé de fauteuils et de tables de style colonial. Mobilier banal, très usé, très pauvre. /L'espace vide autour du bungalow sera la plaine de Kam dans le Haut-Cambodge, entre le Siam et la mer. /Derrière le bungalow il faudrait une zone lumineuse qui serait celle de la piste des chasseurs le long de ces montagnes du Siam. [EC p. 11]

³⁰ Adeline Caute. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain 1945–1968*, op. cit., p. 178.

Comme le souligne le dramaturge et metteur en scène Georges Lavaudant, « l'espace théâtral n'est jamais neutre³¹ ». Ici, les indications scéniques traçant les contours de la plaine appuient notamment la promiscuité entre le bungalow, la route et les espaces sauvages de la plaine. Dès lors, cohabitent au sein de l'espace scénique, la *domus* c'est-à-dire « l'espace familial (là où demeure la famille au sens large), le lieu de vie et de la vie (le lieu de reproduction³²) » et le *saltus*, « l'espace des confins, des marges ensauvagées³³ », soit l'intérieur et l'extérieur, le domestique et le sauvage, et cela comme si finalement le bungalow ne pouvait être symboliquement représenté sans la menace de ce « vide » enveloppant. Dans son article « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale », Richard Bonnin déclare que tout espace est fondé par le seuil. Ce dernier revêt un rôle culturel fondamental quand il s'agit de délimiter un espace de l'intime de celui du *dehors* (du latin *de-foris*, étymologiquement, loin de la *porte*, soit derrière celle-ci).

Le seuil existe dès lors qu'on a eu l'intention de séparer un lieu du reste du monde : un dedans, espace fini et clos, aux qualités choisies et contrôlées. L'intérieur est ce lieu, où se cristallise l'intime, où se construit l'identité, où se réalisent la protection et la sécurité recherchées³⁴.

Or, dans *L'Eden Cinéma*, comme dans le reste du cycle indochinois d'ailleurs, le seuil entre l'espace ensauvagé de la plaine et la *domus* du bungalow familial est loin d'être hermétique et la frontière, poreuse, ne préserve pas la famille de l'ensauvagement de la plaine. Dans *Un barrage contre le Pacifique* où les descriptions sont les plus riches, le constat peut être encore plus clairement établi : la porte aussi matérielle soit-elle ne permet aucune protection symbolique. Véritable *domus ensauvagée* le bungalow familial est à plusieurs occasions décrit comme un lieu à la construction inachevée (« cette maison qui n'est même pas finie » [BCP p. 48]), sans électricité, où la fonction propre à chaque pièce n'est au demeurant pas respectée. En effet, la mère ne prépare pas le dîner dans la cuisine, mais dans le salon : la narration jette ainsi un voile sur ce lieu d'endomestication essentiel où la chaleur du foyer fait passer du *cru* au *cuit* et permet ainsi un travail d'ordonnement du monde. De même, Suzanne dort dans la chambre de Joseph, la

³¹ Georges Lavaudant est cité par Antoine Vitez dans « L'abri ou l'édifice », *L'architecture d'aujourd'hui* (n° 199), 1977, p. 371–382, p. 379.

³² Marie Scarpa. *L'Eternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 208.

³³ *Ibid*, p. 208.

³⁴ Richard Bonnin. « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale », *Communications* (n° 70), 2000, p. 65–92, p. 81.

remise abrite des cervidés encore sanguinolents et pourrissants (le *cru*) finalement jetés dans le rac, et le cellier (espace du *vulgaire*) sert de cachette à la mère pour tout objet de valeur, signe, finalement, d'un bouleversement des rôles et des fonctions de chacun, d'une carnavalisation³⁵ latente sur laquelle nous reviendrons plus en détail par la suite. Les pièces sont par ailleurs très sommairement meublées ; les seules décorations sont des fusils tapissant les cloisons et des peaux tannées qui pourrissent lentement tout en « dégageant une odeur fade et écœurante ». Demeure du chasseur Joseph, le bungalow — espace de *vie* — laisse dès lors entrer la *mort*. Les didascalies de *L'Eden Cinéma* appuient quant à eux la neutralité du lieu au « [*m*]obilier banal, très usé, très pauvre » [EC p. 11], et — finalement — très impersonnel, car interchangeable avec l'espace pourtant public de la cantine de Réam : « *La seule différence entre la cantine et le bungalow est une nouvelle fois la nature de la lumière. Mêmes sièges en rotin, même table, même vue (sur la montagne)* » [EC p.57]. Dans les deux textes, l'espace du bungalow est associé à des besoins vitaux, quasi animaux : de nombreuses scènes de repas s'y déroulent ; on y mange, on s'y lave, on y dort. Le loisir y est exclu ou alors teinté de transgression comme l'écoute du phonographe qui ne fait que renforcer le sentiment d'emprisonnement latent et le malaise qu'il provoque : « Lorsque Joseph le faisait jouer, tout devenait plus clair, plus vrai ; la mère qui n'aimait pas ce disque paraissait plus vieille et eux [Suzanne et Joseph] ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé » [BCP p. 69]. Le phonographe illustre par ailleurs un désordre sensoriel : le son de l'appareil permet de voir.

La perméabilité des lieux semble encore davantage renforcée dans *Un barrage contre le Pacifique*. Le toit du bungalow, emblème même du refuge, de l'abri, de la protection contre les diverses forces hostiles de la nature, se décompose peu à peu, victime d'une éclosion de vers : « [...] quelques jours avant le départ de Joseph [...] il se fit une gigantesque éclosion de vers dans le chaume pourri. Lentement, régulièrement, ils commencèrent à tomber du toit. Ils crissaient sous les pieds nus, tombaient dans les jarres, sur les meubles, dans les plats, dans les cheveux » [BCP p. 229]. Insecte à la fois chthonien et mortifère, le ver est, comme le rappelle Mary Douglas dans son essai *De la souillure*,

³⁵ La notion de carnavalisation littéraire, théorisée par Mikhaïl Bakhtine, désigne un inversement temporaire des codes et des valeurs, de manière à mettre « le monde à l'envers » en mélangeant haut et bas, sérieux et comique, sublime et vulgaire. Nous aborderons la question du « monde à l'envers » dans la deuxième partie de ce travail.

« le prototype et le modèle des créatures qui grouillent. [...] les vers appartiennent au domaine de la tombe, de la mort, et du chaos.³⁶ » Le motif du toit poreux est également présent dans *L'Amant*. La narratrice évoque « la toiture pourrie par la pluie [qui] continue à disparaître » [A. p. 35], motif pareillement lié à la poétique de la dégradation présente dans la représentation textuelle de la plaine et abordée précédemment. Additionnée à la symbolique du temps qui passe (les adolescents grandissent, la mère vieillit, et finalement les premiers sont destinés à prendre la place de cette dernière... vouée à la décomposition), la métaphore des relations familiales détériorées est ici évidente. Car la *domus* n'est pas uniquement la maison comme structure bâtie, mais bien l'espace familial du foyer, là où se développent les relations entre les différents membres d'une même famille. La fonction protectrice du toit renvoie à la qualité enveloppante des bras d'une mère, et sa destruction progressive à l'incapacité de celle-ci — éternelle *estrangere* — à créer un lien entre elle et ses enfants. Dans son célèbre essai « Bâtir, habiter, penser³⁷ », Martin Heidegger interroge justement le lien étymologique entre ces trois notions. Il relève que le terme *buan* signifie en vieil allemand aussi bien « bâtir » qu'« habiter », et note une filiation possible entre « bâtir » et « être » (*buan* s'apparentant également à *bin* qui signifie encore aujourd'hui « je suis » dans la langue de Goethe). Pour Heidegger, le bâtir correspond donc « au domaine auquel appartient tout ce qui est³⁸ », il s'agit d'un véritable fait anthropologique. Ainsi, si le lieu est un signe d'appartenance, l'habitat n'est autre qu'une expression de l'existence. Plus récemment, la thèse de Monique Eleb Vidal *Se construire et habiter, proposition d'analyse psychosociale clinique*³⁹ et les travaux de Perla Serfaty-Garzon (notamment *Psychologie de la maison, une archéologie de l'intimité*⁴⁰) ont poursuivi la mise en relation entre le lieu, la compréhension et l'appréhension de soi-même et la construction identitaire. Dans une étude davantage tournée vers une anthropologie du symbolique, Jean-Marie Privat relève pour sa part un système d'équivalences symboliques

³⁶ Mary Douglas. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte, 2016, p. 75.

³⁷ Martin Heidegger. *Essais et conférences*, Paris : Editions Gallimard, 1958, p. 170. Cité par René-Pierre Le Scouarnec dans « Habiter, Demeurer Appartenir », Université du Québec à Montréal. Disponible en ligne : http://www.habiter-autrement.org/01_tendances/contributions-01/Habiter-Demeurer-Appartenir.pdf.

³⁸ *Ibid.*, p. 170.

³⁹ Monique Eleb-Vidal. « Se construire et habiter. Propositions d'analyse psychosociale clinique ». Thèse de doctorat, Paris VII, 1980.

⁴⁰ Perla Serfaty-Garzon. *Psychologie de la maison, une archéologie de l'intimité*, Montréal : Éditions du Méridien, 1999.

entre le corps de la femme et l'espace intime de la *domus*. Cette logique culturelle s'articule notamment dans les contes (par exemple « La Barbe-Bleue »).

Ce type d'opposition topique selon le genre introduit à l'intérieur de l'espace de la maison diurne et nocturne « le lieu du secret le plus intime à l'intérieur du monde de l'intimité » (sexualité et jouissance, gestation et procréation). [...] Le privé serait bien en quelque façon en lien avec les imaginaires politiques des corps féminins, sexuels et génésiques, qui eux échappent par définition à la loi de l'échange vénal et public. On ne peut posséder ces corps matriciels à la fois uniques et inaliénables, matrice du privé absolu, sans affiliation à telle ou telle transaction symbolique qui a force de loi (anthropologique)⁴¹.

Le *chez-soi*⁴² exprime bien un espace propre, celui d'une *intimité* qui est aussi *identité*. Par conséquent, sans nous restreindre à une perspective uniquement psychologique, chaque lieu engendre bien des pratiques sociales, symboliques et culturelles permettant de construire une personnalité et de la définir par rapport au groupe. Dès lors, habiter dans un espace ensauvagé, où les frontières entre *domus* et *saltus* sont si poreuses, où le seuil perméable du bungalow n'isole pas les personnages de l'hostilité de la plaine, où l'*intimus* — du superlatif latin *intus* (« dedans »)⁴³ — ne peut convenablement se *construire*, rend les personnages eux-mêmes ensauvagés.

Et là est toute la quintessence de la plaine dans l'imaginaire durassien : dans cet espace hybride aux frontières poreuses, les délimitations sont floues. Par conséquent, c'est justement de cette absence de démarcation que résulte l'indistinction s'opposant à tout processus de domestication. En effet, comme l'analyse Pierre Bourdieu « l'acte culturel par excellence [...] consiste à tracer la ligne qui produit un espace séparé et délimité⁴⁴ ». Un espace non délimité appartient aux marges, et les marges renvoient elles-mêmes au *saltus*. Dès l'*incipit*, *Un barrage contre le Pacifique* dépeint la plaine comme un espace composé en grande majorité d'une zone désertique (« un désert, où rien ne pousse »

⁴¹ Jean-Marie Privat et Fontaine Laurent. « Public/Privé » *Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 21 février 2017. Dernière modification le 12 novembre, 2019. Disponible en ligne : <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/publicprive>.

⁴² Pierre Méridien. *Chez soi, les territoires de l'intimité*, Paris : Armand Colin, 2003 ; « Habiter », « Appropriation ». In Marion Ségaud et Jacques Brun (dir.). *Dictionnaire du logement et de l'habitat*, Paris : Armand Colin, 2002.

⁴³ Source : CNRTL.

⁴⁴ Pierre Bourdieu. « L'identité et la représentation », *op. cit.*, p. 64.

[BCP p. 9]) et d'un espace marécageux (« leur coin de plaine saturée de sel » [BCP p. 9]). Le texte joue d'emblée sur une opposition entre le sec et l'humide, un motif d'ailleurs récurrent dans l'ensemble du cycle lorsque la plaine est évoquée. L'espace liminal de la plaine ne cesse de poïétiquement se construire par le biais d'ambivalences et d'oppositions. Dans *L'Eden Cinéma*, Kam se situe « entre le Siam et la mer », « entre le ciel et la mer » [EC p 22], soit entre le terrestre et le maritime, le ciel et la terre, et finalement, le haut et le bas. Pour autant la délimitation des frontières entre les éléments (et notamment entre ce qui relève de l'aride de la terre et l'humidité de l'eau⁴⁵) est complexe : dans « ces espaces liquides et sans fin » [BCP p. 97], les personnages ne savent « où commenç[e] le Pacifique. Où se termin[e] la Plaine » [EC p. 13]. Et le mélange n'est pas heureux :

Il faut vous dire, dit Suzanne, que c'est pas de la terre, ce qu'on a acheté...

– C'est de la flotte, dit Joseph.

– C'est de la mer, le Pacifique, dit Suzanne.

– C'est de la merde, dit Joseph. [BCP p. 47]

L'incessant vent venu de la mer mêle également dans *L'Eden Cinéma*, l'« odeur de feu » à « l'odeur des îles [...], celle de la saumure de poisson, âcre, mêlée à celle des marécages », soit l'aqueux et le terrestre, mais aussi la chaleur et l'humide. Les descriptions de la plaine dans les deux premiers textes du corpus se construisent par conséquent comme une anti-genèse où les éléments n'auraient été ni séparés ni ordonnés. Or, là est le cœur même de la plupart des cosmogonies : introduire des coupures, des partages, et finalement, des frontières de manière à conceptualiser un ordre. Dans la *Bible*, l'ordre amené par la division de l'espace (loi divine) s'oppose au chaos primordial :

⁴⁵ Concernant l'importance du motif de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras, nous renvoyons aux études proposées par Mattias Aronsson (« La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras ». Mémoire de Maîtrise : Université de Göteborg, Suède, 2008. Disponible en ligne : <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/La%20tem%C3%A1tica%20del%20agua.pdf>), Marie-Hélène Texsier-Pauleau (« L'eau et la mer dans les oeuvres de Marguerite Duras ». Thèse de doctorat en Littérature française, Paris 4, 1997), ou encore Mireille. Rosello (« Amertume : l'eau chez Marguerite Duras », *Romanic Review*; Vol. 78, n° 4, (Nov 1, 1987), p.515–538.

organisateur de la *culture*, il est une *raison graphique*⁴⁶ (cependant oralisée) s'opposant à la *pensée sauvage*⁴⁷.

Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre. / La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. [...] Dieu dit : qu'il y ait une étendue entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux. / Et Dieu fit l'étendue, et il sépara les eaux qui sont au-dessous de l'étendue d'avec les eaux qui sont au-dessus de l'étendue. Et cela fut ainsi. [...] / Dieu dit : Que les eaux qui sont au-dessous du ciel se rassemblent en un seul lieu, et que le sec paraisse. Et cela fut ainsi. / Dieu appela le sec terre, et il appela l'amas des eaux mers. Dieu vit que cela était bon. / Puis Dieu dit : Que la terre produise de la verdure, de l'herbe portant de la semence, des arbres fruitiers donnant du fruit selon leur espèce et ayant en eux leur semence sur la terre. Et cela fut ainsi⁴⁸.

Or, dans la plaine marécageuse, les limites entre le non-domestiqué (l'espace maritime sauvage par exemple) et ce qui relève de la culture (les terres du cadastre) ne se sont pas établies. Le champ rencontre l'eau, le sec côtoie l'humide, et cette malheureuse indistinction des éléments ne permet pas aux semences de s'épanouir : si « les jeunes plants [verdissent] » [BCP p. 46], l'espace agricole de la concession (le *campus*) est « annuellement envah[i] par la mer » [BCP p. 19] et les récoltes noyées.

L'absence de délimitation provoque par conséquent la mort des cultures et intrinsèquement, la mort du *culte* (soit l'action même de « cultiver ») par l'impossibilité de toute domestication territoriale. Nous sommes bien loin du grand rêve colonial du colon bâtisseur qui domestique la nature en la cultivant. Lors de la première rencontre du trio avec M. Jo, Joseph fait d'ailleurs part de leur amertume : « Quand on l'a acheté [la parcelle de terre], on a cru qu'on serait millionnaires dans l'année. » [BCP p. 48] La porosité des frontières empêche toute transaction économique : en l'absence de riz, toute circulation

⁴⁶ Dans son célèbre ouvrage, *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage* (Paris : Les Editions de Minuit, 1979), Jack Goody propose d'étudier combien l'emprise exponentielle et multiforme de la communication écrite permet une domestication de la pensée sauvage. L'écrit disposerait du langage comme d'un objet sémiotique, structuré par sa linéarité et sa spatialité, produisant des effets cognitifs spécifiques d'organisation et de compréhension du monde et de soi.

⁴⁷ Selon la définition lévi-straussienne la notion de « pensée sauvage » se définit « à la fois par une dévorante ambition symbolique, et telle que l'humanité n'en a plus jamais éprouvée de semblable, et par une attention scrupuleuse entièrement tournée vers le concret » (*La Pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 263).

⁴⁸ Genèse 1 : 2.

marchande est impossible. Dans un rapport traitant de l'importance de la riziculture dans le domaine colonial français datant de 1936, Auguste Chevalier déclare par ailleurs que « dans toute l'Indochine la riziculture a un intérêt capital. Ses 23 millions d'habitants en vivent. L'Indochine est le deuxième pays exportateur de riz au monde, la Birmanie venant en tête.⁴⁹ » L'impossibilité pour les familles de colons de la plaine de produire des ressources s'oppose dès lors aux paradigmes de l'entreprise coloniale capitaliste dont l'exploitation économique des matières premières est pourtant le fer de lance. La plaine est par conséquent à ce point sauvage, liminale et *excentrée* que la raison première de la présence des colons sur le territoire indochinois (l'exploitation commerciale⁵⁰) n'est pas réalisable ici.

Ce ne sont pas les barrages, pourtant ingénieusement mis en place par la mère et les paysans de la plaine, qui parviennent à domestiquer la nature : trop fragiles face à la puissance des vagues et aux « milliards de crabes » [EC p. 92] qui viennent ronger le bois des rondins, ils s'écroulent en quelques jours. Dans cet espace hybride, toute construction de limites semble par conséquent veine. L'argile fortifiante qui permettrait de consolider les barrages, cette même matière symbole d'humanité par laquelle est façonnée l'homme dans la genèse⁵¹, semble inatteignable : « [La mère] — Ce qu'il faudrait c'est creuser plus profondément... dépasser la boue... atteindre l'argile... *temps*. [...] le problème, c'est de creuser la boue, d'atteindre... d'atteindre le fond des marécages, l'argile... la première fois c'est ça qui manquait... [...] laver la terre jusqu'à l'argile... » [EC p. 91]. L'omniprésence de la boue (un mélange où terre et eau sont indistinctes) sur les champs fertiles de Kam rend les sols marécageux, paralysants, étouffants et finalement mortifères⁵².

Si étymologiquement les confins sont une limite (*confus* vient du latin *confinium*, dont le pluriel est *confina* ; formé de *cum* « avec » et de *finis* « limite »), Jacques Derrida

⁴⁹ Auguste Chevalier. « L'importance de la Riziculture dans le domaine colonial français et l'orientation à donner aux recherches rizicoles », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale*, 16^e année, bulletin (n° 173), 1936, p. 27–45, p. 42. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/jatba_0370-3681_1936_num_16_173_5576.

⁵⁰ L'Indochine n'était pas une colonie de peuplement, mais une zone d'exploitation économique prisée pour ses nombreuses matières premières (hévéa, minerais, riz, etc.).

⁵¹ « L'Eternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant » (Genèse 2 : 7) et « Cependant, ô Eternel, tu es notre père ; Nous sommes l'argile, et c'est toi qui nous as formés, Nous sommes tous l'ouvrage de tes mains. » (Ésaïe 64 : 8).

⁵² « Dieu m'a jeté dans la boue, Et je ressemble à la poussière et à la cendre. » (Job 30 : 19)

observe combien leurs frontières sont indéfinies. Pour le philosophe, là est l'essence même des confins : un entre-deux, certes, mais aux limites indéterminées.

Entre deux espaces marqués (territoire) ou entre marque et non-marque, les deux ne s'opposant jamais. [...] Les confins définissent et indéfinissent : évasifs, flous, comme mon écriture ici même. [...] Au-delà de l'opposition, les « immatériaux » sont alors un non-concept, l'indéfini du sans-frontière, donc, comme la marque, la trace, la phrase [...], le déplacement, l'écriture de la frontière même. Pourquoi « confins » (idiome français) s'écrit-il au pluriel ? Pour cela même ? Flou, à l'image de l'horizon⁵³ [...] ⁵⁴.

Et de fait, pour Élise Le Page, l'appréhension géographique d'un territoire (en termes de centre et de périphéries notamment) est inhérente au terme de confins : « espaces marginaux, les confins se comprennent en relation au centre dont ils sont le pendant ⁵⁵ ». Ainsi, si les limites que la plaine entretient avec le sauvage sont perméables, Kam est toujours décrite en opposition à l'espace domestiqué de l'imaginaire colonial (représenté par la grande ville, mais aussi par la grande route qui permet d'y accéder), et ne peut se comprendre que comme tel. Et en effet, comme le remarque Patrick Vayrette : « L'«espace diégétique» des romans de Marguerite Duras semble se structurer en fonction d'une bipartition opposant un lieu central, ordonné et conformiste, à un lieu d'exil marginal⁵⁶. »

Nous l'avons vu, si la plaine n'est pas totalement sauvage, car le territoire a été modifié par l'action de l'homme (le cadastre y a installé des concessions et la famille y a construit son bungalow), nous restons pourtant dans une terre de l'inculte. Et pour cause, la plaine cumule les manques du point de vue de la culture. Espace stérile, où « rien ne pousse » [BCP p. 9], (incultivable donc), c'est également un espace de la marge loin de tout *culte*, car hors « du monde » [BCP p. 9], marqué par une profonde solitude. Enfin, c'est un territoire éloigné de la *culture* littéraire qui se rattache aux espaces colonisés. Nous analyserons les phénomènes d'oralités inhérents au corpus plus en détail dans une prochaine partie, mais il est à noter que la plaine est une terre d'analphabétisme : aucune

⁵³ L'horizon est la ligne imaginaire par excellence : elle n'existe pas.

⁵⁴ Jacques Derrida. « Jacques Derrida : Épreuves d'écriture », *Cahiers philosophiques* (N° 117), 2009/1, p. 84–91. Disponible en ligne : <https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-philosophiques1-2009-1-page-84.htm>.

⁵⁵ Élise Lepage. « Géographie des confins ». In Pierre Nepveu et Louis Hamelin (dir.). *Espace chez Pierre Morency*, Ottawa : Éditions David, 2015, p. 130.

⁵⁶ Patrick Vayrette. « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens », *op. cit.*, p. 36.

école ne permet d'instruire les enfants, qu'ils soient indigènes ou européens. Dès lors, « [t]ous les Agosti étaient à peu près illettrés » [BCP p. 269] et Joseph (qui n'a selon la mère « reçu aucune éducation » [BCP p. 78]) fait « tellement de fautes d'orthographe que [cela rend la mère] malade » [BCP p. 279]. Ancienne institutrice, cette dernière est par conséquent la seule représentante de la littérature : « Chaque fois qu'ils avaient une lettre à faire au cadastre ou à la banque [les Agosti] venaient voir la mère pour lui demander de la leur écrire » [BCP p. 270]. Cloîtrée dans les terres incultes de la plaine où la circulation des savoirs est empêchée, la mère vit très mal cette déchéance littéraire :

On m'aurait dit ça, dit-elle enfin, quand ils étaient petits, on m'aurait dit qu'à vingt ans ils feraient encore des fautes d'orthographe, j'aurais préféré qu'ils meurent [...] voilà maintenant que ça me revient comme quand j'étais jeune, il me semble que je préférerais voir Joseph mort que de le voir faire tellement de fautes d'orthographe. [BCP p. 279]

Ces différents aspects expliquent pourquoi nous avons choisi de classer la plaine comme un espace ensauvagé à la marge du *campus* et du *saltus* (et cela bien qu'elle pourrait être qualifiée d'espace du *campus* puisqu'elle possède des zones de mise en culture). La plaine est une hétérotopie foucauldienne marquée par l'écart, que ce dernier soit géographique (rappelons que « Personne, rien de neuf n'était arrivé dans la plaine depuis six ans » [EC p. 61]), culturel, moral, ou identitaire. C'est également un contre-espace de l'illégitimité et de l'« infection »⁵⁷ (la maladie et la mort y règnent : « il y avait la lèpre, les épidémies de la peste, et le choléra. Et la faim. » [EC p. 13]) Extérieure, la plaine inscrit sa spatialité dans le « dehors », pourtant on s'en échappe difficilement. Il est en effet complexe de sortir d'un lieu sans limites claires ; par ailleurs, l'humidité, envahissante, transgresse et noie les frontières : « La plaine n'existait pas. /Elle faisait partie du Pacifique. /C'étaient des eaux salées, des plaines d'eau. » [EC p. 22]) La plaine apparaît dès lors à la fois close et ouverte, tout comme le bungalow qu'elle abrite, constamment exposé aux éléments extérieurs. Si on ne peut appréhender l'espace de la plaine sans l'opposer aux espaces coloniaux domestiqués, c'est justement parce qu'elle est construite en opposition à ces derniers. Lieu autre, à l'envers de la vie ordonnée, c'est finalement un lieu *de* l'autre. Elle est régie par des lois propres, comme coupée du reste

⁵⁷ Michel Foucault évoque le cimetière comme une hétérotopie où règne « l'infection ».

du monde. Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, le *campus* ensauvagé de la plaine devient pour Suzanne, Joseph et la mère synonyme de marginalité, d'hybridité, d'un ensauvagement dont ils parviennent difficilement à s'affranchir.

2.3 La plaine, espace stérile et mortifère

Nous l'avons vu, le sauvage règne en maître dans ces terres de l'altérité et de l'étrangeté, mais le *saltus* est également le territoire du mortifère. La plaine est en effet constamment associée à la mort, et celle-ci prend plusieurs aspects dans notre corpus : la mort des végétaux et la stérilité constante de la concession, la mort des liens familiaux, la mort de la santé mentale de la mère, la mort de l'enfance, et, bien sûr, la mort physique de plusieurs personnages. L'incipit *in medias res* d'*Un barrage contre le Pacifique* donne d'ailleurs le ton. Le texte nous entraîne dès les premières pages dans le dur et épuisant quotidien du trio familial fait de désespoir et de mort ; en débutant sur le décès du cheval, le roman plonge immédiatement le lecteur dans le désespoir quotidien du trio familial.

Cela dura huit jours. Le cheval était trop vieux, bien plus vieux que la mère pour un cheval, un vieillard centenaire. Il essaya honnêtement de faire le travail qu'on lui demandait et qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps, puis il creva. [BCP p. 19]

L'animal est décrit comme un moyen de socialisation permettant de rompre l'isolement, de « se sentir moins seuls », d'être « reliés [...] au monde extérieur » afin d'être « tout de même capable d'en extraire quelque chose, de ce monde [...] » [BCP p. 9]. Par sa mort il anéantit tout espoir de changement, mais surtout de franchissement pour quitter « la solitude et la stérilité de toujours » [BCP p. 9]. Signalons d'emblée que de nombreux liens sont établis entre le cheval et la mère tout au long de la narration. Par conséquent, la mort de l'animal « trop vieux » [BCP p. 9] à qui on demandait « [un] travail [...] qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps » [BCP p. 9] s'inscrit comme un intersigne⁵⁸ préfigurant le décès à venir de la mère dans l'*excipit*. La vieille femme se compare

⁵⁸ Dans l'article « Une ethnocritique des intersignes : *Le Retour* et ses discours », Jean Marie Privat définit les intersignes comme étant, en ethnographie « [...] des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir (un chien qui hurle dans la nuit est codé comme l'annonce d'une mort prochaine dans le voisinage). La particularité discursive d'un texte littéraire est de systématiser ce jeu de correspondances culturelles multiples qui engage un processus de lecture particulier ». (*Etudes de lettres* (n° 1-2), 2005, p. 197-227, p. 221.

d'ailleurs elle-même à la bête mourante : « JOSEPH. [La mère] crie que le cheval va mourir. Qu'il a passé sa vie à traîner des billes de loupe dans la forêt jusqu'à la plaine. *Qu'il est comme elle. Qu'il veut mourir. Elle crie qu'il est mort* » [EC p. 32, nous soulignons]. Au-delà des caractéristiques communes qu'on leur attribue, notamment une vieillesse et une grande fatigue de vivre, Olivier Ammour-Mayeur⁵⁹, relève la similitude sémiologique entre les termes « cheval » et « maman » en vietnamien. En effet, la syllabe « mâ » signifie en fonction du ton utilisé soit familièrement « m'an », soit l'animal. D'autres sens sont également possibles : « fantôme » ou « tombe »⁶⁰. Dès les premières lignes du roman, la plaine où est installé le bungalow familial devient ainsi la dernière demeure de ces deux êtres vieux et fatigués que sont le cheval et la mère, ces derniers n'étant d'ailleurs plus que l'ombre de ce qu'ils étaient, de véritables fantômes attendant la libération finale que leur apportera la mort.

D'autres morts hantent la plaine : celles quasi quotidiennes des enfants indigènes. Évoquée à plusieurs reprises aussi bien dans le roman que dans la fable, la forte mortalité infantile prend la forme d'un véritable leitmotiv qui va rythmer les textes et définitivement ancrer la plaine dans une atmosphère mortifère.

[Les enfants] mouraient surtout du choléra que donne la mangue verte [...] Et d'autres, l'année d'après, prenaient la place de ceux-ci, sur ces mêmes manguiers et 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 d'insolation ou devenaient aveugles. D'autres s'emplissaient des mêmes vers que les chiens errants et mouraient étouffés. [BCP p. 94]

Avec ces nombreux enfants morts, c'est l'innocence, le renouveau et l'espoir d'un avenir meilleur qui s'en vont. Ces vagues régulières de mortalité sont pourtant vécues comme un cycle naturel, un événement auquel personne ne peut faire face, créant ainsi un profond déterminisme. Tout comme les plantations qui sont brûlées par le sel de la mer de Chine

⁵⁹ Olivier Ammour-Mayeur. *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident* chez Henry Bauchau et Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Dans une interview donnée au *Nouvel Observateur* en novembre 1986, Marguerite Duras évoquait déjà son langage hybride où le français employé est perturbé par les traces de la langue de son enfance, le Vietnamien. Elle commentait son style en expliquant que « Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonction de coordination. Il n'y a pas de temps non plus. [...] Au lieu de dire : cette femme je l'ai beaucoup aimée. On dit je l'ai beaucoup aimée... cette femme. C'est beaucoup cela mon style, un report à la fin du mot majeur, du mot qui compte. »

à chaque marée, les jeunes enfants de la plaine sont destinés à mourir une fois le printemps venu. La mesure du temps, et intrinsèquement des saisons, qui devrait être principalement liée au calendrier agraire dans ce territoire agricole est ainsi détournée : le printemps, fertile, lié au cycle de la vie, amorce l'hécatombe agricole et infantine.

[...] il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait eu qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps on ne leur faisait plus de sépultures. Simplement, en rentrant du travail, le père creusait un petit trou devant la case et il y couchait son enfant mort. Les enfants retournaient simplement à la terre [...]. [BCP p. 94]

La mortalité infantile est si abondante que les rites funéraires ne sont plus accomplis. La précision revient à plusieurs occasions dans les textes, preuve de son importance. Dans *L'Eden Cinéma*, la lettre que la mère prévoit d'envoyer au cadastre revient presque mot pour mot sur cette irrégularité rituelle, pour elle traumatique : « La boue des rizières contient plus d'enfants morts qu'il n'y en a qui chantent sur le dos des buffles. Dans la plaine on ne pleure plus les enfants morts. On les enterre à même la boue. Le père en rentrant du travail le soir, qui fait le trou, et y couche son enfant » [EC p. 28]. Dans le roman, comme dans la fable, le seul acte rituel, les seules paroles « sacrées » [BCP p. 227] pour les enfants morts, sont celles de la mère, paroles pleines de haine et de rancœurs :

Vous ne le savez peut-être pas, mais ici il meurt tellement de petits enfants qu'on les enterre à même la boue des rizières, sous les cases, et c'est le père qui, avec ses pieds, aplatit la terre à l'endroit où il a enterré son enfant. Ce qui fait que rien ne signale ici la trace d'un enfant mort et que les terres que vous convoitez et que vous leur enlevez, les seules terres douces de la plaine, sont *grouillantes de cadavres d'enfants*. Alors moi, pour qu'enfin ces morts servent à quelque chose, on ne sait jamais, bien plus tard, en guise de sépulture ou si vous voulez d'oraison, je prononce ces paroles pour moi sacrées : « voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam ». Qu'ils le sachent au moins. [BCP p. 237, nous soulignons]

La mère, constamment dans un « dérèglement des “bonnes distances”⁶¹ » est celle, nous le verrons, qui est trop proche des morts et de la mort. Le semblant de rite funéraire qu’elle met en place est détourné : le haut côtoie le bas, le sacré le profane et le pur l’impur. L’oraison funèbre n’a pas vocation ici à apaiser les morts et les vivants, elle appelle à la vengeance. L’assimilation du cadastre à des chiens est par ailleurs particulièrement ironique compte tenu du caractère psychopompe de l’animal. Or les agents du cadastre ne remplissent aucune fonction psychopompe, bien entendu. Au contraire : responsables de ces innombrables morts par leur volontaire inaction, ils sont des « assassins » qui ne permettent pas au passage vers la mort de se faire dans de bonnes conditions.

Pourtant, là se situe toute la fonction des rites funéraires : s’ils varient dans le monde, ils correspondent tous pour Arnold Van Gennep à un rite de passage permettant d’accompagner le défunt du statut de vivant à celui de mort. Les rites funéraires ne sont autres qu’une transaction symbolique entre les vivants et les morts, un échange à la fois matériel et immatériel qui permet de s’assurer la bénédiction de ces derniers. Dès lors, lorsque ces rites funéraires ne sont pas ou mal exécutés, les morts sont destinés à une existence liminale. Ne faisant plus partie de la société des vivants, ils ne peuvent pas intégrer celle des morts pour s’y agréger et sont maintenus dans un entre-deux mettant les vivants en danger.

Les individus pour qui n’ont pas été exécutés les rites funéraires, de même que les enfants non baptisés, ou non dénommés, ou non-initiés, sont destinés à une existence lamentable, sans pouvoir jamais pénétrer dans le monde des morts ni s’agréger à la société qui s’y est constituée. Ce sont les morts les plus dangereux ; ils voudraient se réagréger au monde des vivants, et ne le pouvant, se conduisent à son égard comme des étrangers hostiles.⁶²

La sépulture n’est par conséquent pas tant un rite *pour* les morts, mais bien *contre* les morts, pour s’en protéger : « [D]es gestes méticuleux visent [...] à préserver la communauté des vivants de l’errance terrestre des *malmorts*⁶³. » Car, comme l’explique

⁶¹ Nous empruntons cette expression à Sophie Ménard (« “Jusqu’à ce que le mort nous sépare”. Ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin », *Poétique*, vol. 172 (n° 4), 2012, p. 441–455, p. 438.

⁶² Arnold Van Gennep. *Les Rites de passage*, *op. cit.*, p. 229.

⁶³ Bertrand Hell. *Le Sang Noir, Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, *op. cit.*, p. 186.

l'ethnologue Daniel Fabre, ce sont les « mauvais morts »⁶⁴ qui font retour dans le monde des vivants :

Les rites « font » les bons morts et les règles ne s'explicitent partiellement que lorsqu'il survient un échec. Les mauvais morts, c'est-à-dire ceux qui ne cessent d'être présents auprès des vivants, signifient donc un défaut non seulement dans le rituel funéraire, mais, plus généralement, dans l'ensemble des rites qui accompagnent la personne du début à la fin de sa vie⁶⁵

Or, personne ne cherche à apaiser les morts de la plaine, au contraire ; le passage ne leur est dès lors pas permis. À l'identique d'*Un Barrage contre le Pacifique*, la mère reprend dans *L'Eden Cinéma* le vocable « grouillante » pour qualifier la terre de la plaine : « Ici il meurt beaucoup d'enfants. Les terres que vous convoitez et que vous leur enlevez, les seules terres douces de la plaine, sont *grouillantes de cadavres d'enfants*. » [EC p. 130, nous soulignons] Formé à partir d'un dérivé de « couler »⁶⁶ (« s'agiter », « remuer »), le terme joue avec l'imaginaire culturel populaire du mort qui continue à s'animer. La nécessaire séparation d'avec le vivant n'a pas été totalement établie ; un mouvement persiste, là, sous la terre, juste sous les cases des habitants de la plaine. *Malmorts*, les enfants de la plaine sont condamnés à une existence liminale. Or, un espace où les passages ne se font plus, où la frontière entre vie et mort n'est plus établie, où morts et vivants cohabitent, est un espace du *saltus*, de l'ensauvagement. La stérilité de la plaine va être, pour Suzanne et Joseph, à l'origine de leur volonté acharnée de fuir la mort.

2.4 Un lieu d'isolement et d'attente

La plaine impacte bien évidemment l'attitude des personnages. Nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises, les protagonistes qui y vivent sont touchés par un statisme qui les maintient dans un isolement à la fois géographique et social : « Voilà. On est là à

⁶⁴ Daniel Fabre. « Le retour des morts », *Études rurales* (n° 105–106), 1987, p. 9–34, p. 19.

⁶⁵ Parmi les « mauvais morts » énumérés par Daniel Fabre, on trouve « tous ceux qui meurent en position de marge — fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé — ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle. » (*Ibid.*) Plus récemment, en s'interrogeant sur le cadavre dans la littérature policière, Jean-Marie Privat définit « la mauvaise mort en disant que c'est une mort : 1— solitaire ; 2— soudaine ; 3— prématurée ; 4— violente ; 5— injuste ; 6— inhumaine (le cadavre est défigurée) ; 7— déritualisée (pas de trépas). » Jean-Marie Privat. « Le cadavre du réalisme » In « Repenser le réalisme », *Cahier ReMix*, (n° 07), 2018, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme>.

⁶⁶ Source : CNRTL.

attendre comme des cons, on ne sait même pas quoi... » [BCP p. 48, nous soulignons]

L'ensauvagement ambiant ralentit les personnages : rien ne circule correctement, les passages sont compromis, les transactions empêchées et dès lors tous restent bloqués sur les seuils. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, comme dans *L'Eden Cinéma*, les moyens de locomotion — condition *sine qua non* à toute circulation — ne remplissent pas leur rôle. Le cheval récemment acheté (qui apparaissait pourtant comme le meilleur moyen d'être « relié [...] au monde extérieur » [BCP p. 9]) agonise dès ses premiers jours dans la plaine : l'animal « [...] semblait maintenant avoir les pattes de derrière à demi paralysées. Il n'avancait pas » [BCP p. 12]. La tentative de circulation est un véritable échec. Il en va de même pour la voiture familiale, une vieille Citroën B12, boîte de conserve aux pneus bourrés de feuilles de bananier qui n'avance plus que par miracle et ne leur permet pas de se déplacer aussi souvent et aussi loin qu'ils le souhaiteraient. Et les exemples sont nombreux tant le motif symbolique du pied malade est omniprésent : tout dans la plaine a du mal à se déplacer. Le caporal, homme à tout faire engagé par la famille depuis plusieurs années, est un vieil indigène « aux jambes très maigres plantées dans d'énormes pieds en raquette qui s'étaient aplatis et évasés ainsi à force de stagner dans la boue des rizières [...] » [BCP p. 194]. La jeune femme qui offre son enfant à la mère pour qu'elle puisse s'en occuper a quant à elle « un pied malade [...] une plaie terrible lui avait dévoré le pied à partir du talon » [BCP p. 95]. Ce même enfant finit par mourir, et le mal commence par les pieds : « ses petits pieds étaient enflés [...] La mère ne la lava pas ce jour-là, elle la recoucha et l'embrassa longuement : “c'est la fin dit-elle, demain ce sera ses jambes et après ce sera son cœur. “ » [BCP p. 96] Même le propriétaire de la cantine de Ram, le père Barth « ne se déplaçait que pour accueillir ses clients. Il ne faisait rien d'autre. Il allait vers eux avec une lenteur de monstre marin sorti de son élément, *sans presque soulever ses pieds du sol* [...] ». Il passe d'ailleurs ses journées à « cuver son pernod dans *une immobilité bouddhique* » [BCP p. 32, nous soulignons]. L'hostilité de la plaine, ses dangers, son humidité modifient jusqu'à la physionomie des personnages. Les pieds palmés du caporal et la monstruosité marine du père Barth s'inscrivent d'ailleurs une nouvelle fois dans le motif de l'humidité ubiquiste. Le motif du pied malade contribue ainsi à tracer les contours symboliques d'une plaine close, car difficilement désertable. Sémiotisé et problématisé par le récit, le handicap déambulatoire, récurrent chez les personnages présents dans la plaine, ne peut dès lors qu'empêcher tout déplacement, et

donc, tout *passage* aussi bien matériel que symbolique. Il nous faut mentionner, en outre, les accointances culturelles du pied malade, et plus particulièrement du motif de la boiterie, avec le monde des morts (le *tré-pas*⁶⁷). En effet, une riche tradition symbolique associe le handicap ambulateur à un transit vers l'univers des morts. Si nous reviendrons plus en détail sur cette perspective dans la partie traitant de la mère comme personnage liminaire, le pied malade comme signe anthropologique d'une liminarité entre le vivant et le mort est ici à signaler. Le motif s'inscrit par conséquent comme un symbole de liminarité et souligne l'accointance avec le mortifère que nous avons relevé précédemment.

Levons tout doute : dans *Un barrage contre le Pacifique* comme dans *L'Eden Cinéma* les jambes de Suzanne sont en parfait état de marche. Pourtant, dans la première partie du roman notamment, « Suzanne » et le verbe « attendre » vont de pair. Complètement soumise aux moindres exigences familiales, enfermée dans une attitude expectative, la jeune fille ne cesse d'attendre à la fois la moindre marque d'attention que lui porterait son frère et, aux abords d'un pont, qu'un « chasseur », forme de prince charmant renvoyant également au frère, l'amène à la ville. Postée devant des lieux d'ouverture, des seuils symbolisant un possible passage (le pont, des portes ouvertes, le chemin), elle reste néanmoins statique, soumise au bon vouloir de sa famille. Pourtant, si la jeune fille est passive et expectative, les modèles féminins de Suzanne s'avèrent être de véritables figures de mouvement. Nommons la prostituée Carmen qui passe le plus clair de ses journées « à se déplacer dans le très long couloir de l'hôtel » [BCP p. 138], dévoilant aux yeux de tous, ce qui semble caractériser le mieux sa personne, le « galbe magnifique » de ses jambes. Raquel Meller⁶⁸ est également mentionnée ; Suzanne « qui

⁶⁷ L'ethnocritique s'est beaucoup intéressée à cette question des initiateurs. Nous renvoyons à *L'Eternelle jeune fille* de Marie Scarpa, à l'article théorisant la notion de personnage liminaire (« Le personnage liminaire », *op. cit.*), mais aussi aux diverses analyses ethnocritiques proposées par Sophie Ménard sur ces questions : « *Les Guenilles humaines* » ou *les aveux du corps. Poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola*. Thèse de doctorat (Ph.D), Université du Québec à Montréal et Université Paris-Ouest/Nanterre. Disponible en ligne : www.archipel.uqam.ca/4391/1/D2155.pdf ; « “Jusqu'à ce que le mort nous sépare” : ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin de Zola », *op. cit.* ; ou encore « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », *op. cit.*

⁶⁸ « Dans les années 1920, la chanteuse et actrice espagnole Raquel Meller (1888–1962) remporta un grand succès à Paris, sur les scènes de music-hall. Elle eut aussi une carrière cinématographique qui la conduisit à jouer de ses charmes, notamment dans le film muet de Jacques Feyder inspiré de la *Carmen* de Mérimée, en 1926. ». Gilles Philippon (dir.). « Notices, notes des pages de 411 à 492 d'*Un barrage contre le Pacifique* ». In Marguerite Duras. *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1487.

attendait que cesse la pluie » [BCP p. 266, nous soulignons] regarde avec envie la photo de la jeune actrice dans le vieil album d'*Hollywood-Cinéma* : « Sur un trottoir bondé de monde, Raquel *marchait à grandes enjambées*. À *grandes foulées heureuses*, elle *traversait la vie, absorbait les obstacles*, les digérait pour ainsi dire, avec une facilité déconcertante. » [BCP p. 267, nous soulignons]. L'opposition entre Suzanne contrainte à la plaine statique et ses idéaux féminins est frappante : elle permet d'appuyer les divergences périphérie/centre, ouverture/fermeture, statique/mouvement et accentue combien l'ennui mortifère qui règne dans la plaine empêche toute initiative de mouvement ou d'action.

La mère pourrait se démarquer comme une figure de mouvement dans *Un barrage contre le Pacifique* : obsédée par toute forme de croissance (qu'il s'agisse de celle des plantes ou de ses enfants) elle reste cependant dans l'attente. Après l'échec de la construction des premiers barrages, elle passe des nuits entières à « faire ses comptes » [BCP p. 30] pour finalement ne rester que dans l'expectative, attendant qu'un miracle lui donne les moyens d'entamer une deuxième construction. La seule exception réside dès lors en Joseph, unique personnage des deux premiers textes à être constamment en mouvement. Au contraire de sa mère et de sa sœur, il ne cesse de circuler et se positionne comme l'unique dynamique de mouvement de la plaine. Mais la plaine ne serait pas la plaine si on pouvait si facilement s'en échapper : « [d]ans l'espace profond et étroit il tournait et retournait sur lui-même, comme un poisson dans un bocal » [BCP p. 15]. Joseph fait cependant tout pour s'en libérer. Ne serait-ce que par le service de transport qu'il exécute entre la plaine de Kam (lieu d'ensauvagement) et la cantine de Ram (lieu d'endomestication), il se place comme un personnage d'entre-deux, qui transgresse les seuils et les limites. Son genre lui donne de fait une facilité de passage que Suzanne ne possède pas. Au contraire de sa sœur, il part chasser la nuit et franchit sans crainte le pont qui le mène vers l'extérieur du bungalow : le jeune homme est par ailleurs obsédé par la remise en état de ce pont, seuil permettant un accès vers l'extérieur. Il l'est tout autant par l'écoute du phonographe (qui représente un procédé d'évasion) ou par la recherche d'un moyen de locomotion (que cela soit un nouveau cheval ou à la remise en état de leur vieille voiture). L'important pour le jeune homme est d'avoir un moyen d'accès vers l'extérieur, vers ce qui représente pour le jeune homme la liberté et l'indépendance. Quand tous semblent enfermés dans « leur torpeur millénaire » [BCP p. 23], résignés face à la misère

qui les entoure et que subissent notamment les paysans indigènes, premières victimes de la famine, des maladies et de la spoliation effectuée par le cadastre, Joseph se démarque par sa capacité d'action.

2.5 Un espace de marginalisation

À ce stade de la réflexion nous avons déjà pu mesurer combien l'ensauvagement mortifère de la plaine la rend peu propice aux circulations et transactions, contraignant ses habitants à l'isolement et à l'attente. De ce constant brouillage des frontières (entre humanité et animalité, entre domestique et sauvage, entre *campus* et *saltus*, entre vie et mort, entre terre et mer, entre marécage et désert, entre sécheresse et humidité) ne peut résulter que l'échec du *passage*. Et en effet, dans l'article « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens », Patrick Vayrette remarque « un lexique particulier de la claustration pour évoquer la plaine marécageuse de Kam, “cernée d'un côté par la mer de Chine [...] et murée vers l'Est par la très longue chaîne qui longeait la côte depuis très haut dans le continent asiatique”⁶⁹ »[BCP p. 32]. Ajoutons par ailleurs que la toponymie de la plaine est forte de symbole. Si le mot « Kam » n'existe pas en vietnamien, « Kham » signifie selon l'intonation « supporter », « endurer » (des malheurs), « prison », « incruster »⁷⁰ : des termes en concordance avec les sentiments d'enfermement et de marginalité éprouvés par les personnages qui y vivent. Nous l'avons vu, aussi bien dans *Un barrage contre le Pacifique* que dans *L'Eden Cinéma*, le trio familial doit faire face aux délimitations spatiales et culturelles posées entre eux et ce qu'ils nomment « le reste du monde » ; dès lors, ils ne peuvent les franchir sans transgresser les interdits. Les obstacles sont nombreux : il s'agit tout autant des frontières établies par le cadastre qui les enferme dans le milieu clos et statique de la plaine, que celles posées par la communauté coloniale blanche qui, en les excluant aussi bien spatialement que culturellement de toute sociabilisation, fait de ces « coloniaux indignes » des êtres de la marge, profondément ensauvagés. Espace de marges territoriales (des confins), de marges sociales et culturelles (s'y retrouvent des colons pauvres, des colonisés expropriés, des « enfants », « [d]es chiens errants », et « [d]es fous » [EC p. 81]), c'est également un espace de marges

⁶⁹ Patrick Vayrette. « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens », *op. cit.*, p. 41.

⁷⁰ Traduction proposée par François Pham.

comportementales. Ainsi, les personnages côtoyant le *saltus* de la plaine vont prendre ses caractéristiques pour devenir eux-mêmes ensauvagés. L'antanaclase présente dans *Un barrage contre le Pacifique* est sur ce point percutante ; si la « plaine est saturée de sel » [BCP p. 9, nous soulignons], les personnages sont quant à eux « saturés d'ennui et d'amertume » [BCP p. 9, nous soulignons]. La figure de style crée ici une analogie entre la plaine et le trio familial, désigné par les mêmes caractéristiques : le territoire déteint sur les Hommes. Ensauvagés, les personnages du trio familial sont dès lors ceux qui entreprennent les choses « de travers » [BCP p. 10] c'est-à-dire en ne suivant pas la ligne droite de la loi coloniale (rappelons à nouveau que le terme cadastre, du grec *katastikhon*, signifie « ligne par ligne »). Nous reviendrons plus en profondeur sur cet aspect dans une prochaine partie, mais mentionnons tout de même que les personnages sont à ce point marginaux qu'ils acquièrent des compétences liées à la marge et deviennent les gardiens des seuils de la plaine. Par le service de transport en carriole brièvement mis en place, ils sont ceux qui font « sortir quelque chose » de ce désert « en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde » [BCP p. 10] : incapables eux-mêmes de traverser, ils deviennent pour un temps, tels des Charon modernes, des garants de la traversée.

3. Chronotopes du métissage et de la liminarité

À la frontière de l'ensauvagement et de la littératie, les espaces-temps du métissage et de la liminarité sont des chronotopes du *seuil*, et par conséquent, de l'entre-deux. Bakhtine les nomme pour sa part les « chronotopes de la crise⁷¹ » :

Il peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »)⁷².

⁷¹ Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

⁷² *Ibid.*, p. 389.

Ils symbolisent des espaces de transition, des seuils où les personnages débutent leur passage et leur initiation. La *liminarité*⁷³, étape transitoire où l'individu flirte avec les frontières et les limites, renvoie à la période de marge théorisée par Arnold Van Gennep⁷⁴. C'est une phase de transformation : lors du rite de passage, ce temps d'épreuves impose à l'initié « la rencontre de l'altérité, du contraire : du détour par la sauvagerie et la marge non cultivée ; du détour par l'autre sexe⁷⁵ ». Rappelons que dans la perspective ethnocritique d'une homologie rite/récit, la présence du rite dans le récit s'inscrit comme « un marqueur de narrativité et [...] un indicateur typologique⁷⁶ » : la lecture symbolique des espaces-temps permet par conséquent de mesurer l'importance de ces derniers dans le parcours initiatique des personnages.

Dans le cycle indochinois, les chronotopes de la liminarité marquent aussi bien symboliquement que matériellement l'entre-deux. Ils sont des espaces où les *altérités* peuvent se côtoyer, où l'on s'expérimente *autre* également. Dès lors, si ces derniers partagent des caractéristiques communes avec le chronotope de l'ensauvagement qu'est la plaine (de même que cette dernière en tant que territoire de la marge s'inscrivait comme un espace-temps liminal), nous avons choisi de les distinguer. Dans notre corpus, les chronotopes du métissage et de la liminarité marquent bien une rupture, et donc une crise, dans l'espace-temps quotidien. Au contraire de l'ensauvagement mortifère de la plaine qui plonge ses habitants dans un profond statisme, ils sont porteurs d'une impulsion propice à toute traversée initiatique : ce sont des espaces de passage et de transaction mettant en scène les transgressions nécessaires à l'acquisition d'un nouveau statut.

Nombreux dans notre corpus, les chronotopes de l'entre-deux ne font que s'accroître au fil du cycle : les descriptions de la plaine, mineures dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, sont supplantées par les occurrences fréquentes des lieux (et non-lieux) liés au passage. Au personnage de Suzanne relativement statique et soumise au bon-vouloir familial, succède la jeune fille, une figure de désordre qui ne cesse de transgresser les frontières symboliques et culturelles. Or ces passages s'assortissent couramment d'un passage matériel, mis en exergue dans les chronotopes du métissage et de la liminarité.

⁷³ Victor Turner crée et théorise le concept de « liminarité » dans *Le Phénomène rituel*, *op. cit.*

⁷⁴ Arnold Van Gennep. *Les Rites de passage*, *op. cit.*

⁷⁵ Pierre Vidal-Naquet. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *op. cit.* p. 15.

⁷⁶ Marie Scarpa. *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.* p. 188.

Dans la mesure où nous souhaitons analyser le cycle indochinois en tant qu'unité structurelle prenant sens par l'étude comparative de son fonctionnement cyclique, nous avons choisi de regrouper certains espaces-temps, certes distincts dans notre corpus, mais dont la fonction symbolique est identique.

3.1 Ram/Réam, le bac : espaces-temps intermédiaires de rencontres et de passages

3.1.1 La cantine de Ram/Réam

Dans *Un barrage contre le Pacifique* comme dans *L'Eden Cinéma*, la confrontation entre ensauvagement et civilisation se fait à la cantine de Ram/Réam. Lieu intermédiaire, elle se situe entre le campus ensauvagé de la plaine et la *domus* de la grande ville coloniale : on la rejoint en suivant la piste sur plusieurs dizaines de kilomètres. La cantine est située « au bout de la piste » [EC p. 37], cette dernière n'étant autre que le symbole même du colonialisme. Elle représente l'espace domestiqué au prix de l'asservissement par les colons blancs des bagnards et des enrôlés indigènes⁷⁷. Dès lors, territoire des extrémités, la cantine figure *littéralement* les limites géographiques de l'espace colonial et par conséquent, symboliquement celles du système et de ses inégalités. En effet, il s'agit d'un « poste éloigné » [BCP p. 32] qui regroupe les colons pauvres des environs, les laissés pour compte et ceux qui ne peuvent s'enrichir que par la contrebande, soit en contournant la loi coloniale. C'est-à-dire ceux qui se sont sacrifiés au système colonial, mais sans que le terme revête la moindre connotation sacrée.

Pourtant ce territoire des extrémités, à la marge des terres, laisse place à l'ouverture sur la mer. Dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne décrit Réam comme « un port de cabotage au bout de la piste. Des petites compagnies de navigation qui drainaient la saumure et le poivre, vers Bangkok. Au retour elles ramenaient le Pernod de contrebande, l'opium. » [EC p. 37]. Espace de transaction économique par le biais de la contrebande de Pernod et de tabac dont les colons s'approvisionnent clandestinement, il l'est également par la circulation marchande du corps des prostituées. Comme le précise Pierre Popovic,

⁷⁷ « VOIX DE SUZANNE. Ah, cette piste entre Réam et la mer. /Qu'elle était belle. *Temps*. Elle avait été construite [*sic*] par des bagnards. On les enchaînait les uns aux autres. Elle avait été pilonnée par les enrôlés des milices, par le caporal aussi, pendant dix ans, la trique au cul » [EC p. 38].

« parmi les principaux chronotopes qu’identifie et étudie Bakhtine se trouvent ceux de la “route“ (valeur émotionnelle de la rencontre, importance du hasard, hétérogénéité sociale, afflux de métaphores langagières comme “changer de route“ ou “faire fausse route“ [...])⁷⁸ ». Au croisement des routes terrestres et maritimes, Kam s’inscrit comme un espace transitoire : « [...] il y avait *des équipages en escale, des officiers, et des putains blanches qui allaient et venaient* entre le Siam et L’Indochine » [EC p. 37, nous soulignons]. Lieu de *passage*, il est ouvert aux hasards des rencontres. De fait, la cantine est un point d’intersection où se croisent colons pauvres statiques et gens en transit, s’y côtoient également diverses nationalités et différentes hiérarchies sociales.

Dans le climat morose de la plaine, la cantine apparaît avant tout comme un espace de distraction. Pour le trio familial, se rendre à Ram nécessite une transformation vestimentaire, signe d’un désensauvagement temporaire :

Quand ils allaient à Ram, la mère relevait sa natte et se chaussait. [...] Suzanne aussi se chaussait de la seule paire de chaussures qu’elle eut, des souliers de bal, en satin noir qu’elles avaient trouvés en solde à la ville. [...] elle changeait de vêtements pour l’occasion, quittait son pantalon malais et passait une robe.

[BCP p. 31]

Les accointances entre *Un barrage contre le Pacifique* et le conte sont forts, nous reviendrons plus en détail sur cet aspect dans notre partie relative à l’itinéraire des personnages, mais rappelons toutefois que l’occupation principale de Suzanne consiste à attendre sur le bord du chemin qu’un chasseur vienne l’arracher à la pauvreté de la plaine pour l’emmener à la ville. L’extrait ci-dessus reprend une fois encore un *topos* du conte initiatique féminin (pour mieux le détourner par la suite) : celui de la jeune fille exclue socialement délaissant ses vêtements de souillon pour revêtir sa robe de bal et ainsi séduire un prince qui l’agrègera aux statuts de femme et d’épouse. Cruel réalisme oblige (nous sommes dans un roman et non dans un conte), ce n’est pas un beau prince que rencontre finalement Suzanne, mais un riche « crapaud » [BCP p. 141]. Comme le précise Ran-E Hong dans l’article « Quand le paraître prime l’être : les habits dans les Contes de Perrault », le vêtement a une importance sociale au sein du conte : « Les vêtements

⁷⁸ Pierre Popovic. « Du chronotope et du chronotype ». In Sophie Ménard, Jean-Marie Privat (dir.). *A l’œuvre, l’ouvrier*, Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017.

constituent la clé du succès amoureux aussi bien que social. Ils transforment Cendrillon en princesse et lui permettent d'aller au bal [...] À chaque fois, ils confèrent à ceux qui les mettent une nouvelle identité qui leur permet de faire peau neuve⁷⁹ ». Le changement vestimentaire de Suzanne, bien qu'il ne soit que temporaire, n'est autre que l'abandon momentané d'une « ancienne peau », celle de la jeune fille ensauvagée vivant à l'écart de tout ordre social. Le même constat peut être fait dans *L'Eden Cinéma* : « *Lentement ils se préparent à aller à Ram. La mère relève ses cheveux. /Suzanne, Joseph et la mère mettent des souliers* » [EC p. 36]. Contrairement à la plaine aux pieds malades, l'accès à la cantine de Ram — davantage associé à la dynamique ambulatoire — nécessite que l'on se chausse, pour avancer plus aisément peut-être, pour signaler la possibilité d'une ascension sociale par le biais des alliances possibles, pour danser (activité sensiblement initiatique, propice à un rituel de séduction entre filles et garçons⁸⁰, elle est liée à la technique du corps⁸¹), et finalement, pour mieux *franchir*.

Car Ram est indéniablement lié à la sexualisation naissante des jeunes personnages : Joseph y séduit ses conquêtes et Suzanne peut y constater les effets de sa féminité sur les hommes. La jeune fille connaît d'ailleurs ses premières initiations à la sensualité à Ram. En effet, le premier baiser échangé avec Jean Agosti a lieu sur le port tandis que le pickup jouait *Ramona*⁸², chanson qui restera liée dans le roman comme dans la pièce au fantasme de l'amour, de la jeunesse et de la liberté. Le second baiser, avec un officier de la marine, se fait également sur cet espace maritime transitoire : « Un officier du courrier lui avait proposé de lui faire visiter son bateau, et dès le début de la visite l'avait entraînée dans une cabine de première classe où il lui avait dit qu'elle était une belle fille puis [...] l'avait embrassée » [BCP p. 35]. Le port et les bateaux, proches de la

⁷⁹ Ran-E Hong. « Quand le paraître prime l'être : les habits dans les Contes de Perrault ». Disponible en ligne : https://earlymodernfrance.org/files/HongCahiersIX2%282005%29_35_48.pdf.

⁸⁰ Par ailleurs « Le dictionnaire de Guiraud signale que danser a toujours rapport avec l'activité sexuelle ». Marie-Christine Vinson. « Bécassine ou comment on fait les bécasses ». In *Idiots, figures et personnages liminaires*, *op. cit.*, p. 56–72, 2012.

⁸¹ Comme le rappelle Daniel Fabre dans la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe » (*op. cit.*), le bal est le lieu de rencontre des deux mondes masculin et féminin. Lieu de « courtisement », les jeunes gens vont y démontrer la maîtrise du corps et leur attention à l'autre afin d'y choisir un futur conjoint.

⁸² *Ramona* est une chanson écrite en 1927 par l'anglais Gilbert Wolfe et composée par Mabel Wayne. Traduite et adaptée en français par Charles Saint-Granier, Jean Le Seyeux et Albert Willemetz, elle a été rendue très populaire en France par Charles Saint-Granier, puis reprise notamment par Fred Guin et Tino Rossi. Les paroles (annexe I) évoquent un rêve d'amour et de liberté et s'achèvent par le dur retour à la réalité que la non-réciprocité amoureuse provoque.

cantine, s'inscrivent tous deux comme des symboles de passage, de mouvement et de transaction, préfiguration de l'importance de la circulation des corps, et c'est en ce sens que la cantine de Ram/Réam est poétiquement et symboliquement très proche du passage du bac présent aussi bien dans *L'Amant* que dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Espaces-temps de passage et de franchissement des seuils, tous deux ouverts sur l'inconnu, Ram et le bac sont des chronotopes de la rencontre : dans l'ensemble du corpus, c'est en ces lieux que surgit l'élément perturbateur des récits sous les traits de M. Jo puis de l'Amant Chinois. Ces derniers étant les représentants d'une altérité à la fois sexuelle, culturelle, ethnique, et sociale, les chronotopes de la cantine et du bac affichent une formidable valeur initiatique.

Et de fait, dans les deux premiers textes du corpus, la cantine de Ram permet au trio familial de faire la connaissance de M. Jo, jeune et riche planteur qui fut « d'une importance déterminante pour chacun d'eux » [BCP p. 54]. Personnage-passeur, totalement antagoniste de la famille et notamment de Joseph, il symbolise le changement en bouleversant à la fois l'espace clos de la plaine et la relation de trop grande proximité entre frère et sœur. Initiateur de la féminité de la jeune fille, il amène également une transgression par l'accointance de leur relation avec une dynamique de prostitution. Mauvaise concessionnaire, ne pouvant marchander les ressources de cultures inexistantes, la mère se rabat sur les possibilités transactionnelles qu'elle entrevoit dans le corps de sa fille.

L'arrivée du riche M. Jo à la cantine de Ram représente un élément perturbateur aussi bien sur le plan narratif — elle altère la situation initiale et engendre des péripéties qui « chang[eront] leur vie à tous » [BCP p. 11] — que sur le plan symbolique — en amenant un élément totalement hétérogène dans le microcosme de la plaine. Dans ce paysage tropical indiscipliné, entouré de personnages rustres, ensauvagés, M. Jo, « habillé d'un costume de tussor grège », avec son « magnifique diamant » et sa luxueuse Léon Bollée paraît même déplacé : « Il faut dire que ce diamant-là, oublié sur son doigt par son propriétaire ignorant, valait à lui seul à peu près autant que toutes les concessions de la plaine réunies ». [BCP p. 34] Son portrait est construit antithétiquement à celui des autres personnages, notamment celui de Joseph, principal concurrent masculin du jeune homme (notons d'ailleurs la ressemblance onomastique entre les deux personnages déjà relevée par la critique : M. Jo serait-il l'inachevé de Joseph ?). Fils d'un puissant spéculateur de

plantation de caoutchouc, et nommé à plusieurs reprises et avec beaucoup d'ironie comme « le planteur du nord » dans les deux textes (M. Jo n'a en effet jamais dû participer à une quelconque plantation), il arrive dans un espace stérile de toute culture, littéralement dans un domaine oscillant entre *campus* ensauvagé et *saltus*, où la terre incultivable est abandonnée à la végétation. La situation est pour le moins paradoxale : que vient faire un planteur dans un lieu où rien ne pousse ? La frontière est transgressée ; les altérités peuvent se rencontrer, pour le meilleur en ce qui concerne Joseph et Suzanne, mais dans le cas de M. Jo qui frôle de peu la mésalliance, surtout pour le pire. Ne se trouvant pas là où il devrait être, le planteur s'attarde dans un milieu social antagoniste au sien et va à l'encontre de toutes les attentes paternelles en aimant une jeune femme qu'il sait ne jamais pouvoir épouser. Dans un premier temps, la rencontre de M. Jo et les premiers dialogues qui s'en suivent à la cantine de Ram servent surtout à mettre en exergue l'ensauvagement de la famille par opposition au « savoir vivre » et aux nombreuses richesses du personnage. Le long dialogue (présent aussi bien dans *Un barrage contre le Pacifique* que dans *L'Eden Cinéma*) où la famille évoque, hilare, l'état déplorable de leur voiture, sans phare, sans poignée, aux portes maintenues par des fils de fer, oscille entre comique et tragique. Le tout est burlesque, voire carnavalesque. Des « cris aigus d'intense satisfaction » sont poussés, Joseph « hoqu[ète] à chaque mot » [BCP p. 40], et la mère, dans un « état d'hilarité vulgaire » [BCP p. 41] manque de s'étouffer tant « la force de son rire ne semblait pas venir d'elle et gênait, faisant douter de sa raison » [BCP p. 41]. Les hiérarchies sociales sont, pour un temps, abolies, un renversement grotesque a lieu.

3.1.2 Le bac

Les bacs de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* s'inscrivent, au même titre que la cantine de Ram, comme des chronotopes intermédiaires de rencontre et de passage⁸³. Et de fait, c'est dans l'espace transitoire du bac traversant le fleuve pour l'amener de Vinh Long à Saigon que l'enfant fait la rencontre de l'amant chinois.

⁸³ Précisons toutefois que les modalités narratives sont bien entendu différentes dans les deux derniers textes du corpus : M. Jo (dans lequel on peut voir une certaine ressemblance avec le personnage du Chinois, bien que son ethnie, jamais précisée, laisse planer l'ambiguïté) ne devient jamais l'amant de Suzanne et c'est à Agosti, colon pauvre, illettré et très proche physiquement du frère que la jeune fille se donne finalement.

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. [...] C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances, Mais elle ne l'a pas été. [...] Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. [A. p. 16]

Une expérience initiatique en appelant une autre — et la corrélation entre le corps et l'écriture étant constante dans les deux derniers textes de notre corpus — la traversée du fleuve est également l'occasion pour la narratrice d'un tissage entre cette expérience de passage, le désir d'écriture et la référence corporelle au regard⁸⁴ : « Quinze ans et demi. [...] Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. » [A. p. 28] Le paradigme de la circulation est constant. Matériellement, le bac circule, bien entendu ; il est une étape transitoire entre deux autres moyens de transport pourtant antagonistes : le car indigène (un transport collectif, signe de pauvreté) et la limousine (véhicule personnel, signe extérieur de richesse) qui prendra la relève une fois la rencontre faite⁸⁵. Le fleuve aussi circule ; il « coule sourdement, il ne fait aucun bruit » [A. p. 29]. La narratrice de *L'Amant* le compare d'ailleurs « [au] sang dans le corps » [A. p. 29], et le rapprochement des deux paradigmes est intéressant ; il renvoie aussi bien au corps de la jeune fille, en processus de circulation (et de franchissement des limites) qu'à la thématique du sang et de la transmission filiale et littéraire inhérentes au cycle indochinois. Enfin, par la dynamique autotextuelle à l'œuvre dans l'ensemble du cycle et la perspective du double rite de passage (celui du personnage et celui de l'autrice), c'est également l'encre qui, métaphoriquement, par le processus de création littéraire, s'écoule.

Le parallèle autotextuel avec les textes antérieurs du cycle est d'ailleurs rapidement construit. Le motif de la vision de la limousine précédant celle du futur riche prétendant se répète au fil des réécritures et fait partie de ces « liens » hypertextuels qui contribuent à rapprocher les récits entre eux :

⁸⁴ L'importance de la corporalité est analysée dans la troisième partie.

⁸⁵ « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. » [A. p. 45, nous soulignons]. La séparation (d'avec la famille), première étape de tout de passage selon Arnold Van Gennep, est effective.

– « En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire. À l'intérieur, en livrée, un chauffeur attendait patiemment. » [BCP p. 31]

– « Dans la cour de la cantine de Réam ce soir-là il y avait une grande limousine noire. À l'intérieur de cette limousine, un chauffeur en livrée qui attendait » [EC p. 41]

L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord poursuivent et renforcent le processus d'autotextualité par le biais du regard métatextuel propre aux deux récits les plus tardifs de cycle⁸⁶ :

– « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, *comme je l'avais écrit*, que je rencontre l'homme riche de la limousine noire [...] » [A. p. 35, nous soulignons] ;

– « Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée, de coton blanc. *Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres*. C'est la Morris Léon-Bollée. » [ACDN p. 24, nous soulignons]

Cette fois la jeune fille n'est plus sous une tutelle familiale, mais seule : l'individualité du personnage par rapport à la communauté (majoritairement familiale dans les premiers textes) prime d'emblée. Unique blanche dans un car indigène (elle met d'ailleurs à mal la situation de ségrégation raciale à l'œuvre dans l'Indochine des années 1930), femme (dans un système social où la libre circulation est un privilège masculin), la jeune fille trouble les frontières et s'inscrit comme une figure d'opposition finalement comparable à celle de M. Jo lors de son arrivée à la cantine.

Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène. /Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme, pourquoi pas ? elle est si jolie, elle peut tout se permettre [...]
[A. p. 42]

⁸⁶ Le motif de la rencontre sur le bac était cependant présent dès « L'histoire de Léo », récit antérieur à *Un barrage contre le Pacifique* : « Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontrais Léo pour la première fois. [...] Léo était un indigène, mais il s'habillait à la française, il parlait parfaitement le français, il revenait de Paris. [...] Il avait un gros diamant au doigt et il était habillé en tussor de soie grège » [CG p. 31].

Cette ambivalence se reflète également dans la tenue de la jeune fille. Alice Delmotte Halter analyse cet aspect dans la lecture ethnocritique qu'elle propose de *L'Amant* :

[la] description de la tenue de la jeune fille sous le signe du paradoxe, [...] en marque la singularité (robe la voilant à peine, chaussures hautes, chapeau). Étrange, le vêtement reste cependant la marque courante — carnavalesque — de l'adolescente à cette époque. Dans un second reflux des souvenirs, la narratrice s'attache à décrire les soins qu'elle a prodigués à son corps. La mention du rouge à lèvres « ce jour-là » atteste d'une première rupture qui conditionnerait l'événement de la rencontre⁸⁷.

Si la tenue permet d'appuyer une individualité en se distinguant des normes vestimentaires, les attributs hétérogènes de la jeune fille attestent également « une identité problématique, carnavalesque, mouvante⁸⁸ ». Pour Anne Cousseau, le vêtement révèle déjà « une personnalité qui se construit à partir de tensions et de contradictions, et c'est l'image que l'adolescente souhaite proposer d'elle-même⁸⁹ ». Dès lors, au même titre que le sourire de Suzanne offert à contrecœur à M. Jo à la cantine de Ram signe « [s]a première prostitution » [EC p. 43], la tenue de la jeune fille s'inscrit comme les signes avant-coureurs de la prostitution symbolique que le passage du bac va finir d'établir. Seulement, la belle Suzanne marchandée, constamment dans l'attente et subissant les regards déplacés de M. Jo, s'est ici transformée en une jeune fille au regard dévorant, sûre de ses choix et n'hésitant pas à transgresser les attentes familiales. Pas de sourire forcé ici : « L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle regarde fort. *Farouche* serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère ; “on ne regarde pas les gens comme ça” » [ACDN, p. 30, nous soulignons]. Le regard de la jeune fille marque d'emblée l'écart et préfigure l'initiation sexuelle à venir.

Espaces-temps de rencontres et de passages, la cantine de Ram et le bac sont des chronotopes de la liminarité. Malgré les changements discursifs et narratifs inhérents au processus de réécriture du cycle, ils revêtent des fonctions symboliques initiatiques identiques dans les textes. Lieux intermédiaires préfigurant les transactions à venir,

⁸⁷ Alice Delmotte-Halter. « *L'Amant*, approche ethnocritique », *op. cit.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 268.

ouverts au hasard des rencontres et aux franchissements des limites, ils permettent aux altérités de se côtoyer dans une perspective tout autant transgressive qu'initiatique.

3.2 *L'hôtel Central : un espace-temps de la marge.*

Présent dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, l'Hôtel Central (« lieu de passage par excellence, lieu du provisoire et de l'éphémère⁹⁰ ») est situé à Saïgon. Suzanne, Joseph et la mère s'y installent pour quelques semaines lors de leur expédition dans la grande ville coloniale. Construit entre « le haut quartier » [BCP p. 136] et « les faubourgs indigènes » [BCP p. 136], l'Hôtel Central (le choix de la toponymie n'est pas anodin) est un véritable espace d'entre-deux marqué dans le roman par l'isotopie du passage :

L'hôtel central où descendirent la mère, Suzanne et Joseph se trouvait dans cette zone, au premier étage d'un immeuble en *demi-cercle* qui donnait *d'une part sur le fleuve, d'autre part sur la ligne du tramway de ceinture*, et dont le rez-de-chaussée était occupé par *des restaurants mixtes à prix fixe, des fumeries d'opium et des épiceries chinoises*. Cet hôtel avait un certain nombre de clients à demeure : *des représentants de commerce, deux putains installées à leur compte, une couturière*, et, en plus grand nombre, *des employés subalternes des douanes et des postes*. Les clients de passage étaient ces mêmes fonctionnaires qui se trouvaient *en instance de rapatriement, des chasseurs*, des planteurs aussi, et aussi à chaque courrier, *des officiers de marine et surtout des putains de toutes nationalités* qui venaient faire un stage plus ou moins long avant de s'encaserner soit dans les bordels du haut quartier, soit dans les pulluleux bordels du port où se déversaient par marées régulières tous les équipages des lignes Pacifiques. [BCP p. 136–137, nous soulignons]

Le trio familial qui y séjourne à un tournant de leur vie côtoie par ailleurs des personnages soit en phase de passage, soit passeurs. Il est intéressant de s'attarder sur les professions citées par le texte. En effet, toutes dépeignent des fonctions où l'on circule, où l'on voyage, où l'on initie. Les représentants de commerce, les employés des postes, les officiers de marine circulent constamment d'un espace à l'autre, ne s'arrêtant que ponctuellement dans

⁹⁰ Monique Pinthon. « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge ». In *Marguerite Duras, Marges et transgressions, op. cit.*, p. 63–72, p. 65.

des espaces seuils. Les fonctionnaires en instance de rapatriement et les « putains de toutes nationalités qui venaient faire un stage » sont pour leur part en phase de transition et attendent d'être agrégés à un nouveau statut. Les prostituées, les couturières, les employés des douanes et les chasseurs s'inscrivent quant à eux comme des personnages passeurs, initiateurs : alors que les prostituées se présentent comme « *les initiatrices* [sexuelles] *de tous les équipages du Pacifique* ». [BCP p. 157, nous soulignons], les chasseurs — à la frontière du sauvage et du domestique — frôlent constamment avec les limites entre le *cru* et le *cuit*, la vie et la mort. Le douanier est pour sa part l'administrateur du seuil, chargé d'établir et de percevoir les droits imposés sur les marchandises à la sortie ou à l'entrée d'un pays, il est régent des dynamiques transactionnelles. Enfin, la figure de la couturière comme *passeuse* a été longuement étudiée par Yvonne Verdier⁹¹. Dans son ouvrage *Façons de dire, façons de faire*, l'ethnologue brosse le portrait d'une couturière du village de Minot dans les années 1970, Émilienne. Celle-ci, comme bon nombre de ses consœurs, accueillait chaque hiver dans l'entre-deux-guerres plusieurs jeunes filles venues en formation, non pour se destiner à ce métier, mais pour apprendre quelques gestes de base leur permettant de tenir leur futur foyer. L'excellente ethnographie de Verdier analyse par conséquent combien la couturière fait office, pour ces jeunes filles en temps de passage, d'initiatrice. Elle est une figure de transmission des *savoir-faire* féminins, car derrière les travaux d'aiguille se cachent, comme nous le verrons dans une prochaine partie, toute la symbolique du corps et l'affirmation d'un érotisme féminin.

L'emplacement même de L'Hôtel Central, à la marge du quartier colonial et du quartier indigène, dans un immeuble en « demi-cercle » surplombant des « restaurants mixtes » dénote par ailleurs les phénomènes d'hybridité, de liminalité, de transition qui s'y jouent. Si les descriptions de l'Hôtel Central sont bien moins nombreuses dans *L'Eden Cinéma*, l'isotopie du passage reste constante. Elle prend par exemple forme par une étonnante (mais non moins pertinente) comparaison entre le hall de l'hôtel et le train : « Elles [la mère et Suzanne] sont toutes les deux assises — un peu comme dans *un train* » [EC p. 101, nous soulignons]. (Non—) lieu transitoire (comme tout moyen de transport) l'espace ferroviaire n'en reste pourtant pas moins le symbole d'une avancée.

⁹¹ Yvonne Verdier. *Façons de dire, façons de faire*, Paris : Gallimard, 1979.

Carmen, la tenancière de l'Hôtel Central s'inscrit par ailleurs comme une figure à la fois de circulation et de transaction. Fille de prostituée, indépendante, elle vend ses charmes et fait par conséquent de son corps une monnaie d'échange et un objet circulatoire. Carmen passe également le plus clair de ses journées « à se déplacer dans le très long couloir de l'hôtel » [BCP p. 138], exposant à tous ce qui semble caractériser le mieux sa personne, c'est-à-dire ses jambes : « On pouvait coucher avec Carmen rien que pour ces jambes-là, pour leur beauté, leur intelligente manière de s'articuler, de se plier, de se déplier, de se poser, de fonctionner. D'ailleurs on le faisait ». [BCP p. 138]. *A contrario* des personnages de la plaine aux pieds malades ou dont le mouvement est empêché, Carmen n'a aucun mal à se déplacer. Le texte fait à plusieurs reprises référence à la longueur et la beauté de ses jambes ; son genou possède d'ailleurs la « délicatesse d[']une *bielle* » [BCP p. 138, nous soulignons], soit une pièce de moteur permettant de transmettre un mouvement. Sa facilité à circuler, à côtoyer les altérités, fait d'elle une femme indépendante et maîtresse de sa sexualité. Propriétaire d'un lieu de passage, elle est elle-même un personnage passeur ; initiatrice de la sexualité de Joseph, elle tente de déclencher chez Suzanne une prise de conscience féminine, voire féministe. Figure de transgression contre l'ordre établi, Carmen inspire Suzanne et devient, pour un temps du moins, un modèle pour la jeune fille : « Moi, dit Suzanne, mon genre ce serait plutôt Carmen. /Oh ! fit Barner. /— Carmen, mais en mieux » [BCP p. 168]. La jeune fille entrevoit dans la tenancière une figure de liberté, une possibilité d'être non plus seulement une monnaie d'échange pour la mère et le frère, mais bien de se mettre *soi-même* en circulation, en toute agentivité.

3.3 La forêt et la garçonnière, les espaces-temps de l'initialisation sexuelle

Espaces-temps initiatiques, la forêt et la garçonnière de Cholen sont des chronotopes de la liminarité et du métissage. Ces espaces de marge, où les oppositions catégorielles font légion, permettent un détour par l'*Autre* où le personnage peut également s'expérimenter *Autre*.

3.3.1 La forêt

Aux limites de la plaine de Kam, visible depuis le bungalow familial, se dresse une gigantesque forêt. Éloignée de l'espace quotidien et sans surprise que représente la plaine pour les personnages, les descriptions de la forêt tropicale se font imagées et métaphoriques dans *Un barrage contre le Pacifique*.

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. [BCP p. 127]

Si la forêt est un espace du sauvage (étymologiquement, le latin *silvatus*, qui donna *salvage* en ancien français, signifie « forestier », « qui vient de la forêt ») et donc à première vue du *saltus*, nous avons choisi de le classer comme un chronotope de l'entre-deux, car pour les personnages, se rendre dans la forêt, c'est déjà quitter la plaine et transgresser le statisme mortifère. À la marge de la nature et de la culture, la frontière menant à la forêt est délimitée par le *campus* du champ d'ananas des Agosti, des enclos des bœufs, et, à son opposé, le village des poivrières (partie « encore non cadastrée par les blancs » où sont venus s'installer certains autochtones « afin de ne pas payer d'impôts et de ne pas risquer l'expropriation. » [BCP p. 128]) Les enfants indigènes vivant trop proches de la forêt revêtent d'ailleurs des caractéristiques d'ensauvagement et sont animalisés par la voix narrative d'*Un barrage contre le Pacifique* : « Peu avant le rac, Joseph frappa dans ses mains pour les faire se sauver [les enfants] et ils étaient si sauvages qu'ils s'enfuirent en poussant *des cris stridents qui rappelaient les cris de certains oiseaux dans les champs de riz.* » [BCP p. 128, nous soulignons] La forêt marque par conséquent une limite spatiale entre la colonisation du territoire par l'Homme « blanc » et la nature sauvage, difficilement contrôlable, péniblement habitable. Territoire des hors-la-loi (en l'occurrence, ceux qui ne s'intègrent pas à l'entreprise coloniale), elle est par conséquent un contre-espace qui s'oppose à l'ordre et à la loi coloniale. Comme l'écrit Robert Harrison dans son essai *Forêts* là est tout l'intérêt de ce contre-espace :

Dans les religions, les mythologies et les littératures occidentales, la forêt se présente comme un lieu (...) où les perceptions se confondent, révélant certaines dimensions cachées du temps et de la conscience. En forêt, l'inanimé

peut soudain s'animer, le dieu se change en bête, le hors-la-loi défend la justice, Rosalinde apparaît en garçon, le vertueux chevalier est ravalé à l'état d'homme sauvage, la ligne droite forme un cercle, le familier cède la place au fabuleux⁹².

Espace de la transgression, la dimension initiatique de la forêt est présente dans de nombreuses cultures ; pourtant, comme le précise Véronique Cnockaert « [e]n marge du monde des hommes ne veut pas dire [...] en marge des lois⁹³ ». Si la forêt dissout les repères (et c'est en ce sens qu'elle est un formidable espace de passage), « les récits où elle apparaît appartiennent toujours à une ethnographie concrète qui charrie des règles et des conventions rituelles circonscrites par une culture déterminée⁹⁴ ». Et pour cause, dans *Les racines historiques du conte merveilleux* Vladimir Propp analyse l'omniprésence du motif de la forêt dans les contes (ces derniers, narrants des initiations, impliquent systématiquement un rapport ritualisé au monde⁹⁵) par l'importance de cet espace de marge dans les rites initiatiques, soit culturellement ordonné : « Le rite d'initiation a en effet toujours lieu dans une forêt. Cela est un trait constant, obligatoire, du rite d'initiation, dans le monde entier. Là où la forêt n'existe pas, les broussailles en tiennent lieu.⁹⁶ » Dès lors, comme le souligne Yvonne Verdier :

Il n'est de conte sans traversée de forêt : quand le héros arrive dans la forêt, c'est signe que commence le conte, la féerie, que vont arriver vieilles sorcières, ogres, animaux. Aussi on peut être tenté d'affirmer que l'univers du conte et celui de la forêt se confondent et que comprendre le conte, c'est comprendre la présence de la forêt, et réciproquement⁹⁷.

Marquant l'écart entre nature et culture (la séparation puis la phase de marge), la forêt des contes efface les limites d'avec le monde familial⁹⁸ jusqu'à la victoire de l'ordre social par laquelle se ponctue tout conte lorsque le héros ou l'héroïne a trouvé sa place

⁹² Robert Harrison. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, Paris : Flammarion, « Champs essais », 1992, p. 10.

⁹³ Véronique Cnockaert. « L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac », *Romantisme* (n° 145), 2009, p. 37–49. Disponible en ligne : <https://www.cairn-int.info/revue-romantisme-2009-3-page-37.htm>.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁵ On remarque en effet que les contes suivent de près la structure ternaire du rite de passage telle que définie par Arnold Van Gennep.

⁹⁶ Vladimir Propp. *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard, 1983, p. 69.

⁹⁷ Yvonne Verdier. « Mythologie de la forêt », *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, op. cit. p. 225–234, p. 227.

⁹⁸ La forêt est en effet « hors des limites du monde familial » selon R. Harrison (*Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, op. cit., p. 246).

(l'agrégation finale). Aucun texte du cycle indochinois ne relève du conte, pourtant la dimension initiatique de notre corpus est manifeste. Les rapports entre le conte initiatique et le roman d'apprentissages sont par ailleurs complexes. Nous analyserons cet aspect dans une prochaine partie. Notons cependant que si la dynamique rituelle n'a pas quitté le roman (et nous espérons en avoir déjà maintes fois fait la démonstration), la distinction majeure entre conte et roman se situe dans le rapport qu'entretient le héros ou l'héroïne avec la communauté ; c'est toute l'ambivalence entre la *coutume* et le *destin*. Dès lors, si le roman moderne reprend certains motifs propres au conte et à sa symbolique rituelle, la différence majeure entre les deux genres se situe dans l'individualité du personnage romanesque qui se construit une *destinée* ne tenant pas toujours compte des règles collectives et des coutumes. Par conséquent, si le héros du conte finira toujours par sortir de la « forêt » pour finalement arriver à « [son] achèvement et à [son] installation⁹⁹ », rien n'est moins sûr pour le héros de roman...

Dans l'ensemble du cycle (et cela, bien que la « narration » s'attarde davantage en description dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*), la forêt apparaît comme un espace liminal d'exploration des limites réservé aux adolescents (la mère n'y pénètre jamais) et dès lors, propice aux rites initiatiques. Pour Joseph, la forêt est l'espace de la cynégétique. La période de chasse débute d'ailleurs au crépuscule, temps privilégié de l'initiation, où les repères sont brouillés, et permet le va-et-vient entre le sauvage et le domestique. Yvonne Verdier a soulevé l'importance de l'activité cynégétique au sein de l'espace forestier lors de la construction identitaire masculine et notamment, dans le processus d'affirmation virile :

[...] la chasse constitue pour les hommes l'un des domaines spécifiques, indépendants et disjoints du monde des femmes, engendrant une parole véhémence et intarissable — les histoires de chasse —, les regroupant hors de toute appartenance sociale, en corps, en bande, dans un espace qu'ils ont su préserver au fil des ans, les bois communaux¹⁰⁰.

La chasse permet une séparation progressive de l'espace féminin et domestique de la *domus* et marque pleinement l'entrée du jeune homme dans la marge. Cette séparation est

⁹⁹ Yvonne Verdier. *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais, op. cit.*, p. 223.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 215.

nécessaire à l'expérience de la virilité pour Joseph qui vit, rappelons-le, entouré de femmes : « Emmène-moi, dit Suzanne, emmène-moi Joseph. /La mère gueulait. /— J'emmène pas de femme dans une chasse de nuit et toi [la mère], si tu gueules, j'y vais tout de suite. » [BCP p. 26].

La différenciation sociale et culturelle des genres a fait l'objet de nombreux travaux de recherche. Dans *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*¹⁰¹, l'anthropologue Françoise Héritier analyse combien, culturellement, la différence des sexes s'inscrit quasi universellement dans une classification hiérarchique systémique basée sur des systèmes d'oppositions amenant l'un et l'autre sexe à penser le monde différemment : gauche/droite, haut/bas, sec/humide, grand/petit, intérieur/extérieur, inerte/actif, vie/mort etc. Selon la thèse de Françoise Héritier la différence des sexes (ce qu'elle nomme « la valence différentielle des sexes ») structure par conséquent la pensée humaine. Dans le cadre de la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », l'ethnologue Daniel Fabre analyse pour sa part combien la différenciation genrée influence l'accès à la maturité sociale dans les sociétés villageoises européennes. Rites invisibles (car non dramatisés de manière manifeste), les pratiques décrites par l'ethnologue furent pourtant longtemps « au cœur de la fabrique sociale du sens¹⁰² ». L'analyse des formes de la sexuation dans les sociétés européennes montre que lorsque les filles sont cantonnées aux espaces intérieurs et acquièrent leur identité féminine par le biais des travaux de couture et de broderie intrinsèquement liés à la maîtrise de leur corps¹⁰³, pour les garçons, ce temps d'initiation est marqué par des expériences de transgression des frontières : « celle qui sépare le monde sauvage du monde domestique, le monde des vivants et celui des morts, enfin celle qui, surplombant les deux autres, différencie le masculin et le féminin.¹⁰⁴ » Daniel Fabre analyse cette différenciation spatiale de l'expérience initiatique par le fait que tout homme étant engendré par une

¹⁰¹ Françoise Héritier. *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996.

¹⁰² Daniel Fabre. « Le rite et ses raisons », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³ « La leçon de couture est initialement leçon de maintien, leçon d'application, leçon d'obéissance ». Françoise Ménand Doumazane. *Aline au miroir*, *op. cit.*, p. 194. Pour tous les milieux sociaux, les travaux d'aiguille sont intrinsèquement liés au « devenir fille » dans nos sociétés occidentales. Ces questions sont traitées dans la troisième partie.

¹⁰⁴ Agnès Fine. « Daniel Fabre (1947– 2016). « L'invisible initiation » en Europe, une recherche pionnière », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (n°44), 2016, p. 265–280, p. 72. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/clio/13334#quotation>.

femme, il serait nécessaire de « se remettre au monde¹⁰⁵ » entre hommes pour affirmer sa virilité¹⁰⁶. Pour cela, les garçons doivent quitter l'espace maternel ; contrairement aux jeunes filles, ces derniers ont besoin d'aller chercher à l'extérieur leur identité. Un homme qui n'aurait pas fait l'expérience de la transgression ne se serait pas auto-engendré et ne pourrait dès lors se rapprocher de l'autre sexe. Il serait dès lors rattaché à la féminité maternelle, prisonnier d'un entre-deux qu'illustrent nombre d'expressions populaires virilistes citées par Daniel Fabre (« femmelette », « être dans les jupes de sa mère »). Dans *Faire le garçon*, Jérôme Meizoz livre pour sa part une passionnante enquête sur la (difficile) construction d'une identité virile structurée par l'éducation genrée : « À neuf ans, [mes sœurs] se battent pour tenir la poussette de leur frère cadet et faire, triomphalement, le tour du quartier dans le rôle envié de petite maman. À elles le soin, la patience, l'acceptation. Aux garçons l'exploration, la forêt, la nuit et la violence¹⁰⁷. »

En effet, pour Joseph, l'espace forestier permet d'affirmer la différence des sexes par le biais de pratiques culturellement genrées. En se rendant dans la forêt pour chasser, Joseph transgresse les limites qui le rattachent à la mère et à la sœur et passe, temporairement, de l'état de *garçon* (enfant, fils et frère) à celui d'*homme* :

C'était un chasseur, Joseph, et rien d'autre. [...] À quatorze ans, il avait commencé à chasser de nuit, il se construisait des miradors et partait sans un seul pisteur, pieds nus, en cachette de la mère. Il n'y avait rien au monde qu'il aimait tant qu'attendre le tigre noir à l'embouchure du rac. Il pouvait attendre des nuits, tout seul, par n'importe quel temps, à plat ventre dans la vase. Une fois il avait attendu pendant trois jours et deux nuits et il était revenu avec une panthère noire de deux ans. Il l'avait mise en proue à la pointe de sa barque et tous les paysans s'étaient rassemblés sur les berges du rac pour le voir arriver. [BCP p. 116]

Martine Segalen a relevé les accointances entre l'activité cynégétique et le rite de passage, tant les dimensions rituelles y sont nombreuses. « [...] séparation d'avec la communauté,

¹⁰⁵ Nous empruntons le terme de Daniel Fabre utilisé dans la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », *op. cit.*

¹⁰⁶ Les travaux de Daniel Fabre s'inscrivent dans la continuité de ceux de Françoise Héritier dans la mesure où il analyse les ressorts historiques et anthropologiques de la domination masculine dans nos sociétés. Il souligne que la jalousie des hommes de ne pas disposer d'un pouvoir de reproduction les amènent à mettre en scène des formes d'auto-engendrement et à contrôler, y compris de manière violente, la sexualité féminine.

¹⁰⁷ Jérôme Meizoz. *Faire le garçon*, Carouge-Genève : Zoe, 2017, p. 22.

temps de marge qui est celui de la quête animale, temps d'agrégation avec le partage de l'animal et les repas qui s'en suivent.¹⁰⁸ » Lors de la chasse en forêt, Joseph transgresse les limites de l'espace domestique et fait l'expérience initiatique des marges ensauvagées. Pourtant, la plaine étant un espace du *saltus*, il ne quitte pas cet état d'ensauvagement qui ne devrait être que temporaire. Dès lors, si l'acte de chasser est acquis, si Joseph fait preuve de ses qualités viriles, l'agrégation n'est pas établie une fois la forêt quittée, car les animaux ne sont jamais consommés et restent dans le *cru*¹⁰⁹, état du sauvage.

Joseph avait tué le cerf et l'une des biches l'avant-veille et les deux autres il y avait trois jours, et celles-là ne saignaient plus. Les autres perdaient encore leur sang goutte à goutte par leurs mâchoires ouvertes. Joseph chassait souvent, parfois une nuit sur deux [...]. Mais Joseph ne pouvait pas se résigner à revenir bredouille de la forêt. Et on faisait toujours comme si on mangeait les biches, on les accrochait toujours sous le bungalow et on attendait qu'elles pourrissent avant de les jeter dans le rac. [BCP p. 14]

La chasse dérégulée illustre combien Joseph est porteur du *sang noir*. Décrite par l'anthropologue Bertrand Hell, cette fièvre extrême qui rapproche l'homme de l'animal sauvage qu'il chasse, celle qui « ne [lui] permet plus [...] de se satisfaire des limites de la chasse mesurée et, [qui] pour assouvir [sa] passion [le rend] prêt à prendre tous les risques¹¹⁰ ».

Pour Suzanne, la forêt prend la forme d'un espace d'initiation sexuelle. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, lorsque la jeune fille y pénètre une première fois, accompagnée de Joseph, la description des lieux oscille entre hostilité, étrangeté et sensualité.

Dès qu'ils pénétrèrent dans la forêt, le chemin devint un sentier étroit de la largeur d'une poitrine d'homme et pareil à un tunnel au-dessus duquel la forêt se refermait, dense et sombre. [...] Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en faisaient

¹⁰⁸ Martine Segalen. *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 54.

¹⁰⁹ Claude Lévi-Strauss dans *Mythologiques. Le cru et le cuit* (Paris : Pion, 1964), tente de montrer que les qualités purement sensibles et empiriques comme le cru ou le cuit s'articulent en un réseau abstrait de relations jusqu'à former un système. La séparation « cuit/cru » renvoie au paradigme « nature/culture ». En tant que processus de transformation, la cuisine permet le passage du *cru* au *cuit* et donc, un travail d'ordonnement du monde.

¹¹⁰ Bernard Hell. *op. cit.*, p. 48.

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 » d'orchidées, face au ciel, éjectaient de somptueuses floraisons. [BCP p. 127]

Métaphore de l'inconscient désir incestueux ressenti pour le frère aîné, la description de l'espace forestier s'ancre d'ores et déjà dans l'illégitime et dans l'interdit sexuel du *saltus* : « Le *saltus* c'est la prévalence des forces naturelles sur les forces cultivées, mais aussi de l'irrationnel sur la raison, du monde invisible sur le monde visible¹¹¹ », nous rappelle Marie Scarpa. La forêt devient par conséquent propice au surgissement de certaines dimensions cachées de l'inconscient ; cet aspect est d'ailleurs mis en exergue par Bruno Bettelheim dans sa célèbre *Psychanalyse des contes de fées* : « Depuis les temps les plus reculés, la forêt pratiquement impénétrable où nous nous perdons symbolise le monde obscur, caché, pratiquement impénétrable de notre inconscient¹¹² ». Si nous ne souhaitons pas nous attarder dans des analyses psychocritiques de l'œuvre durassienne — d'autres l'ont fait avant nous¹¹³ — il nous paraît essentiel de mentionner combien l'imaginaire durassien de la forêt est rattaché au frère et notamment, au désir pour le frère. Ainsi, dans *L'Eden Cinéma*, lorsque la compagnie de M. Jo devient trop pesante, c'est dans la forêt, et avec Joseph, que Suzanne souhaite se réfugier : « VOIX DE SUZANNE. J'ai eu envie d'aller dans la forêt avec Joseph » [EC p. 93]. *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* poursuivent l'association de la forêt, du petit frère et de la chasse. La période cynégétique n'y fait cependant l'objet d'aucune séparation des sexes : c'est une activité poétiquement rattachée à l'enfance sauvage, où le « petit » frère et la jeune fille ne se retrouvent que tous les deux, à l'écart du foyer familial toxique. C'est également le lieu de l'apprentissage de la différence de sexe par la découverte du corps d'un *Autre* (homme), pas tout à fait *autre* (frère) : « On allait *chasser* ensemble dans *la forêt* au bord de l'embouchure du rac. Toujours seuls. Et puis une fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. [...] Quand on était

¹¹¹ Marie Scarpa. *L'Éternelle jeune fille*, op. cit., p. 210.

¹¹² Bruno Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2016, p. 209.

¹¹³ Nous pouvons entre-autre citer : Michel David. *Marguerite Duras, une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture une écriture de la jouissance*, Paris : Zoédiaque, 1996 ; Brigitte Cassirame. *Anne-Marie Stretter, Une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre Marguerite Duras*, EPU, Éditions Publibook université, 2006 ; Didier Mion. « Une passion, celle d'écrire chez Marguerite Duras », *Champ psy*, vol. 57 (n° 1), 2010, p. 43–52 ; Yingying Yang. « Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine », op. cit.

à Prey-Nop on allait dans la forêt ou dans les barques, le soir. » [ACDN p. 56, nous soulignons].

Dans cet espace liminal aux limites troubles, les perceptions entre le *même* et le *différent*, le *proche* et le *lointain* semblent dès lors se confondre : « Et déjà le parfum du monde sortait de la terre, de toutes les fleurs, de toutes les espèces, des *tigres assassins* et de leurs *proies innocentes* aux chairs mûries par le soleil, *unis dans une indifférenciation de commencement du monde*. » [BCP p. 128, nous soulignons] Davantage sensorielle que dans le reste du roman, la perception du paysage de la forêt explore les dimensions érotiques et mythiques¹¹⁴ : ici, le paysage de la forêt au crépuscule appelle une nouvelle fois l'intertexte biblique de la genèse. « L'indifférenciation de commencement du monde » brouille les limites et alimente les images poétiques antithétiques de l'extrait (tigres assassins/proies innocentes). Une fois M. Jo chassé de la plaine, seuls au cœur de l'espace forestier, Joseph et Suzanne connaissent donc un retour aux sources et deviennent pour un temps des Adam et Ève, fait du *même sang* et de la *même chair*, mais inexorablement *distincts* par la différence de sexe. Dans *Les lieux de Marguerite Duras*, ouvrage réalisé à partir d'entretiens entre Michelle Porte et l'écrivaine, Duras évoque longuement la forêt et l'imaginaire qui s'en dégage dans ses œuvres. « La forêt c'est l'interdit¹¹⁵ », déclare-t-elle avant d'ajouter « La forêt c'est la forêt de l'enfance [...] la forêt était interdite, parce que dangereuse. Et nous y allions quand même, nous les enfants nous n'avions pas peur de la forêt. Et ma mère, qui était du nord, qui était européenne avait peur de la forêt¹¹⁶ ». Et, en effet, dans l'ensemble du corpus la mère ne va jamais dans la forêt : elle est un espace initiatique transgressif, réservé à la jeunesse, et dont la mère est exclue¹¹⁷.

Et pour cause, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* l'initiation sexuelle de Suzanne a lieu dans la forêt :

[...] Ils laissèrent le champ d'ananas et pénétrèrent dans la forêt. Il y faisait par contraste une fraîcheur si intense qu'on croyait entrer dans l'eau. La clairière

¹¹⁴ Catherine Bouthors-Paillart qualifie la forêt durassienne d'« utopie originaire » (*Duras la métisse, Métissage fantasmagorique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 99).

¹¹⁵ Dans *Les lieux de Marguerite Duras* (Paris : Les Editions de Minuit, 1976, p. 12) l'écrivaine dit : « La forêt c'est l'interdit ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁷ « La forêt constitue le lieu par excellence où s'épanouit la sauvagerie de l'enfant. Chaque souvenir de la forêt indochinoise évoque l'enfance libre et naturelle ». Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 382.

où Jean Agosti s'arrêta était assez étroite, une sorte de gouffre d'une sombre verdure entouré de futaies épaisses et hautes. Suzanne s'assit contre un arbre et enleva son chapeau. Bien sûr, on se sentait là dans une sécurité plus entière que partout ailleurs [...]. [BCP p. 271]

Le passage du *campus* du champ d'ananas au *saltus* de la forêt marque la transgression des limites et trace les contours des amours illégitimes. La défloration n'amorçant pas une sexualité reproductrice dans le strict cadre du mariage, elle a lieu dans l'*ailleurs*. Ainsi, comme l'évoque Mona Ozouf dans son ouvrage traitant des fêtes révolutionnaires « [l]es arbres de la forêt sont toujours associés à une liberté prise contre un certain ordre social¹¹⁸ » : et de fait, si les hommes maîtrisent l'espace du dehors et peuvent fréquenter le sauvage, les femmes se doivent de garder l'espace domestique et familial.

Les rapports sexuels entre Agosti et Suzanne ont toujours lieu dans la forêt dans *L'Eden Cinéma* (« La mère est morte un après-midi. /J'étais dans la forêt avec Agosti » [EC p. 149]). La narratrice d'*Un barrage contre le Pacifique* précise pourtant qu'ils se poursuivent par la suite à la cantine de Ram. Dès lors, bien qu'il en ait la possibilité, Agosti n'amène pas immédiatement Suzanne dans sa garçonnière, lieu pourtant dédié aux relations illégitimes :

Et sans doute, Suzanne aurait-elle préféré la chambre que Jean Agosti avait à la cantine de Ram. Ils auraient fermé les volets et, à part les raies de soleil qui seraient entrées par les jointures des fenêtres, ç'aurait été un peu l'obscurité violente des salles de cinéma. [...] C'était dans cette chambre-là [à Ram] qu'il amenait en général les femmes avec lesquelles il couchait. [BCP p. 271]

Si cet aspect interroge, rappelons toutefois que pour Agosti, Suzanne est « aussi cinglée que Joseph » [BCP p.184] et, d'une certaine manière, sa folie l'ensauvage. Or, en tant qu'espace liminal, la forêt appartient à l'altérité sauvage, aux conduites anormales, et donc, en un sens, à l'aliéné (*alius*, « l'autre », « l'étranger »), au fou¹¹⁹, socialement marginalisé. Ce dernier revêt d'ailleurs selon Lévi-Strauss cette bien étrange fonction « de figurer certaines formes de compromis irréalisables sur le plan collectif, de feindre des

¹¹⁸ Mona Ozouf. *La fête révolutionnaire*, Paris : Gallimard, 1979, p. 349–350.

¹¹⁹ « Donc la forêt est aux fous, voyez, et dans ma vie elle a été à l'enfance » (Marguerite Duras à Michelle Porte. *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.* p. 26).

transitions imaginaires, d'incarner des synthèses incompatibles¹²⁰ ». Par ailleurs, de nombreux travaux d'historien.nes et d'ethnologues ont souligné les accointances entre la jeune fille pubère et le sauvage. La puberté féminine est représentée dans de nombreuses cultures comme une mise en danger de la communauté : « une merveilleuse éclosion et [...] une terrible menace¹²¹ ». Ensauvagé et voué à le rester, le corps vierge de Suzanne rencontre donc sa destinée dans l'espace forestier. Le don du corps ne s'intègre par ailleurs dans aucune pratique coutumière et n'est soumis à aucune contrepartie sociale, morale ou financière : ni à un mariage, ni à de l'argent, ni à un diamant (ce qu'Agosti ne manque pas de rappeler à Suzanne avec un certain sarcasme : « — J'ai pas de diam à te donner » [BCP p. 270]). Ces trois éléments représentaient pourtant tout le nœud de la marchandisation du corps de Suzanne par la mère à M. Jo. C'est dès lors loin de toute alliance matrimoniale, dans le « gouffre d'une sombre verdure entouré de futaies épaisses et hautes » [BCP p. 271] que le sang de la défloration coule.

Il avait sorti son mouchoir de la poche et il avait essuyé *le sang qui avait coulé le long de ses cuisses*. Ensuite, avant de partir, il avait remis un coin de ce mouchoir ensanglanté dans sa bouche, sans dégoût et avec sa salive il avait essuyé une nouvelle fois les taches de sang séché. [BCP p. 275, nous soulignons].

Le motif est repris dans *L'Eden Cinéma* : « SUZANNE. On est parti dans la forêt avec Agosti. /Il faisait frais sous les arbres après les champs d'ananas. /Frais et sombre. Temps long. Il a pris son mouchoir et il a essuyé le sang sur ma robe, et sur moi. Le soir est venu, là, dans la forêt. » [EC p. 148, nous soulignons]. La mention du sang qui coule au cœur de l'espace sauvage rapproche par ailleurs les paradigmes du passage, de la forêt, de la chasse et de l'initiation sexuelle¹²² : au cœur de l'espace liminal forestier, le corps ensauvagé est franchi. Kettler Penrod définit anthropologiquement l'initiation comme : « une cérémonie qui fait accéder un individu à un nouveau groupe d'appartenance. En tout cas, l'initiation se définit toujours par le partage d'un savoir commun, lié souvent à un processus

¹²⁰ Claude Lévi-Strauss. *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012 (1949), p. 20.

¹²¹ Louise Bruit-Zaidman. « Les jeunes filles dans la cité grecque ». In Louise Bruit-Zaidman, Gabrielle Houbre, Christine Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel (dir.). *Le corps des jeunes filles, de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Perrin, 2001, p.80–102, p. 82.

¹²² Cet aspect fait l'objet d'une analyse plus approfondie dans la troisième partie de ce travail.

corporel¹²³. » Or la forêt du cycle indochinois apparaît bien comme un espace d'apprentissage (du corps et de l'esprit). Entre les mains de Jean Agosti, Suzanne se sait « d'une intelligence nouvelle » [BCP p. 285]. Instruite, la jeune fille est désormais initiée¹²⁴.

3.3.2 La garçonnière de Cholen

Si la forêt est présente dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* (elle abrite l'exploration mutuelle des corps de la jeune fille et de son « petit » frère Paulo), l'initiation sexuelle avec une figure d'une altérité autre que le frère a lieu dans la garçonnière de Cholen, avec le Chinois. L'espace de la garçonnière a fait l'objet de nombreuses études¹²⁵ mettant en avant son importance narrative en tant qu'espace de l'intimité qui échappe à l'univers familial. Alice Delmotte Halter a notamment relevé combien elle s'apparentait à un espace initiatique tant elle était décrite comme un espace poreux¹²⁶ (notamment aux sons, aux souvenirs, et à la mère). Nous souhaiterions nous inscrire dans cette continuité et analyser dans quelle mesure l'espace liminal de la garçonnière se rapproche de la forêt ensauvagée des premiers textes, et combien elle est propice aux franchissements des limites.

L'arrivée dans la garçonnière marque toujours un point de rupture dans la narration¹²⁷. Dans *L'Amant*, la phase de séparation entamée lors du passage du bac se poursuit ainsi par la montée de la jeune fille dans la limousine (« Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour

¹²³Lynn Kettler Penrod. « Hélène Cixous : Lectures initiatiques, lectures centrifuges ». In Verena Andermatt Conley, Anne-Emmanuelle Berger, Mireille Calle (dir.). *Du Féminin*, Cap-Saint-Ignace : Le griffon d'argile, « Trait d'union », 1992, p. 78–103, p. 84.

¹²⁴Cette question est traitée plus en détail dans le dernier chapitre.

¹²⁵Notamment : Marcelle Marini. « transgressions ». In Alain Vircondelet (dir.). *Duras, Dieu et l'écrit*, Paris : Rocher, 1998 ; Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse. Métissage fantasmatisque et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit. ; Isée Bernateau, « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *Le Carnet PSY*, vol. 165, (n° 7), 2012, p. 32–35 ; Chloé Chouen-Ollier. *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras — Écrire l'écart*, op. cit., 2015.

¹²⁶Alice Delmotte-Halter. « *L'Amant*, approche ethnocritique », op. cit.

¹²⁷Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (*Cahier Remix*, « imaginaire de l'écrit dans le roman, 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de>. ; <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02420456/document>.)

toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. » [A. p. 45, nous soulignons]) pour finalement se conclure par l'initiation sexuelle dans la garçonnière (phase d'agrégation). Dans *L'Amant de La Chine du Nord*, la rupture est visible aussi bien dans la narration que dans l'architecture graphique des lieux représentés jusqu'alors davantage marqués par la ligne droite de la loi coloniale (la narratrice s'attarde notamment sur les « villas blanches à terrasse. Entourées de grilles et de parcs » présents dans le quartier colonial de Vinh-Long [ACDN p. 17]). Le quartier de Cholen apparaît dès lors comme une zone marginale où règne un chaos libérateur : il est le lieu de l'expérience sexuelle subversive et par conséquent de la mise en danger du système colonial par l'écart pris sur sa ligne morale. Pour l'enfant et le Chinois c'est également le lieu où l'on peut diverger des attentes familiales, ne plus s'inscrire dans la communauté, mais bien dans l'individualité du corps et de l'esprit. Cette transgression se reflète par une délinéarisation à l'opposé des descriptions des quartiers coloniaux sur laquelle notre analyse porte dans la sous-partie suivante : la garçonnière efface par conséquent les limites d'avec le monde familial. La narratrice de *L'Amant* décrit Cholen comme un espace « à l'opposé des boulevards qui relient la ville Chinoise au centre de Saïgon » [A. 45], et donc « [à l'opposé de] ces grandes voies à l'américaine sillonnées par les tramways, les pousse-pousse, les cars » [A. p. 45]. Si la garçonnière se situe bien dans un « compartiment » [A. p. 45] (de l'italien *compartimento*, dérivé du verbe *compartire* « diviser, partager », terme amenant l'idée d'un cloisonnement donc) ce dernier est vain, il n'y a en effet, « pas de vitres aux fenêtres » [A. p. 50]. La jeune fille le remarque rapidement : « aucun matériau dur ne [la] sépare des autres gens » [A. p. 51]. Dès lors, à l'inverse des villas des quartiers coloniaux strictement délimitées, les compartiments de Cholen sont des espaces poreux ouverts au *dehors* où les frontières sont par conséquent labiles. *L'Amant de la Chine du Nord* insiste davantage encore sur la divergence avec les quartiers coloniaux. L'imaginaire graphique de la courbe est prégnant dans les descriptions de Cholen, il reflète l'écart sur la loi coloniale pris dans cet espace de transgression : « La ville chinoise arrive vers eux dans le vacarme des vieux tramways [...] Accrochés aux trams il y a des *grappes* d'enfants de Cholen. [...] les trams n'ont *plus la forme de trams*, ils sont *bouffis, bosselés* jusqu'à ressembler à rien de connu. » [ACDN p. 71, nous soulignons] Tout comme la forêt, le quartier de Cholen marque la limite de l'expansion coloniale et sa mise en danger. L'enfant le rappelle avec

beaucoup d'ironie : « Ils ne sont pas colonisés les Chinois, ils sont ici comme ils seraient en Amérique, ils voyagent. On ne peut pas les attraper pour les coloniser [...] » [ACDN p. 119]. Si la communauté chinoise de Cholen se démarque de la tradition coloniale de l'homme blanc où domine une ligne droite figée, elle apparaît également comme une masse constamment en mouvement (la narratrice de *L'Amant* compare la ville de Cholen à un « train » en marche) quand les colons européens sont définis par une langueur statique et mortifère (« [Les femmes] attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. Dans l'ombre de ces villas, elles se regardent pour plus tard, elles croient vivre un roman » [A. p. 26]). S'opposent par conséquent dans les récits non seulement *la ligne droite et la courbe*, mais également *statisme et mouvement*. Pour la jeune fille, cela se manifeste par, d'un côté, un temps lent, répétitif, marqué par un quotidien scolaire contraignant qui s'organise autour du lycée et du retour à la pension, et, de l'autre, un espace de liberté pris sur l'ordre social : « Elle a *échappé* à la promenade *obligatoire* des jeunes filles du pensionnat » [A. p. 45, nous soulignons].

Chronotope de l'entre-deux, la garçonnière de Cholen est ainsi, tout comme la forêt, un espace de marge où les individus flirtent avec les frontières et les limites. Lieu du pouvoir masculin, des amours illégitimes, d'un célibat à l'opposé de toute conjugalité procréatrice, l'appartement du Chinois concilie les oppositions entre les sexes, les âges, les milieux sociaux, les ethnies et bien sûr les corps. S'y croisent un homme chinois de bientôt trente ans, riche, mauvais aux études¹²⁸ et une jeune fille française de tout juste quinze ans, enfant de colons, pauvre, première en français. Les différents systèmes de domination (sexuelles, ethniques, économiques, littéraires) s'inscrivent comme des pentes montantes et des pentes descendantes qui s'entrecoupent sans cesse et au croisement desquels les corps se rapprochent et se pénètrent. Espace du passage, la garçonnière permet une véritable rencontre avec l'Autre grâce à laquelle le corps va s'ouvrir, à l'autre, bien sûr, puis aux autres, pour s'étendre à la ville tout entière : « Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. » [A. p. 53]

¹²⁸ Nous sommes loin de Jean Agosti et de sa ressemblance un peu trop frappante avec le frère. *L'Amant* Chinois représente l'altérité, à la fois sexuelle, physique, ethnique et sociale.

Dans le premier livre, elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre. [...] On pourrait dire là aussi qu'on reste dans « l'ouvert » de la chambre aux bruits du dehors [...]. [ACDN p.81]

Comme tout espace de passage, la garçonnière est marquée par son aspect impersonnel : « Je demande si je me souviendrais de la maison. Il me dit : regarde-la bien. Je la regarde. Je dis que c'est comme partout. Il me dit que c'est ça, oui, comme partout. » [A. p. 54] ; « L'endroit est moderne, meublé à la va-vite dirait-on, avec des meubles de principe modern style. Il dit : je n'ai pas choisi les meubles. » [ACDN p.45] Un peu plus loin dans le texte, la narratrice précise que la garçonnière est meublée « comme un hôtel de gare » (groupe nominal d'ailleurs formé de deux non-lieux transitoires). La chambre de Cholen n'est pas une *domus*. Son caractère transgressif (bien que régi et culturellement ordonné) l'oppose à la notion même du foyer en tant qu'espace familial, « lieu de vie et de la vie (le lieu de reproduction)¹²⁹ » : « — C'est mon père qui m'a donné ça. Ça s'appelle une garçonnière. Les jeunes Chinois riches ici, ils ont beaucoup de maîtresses, c'est dans les mœurs » [ACDN p. 73]. À l'inverse du mariage chinois qui verra naître un « printemps d'enfants » lorsque l'Amant se mariera [ACDN p.221], les amours illégitimes de la garçonnière resteront stériles. Et pour cause, elles sont souvent associées à l'acte transgressif de la prostitution, véritable fantasme pour la jeune fille : « Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour » [A. p. 53]. Or, comme l'analyse Chloé Chouen-Ollier : « [...] l'écriture de la prostitution amène la notion d'écart au regard de la morale [...] »¹³⁰. Par conséquent :

L'acte de se prostituer convoque donc doublement la notion de marginalité : on se donne dans les lieux périphériques, pour ne pas être vu(e), pour apparaître aux yeux de la société comme « irréprochable [...]. Les lieux où s'organise le don de soi sont généralement ouverts sur le dehors, là où les limites géographiques et corporelles s'abolissent, pour que les corps aient l'illusion de ne faire plus qu'un. C'est dans un espace à part que se tient la prostitution.¹³¹

¹²⁹ Marie Scarpa. *L'Eternelle jeune fille*, op. cit., p. 208.

¹³⁰ Chloé Chouen-Ollier. *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras — Écrire l'écart*, op. cit, p. 70.

¹³¹ *Ibid.*, p. 71

Les marges ensauvagées (géographiques et comportementales) ne sont, une fois encore, pas très loin. Espace initiatique, la garçonnière symbolise la mort de l'enfance et la transgression de l'interdit maternel : « Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. » [A. p. 49] Elle s'inscrit tout autant comme lieu des marges ensauvagées. De même que la forêt des premiers ouvrages, elle est le lieu où le sang coule ; plus encore, la garçonnière de Cholen prend les caractéristiques de l'espace sylvestre. La relation entre l'Amant et la jeune fille s'inscrit ainsi constamment dans une dynamique de prédation où le regard féminin, poussé par une véritable pulsion scopique, devient l'expression d'une dévoration métaphorique¹³².

4. Chronotopes littéraires :

Dans son célèbre ouvrage *La Raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*¹³³, Jack Goody propose d'étudier combien l'emprise exponentielle et multiforme de la communication écrite permet une domestication de la *pensée sauvage*. L'écrit disposerait du langage comme d'un objet sémiotique, structuré par sa linéarité et sa spatialité, produisant des effets cognitifs spécifiques d'organisation et de compréhension du monde et de soi¹³⁴. En effet, l'anthropologue part du postulat que l'écriture n'est pas un simple enregistrement phonographique de la parole, elle favorise des formes spéciales d'activités linguistiques et développe certaines manières de résoudre des problèmes par le biais d'instruments graphiques qui lui sont propres. Par son caractère structurant et ordonnateur, elle s'inscrit par conséquent comme un véritable outil formatant notre pensée. Dans son essai *Une brève histoire de ligne*¹³⁵, Tim Ingold revient sur cette lecture graphique du monde présente chez de nombreux penseurs. Il cite notamment Edmund Leach, qui envisage justement l'ambivalence nature/culture par le biais de la ligne : « La nature visible et sauvage est un fouillis de courbes aléatoires [...]. En revanche, le monde de la Culture, domestiqué et fabriqué par les hommes est rempli de lignes droites, de

¹³² Cette question est traitée plus en détail dans la troisième partie.

¹³³ Jack Goody. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit.

¹³⁴ Pour un bon résumé de ces questions et des problématiques qui s'en dégagent nous renvoyons à l'ouvrage Goody Jack. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, coordonné par J-M. Privat (Paris : La Dispute, 2007).

¹³⁵ Tim Ingold. *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles : Zones sensibles, 2011.

rectangles, de triangles, de cercles, et ainsi de suite¹³⁶ ». Dans la même optique l'ouvrage *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence* de Bertrand Gervais¹³⁷ interroge l'imaginaire de la discontinuité en s'appuyant sur une lecture graphique du monde. Bertrand Gervais se réfère à l'urbaniste Le Corbusier pour illustrer combien la topographie moderne des villes n'accorde que peu de place à la courbe au sein du paysage urbain : « La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes¹³⁸ ». La culture de l'écrit conditionnerait par conséquent notre rapport au monde et le figurerait par le biais d'une ligne droite directrice, celle de la *raison littératiennne* :

Si l'on définit — comme il est désormais admis assez communément depuis les travaux de J. Goody — qu'il y a des relations dialectiques fortes et constantes entre modes et moyens de communication, modes et moyens de pensée et modalités d'organisation sociale et culturelle (type d'État, de justice, d'économie, de religion, de sciences, d'arts, etc.), il paraît inconséquent de ne pas faire l'hypothèse, par exemple, que les technologies littératiennes de l'intellect ne coexisteraient pas avec une sorte de sémiotisation littératiennne des technologies (et de leurs produits)¹³⁹.

C'est à la suite des travaux de Jack Goody que Jean-Marie Privat complexifie et élargit le concept de littératie de manière à ne plus simplement l'envisager comme un simple synonyme d'alphabétisation, mais bien comme un processus complexe et global qui prend diverses formes et s'inscrit dans différents types de manifestations¹⁴⁰. Mode sémio-anthropologique de communication, la littératie se manifeste selon quatre modalités décrites par Privat :

1) La littératie s'objective dans des dispositifs pratiques : bureau, clavier, crayon, papier, cahier, etc.).

¹³⁶ Edmund Leach. *Culture et Communication*, Cambridge : Presse Universitaire de Cambridge, 1976, p. 51. Cité par Tim Ingold, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁷ Bertrand Gervais. *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence — Logiques de l'imaginaire*, tome II, Montréal : Le Quartanier, « Erres Essais », 2008.

¹³⁸ Le Corbusier (Urbanisme, 1925), cité par Bertrand Gervais dans *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence — Logiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 43.

¹³⁹ Jean-Marie Privat. « Un habitus littératiennne ? », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* (n° 131–132), 2006, p. 125–130. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2006_num_131_1_2122.

¹⁴⁰ *Ibid.*

2) La littératie s'institue dans des configurations éducatives, étatiques, artistiques, professionnelles, confessionnelles diverses [...]

3) La littératie est non moins une technique du corps tant pour l'écriture que pour la lecture : tenue du corps, maniement du stylo, habiletés digitales, lecture avec le doigt, silencieuse, en diagonale, etc.

4) Enfin, la littératie en tant que l'écrit fait culture est l'objet d'une extrême valorisation et/ou de résistances : alphabétisé vs analphabétisé. Ainsi, dans les cultures modernes fortement structurées par l'écrit, il arrive que les catégories non seulement d'évaluation, mais aussi de perception ou de description du monde soient le produit d'un habitus et d'un imaginaire littératien (être à la page, tourner la page, être droit comme un « i », mettre un point final, être à l'agenda, être à l'ouest, la ligne d'un parti, etc.)¹⁴¹

L'écriture étant devenue le principal support des institutions, nous sommes conditionnés par celle-ci, ce qui n'est pas sans impact sur notre manière de voir, de faire : Jean-Marie Privat parle d'*habitus littératien*. Il part du postulat que l'écrit a tant été incorporé par nos sociétés qu'il gagne « le pouvoir de spatialiser le langage¹⁴² ». Et pour cause, cette appréhension cognitive du monde commence dès l'enfance par un apprentissage de la lecture et de l'écriture qui s'inscrit dans cette linéarité graphique. Comme le rappelle Jean-Marie Privat, « ce primat de l'angle droit, de l'alignement, du parallélisme, de la symétrie, de la ligne droite et de l'intersection dans le monde littératien se retrouve dans l'apprentissage de l'écriture¹⁴³ ». L'apprentissage scolaire est une domestication : le corps va progressivement être inséré dans la ligne droite de l'écriture, au même titre que cette ligne va prendre possession du corps¹⁴⁴. En modifiant notre rapport au monde, la littératie dépasserait ainsi le cadre du texte pour s'inscrire dans notre quotidien et notamment dans l'organisation infrastructurelle. Que cela soit dans les panoramas urbains aux gratte-ciels phalliques, les quartiers résidentiels agencés en des terrains à la superficie parfaitement identiques, ou les salles de classe aux tableaux, tables, et cartes pédagogiques parfaitement

¹⁴¹ Jean-Marie Privat. « Littératie », *Pratiques*, *op. cit.*

¹⁴² Jean-Marie Privat. « Un habitus littératien ? », *op. cit.*, p. 128.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴⁴ Voir les travaux de Michel de Certeau. « L'économie scripturaire », *L'Invention du quotidien, Arts de faire, 1*, Paris : UGE, « 10/18 », 1980. Ce lien est établi par Jean-Marie Privat, dans « Un habitus littératien ? », *op. cit.*, p. 127.

rectilignes, la ligne droite domine nos paysages modernes. Instrument de domestication de la pensée sauvage, elle s'inscrit comme représentante de la culture.

Analyser la représentation de l'espace colonial indochinois par le biais de l'imaginaire graphique nous semble par conséquent pertinent tant celui-ci est prégnant dans les textes. Il convient cependant de préciser qu'il ne s'agit pas d'opposer frontalement espace de cultures et espaces de nature, voix et écrit, corps et lettre, et finalement, oralité et littératie, car « la lettre [a] toujours besoin du corps pour sa mise en lumière, et le corps de la lettre pour le porter au-delà de lui-même et l'inscrire dans la mémoire des hommes¹⁴⁵ ». Le « grand partage » n'existe pas : si les concepts de littératie et d'oralités sont d'habitude pensés en termes d'opposition, Goody les réconcilie en présentant l'écriture comme un art graphique du langage qui entre dès lors en relation avec les oralités et le corps.

Intrinsèquement marqués par la ligne droite, les chronotopes littératiens présents dans le cycle indochinois se dessinent comme les empires de la *raison graphique*. Porteurs d'une ligne idéologique stricte, celle du colonialisme, ils s'opposent à la délinéarisation des espaces ensauvagés et s'érigent comme les espaces de pouvoirs institutionnels. Espaces-temps de *cultures*, ils figurent une domestication spatiale (conquête territoriale) et soulignent la domination culturelle par le système colonial (conquête « morale » par la doctrine « civilisatrice »). Dans son ouvrage *Une brève histoire de ligne*, Tim Ingold note ainsi que « le colonialisme ne consiste pas tant à imposer une linéarité qu'à imposer " sa linéarité " au détriment d'un autre type de ligne. La première chose qu'il fait est de transformer les chemins sur lesquels on vit en frontières qui la contiennent [...]»¹⁴⁶ ». Et en effet, les espaces coloniaux — délimités, aménagés et hiérarchisés — portent les traces d'un système obsédé par le concept de *frontière* et qui fonde son idéologie sur cette dernière. L'ordre colonial repose uniquement sur des démarcations sociales, ethniques, politiques, ou encore sexuelles entre colonisateurs et colonisés, et celles-ci sont tout autant présentes dans l'organisation de l'espace (par quartiers) que dans la loi (code de l'indigénat).

¹⁴⁵ Michel de Certeau. « L'économie scripturaire », *op. cit.*, p. 236.

¹⁴⁶ Tim Ingold. *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 9.

Pour les personnages de notre corpus, en plein processus de quête identitaire et naviguant principalement dans des espaces de marge aux frontières labiles, la confrontation à la ligne droite coloniale séparatrice se fait par le biais des chronotopes littéraires. Pourtant, bien qu'ils se veuillent des espaces de la *loi*, ces derniers n'appartiennent pas toujours au monde de l'ordre. S'ils sont marqués par une volonté de ségrégation liée au contexte colonial, il est intéressant de relever combien certains sont, bien malgré eux, des espaces de belligérance et de polyphonie¹⁴⁷ narrative et culturelle. Il s'agira par conséquent d'interroger les mouvances, complémentarités et conflits qui structurent littérature, corps et oralité par le biais de la chronotopie littéraire, et cela, de manière à saisir les modalités et les enjeux de ces derniers au sein de l'économie textuelle.

4.1 La grande ville coloniale/Saigon/Vinh-Long : l'imaginaire graphique dans la description des quartiers coloniaux.

4.1.1 Cartographie primaire et hiérarchie sociale

Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, l'ultime tentative de M. Jo pour garder Suzanne près de lui est de lui offrir un diamant. Le cadeau met cependant fin à toute forme de relation. M. Jo est congédié et la famille part à la grande ville (référentialisée comme « Saigon » dans la pièce de théâtre) avec pour espoir de vendre le bijou ; c'est sur ce tableau que s'achève la première partie du roman et que s'ouvre la seconde dans la grande ville coloniale. *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* se construisent cependant sur une dynamique inverse ; ils débutent dans des espaces de linéarité coloniale pour, par la suite, déplacer l'action dans des chronotopes de la liminarité.

¹⁴⁷ Le terme polyphonie est défini le plus clairement par Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (Paris : Seuil, 1970, p. 33) : « Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...] On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. »

Aux antipodes de la plaine, la grande ville coloniale plongée dans le luxe européen, est un lieu d'urbanité et de civilisation. Espace du *campus*, celui des terres domestiquées et maîtrisées par l'homme, la ville est le symbole d'un triomphe colonial par l'importation de la culture européenne : « La mère a attendu Mr Jo à la sortie des *cinémas*. Devant les *terrasses des cafés*. Devant les *magasins de luxe*. Les *hôtels*. » [EC p. 104, nous soulignons] Les quartiers résidentiels, à l'écart des faubourgs les plus pauvres, sont quant à eux composés d'un ensemble de somptueuses maisons et s'inscrivent comme des espaces de sociabilisation domestique (des *domus*) où la lignée de l'élite coloniale est perpétuée. *L'Amant de la Chine du Nord* insiste également sur l'atmosphère européenne dans de brèves descriptions du centre de Saigon : « Traversée de la ville. Deux ou trois repères dans l'inventaire : le théâtre Charner, la Cathédrale, l'Eden Cinéma, le restaurant Chinois pour les blancs. Le Continental, le plus bel hôtel du monde. » [ACDN p. 99] Pour cartographier cet espace colonial, la narratrice utilise d'ailleurs un procédé littéraire propre à la raison graphique : l'inventaire¹⁴⁸. Un procédé similaire est employé lors de la description du quartier colonial résidentiel de Vinh Long dans *L'Amant de la Chine du Nord*¹⁴⁹. Preuve de la puissance du pouvoir colonial français, ce dernier s'organise, nous l'avons dit, autour de « *villas blanches à terrasse*. Entourées de *grilles et de parcs*. » [ACDN p. 17] Reflet de l'institution coloniale, le quartier est ainsi marqué par un ordre graphique clair, celui de la ligne droite (la jeune fille est d'ailleurs qualifiée dès les premières pages du livre comme « l'enfant de la rue droite » [ACDN p. 24]). Ainsi, dans les quelques pages décrivant la traversée du quartier colonial (blanc) de Vinh Long par l'enfant « de race *blanche* » [ACDN p. 20, nous soulignons], où elle perçoit « de chaque côté de [la] rue [...] des *villas blanches à terrasses* » [ACDN p. 17, nous soulignons], et « une *piste blanche* traverse le parc » [ACDN p. 19, nous soulignons], nous remarquons que la mise en page du texte reflète cette omniprésence du colon blanc par l'espace typographique lui-même blanc laissé entre les paragraphes, extrêmement concis et aérés sur ces quelques pages. Dans l'édition Gallimard folio, sur sept pages, cent dix-neuf lignes

¹⁴⁸ Jack Goody. *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, op. cit., p.150–152.

¹⁴⁹ Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (Cahier Remix, « imaginaire de l'écrit dans le roman », 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de>; <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02420456/document>.)

sont réparties en trente-trois paragraphes ; la longueur moyenne d'un paragraphe est donc et de trois lignes et demie avec cinq paragraphes par page¹⁵⁰. L'organisation de l'espace textuel graphique se fait le reflet visuel de cet ordre architectural du quartier colonial.

Et de fait, les villes coloniales, graphiquement organisées, n'admettent aucune forme de transgression des espaces. La littérature historique, sociologique et ethnographique se rapportant à l'Indochine française a longuement décrit l'organisation cloisonnée de l'espace colonial, fait de limites transcrivant sur les frontières symboliques des frontières matérielles :

[...] il y eut dans toutes les villes indochinoises des espaces d'habitat et d'activités distincts en fonction de la hiérarchie coloniale, c'est-à-dire selon des critères ethniques. [...] il y avait les quartiers de villas entourées de jardins fleuris pour les cadres européens de l'administration et des affaires, les membres des professions libérales ; les quartiers de villas plus modestes, souvent mitoyennes, pour les cadres subalternes. Un habitat mixte assurait la transition avec les quartiers purement asiatiques des périphéries ou des vieux centres (quartiers des artisans et commerçants de Hanoi) : Européens de condition modeste, « Français de l'Inde », Eurasiens et indochinois s'y entremêlaient dans des rangées de compartiments et de villas vétustes et enclavées.¹⁵¹

Historiquement réaliste, la grande ville coloniale (Saigon) du cycle indochinois est toujours représentée telle quelle. Cloisonnée par différents quartiers, la description offerte dans *Un barrage contre le Pacifique* sépare les riches coloniaux blancs au secteur royalement entretenu, des faubourgs indigènes, zone en recul constant face à l'incroyable expansion de l'institution coloniale. Intrinsèquement associés à des dynamiques de pouvoir, les différents espaces sont non seulement différenciés, mais également hiérarchisés :

Comme dans toutes les villes coloniales il y avait deux villes dans cette ville ; la blanche et l'autre. Et dans la ville blanche il y avait encore des différences. La périphérie du haut quartier, construite de villas, de maison d'habitation, était la plus large, la plus aérée, mais gardait quelque chose de profane. Le centre,

¹⁵⁰ Nous renvoyons à l'annexe II.

¹⁵¹ Pierre Brocheux et Daniel Hémery. *Indochine, la colonisation ambiguë, op. cit.*, p. 185.

pressé de tous les côtés par la masse de la ville, éjectait des buildings chaque année plus haut. Là ne se trouvait pas les Palais des Gouverneurs, le pouvoir officiel, mais le pouvoir profond, les prêtres de cette Mecque, les financiers. [BCP p. 133].

Deux lignes graphiques se détachent de ces secteurs de pouvoir : celle horizontale des villas « aérée[s] » et celle verticale des bâtiments financiers à l'architecture phallique. Dès lors, si la riche population européenne est minoritaire, elle étend sa puissance et s'approprie progressivement l'espace urbain. En position de supériorité (elle vit d'ailleurs dans le « haut quartier »), elle occupe le haut de la pyramide sociale. Dans une analyse sociologique de la ville de Saigon au XIX^e et XX^e siècle, Thibault Leroy souligne combien la capitale économique de l'Indochine française reflétait, pour l'époque, la « réussite » coloniale : « L'Européen n'y est pas dépaysé, il s'y reconnaît dans les avenues et les architectures des quartiers qui lui sont réservés¹⁵² ». Par conséquent :

On y pratique [...] largement l'entre-soi : la société des administrateurs côtoie la société des planteurs, et celle des officiers de l'armée et de la Marine, ce qui peut se retrouver dans certaines stratégies matrimoniales. Toutes ces activités et ces lieux, sans rien dire de la toponymie des rues, quartiers, établissements scolaires, contribuent à planter le décor d'une ville mentalement européenne¹⁵³.

Nous sommes ici à l'opposé de toute *inculture*. *Un barrage contre le Pacifique* souligne avec beaucoup d'ironie les dynamiques de transgressions sont (trop) scrupuleusement organisées. Ainsi, les lieux de divertissements nocturnes de la riche communauté coloniale offrent un ensauvagement temporaire qui n'est que factice et où l'entre-soi reste le mot d'ordre.

C'était un bungalow peint en vert, au milieu d'un bois. [...] Le long du bungalow se trouvait la fameuse piscine qui faisait à elle seule la célébrité du dancing. C'était une grande vasque de rochers alimentée par un ruisseau dont

¹⁵² Pierre Loti éprouve, en 1883, un sentiment de familiarité à propos de Saigon, qui lui rappelle Rochefort. Il décrit « une sensation inattendue, celle d'une arrivée au logis [...] ». Cité par Thibault Leroy, « Saigon, une ville européenne ? », *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*. Disponible en ligne : <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/l%E2%80%99europe-et-le-monde/expansion-coloniale-et-imp%C3%A9rialismes/saigon-une-ville-europ%C3%A9enne%C2%A0> .

¹⁵³ *Ibid.*

on avait capté le cours en scellant l'ouverture de la vasque. Ainsi, l'eau constamment renouvelée dans sa profondeur par un faible courant restaient très pure. [...] Parfois l'une de ces cabines s'ouvrait et un corps de femme ou d'homme apparaissaient, totalement nu [...]. Le corps traversait les pelouses à la course, se jetait dans les vasques, faisant jaillir autour de lui une gerbe d'eau brillante. [...]

— Distraction de millionnaires, dit John Barner.

[...] Tout autour d'eux, attablés ou en train de danser, se trouvaient tous les grands vampires de la colonie, du riz, du caoutchouc, de la banque, de l'usure.

[BCP p. 166]

Si le « dancing-piscine » est bien à l'extérieur de la ville dans « un bungalow vert, au milieu des bois », ici, le « détour par la marge non-cultivée¹⁵⁴ » (pour reprendre les termes de Vidal Naquet) consiste à sauter nu dans une piscine à l'eau « très pure ». Par conséquent, la reprise d'un réseau d'images précis déjà utilisées dans la description de la plaine au début du roman (le bungalow, le bois, le rivière) ne fait que creuser l'écart hiérarchique au sein même des colons. Ces deux espaces radicalement différents que sont Kam et le dancing-piscine sont rapprochés par le biais d'une configuration lexicale identique qui ne peut être qu'ironique.

Pierre Brocheux et Daniel Hémerly en dressent d'ailleurs le constat : « Si, dans son ensemble, la société européenne était au sommet de la pyramide sociale de la colonie, elle n'en était pas moins fractionnée en groupes socioprofessionnels de statuts inégaux¹⁵⁵ ». Et cette fracture, nous l'avons déjà mentionnée, est matériellement indiquée par le biais de la séparation en quartiers. Entre les espaces « blancs » et les espaces « indigènes », dans une zone sans arbres, sans pelouse, sans magasin, proche du *saltus* mais n'en faisant tout de même pas partie, sont relégués les « coloniaux indignes » n'ayant pas fait fortune : des métis sociaux preuve de l'échec du colonialisme. L'Hôtel *Central* dans lequel loge la mère et ses deux enfants se situe bien entendu dans cette zone d'entre-deux, lieu de transition (spatial, social, identitaire) où, nous l'avons vu auparavant, circulent toutes sortes de personnages en phase transitoire.

¹⁵⁴ Pierre Vidal-Naquet. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁵ Pierre Brocheux et Daniel Hémerly. *Indochine, la colonisation ambiguë*, *op. cit.*, p. 189.

Dès lors, loin de la plaine principalement décrite comme un espace d'ensauvagement où règne une indistinction chaotique des éléments, la description de la grande ville s'inscrit dans une *raison graphique* qui voudrait s'opposer à toute *pensée sauvage*. Pourtant, la voix narrative d'*Un barrage contre le Pacifique* accompagne la description de la ville d'un discours anticolonialiste qui s'exprime notamment par le sarcasme :

Les blancs aussi étaient très propres. Dès qu'ils arrivaient, ils apprenaient à se baigner tous les jours, comme on fait des petits enfants, et à s'habiller de l'uniforme colonial, du costume blanc, couleur d'immunité et d'innocence [...] les blancs se découvraient [...] du jour au lendemain plus blancs que jamais, baignés, neufs, siestant à l'ombre de leurs villas, *grands fauves à la robe fragile*. [BCP p. 133, nous soulignons]

Dans cet espace de blancheur coloniale, la sauvagerie prend une tout autre forme : la propreté n'est que façade et la bestialité des riches colons se cache derrière un costume immaculé. La blancheur reste par conséquent intacte malgré le sang indigène répandu lors de la construction du haut quartier. Il est le symbole de l'intelligente et perverse maîtrise des instincts sauvages pour mener à davantage de productivité.

Pour Suzanne et Joseph la grande ville coloniale reste pourtant un lieu de fuite : vecteur d'espoir, elle symbolise un idéal de jeunesse, de liberté et surtout de modernité dont ils se sentent privés dans la plaine. En ce sens, la ville s'inscrit à leurs yeux comme un véritable aboutissement. Chronotope littéraire, la ville coloniale est l'occasion pour les personnages de se confronter aux institutions coloniales et notamment à la ligne culturelle dominante. Or, cette rencontre passe par une *confrontation* à laquelle succède une *conformation* du corps ensauvagé à l'espace endomestiqué. Alors que dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, les récits s'achèvent sur les départs de la jeune fille et de sa famille de la colonie, les deux premiers textes se concluent sur la fuite de Suzanne et Joseph hors de la plaine, avec pour perspective de rejoindre la grande ville. Le rapport corporel à l'espace est sur ce point significatif : si le corps vieillissant de la mère est associé à la plaine stérile et mortifère¹⁵⁶ incapable d'assurer la survie de ses habitants, de même que la mère peine à s'occuper de ses propres enfants, si son corps malade et vacillant

¹⁵⁶ L'autrice dessine un authentique *continuum* entre la terre stérile de la plaine et la mère ménopausée.

s'effondre, au même titre que les barrages quelques années plus tôt, les corps adolescents de Suzanne et Joseph n'arrivent quant à eux à s'épanouir qu'une fois la grande ville coloniale rejointe. Lieu de jeunesse, lieu d'espoir, lieu de modernité également, la capitale devient l'espace du corps *affranchi* car libéré pour quelques temps de la mère mortifère, reine de la plaine stérile. En effet, comme le rappelle Isée Bernateau, quitter la mère pour vivre ses propres expériences à la ville devient pour les deux adolescents la condition nécessaire à tout épanouissement :

À l'image des barrages qui cèdent sous les vagues, l'empiètement de la mer/mère menace sans cesse de recouvrir et d'engloutir la terre/l'enfant. Pas de limites à cet amour maternel, amour absolu, cruel, violent, amour que les coups viennent à la fois contredire et sceller, dans une démesure à laquelle les barrages contre le Pacifique, bien que réels historiquement, viennent conférer une dimension mythologique¹⁵⁷.

La véritable *initiation*, l'indépendance tant espérée, ne peut dès lors se vivre qu'à la ville, loin de la mère. Une fois cette dernière morte, c'est encore la grande ville qu'ils rejoindront, comme un achèvement aux allures, finalement, de commencement...

4.1.2 La grande ville : un espace d'initiation pour Joseph

Après deux jours passés à la grande ville coloniale, Joseph choisit d'abandonner mère et sœur pour partir de son côté et suivre son propre chemin :

Mais bientôt, et ce fut là le fait le plus marquant de leur séjour à la ville, Joseph ne rentra plus du tout. Il disparut complètement avec la B. 12. Il avait réussi à vendre quelques peaux fraîchement tannées à quelques clients de passage à l'hôtel et, muni de ce seul argent, il disparut. [BCP p. 145]

En vendant les peaux tannées pour financer son expédition urbaine, il fait littéralement et symboliquement « peau neuve » et débute une nouvelle vie. C'est dans un cinéma (chronotope de culture) que le jeune homme fait la rencontre de Lina, une jeune femme aux antipodes de Joseph et de son ensauvagement. Plus riche, plus âgée, mariée, éduquée et faisant preuve d'un grand contrôle de soi quand le jeune homme est ravagé par le désir,

¹⁵⁷ Isée Bernateau. « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 34.

elle s'inscrit comme l'altérité nécessaire qui brise la situation du « trop proche » avec la mère et la sœur. Lina intègre par ailleurs Joseph dans un milieu social qui n'est pas le sien : elle est à la fois figure d'ascension sociale et institutrice d'une nécessaire acculturation, loin de la *domus* ensauvagée. L'expérience nocturne est ainsi décrite comme un véritable rite de passage, ne serait-ce que par le double aspect transgressif de cette dernière. La jeune femme, véritable figure de passeuse, mène la danse durant toute cette soirée. Une fois la séance de cinéma finie, les présentations entre Joseph et Pierre, le mari, faites, Joseph suit le couple dans ce qu'il nomme « la nuit la plus extraordinaire de ma vie. » [BCP p. 211] Si au commencement de la soirée le mari de Lina démontre combien Joseph est novice « Vous êtes un enfant, vous n'y connaissez rien » [BCP p. 214] (Joseph lui donne d'ailleurs ultérieurement raison : « C'est là la dernière phrase sensée qu'il ait dite. » [BCP p. 214]) la nuit se révèle formatrice. En ne se donnant pas immédiatement à Joseph, Lina lui transmet un savoir nouveau, celui de la maîtrise du corps et des pulsions : « Depuis le commencement de ma vie je n'avais jamais eu aussi faim ni aussi soif ni autant envie d'une femme. » [BCP p. 217].

Le séjour dans la grande ville coloniale devient ainsi l'occasion pour Joseph d'une maîtrise du corps qui s'inscrit dans la dynamique littéraire de domestication. Loin de la forêt ensauvagée et de ses pulsions meurtrières incontrôlables, le corps du chasseur est apprivoisé par *Lina*, dont le prénom avertit déjà de la *ligne* (de conduite) à suivre (Lina/ligne à). Ce contrôle nouveau apparaît notamment dans l'exercice de la danse : « On a joué *Ramona*. Alors, tout d'un coup, j'ai eu envie de bouger, de danser. [...] Jusque-là je croyais que je ne savais pas danser et tout d'un coup j'étais devenu un danseur. Peut-être que je serais arrivé à danser sur une corde raide. » [BCP p. 216] Le geste étant désormais contrôlé, la technique est incorporée. Daniel Fabre analyse ainsi l'exercice de la danse comme la dernière épreuve courtoise au cours de laquelle le jeune homme, désormais en pleine maîtrise de lui-même, est apprivoisé. Initié, Joseph devient un danseur, capable de maîtriser son corps, ses désirs, et ses pulsions. En même temps qu'il quitte la phase de marge, il se soustrait à l'ensauvagement de la plaine. Le jeune homme

s'est « réengendré »¹⁵⁸, il renaît autre, différent, aussi bien psychologiquement que physiquement :

C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues : il m'était poussé d'autres mains, d'autres bras que ceux que j'avais jusque-là. Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu *intelligent* en une nuit, que *je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là, sans les comprendre vraiment* [...]. [BCP p. 219, nous soulignons]

Du corps à l'esprit, Joseph est autre. *Intelligent*, du latin *intellegere* (*inter-lego*), il connaît désormais la loi (*lego*). La domestication du corps ensauvagé s'accompagne d'une acquisition de *savoirs* qui dépasse *stricto sensu* le domaine corporel pour s'inscrire dans l'intellectuel : « Suzanne ne *reconnut pas tout à fait le langage de Joseph*. Autrefois il ne parlait pas avec *cette profondeur* et *il formulait rarement des jugements d'ordre général* [...] Il paraissait exténué de fatigue mais calme, sûr, *arrivé*. » [BCP p. 188, nous soulignons] Au sein du chronotope littérarien de la ville coloniale, Joseph est initié.

4.1.3 Le corps ensauvagé féminin à l'épreuve de l'espace littérarien

Si la jeune fille présente dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* s'inscrit comme une figure de la transgression, il n'en va pas de même pour le personnage de Suzanne, toujours soumis aux exigences familiales. Nous l'avons vu, la première ne cesse de mettre à mal l'ordre colonial par l'omniprésence de ses « traversées » : l'enfant « traverse la chambre » [ACDN p. 23], « traverser la rue » [ACDN p. 63], elle « traverse le dortoir » [ACDN p. 99], « traverse la grande cour de la pension Lyautey » [ACDN p. 190]. Le terme même de « traverser », *passer au travers de* suppose le passage d'un point à un autre, une enjambée, un au-delà marqué par un obstacle dépassé et donc une ligne qui s'en trouve brisée. L'enfant refuse la ligne pleine de la communauté : sans cesse en mouvement, la trajectoire de son corps marque un refus, il brise ou s'en

¹⁵⁸ Nous empruntons le terme utilisé par Daniel Fabre dans la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », *op. cit.* Il y explique toute l'importance pour un jeune homme, engendré par une femme, de se « réengendrer » pour ne pas être « fille », mais bien homme.

écarte en « obliqu[ant] » [ACDN p. 19]. Elle passe ainsi d'un lieu à un autre, et symboliquement, d'un statut à un autre. Cependant, Suzanne n'est pas encore le personnage de la jeune fille, et privée de la liberté de déplacement propre au sexe masculin, et sans initiateur, elle fait pour sa part une expérience douloureuse du cloisonnement de l'espace colonial.

Après les premiers jours passés à courir en vain les bijouteries avec la mère dans l'espoir de revendre le diamant, Suzanne décide de suivre les conseils de Carmen et de partir à la découverte des hauts quartiers dans l'espoir de trouver un fiancé, transgressant ainsi le seuil de la zone d'entre-deux qui lui est attribué. L'expérience tourne cependant très vite au cauchemar, car n'appartenant à aucun groupe, si ce n'est celui des liminaux, elle n'a été agrégée par aucune communauté ce qui est un frein à toute tentative de sociabilisation dans un lieu aussi cloisonné. En intégrant les hauts quartiers, en voulant se fondre dans la masse des colons blancs, Suzanne dévie de la ligne de conduite : elle transgresse non seulement l'ordre rigoureux qui règne entre les différentes catégories d'habitants et les zones qui leurs sont attribuées, mais également les codes moraux associés aux hauts quartiers.

On la regardait. On se retournait, on souriait. Aucune jeune fille blanche de son âge ne marchait seule dans les rues du haut quartier. Celles qu'on rencontrait passaient en bande, en robe de sport. [...] Tout le monde ne disposait pas des mêmes facultés de se mouvoir. Eux avaient l'air d'aller vers un but précis, dans un décor familier et parmi ses semblables. Elle, Suzanne, n'avait aucun but, aucun semblable, et ne s'était jamais retrouvée sur ce théâtre. [BCP p. 147–148]

La marginalité de Suzanne est en effet très vite relevée : n'ayant pas intégré les codes sociaux propres à cette catégorie, souffrant d'un déficit de socialisation au féminin, elle cumule les manques et se distingue comme un élément hétérogène qui vient perturber toute l'harmonie de la hiérarchie coloniale. Marchant seule, sans but, Suzanne « traîne » et selon les représentations communes, une fille qui se déplace ainsi est animé par des intentions sexuelles. En effet, selon l'analyse de l'ethnologue Yvonne Verdier :

L'âge donne aux femmes cette liberté de circulation qui leur est refusée quand elles sont jeunes. Les jeunes femmes qui circulent beaucoup, trop, en dehors

du circuit bien circonscrit de la parenté ou du voisinage immédiat, « traînent » et sont vite classées dans la catégorie des traînées.¹⁵⁹

Se désignant dans *Un barrage contre le Pacifique* comme « scandaleuse » [BCP p. 148], portant une robe « trop courte, trop étroite » [BCP p. 149], « méprisable » [BCP p. 149], « indécente » [BCP p. 149], c'est une nouvelle fois à l'image de la prostituée que la vierge Suzanne s'associe, soit, la figure même de la transgression des codes sexuels, moraux et sociaux. Le constat s'avère identique dans *L'Eden Cinéma* :

Ma robe me fait mal, ma robe de putain. Mon visage me fait mal. Mon cœur. / Je suis laide. La ville entière le sait. La ville entière est avertie de mon existence. / Elle rit. Je vais au-devant des rires. Des regards. Je suis perdue : cela se voit. En quelques minutes la ville entière est avertie. / Je n'ai plus de mère. Je n'ai plus de frère : je vais tomber morte de honte. [EC p. 109]

Et pour cause, dans *Un barrage contre le Pacifique* comme dans *L'Eden Cinéma*, la narration fait toujours mention d'un corps finalement trop encombrant dans l'espace littérarien de la grande ville. Sa traversée des hauts quartiers ressemble alors à un chemin de croix durant lequel la jeune fille cherche à expier une identité ensauvagée.

Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de *bêtise* intégrales. Il avait suffi qu'un seul commence à la remarquer, aussitôt cela s'était répandu comme la foudre. [...] Sa honte se dépassait toujours. Elle se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout. De la robe que Carmen lui avait prêtée, où de larges fleurs bleues s'étaient étalées, cette robe d'Hôtel Central, trop courte, trop étroite. De ce chapeau de paille, personne n'en portait comme ça. [...] C'était elle, elle qui était méprisable des pieds à la tête. À cause de ces bras de plomb, ces ordures, à cause de ce cœur, une *bête* indécente, de ces jambes incapables. [BCP p. 149]

Animalisé, le corps de Suzanne est marqué par des incapacités physiques qui, intrinsèquement, la rendent ignare. L'isolexisme entre bête et bêtise, l'un étant associé au *corps*, l'autre à l'*esprit*, appuie l'inéluctable corrélation entre les apprentissages corporels et apprentissages littérariens dans le cycle indochinois.

¹⁵⁹ Yvonne Verdier. *Façons de dire, façons de faire, op. cit.*, p. 151.

Suzanne prend toutefois sa revanche sur la ville coloniale, et celle-ci a justement lieu par la suprématie du corps ensauvagé sur l'espace urbain. Après l'incident du quartier blanc, la jeune fille a perdu ses idéaux. Raccompagnée par M. Jo dans sa luxueuse limousine, souveraine du désir de l'homme, Suzanne prend conscience du pouvoir d'un corps qui trouble les limites hiérarchiques promues par les institutions coloniales. Il n'y a pas de ségrégation sociale dans la Léon Bollée du riche M. Jo, pas de séparation des sexes non plus. Au contraire, les dynamiques de pouvoir sont inversées par l'incontrôlable désir de l'homme pour le corps de la jeune fille. Dès lors, la mise en danger de la ville par les désordres du corps va se refléter par le biais du point de vue interne de la narration : celle-ci nous offre la perception qu'à désormais Suzanne du paysage urbain. Ainsi, la ville aux quartiers pourtant graphiquement organisés devient « un chaos de surfaces brillantes et sombres » [BCP p. 181]. L'ordre de la ville s'écroule sous la puissance du corps : « L'auto roulait, seule réalité, glorieuse et dans son sillage toute la ville chutait, s'écroulait, brillante, grouillante, sans fin. » [BCP p. 181] La puissance du corps féminin, celui même dont la force du désir ne s'intègre pas à la loi et la morale coloniale, signe ici sa supériorité :

Et au-dessus de la ville terrifiante, Suzanne vit *ses seins*, elle vit l'*érection* de ses seins plus haut que tout ce qui se dressait dans la ville, dont *c'était eux qui auraient raison* [...] [M.Jo] la regardait de très près. Elle, en regardant la ville ne regardait qu'elle-même. Regardait solitairement son empire où régneraient *ses seins, sa taille, ses jambes*. [BCP p. 181, nous soulignons]

Le champ lexical du corps se mêle à l'isotopie du pouvoir et appuie la suprématie organique. Dans la grande ville coloniale, le corps s'élève finalement pour trouver sa propre ligne : il se dresse, s'*érige*. Dans la ville littéraire, la raison du corps féminin l'emporte.

4.2 De la maison de fonction de la mère à Vinhlong à la pension pour jeunes filles de Saigon : vivre au cœur de la littérature

*L'Amant*¹⁶⁰ et *L'Amant de la Chine du Nord* organisent l'adolescence de la jeune fille autour d'une temporalité principalement scolaire. Le roman de 1991 est par ailleurs délimité par la période d'études du personnage : il s'ouvre sur la fin des vacances scolaires (tout comme son hypotexte) et s'achève sur le bateau menant vers la France, où la jeune fille passera le baccalauréat. Le franchissement permis par la traversée du fleuve entre Vinhlong et Sadec (pour rejoindre par la suite Saigon) est d'ailleurs justifié par la fin des vacances¹⁶¹ et la reprise du lycée : « C'est la fin des vacances scolaires, je ne sais plus lesquelles. Je suis allée les passer dans la petite maison de fonction de ma mère. Et ce jour-là je reviens à Saigon, au pensionnat. » [A. p. 16] La jeune fille passe du logement de fonction de la mère institutrice (« une maison au milieu d'une cour d'école. » [ACDN p. 13]) au pensionnat pour jeunes filles (un établissement régi par l'institution coloniale) : deux espaces littératiens.

4.2.1 La maison de fonction

Pour la jeune fille, l'espace de la maison de fonction est assigné aux congés (une temporalité qui n'en reste pas moins scolaire). Cependant, le logement de Vinhlong ne marque aucune séparation avec un quotidien littératiens : « L'enfant est dans l'entrée de la maison, du côté de la salle à manger qui donne sur la grande cour de l'école. Tout est ouvert. » [ACDN p. 13] Alors que nous appuyions précédemment sur les incursions du *saltus* au sein de la *domus* dans les deux premiers textes du corpus, le constat inverse s'offre ici à nous : la jeune fille vit littéralement au cœur du *campus*, de l'espace scolaire. L'empreinte littératiens va ainsi surgir jusqu'au sein des images poétiques utilisées par la narratrice de *L'Amant* pour décrire l'environnement familial : « Dans les allées de la

¹⁶⁰ Si la complexe trame chronologique de *L'Amant* ne s'inscrit pas dans un temps historique, mais relève davantage du processus de réminiscence par association d'idée — la narratrice évoque dans le roman des passages de sa vie s'étendant de l'enfance à la vieillesse —, la période de l'adolescence en Indochine est au cœur du processus initiatique : nous nous intéresserons par conséquent à cette temporalité dans cette sous-partie.

¹⁶¹ Les vacances, définies par un calendrier scolaire institutionnel, s'inscrivent comme une temporalité scolaire.

cour les ombres des pommiers canneliers sont d'*encre noire*. » [A. p. 97, nous soulignons] Les végétaux présents dans l'espace scolaire vont porter les traces des instruments scolaires, technologies de l'intellect¹⁶². Et pour cause, la frontière entre le temps scolaire et le temps familial semble rompue : « L'enfant dit que lorsque ces élèves-là habitaient trop loin pour rentrer chez eux le soir, elle les faisait dormir chez elle sur des nattes dans le salon, sous le préau. » [ACDN p. 122] Comme un contrepoids à l'ensauvagement de la plaine, la nouvelle *domus* porte les traces de la profession maternelle. La démarcation entre le *campus* de l'école, champ des savoirs, et la *domus* familiale est inexistante.

Pourtant, les connotations qui se dégagent de la représentation des espaces-temps littératiens sont ambiguës. Notons que l'ascendance littératiennne est toujours valorisée, notamment dans *L'Amant de la Chine du Nord* où l'enfant n'est autre que la fille d'un « remarquable professeur [de mathématique] » [ACDN p. 117, nous soulignons] et d'une « grande institutrice » [ACDN p. 122, nous soulignons]. Ainsi, si la famille est désormais marginalisée, elle n'en reste point moins marquée par la littérature, héritage auquel la jeune fille s'accroche. Le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord* ne manque d'ailleurs pas de rappeler cet aspect biographique dans un très court paragraphe précédent le roman, preuve s'il en faut de son importance dans la compréhension du récit. Les parents (présentés jusqu'alors comme un père absent et une mère folle) sont ici présentés comme de véritables héros littératiens : « — Je connais l'histoire de votre mère. C'est vous qui avez raison. C'est une grande institutrice aussi... Elle est adorée en Indochine parce qu'elle a une passion pour son métier... Elle a élevé des milliers d'enfants... » [ACDN p. 122] Comme l'ensemble du corps enseignant décrit extrêmement positivement dans l'ensemble du cycle indochinois, le père et la mère sont un frein à la corruption coloniale. Garant de la culture, ils ont « sauvé l'Indochine de

¹⁶² « Lorsque je parle de l'écriture en tant que technologie de l'intellect, en particulier, je ne pense pas seulement aux plumes et au papier, aux stylets et aux tablettes, aussi complexes que soient ces instruments, mais aussi à la formation requise, l'acquisition de nouvelles compétences motrices, l'utilisation différente de la vue, ainsi qu'aux produits eux-mêmes, les livres qui sont rangés sur les étagères des bibliothèques, objets que l'on consulte et dont on apprend, et qu'on peut aussi, le moment venu, composer ». Jack Goody. « Les technologies de l'intellect : l'écriture et le mot écrit », *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, op. cit., p. 194. Nous renvoyons à ce chapitre pour une meilleure connaissance de cette notion-clé de « technologies de l'intellect », notamment quant aux trois niveaux de compréhension, soit : l'instrumentation physique (l'écriture et les matériaux d'écriture) ; le stockage de l'information et du savoir et ses implications (les livres rangés dans les bibliothèques et les archives) ; « le produit de l'interaction entre le cerveau humain et le mot écrit » (p. 210) ou les processus cognitifs issus de la littérature (la liste, le tableau, les tables mathématiques, etc.).

l'imbécillité blanche » [ACDN p. 116]. Cependant si le régime littéraire est un véritable marqueur identitaire pour la jeune fille, tout ordre qui se dégage d'une trop stricte institutionnalisation des savoirs est vécu comme un contrôle et une aliénation. Au commencement de *L'Amant*, la littératie maternelle est perçue comme un assujettissement. Elle est la destinée imposée par une mère qui sait ses fils incapables des moindres études et prend la forme d'une lignée parentale qu'il faut à tout prix suivre pour ne pas perdre l'ascension sociale pour laquelle la mère, fille de paysans, s'est tant battue.

Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. [...] elle demande, écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématique 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. [A. p. 29]

L'enfermement que représentent les espoirs maternels s'inscrivent dans un imaginaire mortifère. La littératie scolaire, imposée (davantage associée dans l'extrait ci-dessus à la numératie maternelle¹⁶³), s'oppose par conséquent à une *littératie seconde*¹⁶⁴, propre au corps et à son pouvoir créateur (« tout est déjà dans les yeux »). L'extrait est révélateur des deux formes de littératie qui s'affrontent dans le cycle indochinois : celle qui enferme dans un système aliénant, et celle, corporelle et transgressive, qui émancipe. Ainsi, si l'écriture scolaire est imposée par les institutions, elle permet également à la jeune fille de repenser son identité en dehors de l'espace familial et de se libérer du joug familial¹⁶⁵ pour devenir soi-même. Et pour cause, la véritable création littéraire débute une fois la

¹⁶³ La mère entretient un rapport étroit avec les nombres ; dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, elle passe des nuits entières à faire « ses comptes de cinglée » [BCP p. 30] ; dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, elle souhaite que sa fille suive l'exemple paternel et passe l'agrégation de mathématiques.

¹⁶⁴ Alice Delmotte Halter (*Revoir Osnabrück, Sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous, op. cit.*) définit la littératie seconde comme état indissociable du corporel ; quand l'écrivain est tellement envahi par les lettres que ces dernières deviennent vie, fluide, sang, et finalement chair. Le terme de littératie seconde est créé sur le modèle d'« oralité seconde », notion de Walter Ong. Ce dernier entend par là un retour aux pratiques orales après un détour par l'apprentissage de la culture littéraire et le maintien occasionnel de sa pratique en fonction des besoins (Walter Ong. *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Paris : Les Belles lettres, 2014). La littératie seconde est développée plus en détail dans la troisième partie de ce travail de recherche.

¹⁶⁵ L'agrégation de mathématiques est par ailleurs associée au père : il s'agit pour la mère d'inscrire sa fille dans une continuité familiale et surtout paternelle.

proximité familiale rompue : « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. *Moi je suis partie, je me suis arrachée.* » [A. p. 70, nous soulignons]

Les descriptions de l'espace familial portent les traces de cette oppression constante, de cette violence exacerbée ; ce dernier est d'ailleurs davantage associé à la mort qu'à la vie. Lorsqu'il s'agit de décrire la demeure familiale (« un lieu de détresse, *naufragé.* » [A. p. 54, nous soulignons], selon la narratrice) l'isotopie mortifère est omniprésente, notamment dans *L'Amant* : « C'est un lieu *irrespirable*, il côtoie la mort, un lieu de *violence*, de *douleur*, de *désespoir*, de *déshonneur.* » [A. p. 90, nous soulignons]. Le jardin de Vinhlong est pour sa part « tout entier *figé dans une immobilité de marbre* La maison de même, *monumentale, funèbre.* » [A. p. 97, nous soulignons]. L'intérieur de la *domus* revêt les mêmes caractéristiques dans *L'Amant de la Chine du nord* : « Le lit est *colonial*, verni en noir, orné de boules de cuivre aux quatre coins du ciel de lit également noir. On dirait *une cage*. Le lit est *enfermé* jusqu'au sol dans une immense moustiquaire blanche, neigeuse. » [ACDN p. 23, nous soulignons] L'angoisse de la claustration est bien là ; statique, l'espace familial inscrit déjà en lui les difficultés relationnelles et le besoin de fuite.

Au sein de cet espace de *contre-culture* au cœur même du *campus*, les repas (composés d'ailleurs de petits gibiers les associant « à l'univers sylvestre, de l'espace sauvage ¹⁶⁶ ») ne sont pas propices aux échanges et à la communication, mais au contraire à de violents affrontements durant lesquels les frères se battent pour obtenir « les plus gros morceaux » [ACDN p. 29] de viande. Comme le relève Alice Delmotte Alter, « le trio des enfants n'obéit plus qu'à la loi du plus fort ¹⁶⁷ », soit, à l'absence même de droit. La narratrice de *L'Amant* parle ainsi d'« [u]ne loi animale » [A. p. 13] par laquelle le grand frère tyrannise les plus jeunes, jusqu'à devenir lui-même l'objet d'une violente haine : « Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois, et le voir mourir. » [A. p. 13] Par conséquent — et c'est toute l'ambivalence de la maison de fonction de Vinhlong — si cette dernière est bien un chronotope littéraire, elle est principalement caractérisée par un statisme mortifère que le désordre familial et le règne tyrannique du grand frère violent ne font qu'accroître : « Jamais besoin de parler.

¹⁶⁶ Alice Delmotte-Halter. « *L'Amant*, approche ethnocritique », *op. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

Tout reste, muet, loin. *C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun.* Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. » [A. p. 67] Le fils ensauvagé, catalyseur de tous les malheurs, montre que le *saltus* n'est jamais bien loin de la *domus*, aussi proche du *campus* soit-elle.

4.2.2 La pension Lyautey

Substitut au foyer familial, la pension Lyautey accueille la jeune fille durant la période scolaire. Chronotope littéraire, elle figure— avec le lycée français — comme l'un des deux espaces réglementaires dans lesquels la jeune fille est supposée évoluer lorsqu'elle demeure à Saïgon. Pour Michel Foucault, le pensionnat est une hétérotopie : espace de la marge, les élèves apprennent à tenir et respecter la place sociale qui sera plus tard la leur. Comme le résume Ollivier Hubert, en cumulant un « morcellement du temps » et « une répartition logique des corps dans un espace de vie segmenté en aires particulières d'occupation¹⁶⁸ », il permet « une surveillance efficace et théoriquement parfaite des effectifs¹⁶⁹ ». En effet, en tant qu'espace institutionnel (il s'agit d'une pension d'« Etat »), sous la stricte autorité du système colonial donc, l'établissement Lyautey est un lieu sous surveillance (« Les jeux sont surveillés » [ACDN p. 53]), supposément clos (« [les jeunes filles] tournent en rond le long des bâtiments » [ACDN p. 53]), où les sorties sont strictement contrôlées. La pension n'admet par ailleurs aucune mixité et se profile comme un espace de l'entre-soi féminin ; en ce sens, elle est associée à l'obéissance et la docilité généralement adjointes à l'éducation des filles : « Du soleil vient d'une fenêtre haute comme dans les prisons, les pensions religieuses, pour les hommes ne pas pouvoir entrer. » [ACDN p. 66] Dans cette institution pour jeunes filles, le corps féminin devient par conséquent un enjeu moral du contrôle patriarco-colonial.

À première vue, la pension paraît régie par un ordre éducatif strict. Comme la plupart des espaces coloniaux durassiens, elle est symboliquement rattachée à la couleur blanche, allégorie à la fois d'un idéal de pureté féminine et du colonialisme prétendument

¹⁶⁸ Ollivier Hubert. « Le pensionnat comme utopie et hétérotopie, XVIII^e-XIX^e siècles ». In Louise Bienvenue, Ollivier Hubert, Christine Hudon (dir.). *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal : Fides, 2014, p. 147–159, p. 152.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 152.

« civilisateur » de l'homme blanc. Les jeunes pensionnaires métisses sont ainsi tout de blanc vêtues : « Il y a beaucoup de jeunes filles dans l'ombre de la cour. Elles sont toutes en *blanc*. » [A. p. 83, nous soulignons] ; « Elles traversent la cour centrale. Elles sont en rang par deux. Toutes avec la robe *blanche* du trousseau de la pension, les souliers de toile *blanche*, les ceintures *blanches* et les chapeaux également de toile *blanche*. Lavable. » [ACDN p. 65, nous soulignons] Le trousseau fourni par la pension permet une uniformisation vestimentaire restreignant l'individualité de chacune pour privilégier une soumission aux règles collectives régies par l'institution coloniale. La narration appuie dès lors combien le groupe prime sur les destins individuels. Au contraire de l'enfant, d'Hélène Lagonelle et Alice (personnage très brièvement développé dans *L'Amant de la Chine du Nord*), « les pensionnaires » apparaissent en effet toujours comme un ensemble, sans distinction individuelle des jeunes filles. Les pratiques vestimentaires ont par conséquent une importance symbolique : elles reflètent l'ambivalence entre le particulier et le collectif, le métis (rattaché, nous le verrons, à l'Indigène) et le blanc, l'obéissance et le transgressif. Hélène et l'enfant sont ainsi les seules pensionnaires échappant à l'uniforme du fait de leur statut social de filles de colons. Par ailleurs, il est intéressant de constater que la tenue portée par la jeune fille sur le bac est construite en opposition avec les vêtements réglementaires des pensionnaires : la « robe de soie naturelle [...] presque transparente [...] sans manche, très décolletée » [A. p. 18], la « fameuse paire de talons hauts en lamé or » [A. p. 18], la « ceinture de cuir à la taille » [A. p. 18] et le « chapeau d'homme aux bords plats » [A. p. 18] sont autant d'interdits vestimentaires contournés qui s'opposent au contrôle du corps par la morale coloniale. L'ambiguïté et l'ambivalence de la tenue se situent principalement dans l'hybridité vestimentaire qui mêle à la fois enfance (la robe appartient à la mère, mais la jeune fille la détourne totalement et la sexualise) et sensualité (la transparence, le décolleté, les chaussures de bal), féminité (la robe, les talons) et masculinité (la ceinture et le chapeau devraient être porté par des hommes). Portée par une jeune fille de quinze ans pour se rendre au lycée (espace littéraire par excellence), cette tenue apparaît d'emblée comme inadéquate et transgressive. Elle participe au processus de séparation-individuation et s'inscrit comme le principal indice

d'une individualité qui ne cessera de primer sur la loi collective, jusqu'à la mettre en danger. Dans cette perspective, la tenue est annonciatrice des transgressions à venir¹⁷⁰.

Mais si le blanc colonial est obligatoire pour les jeunes pensionnaires métisses c'est justement parce qu'elles ne sont pas « blanches ».

Nous sommes [la jeune fille et Hélène Lagonelle] les seules blanches de la pension d'État. Il y a beaucoup de métisses, la plupart ont été abandonnées par leur père, soldat ou marin ou petit fonctionnaire des douanes, des postes, des travaux publics. La plupart viennent de l'Assistance publique. Il y a quelques quarteronnes aussi. [A. p. 84]

Cet aspect est loin d'être anecdotique. Au cœur de l'espace colonial, la figure du métis est ambivalente. La littérature historique et ethnographique s'est abondamment penchée sur la condition du métis en Indochine française. Les diverses recherches mettent en exergue la difficile, si ce n'est intenable, place du métis dans la colonie. En effet, dans un système où l'ordre colonial tout entier est fondé sur des frontières sociales, ethniques et sexuelles entre colonisateurs et colonisés, le métis, être d'entre-deux, représente une véritable mise en danger de la collectivité. Dès lors, selon Dominique Rolland :

[...] les métis ne sont pas des transfuges, ce sont de véritables anomalies. En effet, dans l'architecture hiérarchique de la pensée coloniale, ils posent un vrai problème. Comment les situer, quel statut leur conférer ? Très nombreux en Indochine — on parle de 1 000 000 d'euraasiens en 1945 —, et difficilement intégrés à la société coloniale comme à la société annamite, ils occupent une place juridiquement intenable qui interpelle le système colonial dans son ensemble¹⁷¹.

Dans la même continuité, les travaux de thèse de Thuy Phuong Nguyễn portant sur « L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie

¹⁷⁰ La tenue du bac comme marqueur d'individualité rappelle le ruban rouge de Tess d'Urberville dans l'ouverture du roman éponyme de Thomas Hardy : « C'était une belle fille, bien faite, pas mieux que d'autres peut-être, mais sa bouche mobile d'un rouge de pivoine et ses grands yeux innocents donnaient de l'éloquence à la couleur et à la forme. Elle portait un ruban rouge dans les cheveux et elle était la seule du blanc cortège qui pût se vanter d'une si éclatante parure. » Dans *Coutume et destin* (*op. cit.*) Yvonne Verdier souligne que la couleur du tissu tranche avec la blancheur des jeunes filles de la Pentecôte ; pour l'ethnologue, il symbolise une infraction à la règle, l'irruption du désir individuel dans la société coutumière anglaise et va signifier la destinée à part d'une jeune fille dévoyée.

¹⁷¹ Dominique Rolland. « Métis d'Indochine, l'inconfort d'un entre-deux », *L'Autre*, volume 8 (n° 2), 2007, p. 199–212. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/lautr.023.0199>.

culturelle » reviennent sur la transgression que représente le métissage : « Leur illégitimité et leur identité remettent en cause la morale publique, la morale coloniale et les relations entre colonisateur et colonisé, dominant et dominé, “race“ française et “race“ indigène¹⁷². » Et pour cause, métaphoriquement, mais aussi biologiquement, le métissage n'est autre qu'un carrefour, un croisement où se rencontrent différentes ethnies et différentes cultures. Il met en relief l'incapacité du système à élever des barrages contre l'altérité indigène, perçue alors comme une menace pour l'intégrité identitaire de « la race blanche ». Preuve vivante de cet échec¹⁷³, le métis va à l'encontre de la ligne droite promue par la loi coloniale. *Illégitime*, soit, littéralement hors-la-loi (*il-legitimus* « celui qui ne remplit pas les conditions requises par la loi ») son identité tout entière est fondée sur un vide juridique : « il n'est ni citoyen ni indigène, ni français ni annamite (et en filigrane donc, ni civilisé ni barbare) ¹⁷⁴ ». Être d'entre-deux, il se fait majoritairement une place en marge du système, ce qui explique sociologiquement sa surreprésentation au sein des activités illicites en Indochine : trafics, fumerie d'opium, prostitution, fraude¹⁷⁵.

Par conséquent, le « pensionnat des jeunes métisses abandonnées par leur père de race blanche » [ACDN p. 180] est l'espace où le système s'efforce de faire rentrer la marge illégitime dans l'ordre colonial. Et c'est bien dans cette « légalisation » identitaire que va s'inscrire la couleur blanche dont sont entièrement parées les jeunes métisses : l'uniforme devient le premier instrument du processus d'acculturation. Dans *Peau noire, masques blancs*, l'essayiste et psychiatre français Franz Fanon analyse les représentations de la blancheur coloniale et souligne à quel point l'inconscient collectif du colon blanc répond à une symbolique raciale binaire : « Le noir, l'obscur, l'ombre, les ténèbres, la nuit, les labyrinthes de la terre, les profondeurs abyssales, noircir la réputation de quelqu'un ; et de l'autre côté : le regard clair de l'innocence, la blanche colombe de la paix, la lumière féerique, paradisiaque ¹⁷⁶ ». L'analogie prend d'ailleurs forme jusque dans le langage commun : « Ne dit-on pas, dans la symbolique, la Blanche Justice, la Blanche

¹⁷² Thuy Phuong Nguyễn. « L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie culturelle ». Thèse de Doctorat. Université René Descartes — Paris V, 2013. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00932439/document>.

¹⁷³ Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 131.

¹⁷⁴ Dominique Rolland. « Métis d'Indochine, l'inconfort d'un entre-deux », op. cit., p. 204.

¹⁷⁵ Les travaux de Dominique Rolland, cités plus haut, montrent la surreprésentation des métis dans les trafics, fumerie d'opium, fraude et prostitution.

¹⁷⁶ Frantz Fanon. *Œuvres*, Paris : La Découverte, 2011, p. 201.

Vérité, la Blanche Vierge¹⁷⁷ ». Le blanc va ainsi symboliser à la fois la pureté morale et la « pureté raciale ». Si dans les cultures asiatiques le blanc est associé à la mort (il est notamment la couleur du deuil) c'est pour la symbolique de renaissance revêtue par celle-ci en tant que passage obligé vers un *ailleurs*. Or, la symbolique est ici corrompue. La surreprésentation du blanc figure une loi coloniale n'appelant à aucune régénération. Associée à l'enfermement et la contrainte, elle prend une connotation mortifère dépréciative : les jeunes filles, tout de blanc vêtues, sont « *enfermées* derrière dans les cages *blanches* des moustiquaires. [...] Les veilleuses bleues des couloirs les font très *pâles, mourantes*. » [ACDN p. 94, nous soulignons] L'enfant est d'ailleurs inquiète « à cause des cernes noirs sous les yeux et de la pâleur du visage d'Hélène. » [ACDN p. 54] Cette dernière ira jusqu'à dire qu'elle « ne peu[t] pas supporter l'idée d'être encore ici pendant trois ans [et] préfère mourir. » [ACDN p. 66]

Le blanc des vêtements imposés aux pensionnaires indigènes n'efface pourtant pas les différences ethniques : l'instruction reçue par l'institution coloniale maintient ces jeunes filles dans la marge. Les apprentissages inculqués au pensionnat servent à former les jeunes filles à des tâches principalement domestiques : « Ce que croit Hélène Lagonelle c'est que le gouvernement français les élève pour en faire des infirmières dans les hôpitaux ou bien des surveillantes dans les orphelinats, les léproseries, les hôpitaux psychiatriques. Hélène Lagonelle croit qu'on les envoie aussi dans les lazarets de cholériques ou de pestiférés. » [A. 84] Ainsi, si elles participent au maintien d'un certain ordre en restant soumises aux intérêts sociaux, les jeunes filles métisses restent également confinées dans des espaces à la fois en marge et dédiés aux marginaux, et notamment des hétérotopies marquées par l'infection mortifère (léproserie, hôpitaux, lazarets). Marie Lafarge¹⁷⁸ a brossé un portrait acide de sa jeunesse au pensionnat français au XIX^e siècle. Son discours concernant l'importance de la culture de la représentation dans nombre de ces établissements éducatifs pour jeunes filles est particulièrement intéressant : « Notre tenue était la garantie de nos perfections morales, comme nos sacs et nos chapeaux étaient celle

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 208

¹⁷⁸ Marie Lafarge est soupçonnée d'avoir empoisonné son époux, donnant ainsi naissance à « l'affaire Lafarge ». Elle est condamnée en 1840 aux travaux forcés à perpétuité et finalement graciée peu de temps avant sa mort, survenue en 1852. Durant toute la durée de son emprisonnement, Lafarge écrit un journal intime, publié sous le titre *Mémoires de Madame Lafarge, née Marie Cappelle, écrits par elle-même*.

de nos vertus¹⁷⁹. » Lafarge blâme ici le projet disciplinaire des internats pour jeunes filles qui « modèle des corps [et] contrôle des apparences¹⁸⁰ » au détriment de la qualité des enseignements comme si, finalement, la forme primait sur le fond lorsqu'il s'agissait d'éducation féminine. Malgré le changement de contexte socio-historique, le même constat peut être établi au sein de la pension pour jeunes filles métisses. Dès lors, si dans l'enceinte fermée du pensionnat les jeunes filles sont vêtues du blanc colonial, symbole de pureté et d'innocence, les désordres du corps ne sont jamais loin et prennent diverses formes.

La prostitution d'Alice s'inscrit comme un premier dysfonctionnement. D'autres jeunes filles y assistent de même que les surveillantes qui ne la réfrènent pourtant pas : « [...] la prostitution d'Alice [...] a lieu dans le fossé de cette rue-là, non éclairée. Avec les pensionnaires il y a aussi deux surveillantes qui regardent. » [ACDN p. 180] La prostitution symbolise certes la marginalité et s'inscrit dans l'immoralité (l'acte a lieu dans un fossé, un espace d'entre-deux qui relève également de la terre et donc du *bas*), mais c'est également une transgression revendiquant une liberté de corps et d'esprit (qui va à l'encontre de l'appriovissement voulu par le pensionnat) dans l'objectif d'acquérir une indépendance financière et une propriété pour *trouver sa place* (ce qui s'oppose finalement à l'expropriation coloniale) : « *Elle fait ça pour acheter une maison. Elle est orpheline Alice, elle n'a aucun parent, rien, elle dit qu'une maison même petite, même petite, ce sera toujours ce qu'elle aura, Alice, pour savoir où se mettre* » [ACDN p. 57, nous soulignons]. Et pour cause, la prostituée, symbole de liberté pour la vierge Hélène, devient un idéal de vie pour cette dernière : « ça lui plait cette vie-là. À moi aussi ça me plairait. J'en suis sûre. Remarque que moi, je préférerais aussi faire la prostituée plutôt que soigner les lépreux... » [ACDN p. 66] De même, si elle est un lieu symboliquement marqué par la clôture et la rigueur, la pension s'ouvre et devient espace de transit et de passage pour la jeune fille : « [La directrice] avait laissé l'enfant habiter le pensionnat comme elle aurait fait d'un hôtel. » [ACDN p. 125] Elle quitte à sa convenance cet espace de moralisation pour passer la nuit avec son amant dans la garçonnière de Cholen.

¹⁷⁹ Marie Lafarge. *Mémoires de madame Lafarge, née Marie Cappelle écrits par elle-même*, vol. 1, Paris : Lévy frères, 1867. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2037160.texteImage>.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

De manière générale, l'institution littéraire n'arrive pas à réprimer les désirs exacerbés des jeunes filles. Les pulsions du corps y sont omniprésentes : Hélène a « envie de tous les boys. De celui-là qui est au phono aussi. Des professeurs. Du chinois. » [ACDN p. 68] Espace de l'entre-soi féminin, la pension devient le lieu d'une libération du corps et d'une parole sensuelle, considérée comme transgressive d'un ordre coutumier et d'un discours moral, qui se réfère justement aux élans libérateurs de ce dernier :

L'enfant demande ce que dit Alice de cette prostitution.

– Elle dit que ça lui plait... même beaucoup... [...] et que c'est ça qui la fait... comme on dit...

L'enfant hésite et puis elle dit le mot « à la place d'Alice ».

Elle dit : jouer.

Hélène dit que c'est ça.

[...]

Hélène dit :

– Ma mère, elle dit qu'il ne faut pas dire ce mot, même quand on le comprend. Que c'est un mot mal élevé. [ACDN p.55]

La parole transgressive ne s'arrête pas aux dialogues, elle guide la narration et crée toute un réseau d'images érotiques alliant dévoration et cynégétique. La jeune fille désire le corps d'Hélène ; dès *L'Amant* la narratrice le *dévore* dans ses fantasmes : « Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains. [...] Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle » [A. p. 88]. La sexualité, illégitime, homosexuelle, violente, se fait ensauvagée : même dans l'espace littéraire du pensionnat, le corps reprend ses droits. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'ensauvagement prend également forme dans la danse lascive entre les deux jeunes filles, lorsque celles-ci sont seules dans la pension à l'occasion de la promenade obligatoires des pensionnaires métisses :

De cet endroit couvert arrivent les voix des deux jeunes filles amies et un air de danse. [...] Elles portent les robes courtes de la mode d'alors, en coton clair imprimé de motifs fleuris également clairs. [...] Elles dansent. [...] Assis contre un pilier du couloir, il y a un jeune boy en blanc, un de ceux qui chantent

la nuit du côté des cuisines les chants indochinois de l'enfance des jeunes filles. Il les regarde. Il est immobile comme cloué par ce regard sur elles, les jeunes filles blanches qui dansent pour lui seul et qui l'ignorent. [...] Le petit boy des cuisines regarde toujours la danse des « jeunes Françaises » qui sont en train d'encore s'embrasser. [ACDN p.65]

Ici la danse n'est pas propice à un endiguement domestique du corps au sein de l'ordre colonial. Créant un rapprochement entre deux jeunes filles, seules, elle ne s'inscrit pas non plus comme une épreuve courtoise légitime, parfaitement ordonnée par la communauté par le biais d'un bal. Au contraire, le rythme est celui « d'un paso doble très classique, celui de la phase de la mise à mort dans les arènes d'Espagne » [ACDN p. 65]. La « brutal[ité] » [ACDN p. 65] de l'air associée au voyeurisme du jeune garçon, renvoie une nouvelle fois à l'ensauvagement cynégétique. L'oralité surgit : elle prend forme par les chants des boys indigènes (également fréquents la nuit, lorsque les jeunes filles dorment), mais aussi par les corps qui se meuvent et transgressent le statisme ambiant. Et pour cause, selon la définition donnée par Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin : « Les pratiques d'oralités ne peuvent se penser sans l'idée de la présence du corps — corps de soi, corps de l'autre, corps des autres. En ce sens, dans la mesure où elle réfère d'emblée à une manifestation orale et gestuelle, “[r]ecourir à la notion de performance implique [...] la nécessité de réintroduire la considération du corps dans l'étude de l'œuvre”.¹⁸¹ » De fait, un corps en mouvement est un corps qui parle ; ici, le corps des jeunes filles qui *se donnent à voir* au jeune boy enfreint la morale coloniale et fait de la pension un espace d'expression transgressive, de dysfonctionnement et de désordre. Au cœur de la grande ville coloniale, la pension Lyautey s'inscrit par conséquent comme un chronotope de la marge.

4.3 Le lycée

Les passages narratifs se déroulant au lycée sont assez peu nombreux dans les récits dans la mesure où les narratrices de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* abandonnent vite les descriptions de ce dernier au profit des apprentissages sexuels ayant

¹⁸¹ Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin. « Oralités/Littératies/Littératures », *op. cit.* Les autrices citent Paul Zumthor. *Performance, réception, lecture*, Longueuil : Les Éditions du Préambule, « L'Univers des discours », 1990, p. 42.

lieu dans la garçonnière¹⁸². Et pour cause, l’instruction qui se joue principalement dans le corpus est celle du corps : la jeune fille manque le lycée, mais fait, à la place, l’amour. C’est une véritable « école buissonnière » qui est pratiquée, une école sauvage et alternative, ici marquée par la prédominance du corps sur l’intellect : « — Je ne suis pas allée au lycée aujourd’hui. Je préfère rester avec toi. Hier non plus je n’y suis pas allée. » [ACDN p. 105]

Les quelques pages décrivant le lycée dans les deux derniers romans soulignent dès lors l’importance de l’ordre intellectuel et moral qui s’y joue (en opposition au désordre ambiant de la garçonnière) : ces derniers trouvent leurs sources aussi bien dans l’Institution scolaire (et sa fonction de mise en ordre par la domestication académique) que par la *doxa* des mères d’élèves, riches colons appartenant à une classe sociale supérieure à celle de la jeune fille et s’attachant à faire respecter *les règles* morales avec plus d’ardeur encore que le censeur :

– Les mères d’élèves ont prévenu la directrice de Lyautey que vous ne rentriez pas tous les soirs à la pension — légère colère du censeur — comment l’ont-elles su... mystère... Vous êtes cernée par les réseaux policiers des mères d’élèves — il sourit — de Saigon. Elles veulent que leurs filles restent entre elles. Elles disent — tenez-vous bien — « Pourquoi court-elle après le baccalauréat cette petite grue ? Le Primaire c’est fait pour ces gens-là »... [ACDN p. 115]

Chronotope littéraire, le lycée implique une soumission à l’autorité morale, corporelle et matérielle. Par conséquent, il institutionnalise et légitimise également la culture des dominants ; il est l’espace où se détermine et se normalise l’*habitus littéraire*¹⁸³. En effet, l’institution scolaire constitue selon Jean-Marie Privat « le lieu et le temps de l’acculturation personnelle et obligatoire aux écrits scolaires, les plus ordinaires comme les plus canoniques ». Le sociologue Pierre Bourdieu a longuement analysé ce principe :

¹⁸² Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « *La raison graphique* dans *L’Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (*Cahier Remix*, « imaginaire de l’écrit dans le roman, 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de->)

¹⁸³ Jean-Marie Privat. « Un habitus littéraire ? », *op.cit.*, p. 129.

[...] dans une société où la transmission de la culture est monopolisée par une école, les affinités profondes qui unissent les œuvres humaines (et bien sûr les conduites et les pensées) trouvent leur principe dans l'institution scolaire investie de la fonction de transmettre [...], ou plus exactement de produire des individus dotés de ce système de schèmes inconscients (ou profondément enfouis) qui constitue leur culture, ou mieux leur habitus [...]¹⁸⁴

Car l'école est un espace de pouvoir : elle devient le théâtre d'une domination des groupes dominés par les groupes dominants possédant une légitimité culturelle. Dans un article intitulé « L'acculturation des familles populaires au monde scolaire », Pierre Périer démontre ces différents rapports de force :

Devenue mode de socialisation et de reproduction dominant, [l'institution scolaire] tend en imposant un système de règles, de normes et de valeurs, à juger, disqualifier et stigmatiser, directement ou indirectement, les styles éducatifs et pratiques parentales qui dévient ou s'écartent par trop de ce qu'elle attend ou prescrit¹⁸⁵.

Bourdieu avait déjà analysé les enjeux de cette double transmission éducative (savoirs techniques et valeurs morales) dans son essai *Épreuve scolaire et consécration sociale* :

L'action pédagogique ne produit pas seulement des effets techniques (savoirs et savoir-faire inculqués) ; elle a aussi une efficacité proprement magique d'initiation et de consécration qui se laisse plus particulièrement apercevoir dans le cas des "écoles d'élite", c'est-à-dire dans le cas des institutions chargées de conférer une formation à ceux qui sont appelés à entrer dans la classe dominante¹⁸⁶.

L'instruction scolaire ne se limite par conséquent pas uniquement à l'enseignement de connaissances littéraires essentielles : elle nous apprend intrinsèquement à tenir notre *place* en reproduisant les intérêts hiérarchiques du système de classe dans la société. En contexte colonial ces dynamiques de pouvoir inhérentes à toutes institutions littéraires

¹⁸⁴ Pierre Bourdieu, postface à Erwin Panofsky. *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Les Editions de Minuit, p. 147–148.

¹⁸⁵ Pierre Périer. *École et familles populaires : Sociologie d'un différend*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/24249>.

¹⁸⁶ Pierre Bourdieu. « Epreuve scolaire et consécration sociale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 39, « Grandes et petites écoles », 1981, p. 3–70, p. 4. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/arss.1981.2124>.

sont d'autant plus exacerbées qu'au poids de la classe socio-économique vient s'ajouter celui de l'identité ethnique et linguistique.

Dès les débuts de la colonisation indochinoise au XIX^e siècle, les administrateurs coloniaux s'entendent sur l'importance de la « mission civilisatrice » dans la politique impérialiste ; cette « conquête » a pour principal instrument l'école. Comme le rappelle Trinh Van Thaos dans l'article « L'idéologie de l'école en Indochine (1890-1938) » en citant un ancien sous-directeur du Collège de Saigon, l'instruction des indigènes¹⁸⁷ est l'un des piliers justifiant la conquête coloniale :

[...] je pense que notre domination nous impose des devoirs sacrés, devoirs qu'il nous est impossible de méconnaître, et cela du point de vue humanitaire, et surtout du point de vue de notre influence. L'éducation à donner aux indigènes est le premier de ces devoirs, et ce serait déchoir que de négliger la culture intellectuelle et morale de cette population intéressante [...]¹⁸⁸

L'éducation reste cependant asservie aux objectifs politiques et économiques de la colonisation. Véritable « charte de l'enseignement indochinois », le règlement général de l'Instruction publique (1917) codifie les bases du dispositif scolaire. La ligne de conduite est simple :

[...] il ne s'agit pas d'exclure les colonisés du savoir et de l'éducation modernes puisque ceux-ci constituent l'arme redoutable du système colonial, mais de courber leur usage au service de trois finalités désormais clairement conçues : inspirer et contrôler les contenus et la transmission jusqu'au village des savoirs écrits ; diffuser partiellement une éducation populaire moderne minimale sans laquelle le système colonial pas plus qu'aucun autre segment du mode de production capitaliste ne peut fonctionner ; du même mouvement, adapter les élites colonisées aux fonctions que leur assigne la colonisation¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Cependant, comme le rappelle Thụy Phương Nguyễn (« L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie culturelle », *op. cit.*), la colonisation française n'arrive pas sur un territoire éducatif vierge. Au Vietnam notamment, la longue occupation chinoise a initié le pays « aux savoirs érudits, aux théories politiques, aux modes d'organisation familiale, aux pratiques bureaucratiques et même aux orientations religieuses de la culture chinoise » (p. 246). L'éducation fait partie intégrante de l'identité vietnamienne.

¹⁸⁸ Rocca Sierras, sous-directeur du Collège de Chasseloup Laubat à Saigon, cité par Trinh Van Thao. « L'idéologie de l'école en Indochine (1890-1938) », *Tiers-Monde* (n° 133), 1993. p. 169–186. Disponible en ligne : www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1993_num_34_133_4832.

¹⁸⁹ Pierre Brocheux et Daniel Hemery. *Indochine, la colonisation ambiguë*, *op. cit.*, p. 126.

Les politiques « d'intégration » des indigènes imposent ainsi langue, culture et mœurs françaises et engendrent une relation de dépendance face aux institutions coloniales, dans la mesure où seule l'acquisition de ces savoirs spécifiques permet de s'intégrer à une société et d'en maîtriser les enjeux. À l'inverse, l'enseignement dispensé aux indigènes ne s'attarde pas au-delà du cycle primaire : l'école française ne leur est d'ailleurs que très difficilement accessible, c'est le réseau parallèle de l'enseignement franco-indigène qui leur est dédié, dit « enseignement local ».

En 1930, si 34 371 candidats sont reçus au certificat d'études primaires élémentaires indigènes (47 214 en 1942), dont 16 933 avec la mention français, et 4 379 au certificat d'études primaires franco-indigènes (12 696 en 1942), 648 seulement le sont au diplôme d'études primaires supérieures franco-indigènes (1 124 en 1942) et 75 seulement au baccalauréat "local"¹⁹⁰.

Car l'institution coloniale ne promeut pas l'égalité des chances scolaires : comme tout ordre social fondé sur un système hiérarchique, elle perpétue les inégalités de conditions et d'accès au savoir. Le médecin-diplomate français Jules Harmand parle ainsi de l'éducation comme « une arme à deux tranchants d'un maniement dangereux et dont la pointe même peut être empoisonnée.¹⁹¹ » Pour Thụy Phương Nguyễn, cette « pointe menaçante », c'est justement l'enseignement secondaire et supérieur. Comme on a pu le lire dans l'extrait cité plus haut, l'accent est mis sur l'enseignement de base au détriment d'une éducation complète. La différenciation devient par conséquent nécessaire à la maintenance du contrôle colonial et permet d'écarter les indigènes du pouvoir politique et économique (notamment les élites indochinoises) en les rendant inaptes à intégrer tout poste à responsabilités¹⁹². Et pour cause : « la distribution des places et la reproduction du statut familial sont étroitement dépendantes de la scolarité¹⁹³. »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹¹ Jules Harmand. *Domination et colonisation*, Paris : Ernest Flammarion, 1910, p. 253. Cité par Thụy Phương Nguyễn dans « L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie culturelle », *op. cit.*, p. 54.

¹⁹² Bùi Quang Chiêu, journaliste et homme politique de l'Indochine française, écrit en 1925 : « Les peuples asiatiques voisins assistent en témoins amusés à cette politique inattendue d'une nation protectrice occidentale qui cherche par tous les moyens à empêcher ses protégés d'apprendre sa langue et sa littérature. ». Cité par Thụy Phương Nguyễn dans *L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie culturelle*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁹³ Pierre Périer. *École et familles populaires : Sociologie d'un différend*, *op. cit.*, p. 48.

Cette peur du déclassement hante les problématiques scolaires et explique en partie la mise en place d'un système d'enseignement à deux vitesses, primaire et secondaire. Les humanités classiques sont utilisées comme une barrière maintenant l'enseignement secondaire hors de portée des classes moyennes, qui, si elles y avaient accès, produiraient des hordes de déclassés nuisibles¹⁹⁴.

L'école institutionnalise donc un *pouvoir*, et cela la mère le comprend pleinement :

On dit qu'elle [la mère] n'a jamais abandonné un enfant avant qu'il sache lire et écrire. Jamais. Qu'elle faisait des cours tard le soir pour les enfants dont elle savait qu'ils seraient des ouvriers plus tard, des "manuels", elle disait : des exploités. Elle ne les lâchait que lorsqu'elle était sûre qu'ils étaient capables de lire un contrat de travail [...] [ACDN p. 122]

Car, comme toujours, les plus pauvres sont les plus opprimés : si l'alphabétisation transmise par la mère leur permet une plus grande maîtrise de leur destin, ils restent cantonnés aux tâches manuelles et, dès lors, aux positions sociales inférieures par le système de reproduction sociale inhérent. Économiquement et socialement fragilisés, ils sont gardés à l'écart du pouvoir, maintenus dans ce que Pierre Périer nomme une « indignité culturelle¹⁹⁵ ». Ainsi, le lycée colonial des années 1930 n'est pas censé être à la portée de tous et toutes et c'est bien de là que naît toute l'indignation des mères de famille : en tant que cycle secondaire ce n'est plus seulement l'alphabétisation qui s'y joue, mais bien la dispensation des savoirs en lettres et en sciences ayant pour but de former une élite sociale et d'entretenir un entre-soi communautaire au détriment du maintien des inégalités sociales et raciales. Par conséquent les populations les plus pauvres (colons ou non) et les indigènes (riches ou non) sont maintenus à l'écart de cet espace de pouvoir colonial.

Ces considérations hiérarchiques font l'objet d'un plus long discours dans l'œuvre de jeunesse de Duras, « L'histoire de Léo », ébauche des récits indochinois à venir. Le lycée est d'ailleurs décrit avec une plus grande précision, devenant l'un des cadres privilégiés de ce court texte. Sur un ton léger et teinté d'une certaine autodérision humoristique, la narratrice autodiégétique revient sur la structure interne du microcosme

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

lycéen. Fille d'institutrice d'école indigène, elle subit le mépris de ses professeurs et camarades jusqu'à être contrainte de fréquenter des élèves appartenant strictement à la même classe sociale qu'elle : « Cette condition de fille d'institutrice m'avait valu des déboires au collège où je ne frayais qu'avec les filles des postiers et des douaniers, seules conditions équivalentes à celle d'institutrice d'école indigène. » [CG p. 32] La narratrice revient à plusieurs reprises sur la hiérarchie socio-institutionnelle entretenue par le système scolaire au sein de l'espace littéraire :

Les filles et fils de planteurs et hauts fonctionnaires étaient placés dans les premiers rangs de la classe, ensuite ceux des fonctionnaires à bas traitement, et ensuite les indigènes. [...] Dès la seconde, les élèves indigènes dits anti-français étaient repérés et surveillés. J'en connaissais un qui était le fils d'un médecin indigène et avec lequel je devins très amie, il était d'une intelligence exceptionnelle et, dès la troisième, remportait tous les premiers prix. Je l'admirais beaucoup, parce qu'il refusa systématiquement de frayer avec n'importe quel Français, il était d'une fierté dont il ne se départit jamais. [...] *Ainsi, bien qu'il ait été de loin le meilleur élève, il ne fut jamais félicité par le conseil des professeurs, on « glissait » sur ses notes.* Combien de fois ai-je entendu dire par les Français : « Avec cette race-là, il faut faire attention, il ne faut pas les flatter, ils se croiraient tout de suite nos égaux. » [CG p. 75]

La narratrice marque alors une pause dans son récit pour préciser les inégales conditions d'accès à l'enseignement supérieur dans le système colonial qu'elle juge inacceptable.

(Une remarque, qui peut-être n'a pas ici sa place, mais que je tiens à faire : n'étaient admis au collège de Saïgon que les Annamites fils de citoyens français, exclusivement. Par ailleurs, le port du costume européen était de rigueur absolue. [...] Pourquoi de telles mesures dont l'imbécilité est impardonnable ? Je pense que des mesures semblables, qui peuvent paraître insignifiantes de prime abord, ne sont pas loin d'être criminelles. Par ailleurs, les enfants des indigènes non-citoyens n'étaient admis à faire que des études primaires. Je veux bien que grâce à nous la tuberculose et la lèpre aient régressé considérablement en Indochine, mais il n'y a pas de compensation morale possible dans l'ordre physique. Sauver des enfants de la mort pour ensuite ne leur permettre qu'un développement sanctionné, limité, dont les limites elles-mêmes sont codifiées, me paraît beaucoup plus condamnable qu'il n'est louable de les sauver de la mort.) [CG p. 75]

Les nombreuses précisions sur le contexte social, historique et culturel qu'offre ce récit de jeunesse sont cependant quasiment absentes de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Aucun discours idéologique aussi tranché ne vient ponctuer la narration : les textes se concentrent davantage sur l'histoire de la jeune fille et son « déclassement » sans s'attarder sur la condition indigène.

Espace-temps littéraire par excellence, le chronotope du lycée est ainsi, en tant qu'institution, le lieu de pouvoir des cultures dominantes : il promeut une ligne culturelle, morale, sociale et politique à laquelle il convient de se soumettre. Or la jeune fille ne cesse de s'inscrire en dehors de cette ligne. Déjà dans « L'histoire de Léo », la narratrice évoque « une espèce de sauvagerie bien compréhensible, qu['elle] essayai[t] de masquer par une arrogance, sinon une méchanceté certaine » [CG p. 48] : « L'amabilité, terre inconnue. Quand j'arrivai dans la société blanche de Saïgon, j'y découvris l'amabilité. » [CG p. 48] Cette difficulté à « intégrer » le corps colonial blanc est reprise dans les deux derniers textes du cycle. Qualifiée de « petite vicieuse » [A. p. 106] dans *L'Amant*, puis de « [P]etite grue » [ACDN p. 115] dans *L'Amant de la Chine du Nord*, symboliquement métisse aussi, elle est détachée du lieu de savoir et ensauvagée par les représentants de la communauté dominante qui s'indigne de son intégration au sein de l'espace littéraire. Sa condition sociale inférieure, de même que sa sexualité considérée comme déviante, l'animalise. Désignant aussi bien la prostituée au sens figuré¹⁹⁶ (figure symboliquement antagoniste à la domestication conjugale), que l'oiseau (au sens littéral), la grue renvoie une nouvelle fois à la bestialité d'un corps non domestiqué et à un savoir intellectuel qui ne pourrait être acquis en raison d'une trop forte présence du corporel. Cette absence de tenue du corps, mais également le franchissement des barrières culturelles et ethniques strictes sont vécues comme une mise en danger du système colonial qui vaut à la jeune fille une mise en « quarantaine » [ACDN p. 118].

Cela se passe dans le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. Elle est aussi au lycée où sont les petites filles blanches, les petites sportives blanches qui apprennent le crawl dans la piscine du Club Sportif. Un

¹⁹⁶ Dans les brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique*, Joseph préfère d'ailleurs ce terme à celui de « putain », présent dans la version finale : « Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, tu ressembles à une grue » [CG p. 137]

jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec.
[...] Il n'y aura aucune exception. Aucune ne lui adressera plus la parole. [A. p. 105]

Marginalisée, la jeune fille reste pourtant un personnage littéraire. Si elle arrive à « sortir » [A. p. 30] (c'est-à-dire à quitter aussi bien la pauvreté que l'atmosphère familiale mortifère), soit à franchir, à dépasser la « ligne », c'est bien par l'acquisition des savoirs littéraires. L'enjeu est déjà présent dès « L'histoire de Léo » où une éducation complète doit venir combler la maigre dot de la narratrice :

« Comment la mariera-t-on?... » soupirait [ma mère]. Mon frère cadet était idéaliste, et il m'aimait bien. « On ne sait jamais, répondait-il. Mais il faudrait la sortir. » C'est lui qui insista pour qu'on me mette en pension. « Si elle est bien élevée et si elle a un métier entre les mains, même si elle n'a pas de dot, il n'est pas impossible qu'elle trouve un mari ». [CG p. 55]

Si la narratrice de « L'histoire de Léo » est mauvaise aux études (nous y reviendrons dans la sous-partie dédiée à la littérature), la situation est tout autre dans les textes de notre corpus : « Je serai la première à partir. [...] celle-ci, un jour, elle le savait, elle partirait, elle arriverait à *sortir*. *Première en français*. Le proviseur lui dit : votre fille, madame, est première en français. » [A. p. 30, nous soulignons] L'enchaînement des deux propositions soulignent la dynamique de cause à effet : l'éducation intellectuelle permet à la jeune fille de vivre l'indépendance, de gagner sa liberté et, paradoxalement, de choisir de dévier de la loi morale et sociale. Et c'est finalement parce qu'elle maîtrise les instruments du pouvoir dominant qu'elle peut sortir de l'ordre. « Seule [jeune fille] de la pension à être dans le secondaire au lycée de Saïgon » [ACDN p. 61], elle se démarque par ailleurs par sa position littéraire. De même, la comparaison implicite entre le destin de la jeune fille et celui d'Hélène Lagonelle est percutante : « Hélène Lagonelle ne va pas au lycée. Elle ne sait pas aller à l'école, Hélène L. Elle n'apprend pas, elle ne retient rien. Elle fréquente les cours primaires de la pension, mais ça ne sert à rien [...] Ses parents ne savent pas quoi en faire, ils cherchent à la marier au plus vite » [A. p. 87]. Non instruite, incapable de transgresser les interdits, elle sera finalement celle qui se conformera à la loi familiale et sociale en se mariant très jeune :

Elle fera finalement ce que sa mère voudra. Elle est beaucoup plus belle que moi, que celle-ci au chapeau de clown, chaussée de lamé, infiniment plus

mariable qu'elle, Hélène Lagonelle, elle, on peut la marier, l'établir dans la conjugalité, l'effrayer, lui expliquer ce qui lui fait peur et qu'elle ne comprend pas, lui ordonner de rester là, d'attendre. Hélène Lagonelle, elle, elle ne sait pas encore ce que je sais. Elle, elle a pourtant dix-sept ans. C'est comme si je le devinais, elle ne saura jamais ce que je sais. [A. p. 88]

Intellectuellement ignorante, Hélène ne peut que se soumettre aux exigences parentales et « s'établir dans la conjugalité ». L'isotopie de l'ordre (marital, moral, corporel) est omniprésente dans l'extrait ci-dessus ; elle se conclut finalement par l'attente et le statisme associé au colonialisme. En ne maîtrisant pas les pouvoirs littératiens, Hélène ne peut échapper à la *coutume* ; intrinsèquement, elle ne connaîtra par ailleurs jamais l'*autre* savoir évoqué par la jeune fille, celui du corps et de ses plaisirs. Une nouvelle fois, savoirs intellectuels et savoirs corporels se complètent, finalement indissociables dans le processus de conquête identito-littéraire. Ce sont les connaissances qu'elle possède et maîtrise qui lui permettent de se détacher de cet ordre et de le remettre en question.

4.4 L'Eden cinéma

Qu'il s'agisse du médium artistique ou du lieu de projection, le cinéma apparaît comme un motif important du cycle indochinois. Motif textuel surreprésenté dans *Un Barrage contre le Pacifique*, il inspire le titre de *l'Eden Cinéma* et motive le processus de réécriture entrepris avec *L'Amant de la Chine du Nord*¹⁹⁷. La surprésence d'un regard cinématographique dans les derniers textes de l'œuvre durassienne révèle en effet l'admiration de l'écrivaine pour le septième art et toutes les possibilités esthétiques permises par ce médium.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* tout comme dans *L'Eden Cinéma*, le cinéma est un lieu rare dans le quotidien ensauvagé du trio, à la fois synonyme de modernité et de civilisation : aller au cinéma est un événement important qui a uniquement lieu lorsqu'ils se rendent à la grande ville coloniale. Marqueur de jeunesse et d'indépendance (au même titre que la musique), le cinéma (espace du *campus*) permet à Suzanne et Joseph de

¹⁹⁷ Duras a très mal vécu l'adaptation cinématographique *The Lover (L'Amant)* de Jean-Jacques Annaud. Elle s'est sentie artistiquement trahie, et — dans le mythe littéraire durassien où vie réelle et écrits fictionnels s'entremêlent — c'est toute son histoire personnelle qu'elle a vu dénaturée. Riche de sa pratique littéraire et inspirée par son expérience de réalisatrice, elle réécrit sa propre version de l'histoire d'amour entre l'enfant et le chinois et publie en 1991 *L'Amant de la Chine du Nord*, scénario cinématographique déguisé en roman.

retrouver plaisir à leur jeunesse, d'accéder à une culture qui les extirpe temporairement de leur ensauvagement.

Pour Suzanne comme pour Joseph, aller chaque soir au cinéma, c'était, avec *la circulation en automobile*, une des formes que pouvait prendre le bonheur humain. En somme, tout ce qui *portait, tout ce qui pouvait vous porter, soit l'âme, soit le corps*, que ce soit *par la route ou dans les rêves de l'écran* plus vrai que la vie, tout ce qui pouvait donner *l'espoir de vivre en vitesse* la lente révolution d'adolescence, c'était le bonheur. [...] ils parlaient encore des films qu'ils avaient vus avec autant de précision que s'il se fut agi de souvenirs *de choses réelles qu'ils auraient vécues ensemble*. [BCP p. 98, nous soulignons]

Il n'est pas anodin que le plaisir d'assister au visionnage d'un film soit comparé à « la circulation en automobile ». Face au statisme de la plaine, le cinéma est un vecteur de mouvement. Il permet aux adolescents d'avancer — métaphoriquement du moins — de vivre par procuration les folles aventures et sublimes romances expérimentées par les personnages à l'écran... de se sentir exister donc. Et c'est là toute l'ambivalence du médium cinématographique : si le corps est statique et maintenu dans un état de contrôle relatif à l'espace intérieur et clos de la salle de projection, l'esprit, lui, s'évade. Or les fortes émotions cinématographiques ont de réelles répercussions sur le corps. Ainsi, si Suzanne et Joseph n'ont fait qu'*assister* à la projection de scènes, ils se les remémorent — par le jeu d'identification — comme s'ils avaient véritablement vécu ces expériences et en avaient été affectés.

Dans *Penser l'adolescence*, Jocelyn Lachance, Louis Mathiot et Philippe St-Germain analysent justement le cinéma comme l'une des bases d'une culture adolescente qui permettrait aux jeunes d'intégrer les codes et valeurs propres à leur groupe d'âge :

[...] si certains films touchent très fortement les sensibilités juvéniles, c'est possiblement parce qu'ils les initient à des désirs que seules les images peuvent communiquer. Parmi ces films, un grand nombre développent explicitement un thème initiatique, c'est-à-dire un thème qui ouvre un accès aux meilleurs comme aux plus abominables des désirs. Ces films à valeur initiatique peuvent devenir cultes¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Jocelyn Lachance, Louis Mathiot, et Philippe St-Germain. « Cultures adolescentes ». In Denis Jeffrey (dir.), *Penser l'adolescence*, Paris : Presses Universitaires de France, 2016, p. 33–43, p. 36.

Cet aspect est visible dans le cycle indochinois où l'art cinématographique se fait ainsi héritier de la tradition du conte oral et agent des apprentissages essentiels en mettant en scène des récits initiatiques. Carmen fait plusieurs fois part à Suzanne que le véritable mérite du cinéma est de rendre les jeunes garçons et les jeunes filles impatients de quitter leur famille : « Avant de faire l'amour vraiment, on le fait d'abord au cinéma, disait-elle. » [BCP p. 158] Et la mission de l'apprentissage initiatique du cinéma s'en trouve rapidement remplie dans *Un barrage contre le Pacifique*. Après plusieurs jours passés au cinéma, Suzanne ne rêve que d'indépendance :

[...] à force de voir tant de films, tant de gens s'aimer, tant de départs, tant d'enlacements, tant d'embrassements définitifs, tant de solutions, tant et tant, tant de prédestinations, tant de délaissements cruels, certes, mais inévitables, fatals, déjà ce que Suzanne avait voulu c'était quitter la mère. [BCP p. 162]

Vouloir quitter la mère, c'est déjà franchir un premier obstacle : quitter la mère c'est devenir femme, c'est créer son propre foyer et trouver sa propre place dans la société. Véritable matériau d'enseignements, le cinéma permet dès lors d'expérimenter par procuration ce qu'on ne connaît pas encore et prend par conséquent part à la construction du sujet social.

Et là est toute la quintessence de l'expérience cinématographique : selon Antonio Sorci, le cinéma représente « avec sa capacité naturelle de capturer les instants cathartiques et mélancoliques [...] un véritable dispositif producteur d'émotions, qui excèdent le champ d'interprétation de l'intrigue narrative, en s'inscrivant directement dans la mémoire visuelle du spectateur ¹⁹⁹ ». Et pour cause, en n'étant autre que l'art de *montrer*, l'art de *voir*, et l'art d'être *vu*, le cinéma peut difficilement faire l'économie du corporel. Dans son essai intitulé « Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités », Raymond Bellour trace par ailleurs un lien intéressant entre le corps du spectateur et le corps du cinéma au sein de l'espace cinématographique.

Il y a deux corps du cinéma, sans cesse ployant l'un sous l'autre pour mieux sembler n'en faire qu'un. Le corps des films, de tous les films qui un par un, plan par plan, le composent et le décomposent. Le corps du spectateur, que sa vision de chaque film affecte, comme l'indice d'un théâtre de mémoire aux

¹⁹⁹ Antonino Sorci. « La détente narrative : Mélancolie et catharsis au cinéma. ». In Carole Talon-Hugon (dir.). *L'Artialisation des émotions*, Paris : Presses universitaires de France, 2014, p. 48–62, p. 54.

proportions immodérées, à travers chaque film et en miroir de tous les films.

Le corps du cinéma est le lieu virtuel de leur conjonction²⁰⁰.

Pour le théoricien du cinéma, la réalité de l'art, sa corporalité, permet au spectateur d'éprouver des émotions non pas conventionnelles, mais « premières », que Bellour va jusqu'à qualifier de « brutes » et d'« animales ». Les émotions sont par conséquent vécues intensément, *passionnement* par le corps, mais dans un cadre ordonné et réglementé par le reste de la communauté au sein d'un lieu précis (et plus encore dans les années 1930 où aucun dispositif portatif permet d'accéder à l'expérience cinématographique en dehors du lieu qui lui est dédié). Et de fait, en tant qu'espace cathartique, le récit filmique prend également la forme d'un avertisseur moral et met en garde par le biais de ces films contre les désordres du corps qu'il faut uniquement vivre par catharsis, sans y céder. Il nous faut par conséquent insister sur le caractère liminal du cinéma : endroit à la fois public et intime, le privé et le public s'y chevauchent ; c'est un lieu d'apprentissage du corps, pourtant le corps y reste statique ; on se rend au cinéma dans le but de *voir* tout en restant caché des autres par l'obscurité de la salle. La perspective initiatique (au sens anthropologique du terme) y est par conséquent très forte.

En tant qu'espace de l'entre-deux, le cinéma joue dès lors un rôle ambigu : initialement source de rêves et symbole de jeunesse et de liberté, il devient un vecteur de mensonges et la cause d'une constante insatisfaction. Un risque est rapidement montré du doigt par l'autrice : celui de ne vivre sa vie que par procuration, de rester éternellement insatisfait de ce que la vie nous propose tant on rêverait d'un idéal jamais atteignable. En effet, la tension narrative à laquelle le récit filmique donne corps ne suffit plus à Joseph : « Depuis quelques temps, j'aimais moins le cinéma. [...] Quand j'y étais, j'y étais bien, mais c'était pour me décider à y aller, je n'y allais plus comme autrefois. On aurait dit que j'avais toujours *quelque chose de mieux à faire*. Comme si j'y avais perdu mon temps et qu'il ne fallait plus que je le perde. » [BCP p. 205, nous soulignons] M. Jo se charge également de prévenir Suzanne : « Pourquoi aller tellement au cinéma ? C'est malsain et ça vous donne des idées fausses sur l'existence. » [BCP p. 177] Le seul film évoqué dans *Un barrage contre le Pacifique* et raconté dans le roman, est un souvenir biographique de

²⁰⁰ Raymond Bellour. *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : Éditions P.O.L, 2009, p. 38.

Duras²⁰¹ : bien que le titre ne soit pas mentionné, il s'agit sans doute de *Casanova*, un film muet d'Alexandre Volkoff visionné durant l'adolescence de l'écrivaine à l'Eden cinéma. Raconté avec la maturité due à l'expérience, l'auteur décrit avec une ironie moqueuse les personnages stéréotypés et l'émerveillement que cela produit sur les jeunes spectateurs : une femme jeune et belle, « en costume de cour » rencontre un jeune homme, « l'autre », également « très beau », « [...] des yeux sombres, des cheveux noirs, une perruque blonde, [...] très noble » [BCP p. 148]. Les lieux dans lesquels les protagonistes évoluent sont également stéréotypés (le carnaval de Venise, près du canal, entre deux colonnes de marbres) ... et que dire des situations, véritables *topoi*, que la voix narrative ne manque pas de décrire avec raillerie :

Avant même qu'ils se soient fait quoi que ce soit on sait que ça y est, c'est lui. C'est ça qui est formidable, on le sait avant elle, on a envie de la prévenir. Il arrive tel l'orage et tout le ciel s'assombrit. [...] Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l'attente s'éclaire d'un coup. Foudre d'un tel baiser. [...] On voudrait bien être à leur place. Ah ! Comme on le voudrait. [BCP p. 150]

Cette superficialité, le regard jeune et naïf de Suzanne ne la saisit pas. Dès lors, les voix et regards se mêlent au sein du récit, et les yeux naïfs de Suzanne s'opposent au discours idéologique d'une narratrice mature. Un lien se tisse entre le cinéma et la notion de l'amour tel que Suzanne l'idéalise : les deux relèvent de l'artifice, de l'illusion, du même masque qui transforme le séducteur et manipulateur Casanova en un amoureux transi.

Et de fait, la représentation du cinéma dans le cycle indochinois revêt une dimension cruelle. Suzanne voit naïvement dans l'obscurité de la salle de cinéma une « oasis », « la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma » [BCP p. 149], qui s'opposerait à l'oppression hiérarchique de la grande ville coloniale. C'est pourtant loin d'être le cas. La narratrice de « L'histoire de Léo » n'est pas aussi crédule. Elle perçoit parfaitement la ségrégation présente jusqu'au sein des salles obscures et s'en offusque : « Les avancées n'étaient fréquentées que par la "crasse" de la ville. Métis, Annamites, tous empilés sur des chaises en rotin, trois rangées séparées de l'orchestre par un grand espace vide : la différence. » [CG p. 92]. La séparation n'est pas

²⁰¹ Le même film est évoqué dans « L'histoire de Léo », comme nous le verrons ci-dessous.

uniquement ethnique, mais aussi générationnelle, car la mère est exclue de ce lieu formateur pour la jeunesse. Si elle a bien travaillé durant de nombreuses années comme pianiste à l'Eden cinéma, elle n'a pu y voir qu'une unique séance et n'a jamais profité du plaisir que procure le cinéma. Une fois partie pour la plaine, la mère n'y remettra jamais les pieds, même durant ses rares visites à la grande ville : pour elle cet espace est resté celui de l'interdit, reflétant son niveau social bien inférieur à celui des personnes qui assistaient aux séances et de sa jeunesse gâchée à travailler.

Il lui était impossible de suivre le film sur l'écran : le piano était non seulement sur le même plan que l'écran, mais bien au-dessous du niveau de la salle. [...] Pendant dix ans elle avait eu envie d'aller au cinéma et elle n'avait pu y aller qu'une seule fois en se cachant. Pendant dix ans cette envie était restée en elle aussi fraîche, tandis qu'elle, elle vieillissait. Et au bout de dix ans, ç'avait été trop tard, elle était partie pour la plaine. [BCP p. 227]

Pour la mère, institutrice, l'arrivée en tant que pianiste à L'Eden cinéma marque le passage de la littératie au corporel. Y débute également son martyr : l'argent économisé et les nombreux sacrifices subjacents ne permettent que d'acheter une concession stérile, loin du paradisiaque *éden* promis.

Conclusion de la première partie

Par l'étude des principaux chronotopes du corpus nous avons pu procéder à une lecture anthropologique symbolique des espaces-temps entremêlant logique ritique et logique narrative. Comme nous l'avons vu, la chronotopie tripartite s'organise principalement autour des questions fondamentales de l'initiation, du passage et de la circulation ; elle reflète par conséquent les principales dynamiques ritiques des parcours initiatiques et l'accointance des personnages avec la phase de marge, et cela, nonobstant les divergences stylistiques et narratives amenées par le travail de réécriture.

Loin de (dé)limiter clairement des espaces et de les assigner à des rôles stricts, l'étude chronotopique nous permet par ailleurs de prendre conscience de l'hétérophonie²⁰² constitutive du cycle. Si nous avons proposé une organisation chronotopique *domus*, *campus*, *saltus* de manière à proposer une vue d'ensemble des différents espace-temps du cycle par leur fonction symbolique et les pratiques qui leur sont adjointes, une lecture approfondie des chronotopes permet également de mesurer combien il est commun que des logiques symboliques hétérogènes s'affrontent au sein d'un même espace.

Car les lieux ne sont jamais monophoniques ; en fonction des moments temporels (nuit, jour), des âges de la vie, des sexes, des ethnies, mais aussi de la culture propre à chacun, la symbolique de ces derniers évolue. De plus, dans le cycle indochinois les frontières (spatiales, familiales, culturelles) ne cessent d'être violées : les seuils géographiques et symboliques ne sont pas hermétiques. Dès lors, au-delà de la symbolique déjà hétérogène propre à chaque espace, la dynamique de violation (morale et matérielle : les deux allant, d'ailleurs, souvent de pairs dans notre corpus) et l'entremêlement « des tensions culturelles hétérophoniques²⁰³ » ne fait que renforcer ce *dérèglement*. Les personnages oscillent par conséquent entre des situations de « trop proche » et de « trop

²⁰² « On voit pourquoi nous avons pris soin jusqu'ici de tenir en lisière le mot si attendu de polyphonie (narrative et/ou culturelle), terme esthétisant et pacifiant, pour lui préférer le terme non moins bakhtinien toutefois d'hétérophonie. Selon nous, cette terminologie présente l'intérêt de mettre l'accent sur la pluralité des énonciations culturelles et sur les rapports de force symboliques (dissidence, soumission, insurrection, domination, etc.) qui les structurent ». Jean-Marie Privat. « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie ». In *À l'œuvre, l'ouvrier, op. cit.*, p. 47–84. Disponible en ligne : <http://ethnocritique.com/fr/article-dun-chapitre/le-chapeau-de-larpenteur-polylogie-dialogie-heterophonie>

²⁰³ *Ibid.*, p. 54.

loin » : éloignés de la communauté coloniale blanche à laquelle ils devraient être rattachés, ils sont à l'inverse proches du noyau familial, des autochtones, du sauvage et de la mort. Cet aspect se reflète dans le corpus par des « systèmes sémio-symboliques en conflit²⁰⁴ » : vie/mort, masculin/féminin, ouvert/fermé, extérieur/intérieur, public/privé, individu/groupe, mouvement/statisme, enfermement/ouverture, ensauvagement/domestication, oralités/littérature sont autant de catégories paradigmatiques qui, loin de s'opposer, se recourent jusqu'à proposer des logiques cosmologiques finalement ambiguës au sein de l'espace culturel.

Nous l'avons vu par l'étude de l'imaginaire graphique, tout ce qui touche à l'espace colonial est marqué par un ordre graphique clair, celui de la ligne droite de la loi coloniale. Or, si l'ordre règne, il n'est pourtant que façade. Les personnages ne cessent de mettre à mal la loi coloniale, de briser l'ordre graphique. Après l'étude des lignes géographiques et temporelles, et dans la perspective d'une étude des délimitations, transgressions et frontières dans le cycle indochinois, la prochaine partie s'intéressera à l'itinéraire des personnages où nous analyserons plus en profondeur le lien entre circulation et initiation. Car ne l'oublions pas, ces récits parlent bien de passage : passage à l'indépendance, passage vers l'âge adulte, passage à l'écriture, passage vers la mort. Pour les personnages, l'objectif est de trouver la bonne distance et donc leur juste place dans la communauté et à une autre échelle, dans la société. En cela, les situations de transgression sont nécessaires. Dans son ouvrage *L'Éternelle jeune fille*, Marie Scarpa déclare que « Tout franchissement du seuil est par définition transgression »²⁰⁵. Qu'il s'agisse de la transgression d'espaces pourtant délimités, des symboliques rattachées à ces espaces, ou encore des rites, des normes et des valeurs sociales, toute transgression a dès lors une importance dans la construction identitaire et sociale des personnages : elles sont un jeu sur les limites, sur les interdits, sur l'ordre en place et permettent de franchir des seuils, de passer d'un statut à un autre. En ce sens, les passages présents dans le cycle indochinois mettent en scène (symboliquement ou non) une transgression nécessaire à l'acquisition d'un nouvel état.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Marie Scarpa. *L'éternelle jeune fille*, op. cit., p. 208.

DEUXIÈME PARTIE
ITINÉRAIRE DES PERSONNAGES
DANS LE CYCLE INDOCHINOIS

Après l'étude de la délimitation et de la transgression des espaces du récit par le biais de l'analyse des différents chronotopes, intéressons-nous à l'itinéraire des personnages principaux (déjà brièvement esquissé précédemment). En suivant toujours pour hypothèse que la construction de l'identité individuelle et sociale des personnages forme le cœur du procès narratif, cette partie a pour objectif de mettre l'accent sur les dynamiques initiatiques des passages, circulations et transactions.

Le terme itinéraire, du latin *itinerarius*¹, désigne le chemin : dans *Un Barrage contre le Pacifique*, premier texte du cycle indochinois, Suzanne fait une description au style indirect libre de l'espace de la plaine, et tandis qu'elle observe l'unique route qui traverse Ram et constate le peu de perspective qui s'offre à elle, la jeune fille déclare : « il n'y avait dans la plaine qu'une seule piste qui allait de Ram à la ville en passant par Kam. On ne pouvait donc pas se tromper de chemin » [BCP p. 16]. Or, cette remarque préliminaire, l'ensemble du texte viendra finalement la contredire. En effet, comme l'analyse Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre dans l'avant-propos, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », là est tout le but du roman par rapport au conte dans le processus initiatique : se tromper de *chemin*, montrer « ce qui se passe quand on s'écarte du rite² ». En suivant un trajet différent de celui dicté par la coutume, le héros ou l'héroïne met en avant son individualité pour se détacher de la communauté et du rôle qu'il ou elle doit y tenir.

La lecture poético-symbolique des chronotopes nous a permis de relever toute l'importance des espaces-temps liminaux des récits, mais également, de saisir l'étendue des belligérances cosmologiques et des désordres symboliques au sein du corpus. Par conséquent, pour ces personnages qui troublent les frontières jusqu'à s'inscrire comme des figures de dysfonctionnement et d'opposition, la trajectoire est complexe et la construction identitaire problématique. Dans la longue histoire de femmes faite de sang qui coule et de sang qui ne coule plus, de livres qui s'écrivent et de pages qui se tournent, de filiations suspendues et de transmissions rompues, la circulation sur les chemins de la vie est laborieuse et souvent mise à mal.

¹Source : CNRTL.

² Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 30.

Chapitre III

Passage, circulation et initiation

« Un jour Suzanne quitterait la plaine et la mère en même temps. Elle regarda M. Jo. Peut-être que ce serait quand même avec celui-là, parce qu'elle était si pauvre et que la plaine était si loin de toutes les villes où se trouvaient les hommes. »

Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*.

« Dans l'obscurité de mes pensées, les étoiles de mes quinze ans scintillent. J'ignore sur quel étonnant chemin je vais me diriger ou me trouver projetée. »

Sandra Jayat, *La longue route d'une zingarina*.

Passer, traverser, transgresser, dépasser, trépasser. Autant de termes propices au franchissement : nous passons des lieux, des âges, des épreuves, des états, pour sans cesse nous « désagrèger et nous reconstituer¹ », selon la célèbre formule d'Arnold Van Gennep. Comme nous l'avons évoqué, le rite de passage se compose de trois grands temps distincts : la séparation, la marge et l'agrégation. Chaque passage, chaque franchissement d'un seuil menant d'une étape à l'autre de la vie nécessite donc une étape de marge, un temps de passage durant lequel « pour être accueilli en amont, il [faudra] préalablement être séparé en aval », pour reprendre les termes de Thierry Goguel D'Allondans². Ce *passage* désigne selon Martin de la Soudière, « un processus de transformation en train de s'opérer, et non déjà effectué³ ». L'idée de mouvement et de métamorphose en action sont donc manifestes.

Pour Madeleine Borgomano « la traversée, thème archétype de l'imaginaire, [...] se manifeste partout et sous les formes les plus diverses, [mais] demeurerait absente de

¹ « Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagrèger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître ». Arnold Van Gennep. *Les rites de passage*, op. cit., p. 272.

² Thierry Guoguel D'allondans. *Rites de passage, rites d'initiation : lecture d'Arnold Van Gennep*, op. cit., p. 168.

³ Martin De La Soudière. « Le paradigme du passage », op. cit., p. 22.

l'œuvre durassienne [avant l'écriture de *L'Amant*] »⁴; nous partons pour notre part du postulat inverse. À notre avis, dès les premiers récits de Marguerite Duras, la dynamique initiatique est bien présente. Le cycle indochinois entremêle en effet logiques ritiques et logiques narratives et sans cesse les personnages *passent, traversent, transgressent, dépassent, trépassent*. En tant que récit initiatique, le corpus met en scène la manière dont ils expérimentent les seuils et les limites à la fois symboliques et matériels. Par conséquent, la mobilité identitaire que représente le changement d'état et donc de *place* que tient l'individu au sein de la communauté donne lieu à l'incessant désir d'une mobilité géographique, souvent entravée et couramment synonyme de désordre. Le but pour les personnages adolescents consiste à s'affranchir des lieux mortifères clos, marqués par le statisme, pour « faire [leur] chemin de par le monde » [BCP p. 59] : quitter la plaine, quitter les espaces coloniaux mortifères, quitter la mère, quitter l'ensauvagement, pour débiter le passage vers l'âge adulte et entamer le cheminement vers une nouvelle identité, affranchie. Leurs modalités de circulation ne sont cependant pas les mêmes. Si les mouvements émancipatoires de Suzanne peuvent paraître, dans une certaine mesure, encore timides (la dynamique transitoire est davantage symbolique), la jeune fille de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* se trouve bien dans une constante mobilité. Sans cesse en mouvement dans une société où la libre circulation féminine s'inscrit comme problématique, la trajectoire de son corps marque un refus. Étymologiquement, le terme même de « traverser », *passer au travers de*, suppose le passage d'un point à un autre, une enjambée, un au-delà marqué par un obstacle dépassé et donc une ligne (géographique, économique, politique, morale) qui s'en trouve brisée. En transgressant les cloisonnements matériels et symboliques structurant les espaces-temps coloniaux, les personnages *franchissent* des seuils délimitant des fonctions sociales, des milieux communautaires et des classes économiques. Liminaires, en phase de marge, ils refusent la ligne pleine de la communauté pour choisir leur propre voie/x, souvent de *travers*.

⁴ Madeleine Borgoman. « La traversée du fleuve ou le choix du sens dans *L'Amant* de Marguerite Duras ». In *Marguerite Duras. De la forme au sens, op. cit.*, p. 178.

1. « Faire son chemin de par le monde »

1.1 Tracer sa voie

De cette importance des passages se dégage donc le motif du chemin, récurrent dans l'ensemble du cycle indochinois. Selon Le Dictionnaire *Le Robert*, le terme de chemin renvoie à trois notions principales : une voie de communication permettant d'aller d'un lieu à l'autre (« un chemin de terre »), le fait de se déplacer — soit la distance ou l'espace à parcourir pour aller d'un lieu à un autre (« un long chemin ») — et, au sens figuré, la conduite qu'il nous faut suivre pour arriver à un but. Piste à tracer, direction à suivre, distance à parcourir, progression d'un état initial à un état final... la représentation sémiologique du chemin évoque de nombreux paradigmes allant de la simple piste à la complexe quête identitaire⁵. Un rapide détour par l'*Encyclopédie Universalis* nous rappelle que dans de nombreuses traditions culturelles l'image du chemin représente la métaphore privilégiée des parcours de la vie. Symbole archétypal d'un « être-en-recherche » dont la quête est avant tout identitaire, le chemin s'inscrit par conséquent comme l'illustration parfaite de tout processus initiatique. Les mythes, les contes et plus récemment les romans l'ont parfaitement mis en lumière : que de croisées des chemins, de chemins de traverses, de pèlerinages ; que de chemins d'épingles et d'aiguilles, de chemins parsemés de cailloux blancs, de chemins de brousses... Les exemples sont nombreux et les représentations multiples.

Le cycle indochinois s'inscrit au cœur de cet imaginaire culturel. Liés à la circulation et à la transgression, tissant également quelques accointances initiatiques⁶ avec le conte et relevant à chaque fois du *passage*, les chemins du corpus invitent à une mobilité tant physique que symbolique. Ils permettent également d'appuyer différentes dynamiques au sein de l'économie textuelle par le biais des dichotomies ouverture/fermeture, statisme/mouvement et ensauvagement/endomestication.

⁵ L'être humain a par conséquent fait du chemin une source d'inspiration féconde en arts, religions, spiritualités, et sciences (le terme même de « méthode » vient du grec ancien *methodos* qui signifie « la poursuite d'un chemin » (Source : CNRTL)).

⁶ Nous rappelons que le terme d'initiation est ici à comprendre au sens anthropologique d'une succession de passages, voire de rites de passage, menant à l'apprentissage des différences de sexe, d'âge et d'état.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, le principal chemin qui s'offre à Suzanne pour sortir de la plaine est celui de la piste. La jeune fille passe ses journées assise au-devant du pont, sur le bord de la route (à la croisée des chemins donc) avec pour seul espoir qu'un jour un homme s'arrête, l'arrache à sa condition, et l'amène à la grande ville coloniale.

Quand même, on ne pouvait pas tout prévoir et Suzanne espérait. *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.* Mais à part le car, il passait peu d'autos sur la piste, pas plus de deux ou trois dans la journée. [BCP p. 16, nous soulignons]

SUZANNE : Un jour. Un jour viendrait.

Tous les jours je m'asseyais aux abords de la piste.

Je les regardais passer. Un jour viendrait.

Il serait jeune. L'âge de Joseph. Chasseur. [EC p. 39, nous soulignons]

Nous ne sommes pas bien loin du fameux « Un jour mon Prince viendra⁷ » : la piste alimente tous les fantasmes. Seul lien possible avec l'*extérieur*, elle ouvre la voie à l'*Autre* (à la différence du *même* familial), au mouvement (qui contrebalancerait la constante situation d'attente), et à l'endomestication (la jeune fille désire moins « l'homme » que l'accès à la ville). Mais Suzanne est lucide ; consciente que ses capacités de circulation sont limitées par son genre, elle n'envisage même pas la possibilité de quitter la plaine seule. Par conséquent, lorsque la famille décide de congédier M. Jo, la jeune fille sait ses espoirs anéantis. La narration nous offre alors un des rares passages du roman au discours direct libre. Voix narrative et réflexion du personnage s'entremêlent pour exprimer la lassitude de Suzanne : « Dans le ciel volaient des sarcelles et des corbeaux affamés. Parfois une sarcelle descendait et dansait sur l'eau trouble du rac. *Voilà tout ce que je verrai du monde pendant des mois, des mois encore* » [BCP p. 105, nous soulignons]. L'apprentissage des limites à ne pas franchir est intériorisé et le mariage semble l'unique porte de sortie envisageable à Suzanne et à sa famille.

⁷ *Un jour mon prince viendra* (*Someday My Prince Will Come* dans la version originale), composé par Frank Churchill avec des paroles originales de Larry Morey et adaptées pour la version française par Francis Salabert, est une chanson du film d'animation *Blanche-Neige et les Sept Nains* sorti en 1937 par les studios Disney. Cette chanson, sortie sous différents supports, fut classée numéro 1 en 1939 jusqu'en 1941, avec plus de 3,5 millions de copies vendus. Elle demeure un classique du répertoire enfantin mondial.

Le récit s'inscrit dans une problématique de filiation et d'alliance (elle-même liée à la thématique structurante du cycle : celle de la délimitation, du passage et de la transgression). Pourtant, comme nous le verrons, le corpus se réapproprie les pratiques culturelles et symboliques pour mieux les actualiser en les textualisant. Nous nous proposons dans un premier temps de « reculturer » les textes en citant les travaux anthropologiques fondateurs afin de percevoir les échanges culturels à l'œuvre dans les textes et, de cette façon, comprendre comment les récits s'en détournent.

1.2 De la filiation à l'alliance

Dans *Les structures élémentaires de la parenté*, Claude Lévi-Strauss remarque une base commune à l'ensemble des sociétés humaines : la prohibition de l'inceste. L'anthropologue réfute cependant tous les arguments biologiques et psychologiques avancés jusqu'alors pour tenter d'expliquer l'universalité de l'interdit de l'inceste : selon lui, il ne peut s'agir que d'un fait culturel. Reprenant la théorie du don de Marcel Mauss⁸, Claude Lévi-Strauss pose pour thèse que la prohibition de l'inceste est un fait social primordial, marquant le passage de la nature à la culture. Celle-ci fonderait une organisation sociale régie par l'obligation d'échanger où il serait nécessaire de distendre les liens consanguins, voire de les rompre, pour passer à un lien d'alliance.

La prohibition de l'usage sexuel de la fille ou de la sœur contraint à la donner en mariage à un autre homme, et, en même temps, elle crée un droit sur la fille ou sur la sœur de cet autre homme. [...] La défense équivaut à une obligation : et la renonciation ouvre la voie à une revendication⁹.

L'anthropologue souligne en effet une constante. Dans le rite du mariage (qui marque le passage de la filiation à l'alliance, les jeunes filles nubiles sont destinées à quitter la maison paternelle pour fonder leur propre foyer sous la responsabilité du mari), la femme est toujours en position d'*objet transmis* : « L'émergence de la pensée symbolique devait exiger que les femmes, comme les paroles fussent des choses qui s'échangent¹⁰ ». Dès lors, comme le remarque Jean-Pierre Vernant, « dans le mariage, contrairement à toutes

⁸ Marcel Mauss. *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presses universitaires de France, « Collection Quadrige », 1973. Cette théorie est explicitée dans la sous-partie de notre thèse intitulée « L'impossible transaction ou la mésalliance indépassable ».

⁹ Claude Lévi-Strauss. *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris : Mouton, 2002 (1967), p. 60.

¹⁰*Ibid.*, p. 56.

les activités sociales, la femme constitue l'élément mobile, dont la circulation fait le lien entre les groupes familiaux différents, l'homme restant au contraire fixé à son propre foyer domestique [...]»¹¹. Ce phénomène global permettant *la circulation des femmes* et la fédération des différents groupes sociaux est fondamental dans la mesure où il apporte, selon Nicole Belmont, « le renouvellement et la pérennité du groupe social » :

[...] il implique les alliances sans lesquelles celui-ci ne pourrait se perpétuer, il met en jeu des transferts d'individus et d'intérêts économiques, il fait passer les jeunes gens et les jeunes filles de la classe d'âge des adolescents à celle des adultes¹².

En approfondissant les travaux sur la théorie de l'alliance et celle de la prohibition de l'inceste, Françoise Héritier s'intéresse, pour sa part, aux origines d'un système social d'échange universellement marqué par la domination masculine :

Cette forme de contrat entre hommes, l'expérience ethnologique nous la montre partout à l'œuvre. Sous toutes les latitudes, dans des groupes très différents les uns des autres, nous voyons des hommes qui échangent des femmes, et non l'inverse. Nous ne voyons jamais des femmes qui échangent des hommes, ni non plus des groupes mixtes, hommes et femmes, qui échangent entre eux des hommes et des femmes. Non, seuls, les hommes ont ce droit, et ils l'ont partout.¹³

Une question persiste : pourquoi les hommes se sentent-ils le droit d'utiliser les femmes comme monnaie d'échange ? Pour Françoise Héritier, « ce rapport d'inégalité [...] n'est pas biologiquement fondé, preuve s'il en est que tout système de parenté est une manipulation symbolique du réel, une logique du social¹⁴ ». Elle analyse la construction hiérarchique plaçant le féminin sous le masculin comme le fruit d'une nécessité pour les hommes de prendre le contrôle de *la capacité de reproduction des femmes*. Dans cette perspective, l'anthropologue décrit toute l'importance des fluides, et principalement le sang des menstruations, dans la caractérisation sociale du féminin : « [...] la femme qui

¹¹ Jean-Pierre Vernant. « Hestia-Hermès. Sur l'expression de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *L'Homme* (n° 3), 1963, p. 12–50, p. 32. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1963_num_3_3_366578.

¹² Nicole Belmont. *Aux sources de l'identité française. L'académie celtique*, Paris : Éditions du C.T.H.S., 1995, p. 19.

¹³ Françoise Héritier. *La Plus Belle Histoire des femmes*, Paris : Seuil, 2011, p. 24.

¹⁴ Françoise Héritier. *Masculin/féminin : la pensée de la différence*, op. cit., p. 31.

n'est jamais menstruée est la femme stérile par excellence¹⁵» elle représente « l'anormalité maximale¹⁶ » et « sera en ce monde comme si elle n'avait pas vécu¹⁷. »

Si identité sociale et mobilité géographique s'avèrent étroitement liées, s'ajoute par conséquent à cela, une autre donnée fondamentale à la circulation des femmes, celle de l'« état physiologique¹⁸ ». Comme l'ont également relevé les travaux de l'ethnologue Yvonne Verdier, jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle le *destin social* des femmes est intrinsèquement relié à leur *destin biologique*¹⁹. Dans des sociétés où la pérennité sociale, économique et politique repose principalement sur la procréation, l'identité féminine est essentiellement pensée en termes de *cycle du sang*.

Rappelons qu'à l'âge de douze ans, la fillette réalise la marquette (abécédaire), œuvre qui préfigure le marquage de son linge au propre — par les menstrues et par la piqûre due au travail couturier — et au figuré — par les points de croix rouges du trousseau. Puis vient « a marque de nocces », la défloraison de l'hymen entraînant un saignement qui imprègne les draps. Enfin, l'accouchement provoque de la même façon une empreinte sanglante²⁰.

Marie Scarpa rappelle pour sa part que « [l]es pouvoirs des femmes sont liés dans l'imaginaire et pour l'essentiel au sang menstruel et par conséquent aux problématiques fondamentales de la vie et de la mort, de la fécondité et de la stérilité, de la pureté et de l'impureté. Et toutes posent la question du temps²¹ ». Enfance, puberté, nubilité, sexualité et procréation, ménopause, mort, c'est toujours le sang (ou l'absence de sang) qui donne un sens social à la femme lors de son chemin dans la vie. Dans la mesure où tout rituel remplit une double fonction, « d'une part représenter les termes et les conditions de l'existence sociale, d'autre part, [...] les maintenir tels²² », le « devenir femme » ne peut s'inscrire en dehors du rite. La jeune fille doit par conséquent faire l'apprentissage de son identité sexuée, intégrer les logiques structurelles de séparation des sexes et,

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ Yvonne Verdier. *Façon de dire, façon de faire*, *op. cit.*, p. 32

¹⁹ « De leur destin biologique, les femmes passent d'un même souffle à leur destin social, destin dont les lieux d'articulation se situent au fil du développement de la vie individuelle, dans la chronologie de la durée. » Yvonne Verdier. *Façons de dire, Façons de faire*, *op. cit.*, p. 42.

²⁰ Anne Monjaret. « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, vol. 173 (n° 1), 2005, p. 119–147, p. 142. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.25033>.

²¹ Marie Scarpa. *L'éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 34.

²² Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 30.

intrinsèquement, mesurer les limites à franchir ou à ne pas franchir²³ par le biais des pratiques sociales (interdits sexuels, purifications, sacrements religieux etc.). Dans *États de femmes, l'identification féminine dans la fiction occidentale*, Nathalie Heinich décrit avec une grande précision le système de représentation des différents états auxquels peut aspirer toute femme jusqu'au début du XX^e siècle : « jeune fille à marier, épouse et mère, maîtresse, vieille fille²⁴ ». À ces figures sociales viennent s'ajouter des sous-catégories illustrant la pluralité des états de femmes : « fille à prendre », « fille laissée », « fille mal prise », « épouse de la nature », « première clivée », « première exilée », « seconde », « femme de mauvaise vie », « veuve » : les possibilités sont nombreuses. L'essai d'Heinich met particulièrement en lumière combien l'existence sociale de la femme (ou sa non-existence d'ailleurs tant il est aisé de trébucher en chemin) ne prend forme que par le biais du statut que l'homme lui donne.

1.3 Sur le chemin des « états de femme²⁵ »

Revenons-en à nos chemins matériels : c'est donc bien le genre, puis le statut associé à ce dernier, qui déterminent la possibilité ou non faite aux femmes de les emprunter seules. La mobilité féminine s'en trouve par conséquent extrêmement réglementée : « Les filles sont “tenues“, le temps leur est mesuré, l'espace leur est compté également [...] »²⁶. Comme le précise Yvonne Verdier, seul l'âge « donne aux femmes cette liberté de circulation qui leur est refusée quand elles sont jeunes », et attention à celles qui s'égarer, les « traînées²⁷ ». L'expression « coureuse » s'inscrit dans la même logique. Une mobilité féminine non réglementée est ainsi associée à une absence de moralité, elle s'inscrit comme la preuve d'une « mauvaise vie ». La seule mobilité permise à la jeune fille est dès lors celle permettant d'accéder à la transaction matrimoniale (le système d'alliance). En effet, comme le rappelle Nathalie Heinich « toute vierge est, par définition, en état d'attente : femme en puissance dans l'incertitude sur les états futurs²⁸ ».

²³ Anne Monjaret. « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 139.

²⁴ Nathalie Heinich. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, « Tel », 2018, p. 12.

²⁵ L'expression est empruntée à Nathalie Heinich.

²⁶ Yvonne Verdier. *Façons de dire, Façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, *op. cit.*, p. 212.

²⁷ *Ibid*, p. 150.

²⁸ Nathalie Heinich. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op. cit.*, p. 37.

Dès lors, si en tant que « filles à prendre²⁹ » l'adolescente se doit de basculer dans le monde sexué, il s'agit toutefois de respecter le cérémoniel d'un espace-temps réglementé (les bals destinés à trouver un prétendant par exemple). La situation ne saurait pour autant s'éterniser dans la mesure où seul le mariage permettra à la jeune fille de « réalise[r] complètement son état de femme³⁰ ».

Le mariage est le moment par excellence du basculement de la vierge à l'épouse-et-mère, de la fille à la femme : le moment où se réalise le passage du monde non habité par l'homme ou, du moins, habité par des hommes à la sexualité neutralisé [...] au monde habité par les hommes, travaillé par la différence des sexes, hanté par la sexualité³¹.

En plein processus de construction identitaire, c'est par le rituel du mariage que la « jeune fille à prendre » peut espérer accéder à une existence sexuelle et sociale³². Ainsi, quand l'identité masculine est régie par deux principales étapes (garçon puis homme), le destin des femmes paraît indissociable d'une identité sociale où les multiples possibilités laissent entendre combien les *faux pas* sont faciles. Heinich nous alerte sur un point : « [...] le mariage ne consiste pas simplement à faire passer une fille de la maison de son père à celle de son époux. Par-delà l'alliance, il fait intervenir un troisième terme : la transmission de ce bien proprement féminin qui constitue la faculté même de procréer.³³ » Destin social et état biologique ne faisant qu'un, le chemin vers les états de femmes est donc construit par le biais de filiations et d'alliances relatives à un état biologique : le corps doit circuler (situation d'exogamie), ses fonctions reproductives aussi. Dans cette perspective, c'est le sexe masculin qui structure l'espace des possibles féminins, l'identité de la femme ne se définissant qu'en fonction de la place offerte par son père, son frère ou son mari.

Le mariage est-il le seul chemin envisageable pour une jeune fille nubile qui veut *circuler* ? Il apparaît — au début du roman en tout cas — comme le seul cheminement possible s'offrant à Suzanne, celui qui lui permettrait le passage d'un lieu à un autre en même temps qu'il offrirait la possibilité d'un changement de statut. Les récits du corpus

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ *Ibid.*, p. 24

³² Pour Norbert Elias, cité par Nathalie Heinich, là se situe d'ailleurs la plus grande révolution dans toute l'histoire des sociétés occidentales : lorsqu'au courant du XX^e siècle les femmes ont pu accéder « à une identité qui leur soit propre, sans plus être celle de leur père ou de leur mari ».

³³ *Ibid.*, p. 313.

vont cependant se réappropriier les pratiques culturelles et symboliques de filiation et d'alliance en les textualisant. *Un barrage contre le Pacifique* problématise ainsi cette importance de la transaction rituelle, mais pour mieux appuyer la manière dont la jeune fille va peu à peu vouloir s'affranchir de sa condition d'objet à prendre et suivre sa propre voie (problématique commune à l'ensemble du cycle indochinois d'ailleurs). Le « chemin de par le monde » de Suzanne commence dès lors par l'acte symbolique de l'ouverture gratuite et délibérée de la porte de la douche pour qu'enfin un autre homme que le frère puisse apercevoir son corps nu. Par conséquent, si la mobilité physique est souvent empêchée pour Suzanne, une mobilité symbolique directement liée à la modification des états de femmes s'y substitue. Transgressif, l'acte se fait en cachette du frère et de la mère, qui, justement, veulent empêcher tout rapprochement des corps jusqu'à ce que, fou de désir, M. Jo n'y tienne plus et demande Suzanne en mariage. « Suzanne sous la douche » se détache donc, à premier vue, de son homonyme biblique³⁴ : l'acte de dévoilement n'est pas *uniquement* l'objet d'un voyeurisme malsain, il laisse entrevoir (dans un premier temps) la possibilité d'une ouverture à l'Autre. Fruit d'une volonté propre où l'action n'est plus pensée collectivement, mais individuellement, la transgression s'inscrit comme un désir d'ouverture qui dépasse toute dimension vénale de transaction monétaire.

Mais M. Jo suppliait encore tandis que ce non lentement s'inversait et que Suzanne, inerte, emmurée, se laissait faire. Il avait très envie de la voir. Quand même c'était là l'envie d'un homme. Elle, était là aussi, bonne à être vue, il n'y avait que la porte à ouvrir. Et aucun homme au monde n'avait encore vu celle qui se tenait là derrière cette porte. Ce n'était pas fait pour être caché, mais au contraire pour être vu et faire son chemin de par le monde, le monde auquel appartenait quand même celui-là, ce M. Jo. [BCP p. 59]

Le passage est d'ailleurs repris presque tel quel dans *L'Eden Cinéma* : « Ce que j'étais n'était pas fait pour être caché. Mais pour être vu. Pour faire son chemin dans le monde. Et Mr Jo appartenait quand même à ce monde. » [EC. p. 60] Pour la jeune fille, la curiosité de se montrer nue est alors sincère : elle permet d'appréhender un nouveau corps pour

³⁴ « Suzanne au bain » (également nommé « Suzanne et les vieillards ») est un épisode biblique relatant l'histoire d'une jeune femme, Suzanne, observée alors qu'elle prend son bain par deux vieillards. Parce qu'elle refuse leur propositions malhonnêtes, ces hommes l'accusent d'adultère et la font condamner à mort. Le prophète Daniel intervient et prouve l'innocence de la jeune femme.

mieux l'accepter et s'accepter. « Inerte » (statisme), « emmurée » (fermeture), Suzanne se sent dans cette douche comme dans la plaine : elle voudrait enfin *se faire voir* pour permettre à son corps de « faire son chemin par le monde » (ouverture/mouvement). La mobilité identitaire se conjugue à la mobilité géographique. À la croisée des chemins, à la croisée des destins, se situe le corps nu et désiré de Suzanne. L'acte de dévoilement, qui se veut libérateur, se trouve par conséquent assimilé à une circulation symbolique. Il est un passage métaphorique vers un monde sexué.

Pourtant la dynamique émancipatrice est presque aussitôt brisée par M. Jo. Alors que la jeune fille est sur le point d'ouvrir la porte et de se montrer pour la première fois aux yeux d'un homme, M. Jo prononce la phrase fatale : « Demain vous aurez votre phonographe [...] Ma petite Suzanne chérie, ouvrez une seconde et vous aurez votre phono [...] » [BCP p. 59]. La narratrice n'est pas tendre : « C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua. » [BCP p. 59] Le corps de l'adolescente en ressort sali, associé à une monnaie d'échange. L'acte devient l'objet d'une transaction (don de la vue du corps nu, contre-don du phonographe), et paraît ainsi assimilé par la narration à la prostitution, c'est-à-dire à la marchandisation du corps et à la transgression par excellence de l'ordre social et de la domestication conjugale. La dynamique d'agentivité s'en trouve finalement rompue. Ce passage empêché a de véritables conséquences dans le reste du texte tant il remet en question toute l'identité que tente de se forger Suzanne. La jeune fille ne pensera désormais son corps qu'en termes de transaction, que cela soit avec M. Jo, la mère (elle accepte résignée la marchandisation de son corps), le frère (les nombreux présents que Suzanne souhaite lui offrir apparaissent comme une tentative d'acheter son affection) ou M. Barner³⁵. Les identités sont troubles et la figure de la prostituée n'est pas loin. La relation entretenue avec M. Jo est, par la suite, uniquement perçue par le biais des bénéfices matériels qu'elle et sa famille pourraient percevoir.

La relation sexuelle avec Jean Agosti, vient cependant briser cette mécanique. Elle s'oppose à l'épisode de la douche dans la mesure où elle n'est l'objet d'aucune transaction (aucun mariage et aucun diamant ne sont en jeu : la narration et les personnages nous le

³⁵ « Elle a voulu me vendre, la mère, à la place du diamant. /Elle demande à Carmen de me vendre. De trouver un homme auquel me marier, qui m'emmènent, loin, pour toujours. » [EC p. 106]

précisent à plusieurs reprises). Le changement d'état se fait par ailleurs en dehors de toute transaction voulue par la communauté, il est biologique, mais non institutionnalisé : coutume et destin s'affrontent ici. Une nouvelle fois la métaphore de l'ouverture symbolique au monde est présente, l'acte sexuel s'inscrit comme une rencontre de l'Autre dans un cheminement certes transgressif, mais nécessaire : « Elle fut dès lors, entre ses mains, à *flot avec le monde* [...] » [BCP p. 272]. Il ne s'agit plus ici d'un don corporel contre un don matériel, mais bien d'un échange de savoir ; « sereine », Suzanne est le soir même « d'une intelligence nouvelle » [BCP p. 284]. Dans les bras d'Agosti, « l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides » sont enfin « désappri[s] » [BCP p. 286]. La maîtrise du corps engendre une dynamique d'ouverture sur les chemins de la vie où de nouveaux savoirs viennent se substituer aux anciennes idées reçues, empoisonnantes.

Le même motif de la circulation est d'ailleurs repris aussi bien dans *L'Amant* que dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Les textes sont comme nous l'avons vu construits autour de la dynamique de la traversée : traversée du fleuve, traversée de la ville, traversée du corps, traversée, enfin, de l'œuvre par le biais de l'autotextualité inhérente aux derniers récits. Si les circulations physiques et métaphoriques s'avèrent tout aussi transgressives, elles ne sont pourtant plus empêchées. La jeune fille sort enfin des espaces cantonnés mortifères et élargit ses champs d'horizons : l'espace clos de la pension s'ouvre pour ne devenir qu'un « hôtel », le lycée n'est plus fréquenté avec la même assiduité, elle quitte également le désordre familial de la maison de fonction de la mère et, par la même occasion, le frère tyrannique. Les narratrices dépassent pour leur part les cadres du récit ; par les jeux d'autoréférence et de réécriture d'une part, mais aussi, dans *L'Amant* principalement, par les sauts spatiaux et temporels qui brouillent le récit et donnent l'image d'une voix narrative liminaire, oscillant constamment entre ses différentes identités jusqu'à remettre en cause le contenu même du récit : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. » [A. p. 14] Pourtant, si la fragmentation du récit est indéniable, cette constatation préliminaire, l'entière de la narration viendra la remettre en cause. Madeleine Borgomano en fait le constat dans son étude sémiologique de *L'Amant* :

Le déroulement du récit annule ensuite cette phrase ; le livre donne lieu à l'histoire d'une vie, une vraie histoire, avec un commencement, une fin et un

sens. Le livre institue un centre, et trace des chemins qui, désormais, vont quelque part. Et c'est ainsi, me semble-t-il, que *L'Amant*, s'orientant autour de la traversée d'un fleuve, crée les conditions de sa lisibilité et instaure son succès, mais au prix d'une inversion des perspectives si radicales qu'elle peut s'apparenter [à] une sorte de reniement³⁶.

L'absence de chemin dont parle Duras est illusoire ; se substituent simplement d'autres chemins. Personnage et narratrice expérimentent les limites spatiales, temporelles et finalement narratives, pour mieux les transgresser. Le fantasme de la libre circulation dépasse dès lors les frontières de la garçonnière pour devenir la métaphore d'une rencontre avec l'Autre : un autre *Autre* (l'altérité) et un autre *Soi* (s'expérimenter autre : femme marginale, prostituée, écrivaine) : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. » [A. p. 20] L'acte sexuel transgressif avec le Chinois, consommé en dehors de toute approbation de la communauté (coloniale comme chinoise) apparaît une nouvelle fois comme un acte libérateur, source d'agentivité. L'extrait rappelle incontestablement l'émoi de Suzanne qui, pour un temps, quitte métaphoriquement la plaine close pour se retrouver « à flot avec le monde » [BCP p. 272] : la dynamique est ici identique. Le corps sexué circule et chemine, d'un lieu à l'autre, d'un état à l'autre. Le plaisir (« gratuité » qui s'oppose ici à l'obligation matrimoniale et aux alliances conclues par les familles et les groupes³⁷) devient la seule monnaie d'échange dans une transaction avant tout émancipatoire. Se profile dès lors dans le cycle indo-chinois d'autres chemins qui, si sinueux soient-ils, mènent bien quelque part.

2. Difficultés à circuler, difficultés à s'initier : le détour par le conte

2.1 Du conte au roman.

Si nous avons déjà mentionné les modalités de représentation des rites de passages et des initiations au sein des différents genres narratifs, il nous semble important d'aller

³⁶ Madeleine Borgomano. *Marguerite Duras, De la forme au sens, op. cit.*, p. 183.

³⁷ Nous renvoyons à l'opposition établie par Yvonne Verdier entre le chemin de soie (courtisement) et le chemin de cendre (obligation du mariage et devoirs conjugaux). Voir : *Coutume et destin, Thomas Hardy et autres essais, op. cit.*, p. 96–102.

plus loin maintenant pour mieux penser la question dans le roman. En la matière, ce qui le sépare du conte permettra également de saisir tout l'intérêt poétique, narratif, voire didactique qui se cache derrière la réécriture générique. Comme l'explique Yvonne Verdier dans *Coutume et Destin*, les trois grandes formes narratives que sont le mythe, le rite et le roman « préservent une relation forte aux rites qui ordonnent le temps collectif et lui rapportent le cours de chaque vie, mais cette relation change de nature d'un genre à l'autre³⁸. » Par le biais d'une double démarche interprétative à la fois ethnographique et littéraire, l'ethnologue analyse les différences fondamentales entre ces trois genres dans leur perception du rite :

[A]lors le mythe entretient avec [les rituels] un rapport fondateur, de façon directe ou détournée il les instaure, il les situe dans la lumière d'une origine ou, du moins, d'une mise en ordre première du monde. Avec les contes [...] il ne s'agit plus de remonter à la fondation, mais de donner à entendre « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent ». Le conte est donc toujours un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Avec le roman tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais on nous raconte « ce qui se passe quand on s'écarte³⁹.»

Par conséquent, si la situation finale du conte initiatique⁴⁰ s'achève par le changement d'état du héros (passage à l'âge adulte, changement de statut social, mariage et construction de son propre foyer⁴¹), la situation se trouve bouleversée avec le roman. Le genre romanesque met ainsi en exergue les mécanismes de singularisation d'un héros qui se détache de la communauté et de ses rites pour ne vivre qu'à travers son individualité. Dès lors, alors que le conte présente « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent » et donc à être intégré à la communauté⁴², le roman se concentre sur la

³⁸ Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰ Pour Geneviève Calame-Griaule, le thème de l'initiation constitue la forme « canonique » des contes et une clef pour leur interprétation. Nous renvoyons à son article « Pour une lecture initiatique des contes populaires », *Bulletin du centre Thomas-More* (n° 21), p. 11–29.

⁴¹ André Jolles définit le conte comme un récit où « les choses se passent [...] comme nous voudrions qu'elles se passent dans l'univers, comme elles *devraient* s'y passer ». *Formes simples*, Paris : Seuil, 1972, p. 189.

⁴² Selon Nicole Belmont « les résolutions proposées [dans le conte] sont socialement normatives » (*Poétique de conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999, p. 23).

manière dont les destins individuels prennent le pas sur les règles collectives et les coutumes.

Ce qu'apporte de neuf, et éventuellement de dangereux pour la société, le héros romanesque, c'est un rapport en soi différent du rapport traditionnel ; c'est un rapport conscient, une conscience de soi, et, du même coup, la conscience d'une division entre soi et la personne sociale.⁴³

Le cycle indochinois est particulièrement intéressant à analyser par le biais de ce cadrage théorique dans la mesure où, en tant qu'œuvre faisant appel à des univers discursifs hétérogènes, les emprunts au conte populaire y sont nombreux. Par la mise en perspective d'un intertexte merveilleux au sein du corpus⁴⁴ nous nous proposons par conséquent d'interroger l'hybridité des mécanismes discursifs et symboliques qui se dégagent des récits.

2.2 Structures et motifs du conte

Eva Ahlstedt a très brièvement mentionné (en quelques lignes) la ressemblance de la structure narratologique d'*Un barrage contre le Pacifique* avec celle du schéma narratif du conte dans son ouvrage *Le « Cycle du Barrage » : dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Si la chercheuse parle de « traces du conte merveilleux », nous pensons pour notre part qu'il s'agit bien davantage que de simples vestiges : les accointances entre le roman et le conte vont bien au-delà de la structure actancielle et prennent également forme par le biais de thématiques et de motifs merveilleux omniprésents au sein de l'ouvrage. Par ailleurs, si la présence d'éléments textuels spécifiques au conte se concentre davantage dans les deux premiers ouvrages soit *Un barrage contre le Pacifique* et, dans une moindre mesure, *L'Eden Cinéma*, certains motifs sont également repris dans les récits plus tardifs de notre corpus.

Avec *Morphologie du conte*, le folkloriste russe Vladimir Propp initie une analyse typologique structurale du conte par le biais d'une étude morphologique d'une centaine de contes merveilleux russes. Il part du postulat qu'avant même « d'élucider la question

⁴³ Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 31. Nous renvoyons également à l'ouvrage de Vincent Descombes. *Proust. Philosophie du roman*, Paris : Éditions de Minuit, 1987, p. 179–187.

⁴⁴ Il nous semble que la critique durassienne a moins abordé cet aspect.

de l'origine du conte », il convient de « savoir ce qu'est le conte⁴⁵ » : à toute étude génétique et sémantique du conte doit donc précéder une analyse morphologique. Par son scrupuleux travail de recherche — fondamental en narratologie — Propp, fait apparaître des « variables » (noms et attributs des personnages) et des « constantes » (actions) qui mettent en exergue une structure pour le moins archétypale du conte merveilleux⁴⁶. Le folkloriste établit au terme de son analyse un inventaire de trente-et-une fonctions « représent[ant] la base morphologique des contes merveilleux en général⁴⁷ ». En voici quelques-unes qui raisonnent particulièrement avec notre corpus : l'éloignement ou l'absence, l'interdiction, la transgression de l'interdit, la tentative de tromperie, le départ du héros, la mise à l'épreuve du héros, le don, le héros reçoit une marque (blessure, anneau, foulard), défaite du vilain, arrivée incognito du héros, épreuve de reconnaissance du héros, le vilain est puni et, enfin, le héros épouse la princesse/monte sur le trône. À partir de ces différentes fonctions, Propp propose de donner au conte merveilleux la définition suivante : « [...] du point de vue morphologique, tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par toutes les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement⁴⁸. » Le linguiste A.J Greimas⁴⁹ a poursuivi ce travail en regroupant ces trente-et-une fonctions en sphères d'actions construites autour des personnages qui les accomplissent. Il a de cette manière théorisé un schéma actanciel :

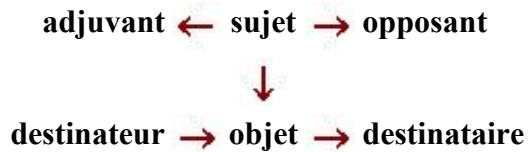
⁴⁵ Vladimir Propp. *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1965.

⁴⁶ Le travail de Vladimir Propp sur la structure du conte ne représentait qu'une étape de sa réflexion. Ce qui l'intéressait était de montrer ensuite que les contes merveilleux sont une survivance de rites archaïques.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁹ Le modèle de Propp aura une grande influence sur les recherches en narratologie.



Le sujet et l'objet se situent dans la sphère de la quête ou l'axe du vouloir (la question de la quête est déjà fondamentale chez Propp) ; le destinateur et le destinataire établissent un contrat avec le héros et se situent dans la sphère de l'échange (l'axe de la communication et du savoir) ; les adjuvants et les opposants sont dans la sphère de la lutte, soit l'axe du pouvoir (positif ou négatif)⁵⁰. Cela peut se résumer ainsi : un héros ou une héroïne poursuit la quête d'un objet, cette dernière étant commanditée par un destinateur au bénéfice d'un destinataire. Les personnages, événements ou objets positifs lui permettant de réussir cette quête sont des adjuvants, ceux qui veulent l'en empêcher sont catégorisés comme « opposants ».

Nous constatons dès lors que le schéma actantiel d'*Un barrage contre le Pacifique* est apparenté à celui du conte initiatique dans la mesure où le récit peut se lire comme la mise en œuvre d'une quête : celle de la recherche d'un mari pour la jeune Suzanne, pour qu'elle puisse enfin quitter sa situation de grande pauvreté et par la même occasion la marâtre (soit la mère dans sa version obscure) qui la maltraite, de manière à vivre son destin de femme et fonder son propre foyer. Pour l'anthropologue Nicole Belmont, là se situe d'ailleurs toute la quintessence du conte initiatique ; il montre la voie qui consiste à partir loin du foyer familial. Pour les contes féminins, le chemin est simple, il s'agit de « [rarrer] la transition qui doit se faire de l'état de fille à celui d'épouse ou de future épouse⁵¹ ». Or, que cela soit dans la plaine lorsqu'elle attend près du pont que des voitures passent, ou dans la grande ville coloniale quand elle part à la découverte des hauts quartiers, Suzanne recherche un mari, condition *sine qua none* à son départ de la plaine : « [...] il se trouvait sûrement un homme pour elle, Suzanne, dans la ville. Peut-

⁵⁰ A.J. Greimas. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8 (n° 8), 1966, p. 28–59. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114.

⁵¹ Nicole Belmont. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op. cit., p. 74.

être un chasseur, peut-être un planteur, mais il y en avait sûrement bien un pour elle. » [BCP p. 125] Tout comme Cendrillon, la jeune fille voudrait trouver chaussure à son pied. Dans ce récit, adjuvants et opposants prennent plusieurs formes : Joseph, la mère, M. Jo, Carmen, Barner, Jean Agosti, mais aussi, la bague, « le crapaud », les diverses robes, ou le phonographe sont autant de personnages et d'objets qui tantôt aideront Suzanne dans sa quête, tantôt la brideront. Finalement, le roman n'étant pas conte, c'est un tout autre chemin qu'ils lui montreront, celui de l'indépendance.

Ainsi, en tant que récit initiatique, le conte a bien entendu à voir avec une quête individuelle indissociable de la communauté. Dans l'ouvrage *Les conduites à risque à l'adolescence : Repérer, prévenir et prendre en charge*, le psychologue Robert Courtois trace justement un parallèle intéressant entre « les contes de fées » et la période de transformation pubertaire actant une sortie de l'enfance (ce que nous nommons « adolescence » dans nos sociétés occidentales) de manière à mettre en évidence des enjeux communs à travers des séquences communes. En s'inspirant de la logique du récit selon Claude Brémont⁵², Robert Courtois distingue six étapes présentes dans le conte et fondamentales dans la construction identitaire de l'adolescent :

- 1) La mise en place du récit : hors du temps et de l'espace habituel ;
- 2) L'enfance : parents morts et temporalité ; famille substitutive « maternante » ;
- 3) Les qualités du héros : valeurs intrinsèques (parfois cachées avant la transformation) ;
- 4) La rupture : désobéissance, opposition et transgression (début de l'adolescence) ;
- 5) Le temps des épreuves et des transformations : expérimentation, apprentissage (transmission) et changement de statut (mort et renaissance) ;
- 6) L'agrégation sociale : retour triomphal après la mission accomplie pour la collectivité ; union « sacrée » et accès à l'âge adulte⁵³.

La composition de ces phases sont semblables à la structure tripartite des rites de passages (séparation, marge, agrégation) ; ce rapprochement illustre combien le conte

⁵² Claude Brémont. *Logique du récit*, Paris : Seuil, 1973.

⁵³ Robert Courtois. *Les conduites à risque à l'adolescence. Repérer, prévenir et prendre en charge*, Paris : Dunod, « Psychothérapies », 2011, p. 46.

merveilleux demeure initiatique. Robert Courtois rejoint ici les analyses de Nicole Belmont lorsque cette dernière observe que le conte type, en tant qu'espace à la fois narratif et sémantique, « pose les données d'un problème, en rapport avec le passage de l'enfance à l'âge adulte, la constitution de l'identité, ses accidents, ses avatars.⁵⁴ » Plus encore, nous observons que les différentes étapes peuvent être facilement calquées sur la structure narrative d'*Un barrage contre le Pacifique* : espace-temps de marge de la plaine suite à la mort du père, conflits familiaux, recherche d'un mari et rencontre de M. Jo, révélation de la beauté de Suzanne, séquences de donations et transgressions morales, départ vers la grande ville pour vendre le diamant, apprentissages corporels et littératiens, retour à la plaine et détachement du frère, initiation sexuelle, transmission des pouvoirs féminins, mort de la mère, départ de la plaine. Elles correspondent également à la trajectoire initiatique adolescente présente dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* : conflits familiaux et départ de la *domus* familiale, traversée du fleuve et rencontre du Chinois, initiation sexuelle transgressive, expérimentation et apprentissages corporels et littératiens, départ vers la France et carrière littéraire.

Enfin, l'essai *Le langage des contes merveilleux* du folkloriste Bengt Holbeck⁵⁵ mêle au modèle de quête théorisé par Vladimir Propp, une lecture symbolique d'inspiration freudienne et en tire trois grands modèles qui structurent le langage spécifique du conte. Il s'agit du modèle paradigmatique (constitué de trois oppositions principales : jeunes/adultes, hommes/femmes, humbles/puissants), du modèle syntagmatique (qui regroupe notamment la chaîne de fonction propre), et d'un jeu de règles de transformations. Ces derniers engendrent une imagerie symbolique dont l'interprétation des motifs est indissociablement liée à la structure des contes selon Holbeck. Deux éléments principaux nous intéressent dans les analyses du folkloriste : celui des trois axes dichotomiques basés sur les conflits entre générations, sexes et milieux sociaux, présents dans la totalité de notre corpus ; et le fait qu'Holbeck problématise le conte merveilleux comme étant essentiellement l'histoire d'une mésalliance (les questions d'attachement/détachement et de circulation/transaction étant essentielles au cycle indo-chinois). Par conséquent, la parenté du cycle avec le conte ne se situe pas uniquement

⁵⁴ Nicole Belmont. *Poétique du conte*, op. cit., p. 17.

⁵⁵ Bengt Holbek. « Le langage des contes merveilleux », *Cahier de Littérature Orale* (n° 28), 1990.

dans la structure actancielle et narrative des récits. Marguerite Duras se plaît aussi à recréer « un langage du conte » et à multiplier les motifs propres au genre⁵⁶.

2.3 Personnages archétypaux et inversion des motifs

L'un des premiers éléments propres au conte est l'indétermination spatio-temporelle : l'histoire se situe dans un univers indéterminé fait de « il était une fois » et de « pays lointains ». S'il y a bien des marques de référentialisation dans *Un barrage contre le Pacifique*, celles-ci sont — comme nous l'avons déjà relevé — bien plus discrètes que dans le reste de notre corpus. Les différents espaces, composés de « la plaine de Kam », « la cantine de Ram », « le bungalow », « le pont » « la forêt » ou encore la « grande ville coloniale », sont autant de « lieux-types », sans toponymie précise, et inscrivant le récit dans une référentialisation géographique parfois incomplète. Seule subsiste ce pays « lointain », exotique aux yeux du lecteur français des années 1950, contemporain d'*Un barrage contre le Pacifique*.

À première vue, les personnages paraissent également archétypaux : le texte met en scène une veuve acariâtre, très pauvre, et ses deux enfants, un chasseur courageux, et une belle jeune fille. Dès les premières pages, les conflits cosmologiques théorisés par Holbeck sautent aux yeux : la problématique de passage entre les générations (enfants jeunes/mère vieille et malade, par ailleurs trop proche du fils), de différenciation entre les sexes (Suzanne doit rencontrer un homme autre que le frère, Joseph une femme autre que la mère ou la sœur) et la dichotomie riche/pauvre (exacerbée par le régime colonial) sont ici indéniables. Nous détaillerons en détails ces différents aspects dans l'analyse qui suit.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'activité principale de Suzanne consiste à patienter quasi quotidiennement sur le bord du chemin qu'une voiture passe. Le roman reprend par conséquent le motif de la jeune fille en marge, dans l'attente de ces états futurs

⁵⁶ « Le conte est un récit apparemment simple, presque naïf, enfantin en un mot. Mais il est à la fois transparent et opaque, sa simplicité est trompeuse. On pressent que le récit ingénu dissimule des significations importantes, ne serait-ce qu'en raison de la fascination qu'il exerce et qui provient, sent-on confusément, du fait qu'il dit autre chose que ce qu'il dit. » Nicole Belmont. *Poétique du conte, op. cit.*, p. 96.

(nous pensons par exemple aux contes-types de Cendrillon/510A⁵⁷, Raiponce/AT 310 ou encore Blanche-Neige Blanche/AT 709). Dans la situation de Suzanne, ce n'est pas tant un mari qui est recherché, mais une situation meilleure, et cette situation ne peut se faire dans l'esprit de la jeune fille et de sa famille sans l'appui d'un homme. En effet, alors que Suzanne attend près du pont qu'un prince-chasseur arrive et l'emmène à la grande ville, un homme finit bien par arriver, proposant cadeaux et promettant richesses... Cependant, laid, idiot et peureux, M. Jo, « l'amoureux qui échet [finalement] à Suzanne » [BCP p. 53] (et nous insistons bien sur l'utilisation du verbe « échoir », qui dénote une dimension de fatalité) est très éloigné de l'idéal masculin de Suzanne. C'est également un homme conscient de l'indépassable mésalliance qui les sépare, et qui, par conséquent, sait ne pas pouvoir épouser la jeune fille...

Pourtant, tout commençait bien. Suzanne rencontre M. Jo lors du passage d'un long courrier à la cantine de Ram, événement rare qui entraîne une situation de bal : différentes hiérarchies sociales se mêlent et il est alors coutume de danser. Malgré son évidente pauvreté, Suzanne a même prévu une nouvelle tenue pour l'occasion : elle se chausse « de la seule paire de souliers qu'elle eût, des souliers de bal en satin noir qu'elles avaient trouvés en solde à la ville » et « quitt[e] son pantalon [pour passer] une robe » [BCP p. 32]. À l'inverse de celles de la famille, les richesses de M. Jo semblent sans limite ; en quelques pages, la voix narrative nous en fait déjà un bel aperçu. Il y a « la magnifique limousine⁵⁸ à sept places, de couleur noire » [BCP p. 32] dans laquelle un chauffeur « en livrée » attend « patiemment », le « costume de tussor grège » [BCP p. 33], et bien sûr le « magnifique diamant » [BCP p. 33] qui « valait à lui seul à peu près autant que toutes les concessions de la plaine réunies » [BCP p. 34]. La rencontre entre les deux parties a lieu et M. Jo semble ne pas être insensible aux charmes de Suzanne. La jeune fille mesure pourtant rapidement l'altérité que représente ce nouvel arrivant dans la plaine ensauvagée : « Il dansait lentement, avec une certaine application académique, soucieux

⁵⁷ La classification Aarne-Thompson (en abrégé : AT, ou AaTh), relevant de la folkloristique (science du folklore), est une classification internationale permettant l'indexation des contes populaires par contes-types. Commencée par le Finlandais Antti Aarne (1867-1925), elle a été complétée à deux reprises (en 1927 et en 1961) par l'Américain Stith Thompson, puis en 2004 par Hans-Jörg Uther. Devenue la classification Aarne-Thompson-Uther, elle est désormais identifiée par l'acronyme ATU. Notons que si la typologie est loin d'être parfaite, elle reflète toutefois l'existence de types de contes dont le schéma narratif se reconnaît sans peine malgré les innombrables variantes qu'on peut trouver.

⁵⁸ Longtemps symbole de virilité et de réussite sociale, l'automobile est encore aujourd'hui un puissant marqueur de distinction sociale.

peut-être de manifester ainsi à Suzanne son tact, sa classe et sa considération » [BCP p. 35] ; « Sa voix ne ressemblait pas à celle des planteurs ou des chasseurs. Elle venait d'ailleurs, elle était douce et distinguée. » [BCP p. 34] Les premières pages laissent par conséquent présager une possible (més)alliance entre la jeune fille humble et son riche prince, un élément important du conte merveilleux selon Bengt Holbeck⁵⁹. Cependant le roman n'est pas un conte, et toute analogie avec le genre est sarcastique...

Et pour cause, le processus de réécriture générique se trouve en effet dominé par l'ironie. Le stéréotype n'est ici pas uniquement tourné en ridicule : il est « saboté », jusqu'à faire « boiter » le genre en ajoutant aux clichés habituels des détournements provoquant ruptures et « dissonances »⁶⁰. Et c'est tout l'intérêt de l'entreprise durassienne qui ne cesse de torpiller le conte pour proposer un autre message. Car si M. Jo est bel et bien riche, il est avant tout « mal foutu » [BCP p. 84] et ressemble selon Joseph plus à « un singe » [BCP p. 33] qu'à un prince. Les comparaisons animalières ne s'arrêtent pas là ; nombreuses, elles construisent au sein du récit un rapprochement entre le roman est le conte-type ATU 425A traitant de la thématique du « fiancé animal » : *L'Alouette qui chante et sautille*, *La Belle et la Bête*, ou *La Princesse et la Grenouille* sont autant de références possibles. Pourtant la construction romanesque repose sur des inversions symboliques qui corrompent la réécriture générique : au lieu de passer d'animal à prince, M. Jo passe de prince potentiel à animal. Qualifié d'« homme à la fois *si bête* et *si riche* » [BCP p. 145, nous soulignons] par Carmen, l'animalité de M. Jo s'inscrit également dans l'économie textuelle comme la preuve de sa bêtise. La polysémie du terme « bête » renvoie par conséquent aussi bien à l'animalité du jeune homme, qu'à sa grande naïveté et tisse un lien avec la catégorie générique du « Fiancé idiot » (ATU 1685).

⁵⁹ Bengt Holbek. « Le langage des contes merveilleux », *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ « L'histoire de Léo » inscrit également la première rencontre entre la jeune fille et son « amant » comme une réécriture des motifs du conte. À l'instar des derniers textes du cycle, la rencontre a lieu sur le bac : « Léo me dit que j'étais une jolie fille. — Vous connaissez Paris ? Je dis que non en rougissant. Lui connaissait Paris. Il habitait Sadec. Il y avait quelqu'un à Sadec qui connaissait Paris, je ne le savais pas jusqu'alors. Léo me fit la cour et mon émerveillement était immense. [...] J'avais compris qu'il était d'une richesse extraordinaire et j'étais éblouie. [...] Bien que Léo connût Paris et fût très riche, il était indigène et j'étais blanche ; peut-être s'accommoderait-il d'une fille d'institutrice » [CG, p. 29]. Elle ajoute quelques pages plus loin : « Les chiffres par lesquels s'évaluait la fortune de Léo me confondaient, j'en rêvais la nuit et j'y pensais sans cesse le jour. Ils n'avaient aucun rapport avec ceux que j'avais entendus jusqu'ici chez moi. » [CG p. 36]. Naïve et crédule, la jeune fille est d'abord subjuguée par ce « prince charmant » ; pourtant la forte autodérision qui se détache du texte finit de torpiller les motifs propres au genre.

« Serin » lorsque le père est « [a]igle », « veau », et finalement crapaud, M. Jo est marginalisé et placé du côté de l'animalité⁶¹.

L'analogie entre le jeune homme et le crapaud est certainement la plus intéressante tant elle résonne avec notre imaginaire culturel : lorsque *La Princesse et la Grenouille* nous conte la transformation surprise du crapaud en prince, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* le prince potentiel reste définitivement un crapaud, et aucune transformation magique ne viendra changer cela. Si le crapaud désigne dans un premier temps le défaut présent sur le diamant offert par M. Jo à Suzanne, l'analogie entre l'homme et l'animal est rapidement établie :

Après qu'un quatrième diamantaire lui eut encore parlé de crapaud [la mère] ne manqua de trouver une relation étrange entre ce défaut au nom si évocateur et la personne de M.Jo [...] Et bientôt cette relation fut si profonde que lorsqu'elle parlait de M. Jo il lui arrivait de se tromper de nom et de les confondre [...]— J'aurais dû m'en méfier dès le premier jour de ce crapaud, dès que je l'ai vu pour la première fois à la cantine de Ram. [...] Crapaud pour crapaud, disait-elle, ils se valent. Elle les confondait décidément dans la même abomination. [BCP p. 141–142]

Dans *La grenouille dans tous ses états*, François Wasserman⁶² nous rappelle que la tradition judéo-chrétienne assimile la grenouille et le crapaud au mal et au malin. Ceux-ci représentent notamment l'aspect le plus vil de la sexualité, une sexualité maléfique donc. Bruno Bettelheim propose une interprétation du Roi-Grenouille des frères Grimm allant dans ce sens : « La grenouille serait le symbole de l'acte sexuel et la princesse n'éprouve que répulsion à son égard. L'animal se transforme ensuite en jeune éphèbe et révèle la "vraie beauté de la sexualité"⁶³ ». Si nous pouvons aisément déduire que cette véritable « beauté de la sexualité » pensée par le conte serait, à l'inverse de la « vil[e] sexualité », une sexualité conjugale menant à l'enfantement (cette même sexualité qui permet la « régularisation » des filles « sauvages », et leur passage de l'état de jeune fille à femme, puis de femme à mère), dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden cinéma* c'est tout l'inverse qui se produit. Un glissement a eu lieu et le motif s'en trouve une nouvelle fois

⁶¹ Une analyse de l'animalisation de M. Jo est proposée dans la partie traitant du corps ambivalent des personnages liminaires.

⁶² François Wasserman. *La grenouille dans tous ses états*, Paris : Gallimard, 1990.

⁶³ Bruno Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 63.

détourné. En effet, la sexualité conjugale n'est pas perçue comme libératrice, mais avilissante : le mariage entrevu avec M. Jo est d'ailleurs comparé à plusieurs reprises à une prostitution. Le bon chemin n'est donc pas celui menant au prince définitivement crapaud et M. Jo n'est pas la bonne chaussure qui conviendrait au pied de Suzanne... En effet, Carlo Ginzburg relève dans son ouvrage *Le Sabbat des sorcières* les accointances lexicales entre l'amphibien et la boiterie :

On a soutenu que la convergence entre l'adjectif *bot* « estropié » (pied bot) et le substantif *bot* «crapaud», est illusoire, parce que les deux mots proviennent de deux racines différentes (*butt arrondi), la première, *bott «se gonfler», la seconde). Mais les noms qui identifient le crapaud avec «chaussure», «savate», etc., dans les dialectes de l'Italie septentrionale semblent indiquer la présence d'une affinité sémantique, qui n'est certainement pas réductible à la ressemblance extérieure⁶⁴.

Cet aspect est intéressant dans la mesure où il trace un lien fécond entre le motif du crapaud et les anomalies déambulatoires. Avec M. Jo, Suzanne ne trouve pas « chaussure à son pied » ; si elle quittait la plaine avec lui, elle serait enfermée dans un mariage non désiré avec un crapaud (au sens propre comme au sens figuré : « Si on se mariait, je vous enfermerais, conclut M. Jo avec résignation » [BCP p. 81]) et resterait une éternelle boiteuse. En effet, le jeune homme n'est pas celui qui permettrait à Suzanne de s'intégrer dans la société, de *trouver sa place* et donc un certain équilibre⁶⁵. Crapaud qui ne deviendra jamais prince, il la maintient dans un entre-deux identitaire, celui de la vierge-prostituée. S'il est certes riche, il ne répond pas pour autant aux attentes de Suzanne. Au lieu de « réveiller » la jeune fille, de l'*éveiller* à la féminité donc, c'est tout le contraire qui se passe. *Belle au bois dormant* ironisée, ce n'est pas une réelle « initiation à la féminité », mais, au contraire, un progressif endormissement symbolique à mesure qu'elle le fréquente :

[M. Jo] ne demandait rien. Il se contentait de regarder Suzanne avec des yeux troublés, de la regarder encore, d'accroître son regard d'une vue supplémentaire, comme d'habitude on fait lorsque la passion vous étouffe. Et

⁶⁴ Carlo Ginzburg. *Le sabbat des sorcières*, op. cit., p. 284.

⁶⁵ Pensons au conte Cendrillon où, après sa rencontre avec le Prince, la jeune fille perd une chaussure et se retrouve « boiteuse ». Les scènes de reconnaissance et le mariage qui s'en suit finiront de lui rendre l'équilibre en lui faisant quitter l'état d'enfant pour l'agréger au statut de femme et d'épouse.

quand *il arrivait à Suzanne de s'assoupir de fatigue et d'ennui à force d'être regardée ainsi, elle le retrouvait à son réveil, la regardant encore avec des yeux encore plus débordants. Et cela n'en finissait vraiment pas.* [BCP p. 56, nous soulignons]

En détournant certains motifs propres au conte, le roman illustre d'autres chemins qu'il est possible d'emprunter, et donc d'autres logiques initiatiques. Ainsi, la solution ne se situe-t-elle peut-être pas dans le mariage, comme la mère le pense. Carmen en fait d'ailleurs plusieurs fois part à Suzanne : « Il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. » [BCP p. 146] Mère de substitution durant le séjour à la grande ville, la tenancière revêt la figure symbolique d'« une marraine » : « Carmen m'a coiffée. Elle m'a habillée. Elle m'a donné de l'argent. » [EC p. 108] Pourtant, lorsque dans les contes merveilleux, « une jeune fille doit rester passive jusqu'à ce que l'homme "qu'il lui faut" reconnaisse ses vertus et accepte de l'épouser⁶⁶ », les textes du corpus manient l'art de la subversion. L'adjuvante Carmen, « vraie fille de putain » [BCP p. 139] conseille ainsi à Suzanne de transgresser les limites de sa classe sociale pour partir à la découverte des hauts-quartiers (ce qui est tout de même ironique quand la « marraine la bonne fée » se doit d'être, en tant que substitut d'un parent défaillant, un exemple de responsabilité morale). Elle donne par conséquent à Suzanne une robe « trop courte, trop étroite » [BCP p. 148] qui n'attire sur elle que des regards interloqués et moqueurs.

Bien que nous ayons concentré notre analyse des personnages archétypaux et des inversions des motifs du conte merveilleux sur *Un barrage contre le Pacifique* et, dans une moindre mesure, *L'Eden Cinéma*, il nous faut tout de même préciser que certains éléments sont également présents dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. La référence aux contes y repose également sur un processus d'inversion des motifs ; cependant, l'aspect ironique est moins détaillé et les références moins travaillées. La structure axiologique des textes, les oppositions principales entre générations, sexes et

⁶⁶ Jack Zipes. *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris : Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2007, p. 50.

milieux sociaux déjà détaillées précédemment, ainsi que les problématiques d'alliances et de mésalliances sont pourtant bien présentes.

2.4 L'impossible transaction ou la mésalliance indépassable

Paru en 1923, l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss est sans doute l'un des textes les plus remarquables de l'anthropologie moderne tant il inaugure une ère nouvelle pour les sciences sociales. Mauss y analyse l'importance du don au sein de la tribu des Samoa, en Nouvelle-Calédonie, en Nouvelle-Guinée ou encore des populations Amérindiennes du Nord-Ouest de l'Amérique. Il remarque que ces sociétés sont fondées sur les échanges symboliques. En étudiant la chaîne ininterrompue de la kula des îles Trobriand et le potlatch des tribus de Colombie-Britannique, l'anthropologue analyse notamment la structure de ces systèmes sociaux, organisée autour de trois obligations : donner, recevoir et rendre.

C'est que tout, nourriture, femmes, enfants, biens, talismans, sol, travail, services, offices sacerdotaux et rangs, est matière à transmission et reddition. Tout va et vient comme s'il y avait échange constant d'une matière spirituelle comprenant choses et hommes, entre les clans et les individus, répartis entre les rangs, les sexes et les générations⁶⁷.

Mauss note qu'à l'inverse : « Refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communion. [...] En tout ceci, il y a une série de droits et de devoirs de consommer et de rendre, correspondant à des droits et des devoirs de présenter et de recevoir⁶⁸. » Le cycle du don s'organise donc par l'acte de donner et de rendre. Cette configuration apparaît d'ailleurs comme universelle : dans de nombreuses sociétés, les rapports sociaux s'organisent sur des réseaux d'échanges matériels et symboliques, de transaction, d'alliance et donc de circulation.

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises l'importance de la transaction et des échanges symboliques au sein du cycle indochinois. Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* ceux-ci prennent notamment la forme d'un don/contre-don

⁶⁷ Marcel Mauss. *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, op. cit., p. 164.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 163

perversi, qui nous renvoie au conte « Peau d'âne ». La version du conte transcrite par Charles Perrault (1694) nous raconte le parcours initiatique d'une jeune princesse, orpheline de mère, qui, pour échapper à une union incestueuse avec son père, lui demande par trois fois des robes irréalisables comme dot : une robe « couleur de temps », une robe « couleur de lune » et enfin une robe « couleur de soleil ». Contre toute attente, le roi parvient à les lui offrir. La jeune princesse demande alors à son père de sacrifier son âne précieux qui produit des écus d'or :

L'infante que ces dons achèvent de confondre,/À son père, à son roi ne sait plus que répondre. / Sa marraine aussitôt la prenant par la main : / « Il ne faut pas, lui dit-elle à l'oreille,/Demeurer en si beau chemin. / Est-ce une si grande merveille/Que tous ces dons que vous en recevez,/Tant qu'il aura l'âne que vous savez,/Qui d'écus d'or sans cesse emplît sa bourse ? / Demandez-lui la peau de ce rare animal. / Comme il est toute sa ressource,/Vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal. »/Cette fée était bien savante,/Et cependant elle ignorait encor/Que l'amour violent pourvu qu'on le contente,/Compte pour rien l'argent et l'or ; / La peau fut galamment aussitôt accordée/Que l'infante l'eut demandée⁶⁹.

Le Roi s'exécute, et la Princesse est contrainte de fuir le château, revêtue de sa peau-d'âne. Le reste du conte nous raconte l'exil de la jeune fille, devenue souillon, puis sa rencontre avec le prince d'un lointain royaume qui la surprend parée de sa robe couleur soleil et tombe éperdument amoureux d'elle. Quand il souhaite revoir la belle jeune fille, on lui présente la souillon. Ingénieuse, Peau-d'âne glisse son anneau dans un gâteau pour lui faire comprendre que la princesse et la souillon ne sont qu'une seule et même personne :

[I]l était malade d'amour. /Comme l'hymen, quelque mal qu'on en die,/Est un remède exquis pour cette maladie,/On conclut à le marier ; /Il s'en fit quelque temps prier,/Puis dit : « Je le veux bien, pourvu que l'on me *donne*/En mariage la personne/Pour qui cet anneau sera bon. »⁷⁰

⁶⁹Charles Perrault. *Œuvres choisies* (Texte établi par Collin de Plancy), Peytieux, 1826. Disponible en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charles_Perrault_-_Oeuvres_choisies,_%C3%A9dition_1826.djvu/291.

⁷⁰ *Ibid.* Nous soulignons.

S'en suit une scène d'identification, puis de légitimation par l'essai de la bague, et — conte oblige — un mariage conclu loin de toute situation d'inceste.

Comme tout conte, le récit initiatique est construit sur les trois grandes étapes du rite de passage selon Arnold Van Gennep : la séparation (la Princesse doit quitter le père pour échapper au mariage incestueux), la phase de latence (la jeune fille part vivre dans une ferme ; les éléments sont inversés et la princesse s'animalise ; elle va devoir prouver sa véritable identité), et enfin l'agrégation (le Prince tombe amoureux d'elle, la reconnaît et l'épouse ; réintégrant la communauté à la fin du conte, Peau d'âne quitte la puberté et devient une femme). Plusieurs folkloristes ont également lu dans ce conte initiatique féminin un rite saisonnier, celui du carnaval, soit une période de fête et d'inversion (de sexe, de classe, de génération). La princesse devient ainsi un souillon durant la période de marge ; elle se transforme en âne et passe, pour un temps, de la haute cour à la basse-cour. Sa peau d'âne la transforme en véritable reine de carnaval : sous le déguisement représentant la vieille souche (l'ancienne année) la princesse porte de belles robes (la nouvelle année). Enlaidie, ensauvagée, elle quitte pour un temps la culture, mais pour mieux y retourner : le personnage de Peau d'âne est peut ainsi être interprété comme une figure de transfiguration et de renouveau.

Le conte illustre par conséquent un élément primordial : l'importance que tiennent les échanges symboliques et la circulation des richesses dans la transmission et la régénérescence sociale (le « printemps » étant symbole de fertilité et de croissance). Un père ne peut garder sa fille pour lui, mais doit la *donner*, la faire *circuler* pour qu'elle puisse procréer et ainsi créer des alliances. Comme nous l'avons précédemment montré par le biais des théories sur la filiation et l'alliance, donner sa fille ou donner sa sœur est véritablement appréhendé en termes de transfert d'objets : on donne non seulement une femme, mais aussi son pouvoir créateur qui permettra des alliances durables par le biais du transfert générationnel. Toute situation d'inceste est donc prohibée, et le conte nous en alerte. *Peau d'âne* illustre combien le biologique devient garant du social, dans la mesure où le mariage est indissociable d'un autre rite, celui de la naissance. Une fille ne peut remplacer sa mère auprès du père, la réciprocité rituelle s'en trouverait corrompue, tout comme le renouveau apporté par les alliances. Elle doit fonder son propre foyer et se tenir loin de toute possibilité d'inceste.

Cette mise en garde, le conte ne cesse de nous la répéter par le biais de la non-réciprocité des échanges père/fille. Car si le Roi offre à la jeune Princesse les robes et la dépouille de l'âne, c'est pour recevoir en échange sa main, et plus encore, son corps. Or le conte ne peut répondre à cette transaction transgressive ; *donner* la robe pour *recevoir* la chair aboutirait à une mésalliance mortifère. Les vieux ne peuvent épouser les jeunes, et par-dessus tout, les pères ne peuvent s'unir à leur fille... Le rite définit clairement les rôles : la fille ne doit pas prendre la place de sa mère auprès du père ; il lui faut intégrer le système de reproduction en se mariant pour pouvoir avoir des enfants et continuer la généalogie de son époux. La reprise des transactions symboliques a par conséquent uniquement lieu dans les échanges entre la Princesse et le Prince, loin de la loi pervertie du père : gâteau et anneau/anneau et mariage. L'union matrimoniale marque ainsi l'aboutissement d'une transaction achevée et d'une circulation réussie. Après la période de carême, le printemps reviendra et amènera avec lui toute une floraison d'enfants.

Nous retrouvons le motif de l'impossible transaction dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* ; il est également repris sous d'autres formes dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Pourtant, le système de don/contre don théorisé par Mauss (système d'obligation imposé par la société) y est dégradé. Le déséquilibre des situations initiales empêche une telle entente ; la mésalliance entre la jeune fille et ses prétendants condamne par conséquent un système d'échange et d'obligation extérieur à la communauté. Nous l'avons dit, M. Jo se présente rapidement comme une dynamique civilisatrice pour la famille. Les nombreux présents offerts à Suzanne s'apparentent à des procédés de *courtisation*⁷¹ (pour reprendre le terme d'Arnold Van Gennep) qui permettront d'améliorer pour un temps le dur quotidien de la famille. Et les dons sont nombreux : un phonographe, du champagne presque tous les soirs, « une robe, un poudrier, du vernis à ongles, du rouge à lèvres, du savon fin et de la crème beauté » [BCP p. 58], des savoir-faire (notamment « l'art de se vernir les ongles » [BCP p. 58]), un diamant, et cela sans compter toutes les potentielles autres offrandes qui viendraient couronner la réussite de la transaction maritale : « Une fois Suzanne mariée, M. Jo lui *donnerait* de quoi reconstruire ses barrages [...], terminer le

⁷¹ Arnold Van Gennep. *Le folklore français, Tome 1 : Du berceau à la tombe : Naissance, baptême, fiançailles, mariage, funérailles. — Cérémonies périodiques, cycliques et saisonnières : Carnaval–Carême, Pâques*, Paris : Robert Laffont, 1998, p. 228.

bungalow, changer la toiture, acheter une autre auto, faire arranger les dents de Joseph. » [BCP p. 102, nous soulignons] Ne prenant pas réellement conscience qu'elle représente « le contre-don », soit un objet de marchandisation pour sa famille (elle est le « petit trésor » [BCP p. 82] de M. Jo après tout), Suzanne instaure dans leur relation un jeu de questions-réponses sur l'étendue des cadeaux qu'elle et sa famille pourront percevoir après le mariage.

– Quelle auto j'aurai, si on se marie ?

C'était la trentième fois peut-être qu'elle posait la question. Mais de ce genre de questions elle ne se lassait jamais. M. Jo prit un air faussement indifférent.

– Celle que vous voudrez, je vous l'ai déjà dit.

– Et Joseph ? [...] si Joseph n'a pas d'auto, vous pouvez garder toute vos autos, la mienne y compris et puis épouser qui vous voudrez. [...]

– Il l'aura ma petite Suzanne, il l'aura mon petit trésor [BCP p. 81]

Moqueuse, la narratrice suggère que « M. Jo serait venu jusqu'à promettre une auto au caporal pour mieux profiter de la distraction radieuse de Suzanne » [BCP p. 83]. *Que l'amour violent pourvu qu'on le contente,/Compte pour rien l'argent et l'or* nous disait Perrault... Si la jeune fille est sensible aux plaisirs procurés par les cadeaux, elle l'est beaucoup moins à M. Jo, comparé à une « vitrine vide » une fois délesté de son auto, de son chauffeur et de son costume de tussor :

Au lieu d'aller s'habiller, Suzanne s'assit devant lui et le regarda avec une certaine curiosité. Mais elle se mit à se distraire de lui presque aussitôt, tout en continuant à le regarder sans le voir, comme s'il eût été *transparent*, et qu'il lui *fallait passer par ce visage pour entrevoir les promesses vertigineuses de l'argent*. [BCP p. 81, nous soulignons].

Tous ces cadeaux ne sont pourtant pas désintéressés ; l'échange objets/mains/corps est une nouvelle fois de mise. Ils s'inscrivent dans l'optique d'une transaction symbolique qui n'aboutit cependant jamais :

– Un phonographe contre la possibilité de voir le corps nu de Suzanne : « La première chose d'importance qu'il lui donna, [...] fut un phonographe. En apparence il le donna avec facilité comme l'on fait d'une cigarette, *mais il ne négligea pas d'en tirer quelque*

faveur auprès de Suzanne » [BCP, p. 67, nous soulignons]. (Cependant celle-ci n'ouvre la porte que pour lui cracher de l'eau au visage et offrira finalement l'appareil à Joseph, unique objet de son amour).

– Des cadeaux contre les bonnes grâces de la famille (M. Jo leur est cependant de plus en plus antipathique).

– Le diamant contre un séjour à la ville avec Suzanne (ce dernier n'aura jamais lieu, car M. Jo sera congédié dès le lendemain ; la famille partira à la grande ville de son côté, dans l'unique but de vendre ce diamant).

La symbolique des cadeaux — bien que pervertie par le roman — est intéressante. La plupart ont pour objectif de *dégrossir*⁷² la jeune fille, de l'éveiller à la féminité, de la préparer à la transaction finale que représente le mariage. Avant l'arrivée de M. Jo, Suzanne ne s'habillait qu'à partir des anciens vêtements de la mère. En revêtant le cadeau de M. Jo, elle ne porte plus sur elle la marque de son appartenance à sa famille en tant que « jeune fille à marier », mais celle de sa (possible) future appartenance à un homme. Par ailleurs, comme le souligne Sophie Ménard « dans la logique du conte, le changement vestimentaire marque l'initiation pour la jeune fille à la sphère de la conjugalité⁷³ ». Les cadeaux permettraient ainsi un retour à la socialisation. Suzanne semble cependant peu réceptive à l'apprentissage que tente de lui inculquer M. Jo, la part animale de la jeune fille est coriace et reprend rapidement le dessus. La métamorphose symbolique n'a en effet pas lieu : il est difficile pour Suzanne de faire « peau-neuve », elle « grogn[e] » [BCP p. 79] lorsqu'on lui retire un reste de peau morte sur le rebord de l'ongle. De même, loin de la faire entrer dans « la sphère de la conjugalité », et de la « transfigurer » la robe et le maquillage l'ensauvagent davantage en la faisant ressembler à « une vraie putain » [BCP p. 87].

⁷² Yvonne Verdier (dans *Façon de dire, façon de faire, op. cit.*, p. 203) montre que les différentes étapes de concrétisation du changement d'état d'enfant à jeune fille sont liés au tissu : la mère (qui accompagne sa fille en ville pour pièces de vêtement) et la marraine (qui joue également un rôle essentiel dans l'initiation de la jeune adolescente aux pratiques féminines) rejoignent la couturière dont le rôle est de « dégrossir la jeune fille », c'est-à-dire, lui enseigner « l'art » d'être une femme. Cet aspect est également résumé par Anne Monjaret dans « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*

⁷³ Ménard Sophie. « Le pied mal chaussé de la mendicante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *Poétique*, 2016/1 (n° 179), p. 73–87. Disponible en ligne : <https://www.cairn-int.info/revue-poetique-2016-1-page-73.htm>.

Donner, recevoir... et recevoir encore ? Que de robes couleur de temps, couleur de lune et couleur de soleil contre lesquelles jamais la jeune fille ne se donne... Que de temps passé à supporter l'ennuyeux M. Jo sans que jamais celui-ci ne se déclare ... Nous sommes davantage ici dans un système de compensation espérée que dans un système de transaction. Pour les deux partis l'échange est vécu comme étant à sens unique et donc, sans principe de réciprocité. En effet, pour la mère, la perspective d'un mariage est l'unique enjeu du rapprochement de sa famille avec M. Jo ; les charmes de Suzanne sont alors perçus comme une monnaie d'échange contre une situation meilleure :

Il [M. Jo] regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille. À la lumière électrique ses taches de rousseurs se voyaient moins qu'au grand jour. C'était sûrement une belle jeune fille, elle avait des yeux luisants, arrogants, elle était jeune, à la pointe de l'adolescence, et pas timide.

– Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ?

Suzanne sourit au planteur du Nord. [BCP p. 34]

L'épisode est repris dans *l'Eden Cinéma*, mais en associant cette fois clairement la séduction de M. Jo à une marchandisation du corps : « Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du nord. /C'était ma première prostitution. » [EC p. 43] Preuve que le système échoue, seul le désir individuel est convoqué. Car le vice va en effet bien plus loin qu'un mariage à but économique, tant la mère ne cesse d'attiser le désir de M. Jo, tout en s'appuyant avec beaucoup d'hypocrisie sur la virginité de Suzanne et la symbolique de pureté et d'honneur qui lui sont attachés. La virginité de la jeune fille est ainsi ouvertement monnayée. Chaque jour, la mère impose de nouveaux interdits à M. Jo pour exaspérer son impatience, faire naître une grande frustration — source d'un désir de plus en plus grand — et précipiter ainsi le mariage : « – [...] si vous voulez coucher avec elle, faut que vous l'épousiez. » [BCP p. 77] Il y a par conséquent une véritable transgression morale dans le contrat que la mère tente d'instaurer avec M. Jo, car celui-ci s'apparente à une forme de prostitution : le corps de sa fille, contre les avantages de sa

richesse. Le récit dégrade le rite ; il l’ampute des règles collectives et de la coutume. Nulle régénérescence, nulle transmission ici.

Les rites de séduction et de fiançailles ne cessent par conséquent d’être corrompu, aussi bien dans leurs dimensions transactionnelles que sacrées ; et c’est d’ailleurs pour cela qu’aucune union ne peut aboutir. Extérieurs à toute communauté, dégradés, les rites tronqués ne font que mettre en exergue la mésalliance et par conséquent, le « mauvais parti » que représente Suzanne⁷⁴. Dès lors, en associant mariage et prostitution, Duras détourne les symboles de communauté, fidélité et fécondité qui lui sont liés pour les associer aux symboles antinomiques du second. Si, comme l’écrit Claude Lévi-Strauss, le mariage est universellement lié au développement de la famille et donc, en parallèle, à celui de la communauté⁷⁵, la prostitution renvoie à l’inverse à l’anti-communauté tant elle est liée à la marginalité, à l’immoralité et à une stérilité symbolique. Rappelons qu’en principe la prostituée n’accède jamais au couple conjugal légitime.

L’épisode de la bague « offerte » par M. Jo s’inscrit dans ce renversement symbolique. Si le jeune homme insiste dans un premier temps sur le fait que cette bague appartenait à sa mère et que celle-ci « les aimait à la folie » [BCP p. 100] — héritage familial donc — cette bague est l’objet d’un chantage : M. Jo ne la donnera à Suzanne que si celle-ci accepte de l’accompagner quelques jours à la ville (il la cèdera finalement en pensant impressionner Joseph et la mère, et la famille l’écartera immédiatement par la suite). Tout le rite des fiançailles s’en trouve implicitement perverti. En effet, le terme même, dérivé de l’ancien français *fiance* (« confiance, foi, fidélité, assurance ») exprime une idée de contrat et surtout, d’obligation. Comme le rappelle Van Gennep, si « la courtisane était un fait individuel ; les fiançailles sont un fait social, qui prélude à cet autre fait social qu’est le mariage⁷⁶. »

Les fiançailles sont par définition une de ces étapes de transition, ou stade de marge, dont la théorie générale a été établie dans mes *Rites de passage* et pendant lesquelles disparaissent des liens avec un état antérieur, alors que se forment d’autres liens avec un état nouveau. L’état antérieur est celui

⁷⁴ Elle s’oppose dans cette perspective à la fiancée chinoise « couverte d’or [...] de jade, de diamants, comme [la] mère [de l’Amant] » [ACDN p. 200].

⁷⁵ Claude Lévi-Strauss. *Les Structures élémentaires de la Parenté*, op. cit., p. 133.

⁷⁶ Arnold Van Gennep. *Le folklore français, Tome 1*, op. cit., p. 228.

d'adolescent et de célibataire ; l'état ultérieur à atteindre sera celui d'adulte et d'individu marié. Socialement, l'individu se prépare pendant le stade des fiançailles à passer de la société restreinte des jeunes gens ou des jeunes filles dans la société restreinte des ménages légalement constitués ; puis, sinon toujours en pratique, du moins théoriquement, en droit et en possibilité, dans celle des pères et des mères⁷⁷.

En pervertissant les éléments propres au rite des fiançailles⁷⁸, le récit met surtout en exergue l'impossibilité de conclure toute transaction rituelle. Ainsi la bague, pourtant objet de grande valeur à la fois économique, symbolique et sentimentale, devient une monnaie d'échange : Suzanne se la place elle-même à son annuaire et loin d'y voir la valeur symbolique et sentimentale ne retient que sa valeur marchande. Retourneement carnavalesque, la bague est finalement volée par la mère. Dans de nombreuses langues d'Europe occidentale le terme « mariage » dérive du substantif latin *matrimonium*, issu lui-même de *mater*, « la mère ». Le cadre lexical du mariage renvoie donc à une forme réglementaire juridique ou religieuse par laquelle la femme se prépare à devenir mère⁷⁹. Le rite matrimonial s'inscrit par conséquent dans le biologique : en devenant femme, la nouvelle épouse intègre le système de reproduction et de régénérescence sociale. Or si dans *Un Barrage contre la Pacifique* et *L'Eden Cinéma* la mère a déjà terminé son cycle du sang, si elle prend symboliquement par le vol de la bague la place de sa fille, c'est pour s'inscrire comme « une fiancée » à la fois veuve, ménopausée et stérile. Initiatrice de ce « monde à l'envers », elle corrompt tout le processus générationnel de transmission que nous détaillerons par la suite. Ultime ironie, la bague contient une impureté⁸⁰, *un crapaud*, symbole dans le message biblique du péché féminin, mais également d'une sexualité vile et pleine de vices ; des valeurs contraires à celles prônées par le mariage et à la pureté symbolique du conte.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁸ La déconstruction du rite des fiançailles est également présente dans *L'Amant*, où le diamant ne sert qu'à acheter la tranquillité (sexuelle) du couple : « Bientôt j'aurai un diamant au doigt des fiançailles. Alors les surveillantes ne me feront plus de remarques. On se doutera bien que je ne suis pas fiancée, mais le diamant vaut très cher, personne ne doutera qu'il est vrai et personne ne dira plus rien à cause de ce prix du diamant qu'on a donné à la très jeune fille ». [A. p. 85]

⁷⁹ Benoit De Boysson. *Mariage et conjugalité, Essai sur la singularité matrimoniale*, Paris : LGDG, « Bibliothèque de droit privé », 2012.

⁸⁰ Suzanne choisit, selon la mère, « le plus "mauvais" diamant » [BCP p. 143].

Mais sans doute M. Jo n'a-t-il jamais eu l'intention d'épouser Suzanne, et le contrat était donc caduque dès le départ⁸¹. Le mariage est une opération réalisée par la famille pourtant jamais les familles des différents partis ne se rencontrent. La communauté (composées des deux familles rassemblées) n'est pas intéressée par ce mariage dans la mesure où l'homogénéité entre les deux filiations, d'un point de vue social et matériel, n'est nullement assurée. Comme dans la totalité du cycle indochinois, *la loi du père* (d'autant plus indispensable dans les traditions maritales vietnamiennes⁸²) s'oppose à la transaction finale. La mésalliance est infranchissable : « C'est pas qu'il ne veuille pas, mais c'est son père. Son père voudrait qu'il se marie avec une fille riche » [BCP p. 88] Les nombreux hommages de M. Jo servent avant tout à gagner du temps et quelques preuves d'affection qui n'arriveront jamais. La totalité de la relation repose donc sur des réseaux d'échanges matériels et symboliques qui n'aboutissent pas (*non-dit* — soit une carence dans la circulation de l'information —, mésalliances, absence de réciprocité) pour finalement donner lieu à des échanges corrompus. Ultime détournement, à l'inverse de tout conte initiatique — et notamment de *Peau-D'âne* —, Suzanne ne quittera pas le frère/père objet du désir incestueux (ne manquons pas de relever que la symbolique culturelle du prénom biblique « Joseph » renvoie au père adoptif), et cela ni pour M. Jo, ni pour Jean Agosti. C'est en effet avec le frère du même sang que la jeune fille partira à la grande ville.

La perversion des échanges symboliques prend une toute autre forme dans le reste du cycle indochinois. Les nombreuses scènes de traversées déjà évoquées auparavant dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* (à pied, en bac, mais aussi les multiples voyages en limousine, et la traversée finale en bateau) sont autant de transactions et de circulations fondamentales dans le processus initiatique qui viennent s'opposer au statisme initial de Suzanne. Au fil des textes, le personnage féminin passe d'un « devoir être » à un « vouloir être » : de la scène de la cantine à celle de la traversée sur le bac, de nombreuses modalités ont évoluées :

⁸¹ « Suzanne savait que ce mariage ne se ferait jamais. Elle n'avait plus rien à dire à M. Jo. » [BCP p. 99]

⁸² Au Viêt-Nam, la famille joue un rôle central dans l'organisation du mariage (aussi bien dans le choix du partenaire, que durant le rituel cérémonial où les jeunes époux reçoivent de la part des familles de nombreux cadeaux et bijoux précieux).

Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille. [...]

– Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir l'air aimable pour une fois ? Suzanne sourit au planteur du Nord. » [BCP p. 34]

« Il la regarde. /Ils se regardent. Se sourient » [ACDN p. 36]

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'attirance semble, à l'inverse du premier roman, réciproque. La relation s'inscrit par ailleurs dans la transgression des attentes familiales :

L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle *le regarde fort*. *Farouche* serait le mot pour *dire ce regard*. *Insolent*. *Sans gêne* est le mot de la mère [...] Elle *regarde* les vêtements, l'automobile. [...] *Elle regarde tout* [...] L'enfance apparaît dans *ces regards d'une curiosité déplacée*. Toujours surprenante, *insatiable*. Il *la regarde regarder* [...] [ACDN p. 37, nous soulignons].

D'*objet regardé*, soumise au bon vouloir maternel, souriant sous la contrainte, la jeune fille passe à *sujet regardant*, seule et sûre d'elle. Chez Duras, l'acte de *voir* s'inscrit comme une condition *sine qua non* de la construction du sujet : *regarder* ou *être regardé* est un enjeu fondamental dans l'espace textuel, les dynamiques de pouvoir passant essentiellement par les yeux. Or le personnage de l'enfant est ici caractérisé en grande partie par son obsession de voir : elle est à la fois *voyeuse* et *voyante* ; *voyeuse* par le plaisir que ce regard lui procure, *voyante* par la construction textuelle qui fait du personnage de l'enfant l'inachevé de la narratrice. L'agentivité n'est par conséquent pas la même.

La relation entre la pauvre jeune fille blanche et le riche Chinois trentenaire est également construite par le biais d'oppositions dichotomiques entre les sexes, les âges, les milieux sociaux, les ethnies. La situation de mésalliance, théorisée par Holbeck comme l'une des bases du conte, devient une fois de plus l'un des fondements de l'architecture narrative. Elle reste cependant indépassable. Les dimensions économiques et ethniques empêchent toute forme de reconnaissance matrimoniale et donc, communautaire et institutionnelle. Si le corps de la jeune fille est bien poétisé en tant que monnaie d'échange qui ne cesse de circuler aussi bien physiquement (mobilité géographique) que métaphoriquement (mobilité identitaire), la transaction a lieu en dehors de toute communauté, dans l'espace liminal de la garçonnière. Elle n'est pour autant pas uniquement économique : toujours, l'ambiguïté persiste. « Putain, [...]

dégueulasse » [A. p. 53] dans *L'Amant*, l'enfant devient dans *L'Amant de la Chine du Nord* « objet à lui, à lui seul secrètement prostituée. [...] Livrée comme chose, chose par lui seul, volée. » [ACDN p. 99] Attrait économique et attrait sexuel semblent se confondre au sein des textes. La mésalliance (signe d'une profonde altérité) devient par conséquent l'un des moteurs narratifs : « Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement » [A. p. 50] La totalité de la relation entre la jeune fille et le Chinois repose par conséquent sur des réseaux de transaction à la fois matériels et symboliques jamais clairement définis.

Dans *L'Amant*, la question financière est complexe. Si le Chinois reproche à la jeune fille de n'être attirée que par son argent et de manquer de considération envers lui (remarque également formulée par M. Jo, mais dans une tonalité plus proche du grotesque que du *pathos*), lui-même semble incapable de penser l'échange en dehors de toute transaction financière : « Je lui dis que son séjour en France lui a été fatal. Il en convient. Il dit qu'il a tout acheté à Paris, ses femmes, ses connaissances, ses idées. » [A. p. 60] Par conséquent, si la figure de la prostituée ne cesse de resurgir c'est avant tout parce que l'identité de l'amant s'est principalement construite autour de son argent ou plutôt de son héritage et qu'il raisonne désormais sa relation avec la jeune fille d'une manière avant tout économique (le corps contre l'argent). Ne sachant posséder sans acheter, le Chinois ne peut s'extraire du réseau d'échange mortifère père-fils (argent du père/soumission du fils) avant tout basé sur l'argent. Il est dépendant de l'argent du père pour acheter avec celui-ci tous les éléments qui semblent remplir son existence. Loin de transgresser les interdits comme le fait la jeune fille, il ne s'affranchit jamais de la *loi du père*⁸³ et ne peut se résoudre à officialiser sa relation : « sa servilité c'est l'argent de son père » [A. p. 61].

L'Amant de la Chine du Nord appuie davantage la métaphore de la prostituée comme un fantasme sexuel. Celui-ci est cependant toujours intimement lié à une problématique de passage et de transgression :

⁸³ Non actée par la communauté, la relation entre la jeune fille et son amant s'oppose en tout point au mariage chinois (organisé quant à lui par les familles des deux partis) : « Elle ne sait pas combien de temps après ce départ de la jeune fille blanche il a exécuté *l'ordre du père*, quand il a fait *ce mariage qu'il lui ordonnait de faire* avec la jeune fille désignée par les familles depuis dix ans, couverte d'or, elle aussi, des diamants, du jade. » [A. p. 135, nous soulignons]

– Je voudrais que tu me dises une seule fois : « Je suis venue chez toi pour que tu me donnes de l’argent. » [...]

– Non. Ça c’est après. Mais dans le bac ce n’était pas l’argent. Du tout. Et tellement, c’était comme si ça n’existait pas. Pour moi, c’était tes mains... — elle se reprend — c’était ce que je croyais. Je les voyais qui enlevaient ma robe, qui me mettaient toute nue devant toi qui me regardais. [ACDN p. 145]

« Trésor » [BCP p. 83] de M. Jo, la jeune fille devient « une petite Blanche de quatre sous » [ACDN p. 137] : « La seule chose qui leur restait à vendre c’est toi. Et on ne veut pas t’acheter » [ACDN p. 151]. La question du don d’argent contre un potentiel don du corps est moins prégnante, mais la transaction financière n’en est pas pour autant effacée ; elle persiste au sein de la mécanique du couple. Cependant, une relation qui ne serait pas uniquement fondée sur un échange économique-sexuel pose davantage problème encore au père Chinois et à la mère colon : au sein d’un contexte colonial où le Chinois est vécu comme ethniquement inférieur à la jeune fille et celle-ci socialement défavorisée par rapport à son amant, la prostitution semble préférable à un véritable amour. Mais la relation n’est jamais clairement définie. Les rôles ne cessent par conséquent de se confondre dans un constant brouillage des frontières. Tour à tour construite autour des paradigmes enfant-adulte, fille-père, frère-sœur, prostituée-client, indigène-colon, amant-amante, mari-femme, la relation aboutit à des problèmes de communication indépassables, car personne ne prend la mesure de sa véritable identité au sein du couple. Dans ce contexte où personne ne sait réellement qui il est par rapport à l’*Autre*, l’altérité demeure trop grande, les différences indépassables. Le « printemps d’enfants » [ACDN p. 221] — signe de régénérescence — promis au couple chinois n’inclut dès lors pas la jeune fille.

2.5 De l’importance de la transmission

En s’intéressant à des destins de femmes, les récits du cycle indochinois se construisent principalement autour de logiques initiatiques dites « féminines ». Nous avons déjà évoqué quelques contes illustrant des agrégations féminines et les motifs qui leurs sont liés : le cloisonnement au sein du foyer familial, la nécessité de la fuite et la période de marge qui s’en suit, la transgression matérielle et symbolique des frontières qui mènent à la rencontre de l’altérité puis la reconnaissance et l’agrégation en tant que femme, épouse, mère. L’union finale vient dès lors harmoniser les trois axes

dichotomiques sur lesquels se construisent les contes, les conflits entre générations (jeune/vieux), entre les sexes (homme/femme) et entre les milieux sociaux (riche/pauvre). La jeune fille quitte sa vieille mère, rencontre un jeune et riche Prince, et se fait épouser afin d'avoir « beaucoup d'enfants ». Par conséquent, le conte ne nous raconte pas seulement l'importance pour une jeune fille de trouver mari, mais plus encore, pour reprendre les termes d'Yvonne Verdier, la nécessité d'« une transmission des pouvoirs féminins » par le biais d'un transfert générationnel menant à un renouveau social. Il faut quitter la mère, pour devenir mère d'une fille qui un jour deviendra elle-même mère.

Dès la fin des années 1980, plusieurs travaux d'ethnologie se sont intéressés aux liens entre pratiques sociales quotidiennes, rituels et récits populaires. Yvonne Verdier a ainsi fait apparaître que « le langage, symbolique et matériel des épingles et des aiguilles⁸⁴ » très présent dans les contes, « était au cœur du façonnement et de l'initiation sexuelle de la jeune fille⁸⁵ ». Acquérir ce langage, puis acquérir la technique permettait d'intérioriser les codes propres à la séparation des sexes et d'apprendre « l'art d'être femme » en appréhendant les mécanismes à la fois sociaux et biologiques. Ainsi, l'étude de la tradition orale du « Petit Chaperon Rouge » proposée par Verdier nous offre un éclairage saisissant des initiations féminines toujours construites dans des perspectives initiatiques de transmission. Par le biais d'éléments symboliques comme le choix du chemin offert par le loup (celui des épingles et celui des aiguilles⁸⁶) et le phénomène d'anthropophagie où la petite fille mange sa grand-mère, l'ethnologue analyse le conte comme la mise en récit de la transmission des pouvoirs féminins. *Le Petit Chaperon Rouge* nous parle de la fille nubile qui peu à peu tend à prendre la place de sa mère et de sa grand-mère au sein de la communauté :

Après le motif « pubertaire » des épingles, cette phase de l'histoire concernerait l'acquisition par la petite fille du pouvoir de procréer. Aussi le motif du repas macabre du Petit Chaperon rouge peut-il se comprendre par

⁸⁴ Yvonne Verdier. *Façons de dire, façons de faire*, op. cit., p. 204–205.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁶ Yvonne Verdier. « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, op. cit., p.171–206. Yvonne Verdier travaille sur les traditions orales du conte transmis dans plusieurs provinces françaises ; ces dernières ne doivent rien à l'imprimé : « Recueillies pour la plupart à la fin du XIX^e siècle dans le bassin de la Loire, le Nivernais, le Forez, le Velay ou, plus récemment, dans la partie nord des Alpes, de la bouche même des conteurs, ces versions comportent des motifs qui ont été entièrement laissés de côté par la tradition littéraire. » (p. 172).

rapport au destin féminin qui se joue en trois temps : puberté, maternité, ménopause ; trois temps qui correspondent à trois classes généalogiques : jeune fille, mère, grand-mère. Le cycle de la reproduction se trouve en effet, du point de vue de la société, bouclé quand, du fait qu'une femme devient mère, sa mère devient grand-mère : le jeu se joue donc à trois. La petite fille élimine déjà un peu sa mère le jour de sa puberté, encore un peu plus le jour où elle connaît l'acte sexuel, et définitivement si celui-ci est procréatif, en d'autres termes, au fur et à mesure que ses fonctions génésiques s'affirment⁸⁷.

Toute l'histoire du « Chaperon rouge » est construite autour d'un rite de puberté et d'adolescence. Il met en scène un apprentissage sexuel en transcrivant un passage de l'enfance à l'adolescence. Par conséquent, le conte nous dit combien les parcours initiatiques féminins sont indissociables du cycle de sang et de transmission biologique féminine : « les mères seront remplacées par les filles, la boucle sera bouclée avec l'arrivée des enfants de mes enfants.⁸⁸ » Verdier avait déjà analysé ce fait sociétal dans son précédent ouvrage *Façon de dire, façon de faire*. Elle y expliquait alors l'un des plus grands tabous féminins, celui d'une maternité tardive qui consisterait à donner naissance à un enfant après que sa fille s'est mariée.

L'acquisition par la fille de ses attributs d'épouse et de future mère [...] entraînerait peu ou prou la destruction de ceux de sa mère, destruction qui cependant s'accompagne d'une transmission de ce que l'on pourrait appeler le pouvoir génésique de celle-ci [...] les filles tiendraient leur force de procréation de leur mère, et cette propriété toute physique leur serait donnée : elle ne va pas de soi [...]. Le mariage ne consiste donc pas simplement à faire passer une fille de la maison de son père à celle de son époux. Par-delà l'alliance, il fait intervenir un troisième terme : la transmission de ce bien proprement féminin qui constitue la faculté même de procréer ainsi que celle des outils nécessaires à cette fonction. [...] il n'y a pas simple agrégation de la jeune fille au rang de future mère, mais substitution, remplacement⁸⁹.

Dans l'article « De l'épingle à l'aiguille : L'éducation des jeunes filles au fil des contes », Anne Monjaret poursuit la démarche critique entamée par Verdier et tisse un lien

⁸⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁹ Yvonne Verdier. *Façon de dire, façon de faire, op. cit.*, p. 313.

étroit entre certains travaux ethnologiques déjà existants sur l'éducation des jeunes filles en milieu rural et la trame de certains contes initiatiques féminins. Elle en arrive à la conclusion que

[L]e cycle de vie des femmes est ponctué de rites de passage qui entérinent socialement les différents changements de statut qu'elles connaissent successivement. À chaque nouveau statut correspond une place, une fonction qu'il leur faut acquérir et tenir. C'est ainsi que s'exprime l'ordre social. La socialisation féminine passe par l'apprentissage et l'intériorisation progressifs des normes formalisées par la société, en l'occurrence savoir délimiter les domaines propres au masculin et au féminin, c'est-à-dire saisir et reproduire la distribution sexuée des rôles. Cette éducation commence dès l'enfance. Dans la société paysanne française traditionnelle, la transmission se fait oralement, entre femmes, de génération en génération. Les rites et les contes participent de ce mouvement. La petite fille apprendra de sa mère, mais aussi de sa grand-mère, les codes de savoir-vivre, elle en retiendra les usages à mettre en pratique et les langages symboliques à mobiliser. Puis ce sera à son tour d'assumer la fonction de passeuse⁹⁰.

Les contes initiatiques féminins seraient par conséquent avant tout une histoire de transmission. Et en effet, les fillettes, jeunes filles à marier, mères, grand-mères et marraines sont autant de figures féminines omniprésentes au sein des contes. Elles représentent bien entendu les différents âges, mais aussi, les grandes étapes du cycle du sang et les fonctions inhérentes à celui-ci. Par conséquent, en tant qu'instrument privilégié des apprentissages féminins dans les cultures orales, le conte nous alerte sur l'importance de savoir laisser passer sa jeunesse pour offrir sa place aux plus jeunes sous peine d'altérer le cycle. Toujours le collectif doit primer sur l'individuel. Et c'est bien pour cela que les mères cultivant l'éternelle jeunesse sont punies : la Reine diabolique de *Blanche Neige*, la mère Gothel de *Raiponce* ou, plus récemment, *La Sorcière de la rue Mouffetard*⁹¹ ne sont que quelques exemples parmi bien d'autres.

⁹⁰ Anne Monjaret. *De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes*, op. cit., p. 119.

⁹¹ Tiré de l'ouvrage jeunesse *Conte de la rue Broca*, écrit par Pierre Gripari, *La Sorcière de la rue Mouffetard* raconte l'histoire d'une sorcière découvrant une méthode magique pour redevenir jeune : manger une petite fille dont le prénom commence par la lettre N avec de la sauce tomate. La figure de la sorcière-ogresse, très présente dans les contes, inverse le schéma classique de la transmission des pouvoirs féminins tels que Verdier le met à jour dans son analyse de la version orale du *Petit chaperon Rouge* : ce sont les petites filles qui doivent manger les grands-mères, et non l'inverse.

Source des apprentissages initiatiques, la transmission générationnelle s'inscrit donc comme un élément fondamental des passages féminins. Pourtant, si le cycle indochinois nous raconte bien une quête identitaire initiatique, la transmission est complexe, car souvent empêchée. La question de la filiation devient par conséquent problématique. Comme toujours, les frontières ne sont pas clairement définies et la transaction corrompt. La mère refuse ce fondamental passage à sa fille, le sang circule mal, et les personnages restent bloqués dans des entre-deux identitaires.

3. Le « monde à l'envers » ou la poétique de la ligne brisée

3.1 Une vision du monde carnavalesque

Les analyses précédentes ont mis en relief les structures narratives et les motifs propres au conte, nombreux au sein du corpus. Nous avons dès lors pu mettre en évidence que la réécriture générique du conte, principalement construite dans une optique de détournement, fait « boiter » le genre de manière à illustrer les transgressions du *moi* par rapport à la socialisation attendue par le rite. Notre corpus s'écarte par conséquent du conte pour privilégier la mise en scène de desseins (et de destins) individuels. Cette perspective émancipatoire peut être comme le rappelle Chantal Michel, « emblématique de la pensée de Duras [tant] la valorisation d'états ou comportements marginaux⁹² » est emblématique de son univers textuel. Les limites établies par la communauté sont ainsi bouleversées et sans cesse les personnages, marginaux, cherchent la bonne mesure entre le « trop proche » et le « trop loin ». Cet aspect s'inscrit notamment par le biais de logiques symboliques hétérogènes constitutives du cycle indochinois déjà mises à plusieurs reprises en perspective.

Le détournement générique des enjeux narratifs et des motifs du contes, associé au constant brouillage des frontières anthropologiques, nous amène à appréhender les récits sous l'angle d'un imaginaire carnavalesque, celui du « monde à l'envers⁹³ » tel que théorisé par Bakhtine. Celui-ci prend notamment forme dans notre corpus par le biais de l'imaginaire graphique de la ligne brisée et la mise en scène d'une poétique de la rupture

⁹² Chantal Michel. « Duras lue par Blanchot ». In Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (dir.). *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, Lyon : Presse universitaire de Lyon, 2000, p. 107–134, p. 118.

⁹³ Mikhaïl Bakhtine. *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 180.

antagoniste au principe même de filiation : désordre, transgression, dysfonction et dévoiement structurent les textes. C'est à la portée tant textuelle que sociale et symbolique du phénomène carnavalesque que nous nous intéresserons dans cette sous-partie.

Dans son ouvrage *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine désigne la fête populaire du Carnaval comme le fondement culturel du groupe social et plus généralement, de la vie sociale jusqu'au XVII^e siècle. Plus qu'une simple manifestation folklorique, la période de Carnaval était l'occasion pour le peuple de renverser toutes les hiérarchies instituées entre le pouvoir et les dominés, entre le noble et le trivial, entre le haut et le bas, entre le raffiné et le grossier, entre le sacré et le profane. Pour Bakhtine, tout l'univers carnavalesque s'édifie comme un « monde à l'envers » dans lequel transparaît une importance des contraires, une logique de l'inversion, une permutation constante du haut et du bas, ainsi qu'une inversion des sexes et des classes sociales.

Toutes les représentations du carnaval sont doubles, elles réunissent en elles les deux pôles du changement et de la crise : la naissance et la mort, la bénédiction et la malédiction, la louange et l'injure, la jeunesse et la vieillesse, le haut et le bas, le visage et le derrière, la sottise et la sagesse⁹⁴.

Ce statut d'opposition par rapport à l'ordre établi (social, politique, religieux) confère d'emblée au carnaval un caractère transgressif. Si la fête de Carnaval n'a plus la même importance aujourd'hui, cette manifestation subsiste encore dans nos imaginaires culturels européens par le biais de « la carnavalisation indirecte » qui relève d'une véritable vision de monde⁹⁵. Au sens large, celle-ci se distingue du carnaval ou de la carnavalisation directe du fait qu'elle se déroule dans un espace-temps souvent artistique où le carnaval n'est qu'un souvenir et non plus une pratique courante. Par conséquent s'il ne s'agit pas pour les auteurs et autrices de transcrire littéralement la fête folklorique ; la carnavalisation indirecte prend forme au sein des textes par une inversion des codes établis et la transgression de la morale dictée par une société donnée⁹⁶. Si les analyses bakhtiniennes sont incontournables dans la mesure où non seulement elle réhabilite la « culture » (et plus

⁹⁴ *Ibid.*, p. 341.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ La carnavalisation indirecte s'inscrit comme une thématique importante des études ethnocritiques depuis l'essai *Bovary Charivari* de Jean-Marie Privat.

encore « celle des couches profondes, populaires⁹⁷ ») au sein de la littérature, mais qu'en plus, elle participe également à poétiser le concept de carnavalisation, il nous faut tout de même préciser que l'ethnocritique partage un certain nombre des critiques faites à la théorie de Bakhtine (labilité de certains concepts, conceptions organiques de peuples, etc.⁹⁸) Dès lors :

Pour éviter précisément cet écueil de l'essentialisation, qui conduit parfois à des généralisations esthétiques et politiques (le carnaval en littérature réduit au rire jubilatoire, au bas corporel et à l'inversion), l'ethnocritique, quant à elle pose l'hypothèse de la carnavalisation d'un texte, ne cesse de conjointre les propositions bakhtiniennes et les travaux des historiens, des folkloristes et des anthropologues contemporains qui se sont intéressés aux pratiques carnavalesques⁹⁹.

Les travaux d'ethnocritique relatifs aux logiques de charivarisation et de carnavalisation littéraires s'attachent par conséquent à entrer davantage encore que ne le fait Bakhtine « dans la logique des configurations socio-historiques du rite puis d'en étudier, s'il y a lieu, son "buissonnement symbolique" à l'œuvre dans l'œuvre : tout est question en somme de *rito-logique* et d'*ethno-poétique*, toujours relatives à la culture singulière du corps travaillé¹⁰⁰ ».

L'ethnocritique prolonge par ailleurs les analyses de Bakhtine en insistant sur la prise en compte de la totalité du cycle folklorico-liturgique carnaval/carême/pâques¹⁰¹. Dans cette perspective, le carnaval (période grasse pendant laquelle la viande est permise) ne peut être compris sans tenir compte du couple qu'il forme avec le carême¹⁰², c'est-à-dire la période (maigre) des quarante jours avant Pâques (période rappelant le jeûne de

⁹⁷Mikhail Bakhtine. *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 343.

⁹⁸ Marie Scarpa « La carnavalisation littéraire de Bakhtine à l'ethnocritique », *op. cit.* p. 25.

⁹⁹ L'analyse ethnocritique de Marie Scarpa. (*Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris : CNRS Éditions, « CNRS Littérature », 2000) montre l'importance de la réécriture qui est faite du combat de Carnaval et de Carême : dans l'univers zolien des Halles.

¹⁰⁰ Marie Scarpa. « La carnavalisation littéraire de Bakhtine à l'ethnocritique », *op. cit.* p. 27.

¹⁰¹ L'analyse ethnocritique de Marie Scarpa (*Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, *op. cit.*) montre l'importance de la réécriture qui est faite du combat de Carnaval et de Carême dans l'univers zolien des Halles.

¹⁰² « Vers l'an mil, la mise en ordre définitive du temps chrétien marque une coupure alimentaire entre périodes grasses puis maigres. C'est alors qu'il faut "laisser la chair", l'"enlever" des tables. Pour signifier cet adieu, les clercs latinistes ont forgé à leur propre usage un *carnisprivium*. En France, le nom de cette période correspond au début du carême ». Daniel Fabre. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Traditions », 1992, p. 35.

quarante jours du Christ dans le désert au lendemain de son baptême) : pendant ce temps de pénitence, d'abstinence et de mortifications, l'Église prescrit prière et interdictions (notamment alimentaires et sexuelles). Historiquement, c'est l'Église catholique qui est à l'origine des pratiques rituelles quadragésimales dès le Moyen Âge. Comme l'explique Daniel Fabre dans son ouvrage *Carnaval ou la fête à l'envers*, c'est vers l'an mille que la mise en ordre définitive du temps chrétien par les clercs responsables du calendrier liturgique marque une coupure alimentaire entre les périodes grasses puis maigres. Emmanuel Le Roy Ladurie résume très bien cette division :

[...] les fonctions mêmes du Carnaval, en tant que pré-carême et anti-carême, l'éloignent au maximum des valeurs ascétiques du christianisme. Le carême exalte l'abstinence alimentaire, sexuelle et la pratique des vertus. Il impliquait jadis, pacifique, une trêve de Dieu. À l'inverse, le Carnaval souligne le péché, gourmand et lubrique ; la ripaille (tarif inversé des denrées, banquets des « royaumes », « apothéose des protéines »), le défoulement et le triomphalisme sexuels (maximum annuel des mariages et des conceptions, danses, élection de couples de roi et reine, menaces latentes de viol et de rapt contre les belles riches) ; il donne à voir enfin l'activité guerrière ou son simulacre (danse des épées des pauvres, défilé militaire de « l'élite »). En ce sens, le Carnaval se rapproche d'un système de données préchrétiennes ou non chrétiennes (autrement dit folkloriques-rustiques, ou même païennes). Dans la mesure où il vise à « enterrer la vie de païen », il reproduit directement certains rites qui avaient préexistés au christianisme dans les fêtes d'hiver païennes telles qu'elles furent amalgamées au catholicisme des humbles lors de la christianisation des campagnes pendant le premier millénaire, en un temps prodigieux de bricolage culturel. Parmi ces rites paganisants, figurent notamment les inversions des Saturnales ; les mascarades animales et fustigations des Lupercales, la chevauchée de l'âne, etc. Mais après tout le christianisme est aussi une religion du péché : il est donc normal qu'il ait su digérer totalement ces rites païens ; et qu'il se soit pleinement assimilé la joie peccarnineuse du Carnaval, quitte à expulser celle-ci quand le Carême approche¹⁰³.

¹⁰³ Emmanuel Le Roy Ladurie. *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579–1580*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1979, p. 340.

Nous remarquons au sein de notre corpus la présence d'indices textuels renvoyant tant à l'univers symbolique du carême que du carnaval. En effet, s'il n'y a pas à proprement parler de carnaval dans les textes (s'il l'on excepte la fête de carnaval présente dans le film *Casanova* visionné à L'Eden Cinéma) ces derniers thématisent et problématisent dans leur narration et leur langue une logique culturelle de type carnavalesque. En actualisant et textualisant les pratiques culturelles et symboliques du cycle carnaval/carême, les récits viennent surtout appuyer la difficulté de passage. Loin d'inscrire l'imaginaire carnavalesque dans un cycle ordonné (le carnaval trouve normalement sa résolution dans le rite lui succédant, le carême, et le carême laisse place au renouveau que représente Pâques), nous observons qu'au sein du cycle indochinois les différentes cosmologies se chevauchent et se superposent : le livre côtoie le corps ; l'excès, l'ascèse ; l'ordre, le désordre ; le gras, le maigre.

Ce constat étant fait, intéressons-nous à l'importance du *scénario carnavalesque* présent dans le cycle indochinois (mascarade, excès, dérèglement, renversement, jugement) de manière à souligner l'importance des pratiques carnavalesques dans l'appréhension des personnages (ces dernières « interrogent les identités (et les altérités) des groupes socio-anthropologiques : elles les dessinent en brouillant provisoirement les frontières¹⁰⁴ ») et des rites. En effet, nous observons au sein du cycle les deux formes de carnavalisation. *Un barrage contre le Pacifique* offre ainsi une réminiscence de la pratique carnavalesque par la mise en scène littérale du Carnaval (par le biais du médium cinématographique). Celle-ci prend forme au sein d'un corpus construit sur la constante mise en scène poétique et littéraire d'un « monde à l'envers » qui rythme l'économie textuelle et inscrit une carnavalisation indirecte dans les quatre récits.

3.1.1 Le carnaval de L'Eden Cinéma

Après sa difficile expérience dans les hauts quartiers de la ville, Suzanne est contrainte de sortir brusquement de l'univers fantasmé du conte : au sein du riche quartier colonial, la jeune fille ne s'est pas transformée en princesse comme elle l'aurait souhaité, mais en prostituée. C'est à L'Eden Cinéma qu'elle se réfugie ; elle visionne alors un film

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

se déroulant durant la période de Carnaval. Marqué par l'écart (à la fois dans le changement de médium et par la mise à mal de la loi coloniale) l'entrée au sein de l'univers carnavalesque fait donc suite à la transgression des espaces coloniaux. Si le film n'est jamais nommé dans le roman, « L'histoire de Léo » nous apporte plus de précisions : « On joua Casanova. Je trouvai ce film d'une beauté déterminante. Je sortis consolée. J'avais vu Casanova embrasser une femme sur la bouche et lui avouer son amour. » Il s'agit par conséquent très certainement dans les deux textes du Casanova d'Alexandre Volkoff (sorti en 1927) dont l'intrigue se déroule durant le Carnaval de Venise. Si Suzanne est émerveillée par la beauté de l'histoire (le style indirect libre nous en informe), la voix narrative omnisciente est bien plus critique et l'ironie qui s'en dégage est percutante. L'autrice renverse ainsi les systèmes de valeurs par le recours à la polyphonie narrative :

C'est une femme jeune et belle. Elle est en costume de cour. [...] Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu des victimes, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan, tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté. Et voilà qu'un jour de l'amertume lui vient de n'aimer personne. [...] Elle a naturellement beaucoup d'argent. [BCP p. 150]

Le topos de l'histoire d'amour s'inscrit ici sur un registre satirique construit par le biais de métaphores grotesques, d'hyperboles détournées et d'univers discursifs hétérogènes. Car si l'amour crève l'écran, la narration l'associe à une isotopie mortifère et à l'omniprésence d'une ironie acerbe :

Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent avec une lenteur de cauchemar [...] on les mutile de leur corps. Alors, dans leurs têtes de décapité, on voit ce qu'on ne saurait voir [...] dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamé de manger, de se faire disparaître, jusqu'à l'absorption réciproque et totale. Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas. Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré. Car l'écran s'éclaire et devient d'un linceul blanc [BCP p. 151].

Bel exemple d'un monde à l'envers que celui du médium cinématographique. Car Suzanne ne saisit pas le message du film. Alors que le *Casanova* de Volkoff est un film comique

mettant en scène l'atmosphère licencieuse et libertine du XVIII^e siècle où le jeune aventurier vénitien passe de conquête en conquête, ridiculisant au passage créanciers et maris jaloux, la jeune fille y voit, tout comme la narratrice de « L'histoire de Léo », une magnifique histoire d'amour faite de déclarations sincères et exemptes de tout mensonge. Si Casanova embrasse bien sa noble conquête à quelques minutes de la fin (celle-ci vient de le faire échapper) c'est pour mieux la quitter quelques instants plus tard en s'enfuyant par le premier bateau qu'il aperçoit, et sans manquer de faire du charme à une autre jeune fille croisée sur le quai. Le grotesque et l'extravagance de Casanova ne sont pas perçus par Suzanne comme un potentiel comique informant de la bouffonnerie du personnage, mais, à l'inverse, comme des signes de noblesse. Pourtant le film est un constant *charivari* dans la mesure où l'action principale consiste à montrer le jeune aventurier ruiné dérober des jeunes femmes à de vieux et riches nobles cocufiés. L'apogée du récit se situe durant ce qui semble être la célébration du *Mardi gras* final¹⁰⁵, fait de liesse populaire, de tapage, de courses-poursuites, de ritournelles, de feux de joie et de procédés pyrotechniques^{106 107}. Les extraits filmiques et romanesques sont par ailleurs régis par un imaginaire de la courbe. Nombreux, les effets de circularité sont figurés par le décor (les lampions¹⁰⁸), le matériel cinématographique (la bobine du film), les actions des personnages (Casanova fait « tourner en bourrique » la noblesse vénitienne) et la représentation de la chair (les corps, repus de leurs excès, s'enlacent, se consomment, se dévorent).

Déguisé en Arlequin¹⁰⁹, Casanova arpente Venise, tel un prédateur à la recherche de sa proie. Il est dès lors intéressant de se pencher sur l'histoire de la figure d'Arlequin et l'étymologie du patronyme. Dans l'ouvrage *Aux origines de Carnaval*, Anne Lombard-Jourdan rappelle la concordance étymologique et mythique, déjà brièvement établie par Gaston Raynaud¹¹⁰, entre la pratique carnavalesque du Charivari, la figure diabolique

¹⁰⁵ Nous référons aux annexes III, IV, V, VI, VII, VII, IX et XI.

¹⁰⁶ Nous référons aux annexes VI, VII, XIII, IX et XI.

¹⁰⁷ L'extrait cinématographique comporte par conséquent les six éléments nécessaires à un scénario carnavalesque selon Bakhtine : défilés et cortèges ; mascarades et déguisements ; excès alimentaires et dérèglements sexuels ; luttes et violences ; renversements codés ; jugement et expulsion de Carnaval.

¹⁰⁸ Nous référons aux annexes IV, V, VII et VII.

¹⁰⁹ Nous référons aux annexes III, V et IX.

¹¹⁰ Gaston Raynaud. « La mesnie Hellequin, le poème perdu du conte comte hernequin, quelques mots sur Harlequin », *Estudes Romanes*, Paris, 1890. Cité par Anne Lombard-Jourdan. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris : Odile Jacob, 2005.

d'Hellequin (allitération de *Helleking* « roi de l'Enfer ») et le personnage type d'Arlequin (présent dans la *Commedia Del Arte*). Conducteur de la chasse sauvage¹¹¹ (la *Mesnie Hellequin*), Hellequin est une figure chtonienne dont les historiens trouvent mention dès la fin du XI^e siècle en Normandie :

Certain jour en l'an de grâce mil nonante et unième, Gauchelin de Normandie, prêtre pieux et dévot, vit fantassins et cavaliers défilier par la route. Grande armée c'était, multitude innombrable et moisit en désordre, portant accoutrements noirs et pennons barrés de sable. Y avait croque-morts ayant chargé cercueils sur leurs épaules. Y avait des Ethiopiens. Y avait des nains hauts de sept emfans, le chef gros comme muid ou barricel. Y avait routiers et malandrins. Y avait moines et clercs, voire juges et abbés et évêques. Y avait chevaliers en bel arroi, y avait dames chevauchant haquenées. Et soufflait un vent fort et roide, lequel vent soufflant ès-cottes, robes et manteaux, de leurs sièges arrachait les nobles dames, les soulevait la hauteur d'une franche coudée, puis cheoir les laissait en leur selle, laquelle hérissaient de longs cirais au feu rougis. Et voyant icelle foule passer, Gauchelin le prêtre s'émerveilla fort et s'écria — Hà!I ce sont les gens à Herlequin !¹¹²

Figure transgressive et horrifique, Hellequin est lié à l'*Autre monde* (celui des morts). Paulin Paris, premier historien à fixer son attention sur la figure d'Hellequin, relève dès 1836 les accointances entre la troupe déchaînée de cette chasse sauvage et les tapages présents dans la tradition du Charivari : « Je dois m'arrêter sur les Hellequines ou Mesnie Hellequin. On donnait ce nom à des espèces de feux follets ou génies, plutôt malfaisants que favorables, et plutôt moqueurs que malfaisants ; ils apparaissent dans les temps de l'orage, jetant des cris sourds et formant un concert infernal¹¹³ ». Dans ses travaux sur le sujet, Karin Ueltshi décrit la Mesnie comme « se fai[sant] entendre avant même de se révéler à la vue, par un tumulte aérien accompagné d'orages, de vents et de tempêtes [...] Les chiens précèdent, annoncent, accompagnent souvent la Mesnie Hellequin.¹¹⁴ »

¹¹¹ Anne Lombard-Jourdan. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, op. cit., 2005, p. 112.

¹¹² Orderic Vital est cité par Anne Lombard-Jourdan dans *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, op. cit., p. 123.

¹¹³ Paulin Paris. *Les manuscrits français de la Bibliothèque nationale*, tome I, 1836, p. 324. Cité par Anne Lombard-Jourdan. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, op. cit., p. 129.

¹¹⁴ Karine Ueltschi. *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris : Champion, 2008, p. 229.

Le charivari carnavalesque (où l'essentiel était d'être méconnaissable) et la figure d'Arlequin (maquillé et portant un masque noir) apparaissent par conséquent comme des atténuations du folklore de la Mesnie Hellequin. Appartenant à la figure phare du Carnaval comme Hellequin avant lui, Arlequin est à l'origine un personnage ensauvagé, lié à la tradition du mort-vagabond. Certains passages de la *Réponse des gestes d'Arlequin* datant de 1585 en font en effet une figure chtonienne : « Arelquin le roi commande à l'Archéron. /Il est duc des esprits de la bande infernale¹¹⁵ ». Le déguisement d'Arlequin que porte Casanova finit par conséquent d'inscrire le film dans une tradition non pas amoureuse, mais carnavalesque. Filmé au cœur de la nuit, le visage grimé de blanc, le Casanova de Volkoff a tout d'une figure infernale¹¹⁶. Sa représentation parcourant la lagune sur sa gondole, entouré de flamme¹¹⁷, trace par ailleurs un possible lien avec Charon traversant le Styx¹¹⁸. Charivaresque (il fait les vieux nobles cocus), Casanova n'est pas un amoureux transi, mais un chasseur, un prédateur, toujours soutenu par la foule, qui court après la chair, les débordements et les excès. Entre les nombreuses étymologies qui ont été présentées du mot « charivari », l'une des plus solides semble celle qui la fait dériver de *hourvari*, *horvari*, cri des chasseurs pour rappeler les chiens (voire *Meuli*, « Charivari »). De la même manière, il faut relever que, d'après un savant, la signification originale de l'expression mesnie Hellequin serait « meute de chiens bruyants » (*Sainéan*, « La mesnie Hellequin »). Si elles sont exactes, ces étymologies constitueraient une preuve supplémentaire des liens originaux entre charivari et mythe de la chasse sauvage¹¹⁹. L'isotopie de la mort présente lors de la narration de la scène finale rappelle par ailleurs l'aspect chtonien de cette figure carnavalesque :

Selon l'interprétation proposée ici, par contre, les participants au charivari représentaient la foule des morts (chasse sauvage) et non un mort en particulier ; les mannequins comme les masques, les travestissements, etc., faisaient allusions aux sous-entendus démoniaques [de] la chasse sauvage [...] ¹²⁰

¹¹⁵ Nous renvoyons au dossier étymologique présent dans l'ouvrage d'Anne Lombard-Jourdan.

¹¹⁶ Nous référons aux annexes III, IV et VIII.

¹¹⁷ Annexe IX.

¹¹⁸ Annexe X.

¹¹⁹ Carlo Ginzburg. « Charivari associations juvéniles chasse sauvage ». In Jacques Le Goff; Jean-Claude Schmitt (dir.). *Le Charivari*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, p. 131–140, p. 136.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 135.

Mais les yeux adolescents ne savent regarder sous le masque du Carnaval... Dans l'espace polyphonique du texte, la voix narrative rétablit par conséquent la balance en mettant l'accent sur une poétisation de l'excès qui vient s'opposer à la naïve idéalisation de l'amour décrite plus haut. Le baiser, preuve absolue d'amour pour Suzanne, devient absorption, dévoration, avalement, en définitif, mortifère. Caractérisé par la démesure, il devient débauche, symboliquement cannibale, et finalement grotesque aux yeux du lecteur. Dans cet extrait où les inversions font légion, le majestueux se fait ridicule, l'amour devient horreur, la vie côtoie la mort et l'Eden (Cinéma) donne à voir l'Enfer. L'extrait combine dès lors ton railleur, figures de style surprenantes et parodie d'un genre. Le sarcasme de la voix narrative et la mise en scène d'un rire carnavalesque transgressif brisent la ligne de l'ordre universel et inversent les différentes hiérarchies. Il est une invitation à revenir au carnavalesque du récit filmique que la naïveté et l'inexpérience de Suzanne tentent de voiler en calquant sur celui-ci les lambeaux d'un imaginaire propre au conte.

3.1.2 La carnavalisation indirecte :

Si la brève séquence narrative à L'Eden Cinéma s'inscrit comme une mise en scène littérale du Carnaval, la poétisation du « monde à l'envers » se poursuit dans la totalité du cycle indochinois par le biais de la carnavalisation indirecte. Bakhtine relève quatre éléments propres aux récits carnavalesques¹²¹, tous présents au sein de notre corpus :

- Le contact familial : les situations de domination hiérarchique (classes sociales, ethnies, genre, génération) sont, pour un temps, effacées. En abolissant les distinctions sociales et politiques par le biais du rire, le Carnaval est rassembleur.
- L'excentricité : celle-ci consiste en une véritable perception du monde particulière qui permet à tout ce qui est habituellement réprimé par l'homme de s'exprimer. L'excentricité est une mise en question du centre et du sujet.
- La mésalliance : selon la célèbre formule de Bakhtine « [l]e carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la

¹²¹ Mikhail Bakhtine. *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 180–184.

sagesse et la sottise, etc.¹²² ». Dès lors, les rapports familiaux libres se communiquent à tout : « aux pensées, au système de valeurs, aux phénomènes, aux objets [...] tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait ¹²³ » rentre désormais en contact.

- La profanation : elle concerne les sacrilèges, les inconvenances du corps, mais aussi « les parodies de textes et de paroles sacrés¹²⁴ ».

Au sein du corpus la carnavalisation indirecte est latente ; nous en trouvons les traces aussi bien dans la narration que dans la langue. En laissant émerger les voix (et les voies) de personnages opposés à la culture officielle coloniale et patriarcale, le cycle indochinois prend la forme d'un monde à l'envers construit par le biais de logiques d'inversion permutant sans cesse le haut et le bas, le sérieux et le comique, le sublime et le vulgaire. Le carnaval possède en effet un caractère extrêmement transgressif dans la mesure où il s'érige comme la mise à mal de toutes les institutions. Il est un geste politique qui rejoint une volonté de régénération du monde en un monde différent : c'est une période qui appartient en majeure partie à la jeunesse, aux femmes, aux fous, aux exclus ; le corps peut s'y exprimer librement et s'écarter des règles morales. Il en va de même pour les personnages de notre corpus, marqués par la marge et l'écart, constamment dans la transgression et l'opposition. Ainsi, le processus carnavalesque semble indissociable de la quête initiatique. En ce sens il rejoint la délinéarisation et l'inversion des pouvoirs relevés dans la première partie de ce travail de recherche. La carnavalisation littéraire s'inscrit donc principalement comme une exploration des limites, des états et des frontières. Par conséquent, en exhibant les marques distinctives de l'autre, les personnages établissent ce qui construit leur propre identité.

Nous souhaitons appréhender la carnavalisation indirecte à l'œuvre dans les textes comme une rupture, principalement analysable par l'imaginaire graphique de l'oblique et de la ligne brisée : celles des frontières poreuses, ouvertes aux marges sociales, territoriales, comportementales ; celles des hiérarchies (ethniques, sociales, sexuelles, générationnelles) ; et celles, enfin, des valeurs sociales et familiales. Principalement

¹²² *Ibid.* p. 181.

¹²³ *Ibid.* p. 181.

¹²⁴ *Ibid.* p. 182.

intégrés au microcosme textuel à un niveau symbolique, ces différents motifs représentent les pistes de réflexion à l'origine de notre étude du carnivalesque au sein du corpus.

3.2 Quand la transmission fait défaut : une poétique de la ligne brisée

L'imaginaire de ligne droite est associé à la culture officielle et institutionnelle. Elle symbolise une ligne idéologique stricte, celle du primat de l'alignement, du parallélisme, de la symétrie. Nous l'avons vu, au sein du corpus, l'imaginaire graphique de la ligne droite prend principalement forme par le biais du pouvoir cadastral qui délimite des territoires aux frontières voulues infranchissables. Elle représente la culture de l'écrit, figurée par le biais d'une ligne droite directrice, celle de la *raison littéraire* (l'école coloniale) et s'inscrit par le biais des règles strictes de conduite, qu'elles soient officielles (code indigénat et lois juridiques ségrégationnistes) ou officieuses (« le réseau policier des mères d'élèves » [ACDN p.115])¹²⁵.

Une autre représentation de la ligne se dégage également du corpus¹²⁶. Si nous nous fions aux racines historiques du terme, les premières traces du mot « ligne » dans la langue française se trouvent dans la *Chanson de Roland* (XI^e siècle) où il désigne la suite des membres d'une famille¹²⁷ (ce qu'aujourd'hui nous nommons la lignée). L'étymon met l'accent sur la généalogie et la transmission d'un patrimoine génétique, matériel, social et culturel (ce que souhaite finalement faire perdurer le régime impérialiste français en étendant son pouvoir sur d'autres continents). Durant des centaines d'années, la seule ligne qui vaille a été celle de l'héritage et de la transmission, celle qui permet la perpétuation du nom et l'ancrage de la famille dans une histoire commune. En effet, en tant qu'unité à la base de toute société, la famille influe sur la construction identitaire et développe un sentiment d'appartenance. Or, dans le cycle indochinois, la fracture de la ligne est d'abord celle de la lignée. La transmission est en crise ; les récits ne cessent de mettre en scène des

¹²⁵ Le régime colonial impose un carême dévoyé, que lui-même ne respecte pas. « Gras » voulant se faire passer pour « maigre », l'administration coloniale s'enrichit à l'insu des indigènes et des colons les plus pauvres.

¹²⁶ Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (*Cahier Remix*, « imaginaire de l'écrit dans le roman, 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de> ; ; <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02420456/document>)

¹²⁷ Source : CNRTL.

personnages coupés de leurs racines, qu'elles soient géographiques et culturelles (la *patria*, la terre des aïeux, celle du père) ou familiales (*le pater*). Nous partons du postulat que fondamentale si ce n'est fondatrice, la rupture de la filiation est à l'origine des diverses transgressions matérielles et symboliques présentes au sein des textes. Sans *re-pères*, les personnages tendent à effacer les limites entre les sexes, les générations, les cultures. Ensauvagés et donc littéralement hors-la-loi, ils inversent les hiérarchies, pour finalement mettre en péril l'ordre et la mesure. Par conséquent, la poétique carnavalesque durassienne s'inscrit comme antithétique de la ligne droite littéraire promue par l'administration coloniale. Symbolisée au sein de l'espace textuel par le biais d'un imaginaire graphique de l'oblique et de la ligne brisée, elle représente une rupture transgressive avec l'ordre traditionnel sous la forme d'un « hors-lieu » et un « hors-temps » liminal reflétant une asymétrie menaçante.

Nombreux sont les personnages du corpus symboliquement apatrides, coupés de leur pays d'origine, en proie à un questionnement identitaire principalement dû à un sentiment de déracinement. La mère est la première victime du cycle ; son histoire, quasiment élevée au rang de mythe au fil des récits, apparaît comme toujours identique. « [F]ille de fermier pauvre » [EC p. 12], « née dans le nord de la France, dans les Flandres françaises » [EC p. 12], elle choisit de rompre le déterminisme social en se détachant d'une lignée familiale agricole (soit de la *culture* de la terre, principalement marquée par les oralités et la corporalité) pour intégrer la *culture* littéraire en devenant enseignante. D'abord influencée par les « ténébreuses lectures de Pierre Loti » [BCP p. 23] puis victime des « affiches de propagande coloniale », elle « quitt[e] sa famille pour aller vers le voyage » [EC p. 12]. S'en suit une vie faite de déceptions, de coups du sort, de « va-et-vient incessant[s] » [A. p. 39], car jamais la mère ne trouve sa *place*. Éternelle boiteuse, constamment dans les entre-deux, elle est désignée dans *L'Amant de La Chine du Nord* comme une « reine sans patrie » [ACDN p. 122], puis comparée à une « immigrée à la recherche d'une terre d'asile » [ACDN p. 232]. Que cela soit en tant que *cultivatrice* au cœur des espaces sauvages de l'Indochine, *directrice* d'une école pour *indigènes* ou

rentière dans un faux château Louis XIV acquis dans le Loir-et-Cher, elle reste « l'étrange étrangère¹²⁸ », toujours déracinée, incapable de poursuivre toute filiation.

La poétique du déracinement se lit également dans le parcours des autres personnages. Exilé ayant dû quitter « la Mandchourie quand Sun Yatsen a décrété la République chinoise » [ACDN p. 90], le Chinois vit un second arrachement lorsqu'il est contraint de quitter Paris pour retourner auprès d'un père autoritaire : « Ce retour c'est sa tragédie » [A. p. 61]. Originaire des forêts du Siam, Thanh le petit boy recueilli par la mère se sent quant à lui déraciné à Prey-None. L'exil est cependant sans retour, car son départ marque sa perte : « [il] avait voulu retrouver sa famille dans la forêt du Siam, [il avait dû] se perdre et mourir là, dans cette forêt » [ACDN p. 242]. Si elle était considérée comme étrangère en Indochine, une fois en France, la jeune fille est « inconsolable du pays natal et d'enfance », « détestant la France » [ACDN p. 36].

Le sentiment d'exil, latent chez les personnages, se trouve renforcé par l'absence des pères. Véritable leitmotiv des textes, ils sont nombreux à faire défaut et le modèle familial s'en trouve en crise. Le père de Suzanne et du personnage de la jeune fille, tout d'abord, est l'éternel absent du cycle¹²⁹. Mort depuis de nombreuses années, sa mémoire n'est pas correctement entretenue et honorée. Les manques se poursuivent : Thanh, « orphelin ramené à son seul statut d'enfant abandonné » [ACDN p. 198], « ne se souvient pas de ses parents, de rien » [ACDN p.194]; Hélène Lagonelle pense que « [s]es parents ne veulent plus [d'elle] à Dalat » [ACDN p. 57] ; Carmen est la fille d'une prostituée (sans filiation paternelle officielle donc) « venue en droite ligne d'un bordel du port » ; Alice n'a « aucun parent, rien » [ACDN p. 57], elle se prostitue pour « acheter une maison [...] elle dit qu'une maison, même petite, ce sera toujours ce qu'elle aura [...] pour savoir où se mettre » [ACDN p. 57] ; plus généralement, toutes les « jeunes métisses [du pensionnat sont] abandonnées par leur père de race blanche ». [ACDN p. 180]. Sans reconnaissance officielle du père, les jeunes métisses n'ont pas la possibilité d'accéder à la nationalité

¹²⁸ Wafa Ghorbel, « La mère chez Duras : “Deux fois étrange, deux fois étrangère“ : L'exemple d'*Un barrage contre le Pacifique* », In *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture, op. cit.*, p. 151–161, p. 152.

¹²⁹ Nous référons à l'article de François Péraldi « L'attente du père, Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras », *Études freudiennes* (n° 23), 1984, p. 25–41.

française. Elles sont illégitimes — soit littéralement en *dehors de la loi* — maintenues dans un entre-deux juridique, social, économique et finalement, identitaire.

Lorsque la filiation au sein d'un héritage familial est maintenue, elle peut être tout aussi néfaste tant la domination du père avorte toute possibilité de construction individuelle en dehors du cercle parental. « Élevé à contresens » [BCP p. 53] par un père qui l'étouffe sous le poids de son ambition et de sa fortune, M. Jo aurait sans doute, selon la narratrice, été plus heureux s'il avait pu « échapp[er] à cette hérédité trop lourde qu'était pour lui l'héritage. » [BCP p. 53] Le même constat est établi avec le Chinois, mais dans un registre plus proche du pathétique que du grotesque. Loin d'être une figure de la traversée (et donc de la transgression) comme l'est la jeune fille, l'Amant accepte la domination paternelle et renonce à son bonheur personnel au profit de la prospérité familiale : « jamais il ne tuera le père, [...] jamais il ne la volera [...] » [ACDN p. 174]. À la place, le Chinois s'inscrit dans la coutume. Il se soumet au mariage arrangé avec une jeune chinoise dont la famille est réputée « pour sa grande moralité » [ACDN p. 200], acceptant dès lors que « ça se passe comme ça s'est passé il y a dix mille ans en Chine » [ACDN p. 200]. Le conflit père/fils est par conséquent inhérent à la règle d'endogamie contrôlée : le bon mariage se situe à bonne distance, c'est-à-dire, ni trop loin de soi (géographiquement, sociologiquement), ni trop proche (situation d'inceste). Dès lors, l'obligation du mariage chinois « institue » le jeune homme dans sa fonction d'unique héritier-mâle de la lignée familiale. Cette dernière est une loi à laquelle il ne peut échapper sans risquer la perte de tout ce qui faisait jusqu'alors son identité : le nom, la fonction et l'argent. En effet, pour Bourdieu « le rite d'institution doit son efficacité symbolique au fait qu'il signifie à un homme ce qu'il est et ce qu'il a à être : “deviens ce que tu es”¹³⁰ ». Le sociologue poursuit :

la fonction de toutes les frontières magiques — qu'il s'agisse de la frontière entre le masculin et le féminin, ou entre les élus et les exclus du système scolaire — [est] d'empêcher ceux qui sont à l'intérieur, du bon côté de la ligne, d'en sortir, de déroger, de se déclasser. Les élites, disait Pareto, sont vouées au « dépérissement » lorsqu'elles cessent d'y croire, lorsqu'elles perdent leur

¹³⁰ Bourdieu Pierre. « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 43, juin 1982, p. 58–63, p. 58. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159.

moral et leur morale, et se mettent à passer la ligne dans le mauvais sens. C'est aussi une des fonctions de l'acte d'institution de décourager durablement la tentation du passage, de la transgression, de la désertion, de la démission¹³¹.

Le risque de cet anéantissement qui toujours menace est finalement le plus fort. En s'inscrivant dans la lignée sans oser dévier de sa communauté, le Chinois en devient pourtant la victime. C'est en ce sens que la loi du père s'avère perverse ; l'ordre juridique, moral et familial est synonyme de malheur : « Il est perdu dans la douleur. Celle de savoir qu'il n'a pas assez de force pour la voler à la loi [...]. Tout autant qu'il connaît la loi, il se connaît face à cette loi. » [ACDN p. 174] L'ordre de la loi provoque le désespoir du Chinois, et la ligne s'en trouve en quelque sorte inversée : âgé et malade, le vieil homme refuse de mourir et de passer la main. Inflexible, il répète à son fils « qu'il préférerait *le voir mort* » [A. p. 99, nous soulignons] plutôt que de lui permettre de rester avec la jeune fille. Le refus sonne comme la menace d'une disgrâce économique, sociale, et filiale menant à un anéantissement identitaire. Si le Chinois respecte finalement la loi du père, il n'en est cependant pas moins symboliquement tué : « — Je ne comprends plus rien, je ne comprends pas comment c'est arrivé... comment j'ai accepté ça de mon père, *le laisser assassiner son fils comme il le fait* » [ACDN p. 192, nous soulignons]. Dès lors, à l'inverse du processus psychanalytique œdipien qui voudrait qu'il faille « tuer le père » pour prendre sa place et devenir un homme, le fils est pris dans un étau où il ne peut qu'être la victime du patriarche.

3.3 Obliques et inversions carnavalesques

3.3.1 Une remise en cause du rite et des institutions

Dans toute communauté humaine, le rite revêt un aspect essentiel : celui de créer une cohésion sociale en permettant aux individus de se lier pour fortifier la communauté.

Ce qui est essentiel, c'est que des individus soient réunis, que des sentiments communs soient ressentis et qu'ils s'expriment en actes communs. Tout nous

¹³¹ *Ibid*, p. 62.

ramène donc à la même idée : c'est que les rites sont, avant tout, les moyens par lesquels le groupe social se réaffirme périodiquement¹³².

En ce sens, le rite « tent[e] de faire du continu à partir du discontinu¹³³ ». Pour Claude Lévi-Strauss, son « souci maniaque de repérer par le morcellement, et de multiplier par la répétition, les plus petites unités constitutives du vécu traduit un besoin lancinant de garantie contre toute coupure ou interruption éventuelle qui compromettrait le déroulement de celui-ci¹³⁴ ». Grâce aux rites, la communauté peut prospérer en s'accroissant horizontalement — par le biais des mariages — et verticalement — grâce aux naissances et au principe de filiation —¹³⁵. Toute communauté nécessite par conséquent des rites, et tout rite permet de s'incorporer à une communauté. Or, dans la configuration du cycle indochinois où l'origine fait défaut, la progression s'en trouve compromise et le désordre le plus complet règne. Coupés de leurs origines, en rupture avec la communauté, les personnages s'inscrivent dans l'espace-temps liminal de la marginalité.

La question de l'appartenance à une communauté reste par conséquent problématique pour la plupart des protagonistes : à la fois acculturées de la communauté indigène et marginalisées par les colons, les jeunes filles du pensionnat sont condamnées à l'entre-deux ; exilé de Chine, instruit en Occident, le Chinois est finalement contraint de renoncer à la modernité pour suivre la voie/x des ancêtres ; enfin, en n'appartenant, comme nous l'avons vu, ni à la communauté des colons, ni à celle des indigènes, la famille de Suzanne et de la jeune fille reste partagée entre une identité française et une identité indochinoise, sans réussir à s'agréger à aucune d'entre elles.

Dans l'ensemble du cycle, la chute de la mère dans la hiérarchie sociale fait suite à la mort du père et à la mise à l'écart de la famille par l'institution coloniale représentée par le cadastre. Corrompue, la *patria* fait défaut, elle « assassin[e] » [BCP p. 67] ses propres enfants. La corruption coloniale est comparée à un infanticide. Cela provoque chez la famille un reniement à la fois conscient et inconscient des institutions françaises, du

¹³² Émile Durkheim. *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Paris : Presses universitaires de France, 2013, p. 553.

¹³³ Nicole Belmont. « Temps Continu, Temps Rompu, Temps Oublié », *Ethnologie Française*, vol. 30 (n° 1), 2000, p. 23–30. Par cette citation, l'autrice résume la pensée de Claude Lévi-Strauss sur le rite.

¹³⁴ Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques IV : « L'homme nu »*, Paris : Platon. 1971. Cité par Nicole Belmont, dans « Temps Continu, Temps Rompu, Temps Oublié », *op. cit.*, p. 23.

¹³⁵ Claude Lévi-Strauss. *Structure élémentaire de la parenté*, *op. cit.*

système communautaire dans sa globalité, et plus généralement, des rites et coutumes rattachés aux normes sociales. Cet état de défiance se traduit notamment par la provocation des personnages envers un système qui les rejette et dont ils peuvent chaque jour percevoir les injustices (transgresser ses normes et ses valeurs, c'est revendiquer une différence).

Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi notre mère, que la société a assassinée. Nous sommes du côté de cette société qui a réduit notre mère au désespoir. À cause de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons. [A. p. 67]

Dans *L'Amant*, il s'agit littéralement de *couper le mal à la racine* pour finalement refuser tout processus de transmission : « Non seulement aucune fête n'est célébrée dans notre famille, pas d'arbre de Noël, aucun mouchoir brodé, aucune fleur jamais. Mais aucun mort non, aucune sépulture, aucune mémoire ». [A. p. 70] Sans rite, sans mémoire, la ligne est rompue ; une oblique se crée alors, celle d'un *contre-modèle* qui précipite les personnages dans un ensauvagement dont ils peinent à s'échapper. Le contre-modèle domestique s'inscrit par conséquent pleinement dans une poétique carnavalesque. L'asymétrie familiale, la transgression des rites, des normes et des valeurs sociales, mais aussi l'ironie acerbe de la narratrice, les détournements génériques ainsi que le phénomène de polyphonie adjacent — notamment dans *Un barrage contre le Pacifique* — se rattachent aux phénomènes de *contact familial*, de *mésalliances*, de *profanation* et d'*excentricité* établis par Bakhtine. L'économie textuelle nous offre par conséquent un véritable « monde à l'envers » dans lequel, nous l'avons dit, les personnages vont constamment « à contre-sens » des pouvoirs dominants. Les situations de domination hiérarchique (classes sociales, ethnies, genres, générations) sont ainsi ignorées, inversées ou transgressées.

3.3.2 Faire du gras avec le maigre : la veuve de la Mi-Carême

Le caractère excentrique des textes est particulièrement rattaché au personnage de la mère, véritable veuve carnavalesque oscillant sans cesse entre vie et mort, maigre et

gras, excès et ascèse, humour et tragédie, privation et abus, *pathos* et grotesque. En ce sens, les valeurs conflictuelles que véhiculent la figure maternelle la rapproche dans une certaine mesure de figure de la Mi-Carême¹³⁶. À l'intérieur des systèmes symboliques des textes, cette donne romanesque a pour rôle, selon nous, de renforcer l'ambivalence de la mère et la difficulté du passage.

Au sein du calendrier liturgique, au vingtième jour avant Pâques, a lieu la Mi-Carême, une courte période durant laquelle le carême est rompu par Carnaval lui-même : les interdictions et abstinences quadragésimales laissent alors place à un retour fugace des réjouissances carnavalesques. Rien d'étonnant par conséquent à ce que « l'apothéose de tous [l]es renversements ait lieu [le] soir de Mi-Carême¹³⁷ ». Dans divers lieux d'Europe, le jour de la Mi-Carême les jeunes gens de la communauté sciaient en deux un mannequin (ou une souche de bois personnifiée sous la forme d'une « vieille bonne femme ») appelée « Vieille Mère Carême », « Madame Carême », ou encore « la veuve Carême ». Arnold Van Gennepe mentionne un chant proféré pour l'occasion :

On sciera les vieilles, cette année, on sciera les vieilles.

1. aux jeunes il faut des souliers, aux vieilles des coups de pieds.
2. aux jeunes il faut des cotillons, aux vieilles des coups de bâtons.
3. aux jeunes il faut du pain blanc, les vieilles s'en passeront.
4. aux jeunes il faut du bon vin, les vieilles boiront à la fontaine.
5. aux jeunes il faut des galants, aux vieilles des cheveux blancs¹³⁸.

Yvonne Verdier nous rapporte pour sa part qu'au Quercy

[...] les pénitents feignaient de pleurer, chantaient « Adieu pauvre grand-mère ! Tu meurs sciée. Quel malheur ! » Les scieurs reprenaient : « Tant mieux, elle était sorcière. Elle le méritait bien ! » Puis ils ramassaient la sciure

¹³⁶ Nous renvoyons à l'article « L'empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême » de Véronique Cnockaert (dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.). *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, EthnocritiqueS, 2010, p. 17–31). L'autrice analyse dans cet article la textualisation littéraire des principaux éléments constitutifs de la Mi-Carême dans un épisode du roman *La Curée* d'Émile Zola.

¹³⁷ Marie Scarpa. *Le Carnaval des halles*, op. cit., p. 38.

¹³⁸ Arnold Van Gennepe. *Le folklore français, du berceau à la tombe*, op. cit., p. 349.

et la jetaient en l'air en disant : « Regardez, elle n'a pas de sang. Comme les autres chrétiens. »¹³⁹

Dès lors, l'anthropologue s'interroge :

Qui est cette Vieille, cette grand-mère de bois dont le sang n'est pas le même que celui des autres chrétiens ? La personnification de Carnaval lui-même ? Celle de la vieille année qui doit laisser place au renouveau ? De bois, elle appartient au monde forestier, et on ne peut manquer de la rapprocher de ces innombrables vieilles qui gardent prisonnières les jeunes filles au fond des bois.

Par ailleurs, selon certaines interprétations, le rite pourrait également symboliser la fin de la vieille année tout en annonçant la période de régénération et de transformation à venir :

Pour Frazer la mise à mort de Carnaval ou le sciage de la vieille, c'est l'expulsion de la mort, qui se pratique effectivement sous ce nom dans les pays germaniques et slaves. Mais ce n'est pas la mort en tant que telle, c'est la végétation mourante ou morte, qu'on expulse au printemps, pour permettre son renouveau [...] Le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps, du nouveau règne. Le vieux monde anéanti est donné avec le nouveau, représenté avec lui¹⁴⁰.

Dans cette perspective, les pratiques symboliques qui se dégagent du rite de la vieille pourraient entrecroiser cycle calendaire et cycle générationnel : fertilité des sols et fécondité des femmes se rejoignent. L'hiver part, le printemps le remplace ; les vieilles meurent, les jeunes s'agrègent à la communauté.

Rappelons-le, les représentations carnavalesques du cycle indochinois sont surtout situées à un niveau symbolique des récits. Dans cette perspective, la textualisation de la Mi-Carême est intéressante à analyser par le biais de la figure maternelle. Cette dernière revêt en effet des caractéristiques physiques et des pratiques morales et éducatives quadragésimales véhiculées par une pensée chrétienne (la vieillesse, le veuvage, l'abstinence, la piété, la mortification, le silence, la pratique fréquente du jeûne et l'usage

¹³⁹ Yvonne Verdier. « Mythologie de la forêt », *Coutume et destin, op. cit.*, p. 232.

¹⁴⁰ Nicole Belmont. *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Paris : Flammarion, 1973, p. 73.

des châtiments corporels¹⁴¹). Sa vie est par ailleurs comparée à plusieurs reprises à une traversée du « désert » (« Quoi donc m'occuperait mieux dans le désert de ma vie ? » [EC p. 131] ; « elle hurle dans le désert de sa vie » [A. p. 55]) ; or, d'un point de vue des représentations symboliques, si on se réfère à l'épisode biblique de la Tentation du Christ, la traversée du désert est aux sources même du carême chrétien. Pourtant, si la mère véhicule certaines valeurs quadragésimales, elles ne proposent *in fine* que de faux carêmes, des carêmes dévoyés qui dévient du sens qu'accorde l'Église catholique à cette période prépascale. En effet, la figure maternelle représente également les débordements, les excès, et les inversions du carnaval (la piété de la mère s'exprime paradoxalement par le blasphème, elle châtie les autres, mais ne se repent jamais, ses longs silences sont rompus par des cris intenses, elle se prive de nourriture, mais pour mieux « manger » ses enfants). En d'autres termes, la mère mêle les paradoxes : « rangée comme une veuve, vêtue de grisaille comme une défroquée » [A. p. 32], « mère écorchée vive de la misère » [A. p. 57], elle s'érige pourtant en une figure carnavalesque. La symbolique de la vieille de la Mi-Carême problématise dès lors au sein du cycle indo-chinois le rapport entre les générations : la mère représente la fin d'un certain monde, et sa mort devrait annoncer, comme la fin de l'hiver, le commencement d'un autre. Reine des inversions, reine des contretemps, reine boiteuse en somme¹⁴², elle refuse cependant de laisser sa place « aux jeunes » et met à mal la continuité du cycle.

3.3.3 « Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé¹⁴³ »

N'oublions pas que le Carnaval est qualifié de « fête des fous¹⁴⁴ ». Il s'agit de l'espace-temps privilégié de la transgression des interdits, et notamment du sacré où, par

¹⁴¹ Ces différentes caractéristiques seront analysées par la suite.

¹⁴² Notons que la boiterie de la mère la rapproche également de la reine Pédauque, reine « au pied d'oie » du carnaval.

¹⁴³ La narratrice de *L'Amant* parle ici du personnage de la mère [p. 33].

¹⁴⁴ La Fête des Fous peut être vue comme une prémisses à la période du carnaval. Ayant généralement lieu vers la fin de décembre ou au début du mois de janvier, elle est essentiellement caractérisée par les rites sacrilèges : jeux d'inversion, déguisements, danses, bouffonneries. Condamnée par les autorités ecclésiastiques, la Fête des Fous a longtemps mené une existence semi-légale, consacrée par la tradition, avant d'être officiellement interdite à la fin du Moyen Âge. Nous renvoyons aux ouvrages de Jacques-Xavier Carré de Busserolle. *Notice sur les fêtes des ânes et des fous...*, Rouen : D. Brière, sans date. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8500542> ; Jacques Heers. *Fêtes des fous et carnivals*, Paris : Fayard, 1983.

inversion, la société est momentanément dominée par « le fou », représentant du bas, du profane, du vulgaire, d'un *trop plein* de corps qui prend le pas sur la raison. La famille est ainsi menée par une mère défaillante, plusieurs fois décrite comme folle. La folie est une notion polysémique dont les représentations ont beaucoup varié en fonction des sociétés, des milieux sociaux et des époques. Elle qualifie le plus fréquemment un comportement jugé anormal, donc *en dehors de la norme* (*norma*, « l'équerre »), extérieur au droit, à la règle, à la loi, soit véritablement *déviant* (et nous rejoignons ici l'imaginaire graphique de l'oblique). En adoptant une posture marginale, la mère va à l'encontre de la raison, elle s'oppose littéralement au *sens commun* et met à mal l'ordre colonial. La rencontre avec M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* et les premiers dialogues qui s'en suivent à la cantine de Ram sont un parfait exemple de la folie maternelle. Alors qu'elle décrit les plus grands désastres de sa vie, soit l'achat de la concession stérile et l'écroulement des barrages, la mère passe du *pathos* au grotesque. Des « cris aigus d'intense satisfaction » sont poussés, dans un « état d'hilarité vulgaire » la mère manque de s'étouffer tant « la force de son rire ne semblait pas venir d'elle et gênait, faisant douter de sa raison » [BCP p. 41]. Dès lors, si la famille mène une véritable vie de « maigre », faite de douleur, de privation et d'oppression, l'excès et la démesure maternelle viennent renverser l'ordre. Le rire carnavalesque¹⁴⁵ a ici un pouvoir dénonciateur, destructeur, il est une critique ouverte du colonialisme. Déjà dans « L'histoire de Léo », la narratrice évoquait des périodes de festivité au sein du microcosme familial.

Le bavardage était inconnu à la maison, sauf certains soirs de liesse générale comme il y en a dans toutes les familles, mais qui dans la mienne prenaient *une allure orgiaque*, sans doute parce qu'ils arrivaient après des mois de silence. Et ce bavardage, en fait, n'en était pas. Le principal était de rigoler, parce qu'on n'en pouvait plus de ne pas rigoler. Alors on pouvait rire de tout, on est même allés jusqu'à faire de l'histoire de notre plantation une irrésistible farce. Et cela pour les besoins de la cause. « C'est à *se taper le derrière par terre*, l'histoire de nos barrages, disait mon frère aîné. Je ne connais rien de plus marrant. Tout s'est mis contre nous, même les crabes qui nous les ont bouffés, il y a que

¹⁴⁵ Le rire dans l'œuvre de Duras a été l'objet de nombreuses analyses, notamment la thèse d'Hamida Drissi, « L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne ». (Littératures, Université Paris-Est, 2008. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00432049v2/document>) et l'ouvrage collectif dirigé par Cécile Hanania *Marguerite Duras. Le rire dans tous ses éclats* (Editions Rodopi B.V, 2014). Le traitement carnavalesque du rire durassien n'a cependant, à notre connaissance, par été travaillé.

maman qui a des idées pareilles. » Dans ces soirs-là je suis sûre que nous atteignons tous *le ravissement le plus pur*. On avait tout perdu, mais *on se marrait formidablement* (il n'y a pas d'autre mot) d'avoir tout perdu [CG p. 49, nous soulignons].

Le « bas » matériel et corporel domine ; le bruit des cris et la mise en scène du corps par les attitudes licencieuses marquent un renversement brutal qui fait suite aux longues périodes de repas maigre et de « silence » (carême symbolique). *Parodia sacra*, l'hilarité générale provoque alors un *ravissement* grotesque où l'extase n'a rien de mystique (et donc de sacrée), mais relève au contraire du sacrilège. Ce passage soudain du tragique au comique et inversement, ce *rire-triste* si propre à la mère, est également présent dans *L'Amant* :

La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante *et elle rit*, du scandale, de cette pitrerie[...] *et elle rit* de cette chose irrésistible ici dans les colonies françaises, je parle, dit-elle, de cette peau blanche, de cette jeune enfant qui était jusque-là cachée dans les postes de brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et à la vue de tous, avec la grande racaille milliardaire chinoise, diamant au doigt comme une jeune banquière, *et elle pleure*. [A. p. 109, nous soulignons]

Selon les mères d'élèves du lycée français, représentantes des coutumes et lois coloniales, « [l]a mère n'a *aucun sens de rien*, ni celui de la façon d'élever une petite fille » [A. p 105, nous soulignons]. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, elle est d'ailleurs la garante d'une famille où « tout est entrepris de *travers* » [BCP p.10, nous soulignons] : Joseph est perçu par les villageois comme « un peu fou et capable de faire des choses inexplicables » [BCP p.283] et pour Jean Agosti, Suzanne est « aussi cinglée que [son frère] ».

L'absence de loi maternelle étant appréhendée comme un *contresens*, la folie de la mère peut ainsi être véritablement perçue par le biais de l'inversion. Dans un extrait de *L'Amant de la Chine du Nord*, la jeune fille la décrit comme telle : « — Elle se fiche de tout ma mère... Je la vois comme une sorte de reine, vous voyez... une reine... sans patrie... de comment dire ça... de la pauvreté... de la folie, voyez... » [ACDN p. 122]. Nous sommes ici au cœur du registre carnavalesque, dans le monde à l'envers : le passage est construit sur l'importance des contraires et met en scène par le biais de la logique de

l'inversion, une permutation du haut et du bas. La mère est par conséquent décrite comme « une reine de la pauvreté et de la folie », à l'inverse du Roi qui se doit d'être riche et sage :

« Demande-moi ce que tu veux, dit Dieu à Salomon, et je te le donnerai »/« Donne-moi la sagesse, répondit le roi Salomon, pour que je gouverne bien ton peuple. »/La réponse de Salomon, le fils de David, plut à Dieu. « Parce que tu as demandé la sagesse, lui dit-il, tu seras non seulement *l'homme le plus sage du monde, mais aussi le plus riche !*¹⁴⁶ »

La confusion des univers symboliques est généralisée. La mère est également qualifiée de reine « sans parti » ; le texte joue une nouvelle fois sur les oppositions. Dans une logique absolutiste, le roi est l'essence même de la patrie : la patrie est le royaume et le royaume n'est autre que le roi. Le texte joue sur les antithèses et dépeint la mère comme la reine des fous. Folle¹⁴⁷, la mère est la Reine du monde à l'envers, celle, qui entreprend tout de travers. Les différentes considérations dégagées dans la présente analyse nous permettent une nouvelle fois de voir que la question du carnavalesque est solidement arrimée à celle de la marginalité et de la transgression.

3.3.4 Une famille « à l'envers »

En effet, loin d'être correctement établie, régie par une mère « à l'envers », la systémique familiale dysfonctionne. Si comme l'énonce Anne Cousseau « [l]a forme la plus élémentaire qui soit de l'amour maternel se trouve dans la fonction nourricière¹⁴⁸ », *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* mettent à jour une altération du motif par l'analogie établie entre la mère et la figure de l'ogresse. La mère ne mange pas (elle est absente de la très grande majorité des scènes de repas du cycle indochinois), mais accorde une grande importance à nourrir ses enfants : « Quand il s'agissait de les gaver, elle était toujours douce avec eux » [BCP p. 27]. L'utilisation du terme « gaver » est

¹⁴⁶ Premier livre des Rois, 3 : 4. Nous soulignons.

¹⁴⁷ La Mère-Folle ou Compagnie de la Mère-Folle, désigne par ailleurs une société festive et carnavalesque dijonnaise qui prospéra entre le XV^e et le XVII^e siècle (avec une courte réapparition au cours du XX^e siècle). Nous renvoyons à l'article de Philippe Poirrier, « Le retour de la "Mère folle" et des fêtes carnavalesques à Dijon (1935-1939). Politique culturelle, sociale ou économique ? » In A. Corbin, N. Gérome et D. Tartakowski. (dir.). *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e-XX^e siècles*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, p. 377-389. Disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00602375/document>.

¹⁴⁸ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 201.

intéressante, car le verbe désigne notamment une alimentation excessive des animaux dans le but de les engraisser pour mieux les consommer ensuite. L'isotopie de l'ogre se poursuit à travers les termes utilisés par Carmen pour décrire le comportement « monstrueux » de la mère envers ses enfants : « Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, *de se laisser dévorer à leur tour par elle* » [BCP p. 146, nous soulignons]. Du mythe antique grec de Cronos, qui avale ses enfants pour préserver son statut de roi dieu, au livre pour la jeunesse de Tomy Ungerer *Le géant de Zéralda*¹⁴⁹ où une petite fille domestique les mauvaises habitudes d'un ogre, en passant par l'horrible belle-mère ogresse présente dans le conte de *La Belle au Bois Dormant*, la figure de l'ogre est un topos culturel encore bien présent dans la culture occidentale. Toujours liée à la dévoration, elle donne lieu à plusieurs interprétations symboliques. L'analyse qui retient notre attention est celle soutenue par certains disciples de Freud qui voient dans le processus de dévoration un retour de l'enfant au ventre maternel. En effet, la dévoration d'un enfant renvoie à un renversement de l'ordre du monde : elle inverse symboliquement le déroulement de l'accouchement. Sur un plan anthropologique, le ventre renvoie au digestif et au sexuel (soit le *bas*, à l'inverse du *haut*, céleste et sacré). La figure de l'ogresse peut par conséquent être analysée comme un désir de voir ses enfants réintégrer le ventre maternel, bouleversant l'ordre sur lequel est fondé le monde, soit celui de la transmission des pouvoirs féminins telle que Verdier la met à jour dans son analyse de la version orale du « Petit chaperon Rouge ». Ce sont, comme nous le disions plus haut, les petites filles qui doivent manger les grands-mères, et non l'inverse. Le fantasme de dévoration de la mère renvoie dès lors à un renversement carnavalesque du monde et de ses valeurs et hiérarchies sociales. Il s'inscrit plus largement dans la difficulté de la mère à laisser sa *place* et illustre la mise à mal de la transmission présente dans le cycle indochinois :

[La mère] frappait encore, comme sous la poussée d'une nécessité qui ne la lâchait pas. Suzanne à ses pieds, à demi nue dans sa robe déchirée, pleurait. Lorsqu'elle tentait de se lever, la mère la renversait du pied. [...] Ce qu'elle ne

¹⁴⁹ Marie-Christine Vinson nous offre une lecture très intéressante de cet album jeunesse : « Le cru et le lu, ethnocritique d'un album pour la jeunesse, *Le Géant de Zéralda* », *Pratiques* (n°157–158), 2013. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/3856#quotation>.

pouvait pas supporter, semblait-il, c'était de la voir se relever. Dès que Suzanne faisait un geste, elle frappait. Alors, la tête enfouie dans ses bras, Suzanne ne faisait plus que se protéger patiemment. [...] À un moment donné, tout d'un coup, [Joseph] dit :

– Merde, tu le sais bien qu'elle n'a pas couché avec lui, je comprends pas pourquoi tu insistes.

– Et si je veux la tuer ? si ça me plaît de la tuer ? [BCP p. 111, nous soulignons]

Dans cette « vie à l'envers » les rôles et fonctions de chacun se dérèglent. Or, les places ne peuvent se confondre sans risque de confusion mentale. La jeune fille, pourtant « dernière enfant » de la mère [ACDN p. 28], prend la place de l'enfant du milieu en nommant ses deux aînés « le petit frère » et le « grand frère » ; elle reconfigure ainsi toute la lignée familiale. La carnalisation littéraire est latente. De même, pour la jeune fille, Paulo, le « petit frère » est également « [s]on fiancé » et « [s]on enfant » [ACDN p. 30]. Joseph s'inscrit à la fois comme un père (pensons à la symbolique biblique du prénom) et un amant pour Suzanne : « [...] elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph ». Le Chinois dira à la jeune fille qu'il l'« aime aussi comme [s]on enfant, pareil. » [ACDN p. 149]. Ce désordre est déjà présent dans *L'Amant* : « J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir. » [A. p. 118]. À l'inverse, les deux derniers enfants sont presque reniés par la mère : « Je crois que du seul frère aîné ma mère disait : mon enfant » [A. p. 73]. Toujours la mésalliance règne.

3.3.5 La parodie religieuse

La vulgarité et l'injure¹⁵⁰ sont également largement présentes au sein du corpus, notamment par le biais d'un vocabulaire blasphématoire. Le bas matériel et le bas langage triomphent : nous nous situons ici dans la profanation carnavalesque théorisée par Bakhtine. La mère s'inscrit dans une position ambiguë : elle est nourrie d'une culture religieuse chrétienne tout en étant encline aux discours irrévérencieux, sacrilèges. Jurer

¹⁵⁰ « L'injure était le plus délirant et le plus universel des jeux de Carnaval. Comme les projectiles, elle fusait de tout côté, des fenêtres, des voitures ou du pavé ». Alain Faure. *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX siècle : 1800-1914*, Paris : Hachette, « Littérature & sciences humaines », 1978, p. 69.

par le nom de Dieu serait contraire au troisième commandement (« Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu ¹⁵¹ ») ; or ce comportement blasphématoire est quasi quotidien pour la mère et ses enfants : « Qu'est-ce que j'ai fait au ciel, gueulait la mère, pour avoir des saletés d'enfants comme j'ai là » [BCP p. 31], « Mais dis-le-moi donc, bon Dieu, et je te laisserai. » [BCP p. 110], « Bon Dieu, je reviendrai, je le jure » [BCP p. 243]. « Nom de Dieu ! » [BCP p. 243]. Parodie ultime, la mère (vieille de la Mi-Carême, rappelons-le) est ironiquement associée à une figure christique. Lorsque Joseph chasse M. Jo et avec lui ses richesses, elle est « crucifiée » [BCP p. 154] donnant ainsi la preuve d'une vénalité éloignée des dogmes chrétiens. La métamorphose satirique prend dès lors forme par le biais de la parodie religieuse. Déjà dans « L'histoire de Léo », la mère comparait ses malheurs à un martyr et assimilait par conséquent le sacrilège au sacré.

Elle-même disait qu'elle était une martyre et nous nous en étions persuadés, elle le disait chaque jour, *chaque fois qu'elle me battait*, chaque fois qu'elle se reposait et prenait le temps de réfléchir, pour nous elle était *passée insensiblement à la condition de martyre comme on avance dans les grades du malheur. Elle était « martyre » comme on est autre chose*. Elle disait : « Je suis attelée à mon malheur », « Je suis usée, ce qui peut m'arriver de mieux c'est de mourir », « Jusqu'au bout il faudra que je traîne mon fardeau », « Parfois je me demande ce que j'ai fait au ciel pour mériter un pareil calvaire » [CG p. 59].

La question de la douleur est au cœur de l'ascétisme chrétien. Comme le rappelle David Le Breton, en tant que religion du repentir, fondée sur le rachat du péché originel, et de la soumission à la volonté divine, le christianisme investira de façon positive l'expérience de la douleur :

Suivant la doctrine chrétienne, la douleur n'est pas le châtement divin infligé aux moins méritants des hommes, elle n'est pas conséquence du péché ou souillure, mais opportunité de participer aux souffrances du Christ sur la croix. L'acceptation de la douleur est une forme possible de dévotion qui rapproche de Dieu, purifie l'âme¹⁵².

¹⁵¹ Exode : 20, 7.

¹⁵² David Le Breton. *Anthropologie de la douleur*, Paris : Éditions Métailié, « Suites Sciences Humaines », 2006, p. 83.

La douleur y est par conséquent vue comme un moyen pour l'âme de s'élever. Dans cette perspective, le martyr symbolise le « héros chrétien par excellence¹⁵³ », un « représentant des grandes attitudes morales¹⁵⁴ ». Or, la douleur de la mère n'est en rien un facteur d'élection. Non seulement les épreuves qu'elle subit ne témoignent en rien de « la puissance de sa foi¹⁵⁵ » (elle refuse d'ailleurs cette douleur), mais plus encore, la (mauvaise) martyre se mue quotidiennement en bourreau en infligeant elle-même des sévices à sa fille. Dans le même registre, l'extrait évoquant la mort de la mère dans *L'Amant* est une véritable inversion de la nativité, une *parodia sacra*.

Elle est morte entre Dô et celui qu'elle appelle son enfant dans sa grande chambre du premier étage, celle où elle mettait des moutons à dormir, quatre à six moutons autour de son lit aux périodes de gel, pendant plusieurs hivers, les derniers. C'est là, dans la dernière maison, celle de la Loire, quand elle en aura terminé avec son va-et-vient incessant, à la fin des choses de cette famille, c'est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. [A. p. 38–39]

La mort de la mère entre son fils et sa domestique, dans une grange improvisée, entourée de moutons ressemble à une parodie de la scène de la nativité, nouveau signe du « monde à l'envers » carnavalesque. Loin d'annoncer un renouveau comme la naissance du Christ, la mort de la mère, Christ-corrompu nous l'avons vu, marque la fin de la lignée maudite.

Les déviances constantes sont ainsi véritablement perçues comme immorales par les autres personnages, contraires aux mœurs : c'est une *voie de travers* que la mère et ses enfants choisissent. « Famille de voyous blancs » [A. p. 105], profondément « immoraux » selon M. Jo et M. Barner [BCP p. 124/BCP p. 175], les personnages ne cessent de nier et de désavouer rites et coutumes. Dès *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne connaît nombre de déficits culturels qui indéniablement la marginalisent. Élevée dans l'espace ensauvagé de la plaine de Kam, elle ne maîtrise pas les savoirs rituels censés l'agrèger à la communauté coloniale. Nous avons jusqu'alors beaucoup parlé de filiation, revenons-en à la base étymologique du terme, celui du « fil » (*filum*). En effet, et nous

¹⁵³ Aviad Kleinberg. *Histoire des saints : leur rôle formateur dans l'Occident*, Paris : Éditions Gallimard, 2005, p. 33.

¹⁵⁴ Camille Demurger. « Corps et sainteté : La représentation du corps des saints dans la peinture française et espagnole du XVIII^e siècle ». Mémoire de master en science sociale, Rennes, Université de Rennes 2, 2007, p. 32.

¹⁵⁵ Aviad Kleinberg. *Histoire des saints : leur rôle formateur dans l'Occident*, op. cit., p. 30.

l'avons déjà mentionné à plusieurs occasions, le cycle indochinois peut s'appréhender comme le complexe passage initiatique de jeune fille à femme. Cependant, à l'inverse de toute initiation féminine réussie, le processus de transmission *mère-fille* à l'œuvre dans le corpus est corrompu : alors que la mère refuse de laisser sa place, la jeune fille, loin de connaître la bonne marche à suivre, se perd sur les seuils de l'adolescence, expérimentant diverses figures ambivalentes, de la chasseresse à la prostituée, de la métisse à l'incestueuse, jusqu'à trouver sa voie/x et *filer* les mots.

3.4 Défaillances rituelles

Culturellement, le fil a à voir avec la filiation par le biais des travaux d'aiguille, comme l'ont rappelé plusieurs ethnologues du symbolique¹⁵⁶ : il est au cœur des apprentissages féminins, mais également, de la transmission des pouvoirs du féminin tant le langage, symbolique et matériel, de la couture s'avère culturellement relié au corps. Marie Scarpa a établi un état des lieux très complet des rapprochements entre corps féminin et couture au sein de son ouvrage *L'Eternelle jeune fille*. Le chapitre « La brodeuse » souligne l'importance qui doit être accordée aux travaux d'aiguille pour une lecture heuristique du parcours féminin en littérature.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la jeune fille des années 1930 doit faire l'expérience de son identité féminine en intérieur. Au cœur de la *domus*, épingles et aiguilles façonnent alors l'initiation sexuelle de la jeune fille : cette dernière y acquiert un langage spécifique lui permettant « d'intérioriser les codes de séparation des sexes, l'art d'être une femme, retenue et sensuelle, au plus profond de son corps¹⁵⁷ ». Jusqu'au début du siècle dernier, on retrouve en effet dans le parcours initiatique d'une jeune fille un véritable dialogue entre le corps en construction et les fibres textiles : « [...] pour tous les milieux sociaux, les travaux d'aiguille sont intrinsèquement liés au "devenir fille" dans nos sociétés occidentales : ils participent naturellement (donc culturellement) à la construction de l'identité féminine¹⁵⁸ ». Le rapprochement entre technique du corps et technique couturière a lieu dès le début de l'adolescence. Ainsi, en même temps qu'elle

¹⁵⁶ Yvonne Verdier. *Façon de dire, façon de faire*, op. cit. ; *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, op. cit. ; Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille : L'éducation des jeunes filles au fil des contes », op. cit. ; Lucie Desideri « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, vol. 33 (n° 4), 2003, p. 673–682.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Marie Scarpa. *L'Eternelle jeune fille*, op. cit., p. 26.

marque par son sang le linge lors de ses premières menstrues, la jeune fille marque de son fil le tissu en brodant. Yvonne Verdier¹⁵⁹ analyse d'ailleurs les accointances lexicologiques entre le fait d'avoir ses règles (« marquer ») et le carré de canevas sur lequel l'adolescente brode au fil rouge son alphabet (« marquette ») : la jeune fille inscrit en lettres de sang, par le biais de l'aiguille, les changements de son corps¹⁶⁰. Si durant la puberté, les travaux d'aiguille permettent d'enseigner aux jeunes filles à « rester à leur place », « les outils de la couturière parlent [également] d'amour¹⁶¹ » : les registres du fil et de l'aiguille ont des symboliques sexuelles. Ainsi, par les travaux d'aiguille, c'est un premier apprentissage de l'érotisme qui a lieu : en marquant son linge, puis son trousseau, la jeune fille est menée sur la voie du mariage, puis de la maternité. Plus qu'un apprentissage, les travaux d'aiguille sont une véritable initiation par laquelle les jeunes pubères acquièrent un nouveau statut, celui de « filles à marier ». Dès lors, l'aiguille, le fil et l'épingle, fortement corporalisés par les biais des expressions idiomatiques et des pratiques coutumières¹⁶², font culturellement la jeune fille puis la femme.

Si les années 1930 sont encore une époque propice à l'apprentissage des travaux d'aiguille, il n'y est fait aucune mention dans *Un barrage contre le Pacifique*, qu'ils soient l'œuvre de la fille ou de la mère. Dès lors, aucun apprentissage de l'univers féminin n'a lieu dans le bungalow ensauvagé. Ainsi, lorsqu'elles rencontrent M. Barner, représentant d'une usine de filature de Calcutta, ni la mère ni la fille ne s'émerveillent des nombreux échantillons de fils qu'il leur présente. Toutes deux trouvent ce métier bien étrange (« drôle de métier, souffla Suzanne » [BCP p. 173]), preuve du manque de familiarité qu'entretiennent la mère et la fille avec les travaux d'aiguille.

Si pour une jeune fille s'initier au langage symbolique des épingles et des aiguilles permet de parler d'amour, c'est tout l'inverse qui se produit au sein du roman. Renversement carnavalesque, le prétendant de Suzanne, M. Barner, est passionné par le

¹⁵⁹ Yvonne Verdier. *Façon de dire, façon de faire, op. cit.* Nous renvoyons également aux articles d'Anne Monjaret et de Lucie Desideri, cités plus haut.

¹⁶⁰ Concernant les nombreuses accointances entre l'apprentissage de la couture et la maîtrise du corps, nous renvoyons également aux travaux d'Anne Monjaret.

¹⁶¹ Yvonne Verdier. *Façon de dire, façon de faire, op. cit.*, p. 237.

¹⁶² « On le voit les outils de la couturière parlent d'amour et d'emblée ce petit *corpus* de croyances se classe en deux séries quant à la réussite en cette matière : une série positive, celle de la piqûre de l'aiguille qui prédit amour et mariage, avec une nuance discordante, le désordre des épingles renversées en tous sens [...] ; et une série fil négative, où le nœud engendre jalousie ou abandon de l'amant [...] ». Yvonne Verdier. *op. cit.* p. 237.

fil textile quand cette dernière ne semble pas comprendre l'intérêt d'une telle profession ; la voix narrative ridiculise d'ailleurs Barner à plusieurs occasions, rendant ses préoccupations et ses explications grotesques.

C'était une auto à deux places, peinte en rouge, dont le spider avait été transformé en une espace de grand coffre à tiroirs dans lesquels Barner mettait ses échantillons de fils. Les tiroirs étaient jaunes, bleus, verts, etc. de la couleur exacte du fil qu'ils contenaient. Il y en avait bien une trentaine qui s'ouvraient sur toute la surface arrière du coffre [...] Il n'existait pas deux autos comme celle-là dans le monde, expliqua Barner, et c'était lui et lui tout seul qui avait eu l'idée de la transformer ainsi. Il ajouta que ce n'était pas encore aussi parfait qu'il l'aurait voulu : il arrivait que les clients, après avoir examiné les fils, se trompent de tiroir et ne les remettent pas dans ceux des couleurs correspondantes. C'était là un grave inconvénient, mais il y remédierait. [...] Une vingtaine de personnes s'étaient regroupées autour de l'auto et il parlait à voix haute afin de les faire bénéficier de ses explications. À voir cette auto et à l'entendre en parler, il n'y avait pas de doute possible. C'était encore la déveine. [BCP p. 165]

La profession de Barner ne cesse en effet d'être rappelée dans les quelques pages où le personnage apparaît. Tout, dans le portrait fait de lui, se rapporte au fil ; même ses déplacements sont perçus par ce biais : « Il avait d'ailleurs, du monde, plusieurs fois fait le tour et il en avait une vision assez particulière, celle de sa capacité d'absorption, en kilomètres, de fils de coton de l'usine G.M.B de Calcutta » [BCP p. 163]. La mention du fil est par conséquent tant rappelée qu'elle ne peut être simplement anecdotique. Pour éclairer la lecture carnavalesque que nous proposons, appuyons-nous notamment sur les observations de Martine Segalen : « Le filage est une tâche par essence féminine, à tel point que pour représenter le monde à l'envers les images populaires montrent un homme filant une quenouille auprès du berceau de l'enfant (tandis que la femme tient un fusil et fume)¹⁶³ ». Et les configurations symboliques proposées dans le roman sont celles d'un monde à l'envers. M. Barner est en effet longuement assimilé au fil et à la filiation (il mentionne à plusieurs reprises sa mère, adulée, qu'il compare à une « sainte » [BCP p. 167] de même qu'il évoque — déjà — les futurs enfants que Suzanne et lui pourront avoir) quand Suzanne ne cesse d'être rapprochée au sauvage et à la

¹⁶³ Martine Segalen. « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », *Naître, vivre et mourir*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie, p. 140.

cynégétique : plutôt du « genre [de] Carmen » (soit de la prostituée à la sexualité ensauvagée), elle « préfère un chasseur » [BCP p. 174] et jure *comme un charretier*, même devant Barner (« Les terrains c'est souvent de la merde. /Oh ! fit Barner, oh ! quel est ce langage » [BCP p. 168]). L'absence de sociabilisation a provoqué de profondes lacunes initiatiques, et donc, indéniablement, identitaires.

La défaillance rituelle persiste dans le cycle. En effet, pour le père du Chinois, la jeune fille « n'est pas de la sorte qu'il faut pour être mariée » [A. p. 115] Dès lors, le portrait de la riche fiancée chinoise au corps « robuste » [ACDN p. 220], propre à la procréation, « très sérieuse avec la coutume chinoise » [ACDN p. 220], « couverte d'or [...] des diamants, du jade » et issue d'une famille désignée pour « sa grande moralité » [ACDN p. 200], s'écrit en opposition à celui de l'enfant, « déshonorée » [ACDN p. 133] « fille de pauvres, ancêtres pauvres » [ACDN p. 36], « petite, maigre, hardie, *difficile à attraper le sens* » [ACDN p. 36, nous soulignons], aux « seins d'enfants » [ACDN p. 78], au corps adolescent lui-même inachevé. Quand la première suit la ligne droite imposée par la communauté, la deuxième prend place dans un système familial où toute transmission semble en crise, et où la lign(ée) n'a de cesse de se briser.

L'excès carnavalesque est également présent dans la violence familiale, exacerbée. L'absence de communication peut dès lors être perçue comme une rupture : « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer » [A. p. 67] La déviance rejoint ici l'immoralité : la famille en tant qu'institution n'est plus un espace d'épanouissement de la vie et de protection, mais apporte au contraire la mort. Nous détaillerons plus en détail dans le chapitre qui suit « l'excès de corps », notamment lié à l'ensauvagement et au registre silvestre et cynégétique de la chasse, mais il faut nous cependant l'associer dès à présent au registre carnavalesque. En effet, toujours le corps prime : par la sexualité transgressive, par la chasse, par le *cru*. L'excès est principalement celui de la *dévoration*, d'une sexualité marquée par le bas. Transgressive, car non reproductrice, elle est juvénile, métissée (avec le Chinois), onanique, homosexuelle (avec Hélène Lagonelle) et incestueuse (dans la relation mère-fils/sœur-frère). Les violations des règles sociales et symboliques persistent.

Concept complexe, l'inceste est réprimé dans la majorité des sociétés humaines et engendre de nombreux tabous. Pour certains auteurs, la prohibition de l'inceste fait naître l'idée même de société : c'est l'alliance entre groupes distincts, cette nécessité de ne pas mettre en contact l'identique avec lui-même, qui fait passer l'individu de la nature à la culture (souvenons-nous du message porté par Peau d'âne). Comme nous l'avons mentionné précédemment, Claude Lévi-Strauss pose la prohibition de l'inceste comme « [Une] règle universelle, [...] la démarche fondamentale par quoi s'accomplit le passage de la nature à la culture¹⁶⁴ ». Ainsi, sortir du cercle familial et découvrir l'altérité, c'est sortir de l'ensauvagement et atteindre l'état de culture. Pourtant, au sein du cycle la tentation incestueuse est souvent la plus forte. Adeline Caute remarque en effet que, dans *Un barrage contre le Pacifique*,

[...] l'exclusion de la fille par l'indifférence ou la violence conduit à la mise en place d'un couple mère-fils exclusif. [...] [Joseph] semble comprendre la violence de sa mère envers Suzanne et ne cherche pas à l'enrayer, pas plus que Suzanne elle-même, d'ailleurs. [...] [L']ordre familial est ainsi fait que le fils reçoit tout l'amour et la fille toute la violence, sans que le fils ne cherche à équilibrer la situation¹⁶⁵.

Ce constat peut être élargi à l'ensemble du corpus ; la mère ressent un amour démesuré pour le fils. Dans l'ensemble des textes, elle semble à bien des égards *remariée* à ce dernier. Historiquement, le charivari a pour origine « une anomalie dans le déroulement de la chaîne syntagmatique¹⁶⁶ ». Peut être victime de la pratique du charivari « tout individu qui enfreint, d'une manière ou d'une autre, le code dominant de la morale sexuelle ou conjugale traditionnelle¹⁶⁷ ». En ce sens, la relation exclusive — quasi incestueuse mère-fils — est source des nombreux *dysfonctionnements* au sein du noyau familial. Cette *dissonance* se reflète dans l'ensemble des textes, jusqu'à provoquer un charivari symbolique.

¹⁶⁴ Claude Lévi-Strauss. *Les Structures élémentaires de la parenté*, op. cit., p. 13–14

¹⁶⁵ Adeline Caute. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain (1945–1968)*, op. cit., p. 136–137.

¹⁶⁶ Claude Lévi-Strauss. *Mythologiques*. « Le cru et le cuit », op. cit., p. 295.

¹⁶⁷ Jean-Marie Privat. *Bovary Charivari*, op. cit., p. 49.

L'inceste est également présent dans la relation frère-sœur, récurrente dans le cycle indochinois. Cet amour, s'il est souvent fantasmatique et à sens unique, n'en reste pas moins consommé dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui [Paulo] et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. [...] 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. [ACDN p. 209]

La problématique de l'inceste soulève des enjeux fondamentaux au sein de l'économie textuelle : ceux de l'interdit et de la transgression des normes sociales que l'acte suppose, mais surtout, la nécessité de découvrir l'altérité afin de combattre l'amour primitif mortifère. Invariablement, la question de la « bonne distance » revient : les dynamiques du trop proche et du trop loin rythment en effet la totalité du cycle. Le retour au ventre maternel, mais aussi l'inceste, l'entre-soi, s'inscrivent par conséquent dans une problématique plus large du sang et de la transmission. L'absence de transfert générationnel peut ainsi à la fois s'appréhender comme une ligne brisée et comme une inversion tant les textes renversent à plusieurs occasions le phénomène de transmission. La famille est dès lors *tarée* (de l'arabe *ṭarḥa* « rejet », « soustraction », « déduction », « diminution »¹⁶⁸) marquée par la coupure et le manque, porteuse d'une tare et d'une stérilité héréditaire qui, ironiquement, se transmet par le sang : « C'est dans le sang, dans la famille » [ACDN p. 205].

¹⁶⁸ Source : CNRTL.

Chapitre IV

Le corps ambivalent du personnage liminaire

« Les représentations sociales assignent au corps une position déterminée au sein du symbolisme général de la société, elles sont tributaires d'un état social, d'une vision du monde, et à l'intérieur de cette dernière d'une définition de la personne. Le corps est une construction symbolique. Il semble aller de soi, mais rien ne semble plus insaisissable. »

David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*.

1. Écrire le corps

Dans l'hypothèse d'une homologie entre rite et récit, le récit mettrait en scène la phase de marge nécessaire à tout rite de passage. L'un des principaux objectifs de ce travail de recherche est d'interroger la représentation symbolique du *limen* en questionnant notamment les formes et les enjeux de la poétique du seuil à l'œuvre dans le cycle indochinois. Nous avons déjà mentionné toute la complexité de l'appréhension des frontières au sein du corpus : loin de (dé)limiter clairement des espaces et de les assigner à des rôles stricts, l'étude chronotopique nous permettait de prendre conscience de l'hétérophonie constitutive du cycle et des logiques symboliques hétérogènes qui s'affrontent au sein d'un même espace. Nous voulions ainsi mettre en exergue la « liminarité » de ces espaces de marges constamment ouverts à des dynamiques contraires. Cependant, les marges géographiques incluent indéniablement des écarts sociaux, comportementaux, et finalement corporels. Ce chapitre traite des figures vacillantes des personnages du cycle indochinois et analyse combien ces derniers sont par ailleurs marqués par une poétique de l'entre-deux.

Problématiques, les personnages mêlent en effet les ambivalences et les paradoxes ; ils nous apparaissent bien comme expérimentant une « phase liminale ». La constante confusion des espaces-temps ainsi que des états symboliques (*le monde à l'envers*), déjà étudiée, ne font qu'accroître les mécanismes liminaires. Marginalisés par rapport au(x) groupe(s), mais aussi « coupés » de toute perspective de régénéscence, les personnages semblent incapables de quitter la transitoire phase de marge (le *limen*)

nécessaire à tout rite de passage. Les failles identitaires provoquées par les mécanismes de singularisation en font des personnages déséquilibrés, dans un constant état d'écartement. Véritablement « bloqués » dans un entre-deux constitutif, ils évoluent en dehors des cadres sociaux.

Pour rappel, c'est notamment à partir des travaux de Vincent Descombes sur la mise en scène de conflits cosmologiques dans le roman moderne que Marie Scarpa s'intéresse aux « personnages de la marge ». En reconfigurant en termes de poétique littéraire certaines des propositions et notions anthropologiques du folkloriste Arnold Van Gennep (sur les rites de passage) et de l'anthropologue Victor Turner¹ (sur la liminarité) elle théorise la notion de « personnage liminaire ». Et en effet, l'individu liminaire est un personnage non—, mal- ou sur-initié² définitivement bloqué dans cette phase intermédiaire qu'est la mise en marge, là où se joue toute sa construction identitaire. Ambivalent et « inachevé », il demeure par ce fait « définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme [prenant] déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états.³ » La liminarité se caractérisant par un état d'entre-deux (relatif à la phase de marge) le personnage liminaire serait donc un personnage « à l'écart », constamment dans l'exploration et la redéfinition des marges et des frontières, ce qui le maintient dans un entre-deux à la fois identitaire et social. Caractérisé par ses oppositions et ses contradictions, il est une figure d'entre-deux, pris dans le « triangle initiatique » décrit par Daniel Fabre⁴ : triangle des frontières entre le sauvage et le domestique, le mort et le vivant, entre le féminin et le masculin. Les personnages du corpus se situent en effet à un tournant de leur existence : Suzanne, Joseph et la jeune fille, à la sortie de l'adolescence, se trouvent dans un entre-deux entre enfance et âge adulte (âgés respectivement de dix-sept, vingt et un et quinze ans, ils multiplient les épreuves et les expérimentations) ; la mère malade et âgée, constamment rattachée à la mort et cela malgré son obsession de donner la vie ou de la prolonger, refuse pour sa part de trépasser. Enfin, le corpus ne cesse

¹ Victor Turner. *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure*, op. cit.

² C'est à Claude Lévi-Strauss que Marie Scarpa emprunte ces catégories. Dans « Le Père Noël supplicié » (Genève : Éditions Sables, 1994 (1952)), il montre, en étudiant leur rôle et leur statut à Noël, que les enfants sont symboliquement et simultanément des non-initiés, des mal initiés et des sur-initiés.

³ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire » op.cit., p. 31.

⁴ Daniel Fabre. « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », op. cit.

de conférer à ces personnages secondaires des rôles d'initiateurs. À défaut de « passer » eux-mêmes d'un statut à l'autre, ces derniers, bloqués sur le seuil de la phase de marge, « finiss[ent] par faire office de passeu[rs] et de médiat[eurs] pour les autres⁵ »

Le corps est un fait social. Dès 1934, Marcel Mauss a placé l'étude du corps au centre de ses réflexions ; il est le premier à avoir défini la notion de « technique du corps⁶ », qui offre un grand intérêt pour comprendre les conceptions du monde. Mauss met ainsi en évidence « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps⁷ ». Il observe qu'il n'y a pas de « façon naturelle » de faire usage de son corps chez l'adulte (pour dormir, marcher, nager, danser etc.). Par conséquent, le corps servirait à l'expression de différents modèles identitaires que les organisations sociales, les systèmes doctrinaux et les religions cherchent à s'approprier. Quelques années plus tard, Mary Douglas a tenté de démontrer que le corps est toujours contrôlé et façonné par la société : par l'analyse de différents rites, l'anthropologue arrive à la conclusion que le corps représente un récepteur de significations sociales et de symboles de société⁸. Maurice Godelier considère pour sa part le corps comme l'instrument de la reproduction d'un ordre social : « Les représentation du corps constituent un ensemble d'idées, d'images, de symboles, d'émotions et de jugements de valeur qui dans toute culture servent non seulement à penser, mais à le contrôler⁹ ». Dans la même optique, Pierre Bourdieu perçoit le corps comme étant investi des codes les plus importants de la pratique sociale : « [il est] de plein droit un lieu d'action, d'*hexis*, de disposition, d'*habitus*, et de mémoire¹⁰ ». Plus encore, les travaux de Françoise Héritier ont démontré combien le sang, le sperme, le genre, l'inceste ou encore la mort ne sont pas à comprendre comme des produits naturels, mais bien comme des facteurs assurant

⁵ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 29.

⁶ Marcel Mauss. *Techniques, technologie et civilisation*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012 (1950), p. 365–386.

⁷ *Ibid.*, p. 365.

⁸ Mary Douglas. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte, 2016 (1966).

⁹ Maurice Godelier et Michel Panoff. « Introduction ». In M. Godelier et M. Panoff (dir.). *Le corps humain, conçu, supplicé, possédé, cannibalisé*, Paris : Edition du CNRS, 2009, p. 13–28, p. 26.

¹⁰ Pierre Bourdieu. *Le Sens pratique*, Paris : Editions de Minuit, « Le sens commun », 1980, p. 117.

« l'identité, l'appartenance et la reconnaissance ¹¹ » ; ils façonnent les mécanismes sociaux. La présence intense du corps et sa dimension hautement performative au sein du cycle indochinois nous amène par conséquent à analyser la liminarité des personnages sous un angle corporel.

2. Une mère ensauvagée

La figure de la mère est incontournable dans l'œuvre durassienne. Entre réalité et fiction¹², ce personnage est souvent perçu, à juste titre, comme le point d'ancrage de toute l'œuvre durassienne. Pour Micheline Tison-Braun : « Parmi les personnages, c'est la mère qui atteint le plus clairement la qualité mythique. [...] Dans le roman [*Un barrage contre le Pacifique*], elle est La Mère, et n'a pas d'autre nom, étant symbole. [...] Jusqu'au bout, elle demeure une figure d'autorité. Elle domine le récit [...] [e]lle domine l'Action.¹³ » La critique a abondamment analysé ce personnage complexe ; de nombreuses études ont mis en avant l'excentricité du personnage, sa folie et finalement sa marginalité.

La figure maternelle est l'une des figures les plus complexes et ambiguës dans l'œuvre de Marguerite Duras. À la fois, étrange et étrangère – étrange parce qu'étrangère et étrangère parce qu'étrange — elle est bonne et mauvaise, fascinante et répugnante, farouchement désirée et redoutée, incorporée et éjectée dans sa totalité foncièrement hétérogène¹⁴.

Notre axe de recherche tend à s'inscrire dans ces propos en proposant cependant une lecture poético-symbolique de la trajectoire de ce personnage liminaire au corps ambivalent. Le personnage de la mère est en effet l'une des figures les plus complexes et ambiguës des écrits de Duras. Présente dans la totalité du cycle indochinois, la mère n'est jamais nommée autrement que par sa fonction maternelle¹⁵. Tout au long du cycle, son

¹¹ Bernard Andrieu (dir.). « Introduction ». In *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris, Éditions du CNRS, 2006, p. XVI.

¹² Pour Madeleine Borgomano (*Une lecture des fantasmes, op. cit.*, p. 41) « l'expérience "réelle" a dû subir pour entrer dans l'imaginaire, une métamorphose telle qu'elle s'en trouve assimilée aux productions de cet imaginaire même ».

¹³ Micheline Tison-Braun. *Marguerite Duras*, Amsterdam : Rodopi, 1984, p. 12.

¹⁴ Wafa Ghorbel. « La mère chez Duras : "Deux fois étrange, deux fois étrangère" : L'exemple d'*Un barrage contre le Pacifique* », *op. cit.*, p. 151.

¹⁵ Une exception est cependant faite dans *L'Amant* « elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir » [A. p. 57].

portrait se construit comme une déchéance à la fois physique, morale, sociale et identitaire : elle est à la fois colon victime de l'administration coloniale, représentante d'une lutte contre les injustices sociales et tyrannique envers ses enfants. Nous souhaitons démontrer par cette analyse comment le personnage de la mère carnavalesque (construit par le biais d'oppositions et de contradictions) évolue depuis la mort du père¹⁶ dans l'entre-deux. Personnage en marge, bloqué sur les seuils, elle ne cesse de commettre des entorses à la coutume qui traduisent une défaillance rituelle¹⁷.

2.1 Un corps au seuil de la vie et de la mort

Dès les premières lignes d'*Un Barrage contre le Pacifique*, la mère est comparée au cheval mourant. En effet l'animal « trop vieux » à qui on demandait « [un] travail [...] qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps » [BCP p. 13], rappelle la mère, âgée, malade, dont la vie a été un enchaînement de peines, de difficultés, et finalement d'échecs. L'incipit du *Barrage* qui s'ouvre sur la mort de ce cheval paraît être par conséquent un intersigne¹⁸ préfigurant le décès à venir de la mère dans l'excipit : « C'était un peu le même soir que le soir de la mort du cheval qui recommençait. [...] Elle [la mère] était rouge et ses yeux étaient vitreux. Suzanne lui apporta un bol de café et une pilule. Le caporal et sa femme la regardaient comme elle, un mois avant, avait regardé le cheval. » [BCP p. 244] Cette filiation animale, la mère elle-même ne cesse de la tisser dans *L'Eden Cinéma* : « Elle crie que le cheval va mourir. [...] Qu'il est comme elle. Qu'il veut mourir » [EC p. 12]. Rappelons dès lors la similitude sémiologique entre les termes « cheval » et « maman » en vietnamien, mise à jour par Olivier Ammour-Mayeur et déjà

¹⁶ Mariée, mère de famille, le personnage de la mère n'a rien d'une éternelle vierge comme Angélique Rougon (Marie Scarpa, *L'Eternelle jeune fille*, *op. cit.*) ou Félicité (Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *Flaubert*, *op. cit.*). Elle connaît d'ailleurs un certain bonheur conjugal avant la mort de son époux : « Suzanne : Les meilleures années de la mère c'est quand on est né. Deux enfants dans les trois années qui ont suivi son mariage avec un fonctionnaire de l'enseignement colonial. [...] On ne se souvenait pas de cette femme, notre mère, jeune, entourée d'enfants, aimée par cet inconnu, notre père. Belle. » [EC p. 14].

¹⁷ « Le léger écart dû à l'impulsion personnelle sert à montrer que, à se dépendre de la coutume, à suivre son penchant, on va vers la catastrophe et on expose les autres au danger ». Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸ Dans l'article « Une ethnocritique des intersignes : *Le Retour* et ses discours » (*Etudes de lettres* (n° 1–2), 2005, p. 221), Jean-Marie Privat définit les intersignes comme étant, en ethnographie « [...] des signes concrets annonciateurs d'événements (souvent dramatiques) à venir (un chien qui hurle dans la nuit est codé comme l'annonce d'une mort prochaine dans le voisinage). La particularité discursive d'un texte littéraire est de systématiser ce jeu de correspondances culturelles multiples qui engage un processus de lecture particulier ».

évoquée précédemment. En effet, la syllabe « mâ » signifie en fonction du ton utilisé soit familièrement « m'an » (maman), soit l'animal (le cheval). De plus, la même syllabe, à un ton près, permet également les glissements de sens mortifère, car « mô » signifie « fantôme » ou « tombe » selon les usages¹⁹. Ces termes, qui se rapportent au champ lexical de la mort, rapprochent par conséquent une nouvelle fois la mère et le cheval de cet état cadavérique qui les guette, ces derniers n'étant par ailleurs plus que l'ombre d'eux-mêmes, fantômes de ce qu'ils étaient.

Signalons en outre que dans de nombreuses cultures, la figure du cheval est explicitement liée aux ténèbres du monde chtonien. Présage de mort, le cheval abonde en effet dans le folklore indo-européen. Dès lors, nombreuses sont les manifestations culturelles équine qui s'offrent à nous : les Harpies — « démons de la tempête, de la dévastation, et de la mort²⁰ » — à la fois « femme-oiseau et jument » ; Ahriman le « diable du zoroastrisme [qui] se présente sous la forme d'un cheval pour tuer ou enlever ses victimes²¹ » ; Slepnir, le cheval d'Odin, représenté dans la mythologie nordique comme un passeur d'âme ; mentionnons enfin la légende de la chasse fantastique — déjà évoquée — qui s'inscrit dans cette continuité : cette troupe déchaînée de cavaliers morts conduits par Hellequin/Hennequin (qui se mua par la suite en Arlequin, mort-vagabond, figure phare du Carnaval) entreprend des voyages nocturnes, des passages, dans lesquels elle accomplit notamment le rôle de passeurs d'âmes. Par définition à la frontière entre le mort et le vivant, l'animal psychopompe se présente donc à la fois comme un gardien des âmes et un passeur. Cette caractéristique de la figure équine crée une nouvelle corrélation entre le cheval et la mère. En effet, cette dernière figée sur les seuils, proche de la mort et des morts sans toutefois être déjà morte, trace elle aussi le lien entre les morts et les vivants.

Ainsi, dans de nombreux extraits des quatre récits cette « mâ » — la « mère-cheval-fantôme » — est décrite comme un personnage passeur, actant de l'entre-deux, une médiatrice entre le vivant et la mort. Dans *Un barrage contre le Pacifique* prend le rôle de

¹⁹ Olivier Ammour-Mayeur. *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit., p. 22.

²⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1969, p. 206.

²¹ *Ibid.*, p. 224.

la « femme-qui-aide²² » et veille les mourants jusqu'à ce qu'ils rendent leur dernier souffle : « La semaine précédente un enfant était mort dans le hameau qui se trouvait derrière le bungalow. La mère l'avait veillé toute la nuit et lorsqu'il était mort, au matin, elle avait geint de la même façon. » [BCP p. 30] La mère « fait les morts », le texte nous l'indique un peu plus loin :

La mère avait gardé l'enfant. C'était une petite fille d'un an à laquelle on aurait donné trois mois. La mère, qui s'y connaissait, avait vu dès le premier jour qu'elle ne pourrait pas vivre longtemps. [...] La petite fille vécut trois mois [...] Elle la veilla pendant les deux jours et la nuit qui précédèrent sa mort. [...] [BCP p. 96]

Proche de la mort car âgée et malade, elle l'est donc aussi par sa proximité avec les êtres malades et mourants. Tout comme elle assiste le cheval dans ses derniers instants de vie, la mère veille sur les enfants malades de la plaine qui, comme elle, sont davantage morts que vivants. Psychopompe, c'est une passeuse qui accompagne les êtres dans le passage de la vie à la mort en restant elle-même sur le seuil entre ces deux états. Gardienne du seuil, garante de la traversée, elle possède par conséquent des caractéristiques identitaires et corporelles propres aux différents états.

Cette fonction de passeuse crée ainsi une proximité entre la mère et la mort que l'on retrouve également dans *L'Amant*, mais sous une autre forme. Là encore, l'économie textuelle établit une connexion forte entre ce personnage marginal et le monde des Morts. Cependant, en plus de recueillir les enfants malades, la mère voit également les morts ou du moins, perçoit leur message :

Il [le père] mourra dans moins d'un an. Ma mère aura refusé de le suivre en France, elle sera restée là où elle était, arrêtée là. [...] La nuit elle nous fait peur. Nous dormons tous les quatre dans un même lit. Elle dit qu'elle a peur de la nuit. C'est dans cette résidence que ma mère apprendra la mort de mon père. Elle l'apprendra avant l'arrivée du télégramme, dès la veille, à un signe qu'elle

²² Dans l'ouvrage *Façon de dire, façon de faire* (op. cit., p. 105), Yvonne Verdier évoque « la femme-qui-aide », figure traditionnelle encore présente il y a une cinquantaine d'années dans le village français de Minot où elle a mené ses travaux ethnographiques. La femme-qui-aide est assignée d'une double fonction : « faire les bébés » et « faire les morts ». Au cours d'une naissance elle aide la sage-femme lors de l'accouchement et lave le nouveau-né, et lors d'un décès elle exécute les tâches que la famille ne peut accomplir, soit nettoyer le corps du mort, le vêtir, et organiser la veillée funéraire. Les tâches qu'effectuent la femme-qui-aide sont avant tout des gestes de « domestication et [d']humanisation, de socialisation ».

était seule à avoir vu et à savoir entendre, à cet oiseau qui en pleine nuit avait appelé, affolé, perdu dans le bureau de la face nord du palais, celui de mon père. C'est aussi là, à quelques jours de la mort de son mari, en pleine nuit aussi, que ma mère s'est retrouvée face à l'image de son père, de son père à elle. Elle allume. Il est là. Il se tient près de la table, debout [...]. Il la regarde. Je me souviens d'un hurlement, d'un appel. [A. p. 40–41]

L'extrait commence par une entorse à la coutume, un *faux pas* caractéristique du personnage maternel. En effet, la mère ne suit pas le père mourant lors de son retour en France ; elle « refuse ». Le terme appuie d'emblée l'idée de rejet d'une demande. À la place, la mère « reste là », « arrêtée là », une attitude inhabituelle pour ce personnage caractérisé par ses constants allers-retours. Par conséquent, non seulement elle ne partage plus le lit conjugal avec son mari, mais celui-ci est désormais occupé par ses trois enfants ce qui implique une nouvelle fois une situation de trop grande proximité. Pourtant, bien que la mère refuse d'accompagner les morts, ces derniers viennent tout de même à elle. L'étroite relation privilégiée avec certaines figures de l'au-delà et de la revenance est signifiée à deux reprises dans l'extrait : l'apparition en pleine nuit de son père et, quelques jours avant l'arrivée du télégramme annonçant la mort de son mari, la visite d'un oiseau (autre animal psychopompe) qui « en pleine nuit avait appelé, affolé, perdu dans le bureau de la face nord du palais ». Le texte nous précise d'ailleurs que « Les deux étaient morts aux dates et aux heures des oiseaux, des images » : elle est donc celle qui voit la mort dans son immédiateté. Or, pour communiquer avec les morts, il faut devenir, au moins temporairement l'un d'entre eux. Cette faculté fait d'elle un être à part, à la frontière du vivant et du mort. Proche de la mort et des morts, la mère a la capacité de voir et d'entendre les manifestations de l'autre monde, faculté qui fait d'elle un être à part, sur le seuil. Elle possède un *sa-voir* qui lui est propre : elle voit ce que les autres ne peuvent voir, ce qui fait d'elle un personnage mal initié certes — et c'est pour cela qu'elle reste bloquée sur les seuils, — mais également un personnage « sur-initié », qui a une connaissance supérieure de l'au-delà : « De là sans doute l'admiration que nous avons pour le *savoir* de notre mère, en toutes choses, y compris celles de la mort. » [A. p. 41, nous soulignons] Le même constat est établi par la narratrice de *L'Amant de la Chine du Nord*, à la fois inquiète et admirative du savoir privilégié de sa mère, de sa pratique quasi mystique du monde chtonien :

Quelquefois quand ils étaient très petits, la mère les emmenait voir la nuit de la saison sèche. Elle leur disait [...] 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 [...] Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude il fallait au contraire le leur dire [...]. Oui, ce côté-là de la vie, à la fois infernal et irrémédiable, il fallait aussi le faire savoir aux enfants [...] [ACDN p. 33]

Le périple nocturne ressemble ici à une exploration des marges sauvages et du territoire des morts. Rappelons-nous que la mère est celle qui fait passer les frontières, ici elle initie ses enfants à d'*autres savoirs*. Pour ce personnage littéraire, la compréhension du Monde ne s'arrête pas aux savoirs académiques et aux livres : la mère appréhende la connaissance de la vie et de la mort corporellement. Par conséquent, c'est véritablement une « école de la vie » (et donc de la mort) qu'offre ici la mère à ses enfants. L'extrait illustre une transmission des apprentissages basée sur l'expérience personnelle de l'ouïe, sur l'écoute des oralités nocturnes qui semblent venir d'un autre monde et à laquelle est particulièrement sensible la mère.

Cette compréhension privilégiée du monde des Morts vient également du statut de la mère, double veuve. *L'Amant* nous indique en effet qu'avant d'épouser le père de la narratrice (mariage qui finira rapidement en veuvage) la mère s'était déjà engagée en premières noces avec un autre homme, « Mr Obscur » [A. p. 109]. L'homme — dont le nom porte déjà mauvais présage — mourra rapidement après leur mariage. La mésalliance est là. Les travaux de Jean Jolly²³ et d'André Rosambert²⁴ ont rapporté combien le remariage des veuves, s'il n'est pas interdit, suscite une grande défaveur des autorités religieuses et civiles²⁵, mais aussi de la communauté pour qui la pratique est souvent l'objet d'un Charivari²⁶. Arnold Van Gennep précise qu'« [o]n peut regarder le charivari aux veufs comme une coutume à peu près universelle en France, malgré la diversité des

²³ Jean Jolly. *Les seconds mariages. Etude historique sur la législation des seconds et subséquents mariages*, Paris : Hachette BNF, 2016 [1896].

²⁴ André Rosambert. *La Veuve en Droit Canonique jusqu'au XIV^e siècle*, Paris : Librairie Dalloz. 1923.

²⁵ En effet, la femme, une fois veuve, est souvent perçue comme définitivement coupée du monde sexué.

²⁶ Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.). *Le Charivari*, Actes de la table ronde organisée à Paris par le CNRS et l'EHESS, Paris : Mouton, 1977. « Civilisations et sociétés », 1981 ; Henri Rey-Flaud, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Payot, 1985.

origines ethniques, des langues et des dialectes, depuis le haut moyen-âge jusqu'à nos jours [...]»²⁷ ». Plus encore, « [l]a "cible" principale du charivari, c'est, historiquement et statistiquement, le remariage. »²⁸ ». Ce dernier produit en effet une importante désorganisation de la société du fait de l'annulation symbolique du premier lien. Le remariage de la mère s'inscrit dès lors comme un rite manqué qui ne fait que s'ajouter à la longue liste des défaillances rituelles. Proche de la mort, mais aussi porteuse de mort, la mère est dépeinte comme une veuve remariée qui redevient veuve.

La description physique de la mère dans *L'Amant* s'inscrit dans cette continuité liminaire :

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. [A. p. 31]

La mère s'inscrit comme un personnage marqueur d'altérité. Le texte joue sur les ambivalences du personnage vu comme excentrique et défini par ses démesures et ses lacunes. Caractérisée par son « incroyable dégaine » (le terme est d'emblée péjoratif), elle porte des bas de coton dans une région chaude et humide, ce qui la différencie de la population locale et marque sa situation de colon, de même, que la présence de la bonne, Dô. Pourtant ces bas sont reprisés (marque de pauvreté) tout comme la robe « lamentable », elle aussi « reprisée » et « difforme » (donc sans forme, *sans sens*). Ces signes distinctifs la séparent finalement des colons les plus riches et la marginalisent. De même, elle « croit qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école » : la mère a de fausses croyances car elle enseigne aux enfants indigènes pauvres et non aux

²⁷ Arnold Van Gennep. *Le folklore français, du berceau à la tombe*, tome II, *op. cit.* Cité par Jean-Marie Privat dans *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Jean-Marie Privat. *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 50.

enfants de colons, ce qui la place dans une classe hiérarchique bien plus modeste. Elle ne tient donc pas sa place et tente de s'élever bien au-delà de sa condition sociale.

Le personnage a tout de même réussi une part de l'ascension sociale : fille de paysans, elle échappe au déterminisme pour devenir institutrice. Cependant, rien dans son comportement ne laisse transparaître son changement de situation. La pauvreté lui colle littéralement à la peau : « 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 [...] ». Elle en garde « un bon sens paysan », fruit d'une éducation traditionnelle rurale dont elle ne parvient pas à se détacher. Une fois encore, la mère est celle qui regarde davantage vers le passé. Son comportement s'avère par conséquent jamais adéquat, comme une vie vécue de travers. Elle a par exemple des difficultés à définir sa place à l'intérieur même du système social : c'est une colon pauvre, ruinée, loin de tout rêve de réussite coloniale, à la marge à la fois des colons plus riches et de la population colonisée. Si elle met des bas en coton comme une européenne, ils sont reprisés ; elle se coiffe avec un chignon de chinoise. Personnage ambivalent, elle trouble les frontières et s'érige comme une figure de désordre. Elle fait d'ailleurs honte à ses enfants devant le lycée (symbole de l'institution coloniale). La description de la mère rejoint la poétique carnavalesque à l'œuvre dans les récits ; figure grotesque, oscillant entre l'excès et l'ascèse, la mère regroupe les caractéristiques du monde à l'envers.

L'entre-deux constitutif dans le portrait de la mère se retrouve dans la démarche claudicante de celle-ci : ses souliers étant éculés, elle marche littéralement « de travers ». Son corps est déséquilibré et sa mobilité s'en trouve donc entravée. Elle circule mal. La mère marche d'ailleurs « avec un mal de chien », l'expression amenant une nouvelle fois une animalisation du personnage et son ensauvagement. La comparaison figure également un lien avec le monde chtonien, le chien étant un animal psychopompe, « guide de l'homme durant la nuit de la mort après avoir été son compagnon durant le jour de la vie²⁹ ». Or, ce n'est pas le seul lien avec la mort établi dans cet extrait. Dans son article « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », Sophie Ménard rappelle que dans certains systèmes axiologiques le boiteux peut être un être du passage. Il est alors « [p]asseur, préposé au passage, médiateur, il fait passer les

²⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*, op. cit. p. 239.

frontières (agréger, muer, métamorphoser). Passant, il franchit constamment les limites taboues qui séparent le monde et qui fondent l'altérité.³⁰» Elle y rappelle les accointances culturelles que la boiterie entretient avec le *tré-pas*. Ménard cite notamment les travaux de Karin Uelstchi, qui décrit pour sa part la boiterie comme « le stigmate de ceux qui se tiennent sur le Seuil entre Vie et Mort, position bancale s'il en est³¹ ». Pour Claude Gaignebet « une pensée mythique [...] associ[e] la boiterie ou la démarche asymétrique à l'accès, à l'autre monde » : c'est le signe d'un transit dans l'univers des morts et donc d'une initiation qui s'est réalisée au prix d'une perte d'équilibre. Dans la même perspective, pour Carlo Ginzburg « des malformations ou des déséquilibres de la marche caractérisent, ici aussi, des êtres (des dieux, des hommes, des esprits) en équilibre instable entre le monde des morts et celui des vivants³² » ; ainsi la claudication instaure une « connexion, permanente ou temporaire, avec le monde des morts³³ ». Les figures à la démarche asymétrique ne manquent pas : Œdipe (du grec *Oidipous*, « pieds enflés »), Jason (qui ne possède qu'une seule sandale), Télèphe (blessé à la jambe gauche par Achille) sont autant de personnages mythologiques marqués par une malformation ou une blessure au pied ou à la jambe. Leur claudication est le signe privilégié d'un transit entre l'univers des vivants et l'univers des morts, transit qui n'a pu se réaliser qu'au prix d'une perte d'équilibre³⁴. Par conséquent, la démarche peut s'inscrire selon certains systèmes de signes comme la dynamique anthropologique du passage entre deux mondes, entre deux états : celui des vivants, et celui des morts. Le boiteux serait dès lors, selon certaines équivalences symboliques, un être du seuil, à la marge du vivant et du monde des morts ; rappelons-nous la surreprésentation des personnages possédant des difficultés ambulatories au sein de la plaine de Kam, espace liminal par excellence. La mère, double veuve au corps boiteux, est une nouvelle fois caractérisée, physiquement ici, par l'entre-deux qui semble constitutif de son identité. N'ayant jamais quitté l'état de marge que représente la période de deuil³⁵ (« Toujours ce deuil du père qu'elle traîne depuis treize

³⁰ Sophie Ménard. « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », *op. cit.*, p. 646.

³¹ Karin Uelstchi. *Le Pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, *op. cit.*, p. 233.

³² Carlo Ginzburg. *Le sabbat des sorcières*, *op. cit.*, p. 231.

³³ *Ibid.*, p. 231.

³⁴ Sophie Ménard. « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », *op. cit.*, p. 646.

³⁵ Dans son ouvrage sur les rites de passage, Arnold Van Gennep dit du deuil que « c'est un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société générale (rite de levée de deuil) » (*Les rites de passages*, *op. cit.*, p. 146).

ans » [A. p. 123]), elle reste dans un état liminal. Les récits la textualise par conséquent comme une passante, elle-même passeuse, toujours aux limites du monde des morts.

2.2 Dissociation des voix et dissolution du corps ensauvagé

Dans *L'Eden Cinéma*, la position liminale qu'entretient la mère avec « l'autre monde » est d'autant plus forte qu'elle apparaît comme déjà morte au début de la pièce. Ainsi, l'essentiel de la pièce repose sur le récit pris en charge par les enfants de l'histoire de la mère, et notamment ce qui a conduit à sa mort. Celui-ci est interrompu, de temps à autre, par une scène dite « jouée ». Le texte présente en effet deux types de corps : un corps malade et vieillissant puis mort –celui de la mère–, et un corps jeune et puissant, celui de ses enfants. Le premier corps, nié, privé de parole et de mouvement, est un corps dissolu qui s'efface à mesure de l'avancée de la fable. C'est un « corps-cadavre », mais maintenu vivant au sein de l'espace dramaturgique. Malade, celui-ci s'inscrit également dans un imaginaire presque christique. Il s'agit d'un corps saint, un corps martyr qui s'inscrit dans une pensée de la pénitence, un corps engrais qui, à mesure qu'il s'amenuise, fait s'épanouir celui de sa progéniture : les deux adolescents, Joseph et Suzanne. Leur corps –jeune, puissant, sexué et donc dans l'imaginaire durassien, créateur et créatif– va remplacer celui de la mère, de manière à proposer une poétique du renouveau qui s'inscrit jusque dans le corps même du texte théâtral (le corpus) du fait de sa structure novatrice et transgressive des codes dramaturgiques.

Rapidement, le corps de la mère nous apparaît comme un corps “cadavérisé”, dans la mesure où ce corps immobile, présent sur scène, celui d'une femme née « [i]l y a maintenant presque cent ans. » [EC p.12], est également celui d'un personnage déjà mort dont la fable ne fait que raconter les événements ayant mené à cette mort³⁶ : « C'est là que

³⁶ Comme le note François Lecerle et Françoise Ladvoat en introduction à *Dramaturgies de l'ombre* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/29960>), le théâtre est hanté par le retour des morts : « Pendant deux mille cinq cents ans, le rapport aux morts n'a pas cessé d'évoluer, non seulement avec le passage du paganisme au christianisme, mais même au sein de celui-ci : pour l'Occident chrétien, le retour des morts et ses modalités est une question âprement discutée qui suscite, à travers les siècles, des réponses très diverses. Il n'est pas étonnant par conséquent que le théâtre porte la marque de ces interrogations et de ces inquiétudes. La première pièce conservée du théâtre occidental — *Les Perses d'Eschyle* — fait surgir l'ombre du roi mort. À l'autre bout du spectre, le théâtre contemporain fait la part belle à des personnages qui, même s'ils ne traînent pas des boulets ou des chaînes, signifient très clairement qu'ils ne sont plus au nombre des vivants. De Bernard-Marie Koltès (*Dillinger est mort*, 1995) à Sebastian Barry (*The Steward of Christendom*, 1995), les morts ont fait un retour étonnant [...] » (p. 3).

nous avons été jeunes. Que la mère a vécu son espoir le plus grand. C'est là qu'elle est morte » [EC p. 29]. Tout l'enchevêtrement de la pièce est une constante mise à l'épreuve de la dramaticité où se pose notamment la question de comment représenter l'analepse sur scène, une figure stylistique davantage romanesque que théâtrale. Christine Fau, dans l'article « Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras », analyse *L'Eden Cinéma* non pas comme une pièce où l'« action [est] en train de se décider », et où la fable suivrait une structure classique, mais bien comme « la répétition d'une histoire déjà achevée³⁷ ». Gilles Philippe évoque pour sa part un théâtre où « le corps sur la scène est absence sur le mode de la présence ; les voix glosent des choses qui ne sont pas ou ne sont plus, la vie est ailleurs, l'événement a déjà eu lieu.³⁸ » En effet, par les nombreux jeux de retour en arrière à l'origine même de la pièce, se mêlent au sein de la fable de *L'Eden Cinéma* différentes temporalités :

– Celle d'un temps présent dans lequel les personnages semblent revivre de manière cyclique l'action déjà achevée. La mère « déjà morte », prisonnière d'un corps prison, d'un corps tombeau, d'un corps incapable de s'exprimer ou de se mouvoir, ne va cesser finalement de revivre ce qui a conduit à sa mort : on y tourne en rond, l'initial est le final, c'est un éternel retour, le serpent qui se mord la queue, l'*ouroboros*. Cet espace-temps nous rappelle un purgatoire, espace-temps par excellence de la liminarité. On pensera par ailleurs au titre de la pièce *l'Eden Cinéma* qui peut, dès lors, paraître ironique.

– Celle d'un temps passé, celui des scènes jouées où le corps –certes malade et vieillissant– est tout de même encore en vie, apte à se déplacer au sein de l'espace théâtral malgré son progressif amenuisement. S'y croisent donc des personnages présents, vivants, et des personnages cadavérisés, comme absents de leur propre corps désincarné, créant ainsi une cohabitation sur scène entre le corps mort et le corps vivant, entre la parole et l'action :

La mère est encore là, assise dans le bungalow, alors qu'on parle de sa mort.

Le caporal l'aide à se coucher sur le lit de camp qu'il vient d'apporter. La mère,

³⁷ Christine Fau. « Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras », *Symposium* (n° 49), 1995, p. 23.

³⁸ Gilles Philippe (dir.). « Préface ». In Marguerite Duras. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la pléiade, Paris : Gallimard, 2011, p. 25.

donc, se prête, vivante, à la mise en scène de sa mort. Voici. C'est fait. La mère est allongée "morte", devant le public, les yeux ouverts. [EC p. 151].

Le corps mort de la mère, présent au commencement de la pièce, va ainsi reprendre vie dans la mise en scène pour rejouer ce qui a conduit à sa mort. Dans la pièce, son corps, nié, privé de parole et de mouvement, entre présence et absence, est un corps dissous qui s'efface à mesure de l'avancée de la pièce. Dès le début, il nous est ainsi indiqué que « La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée —comme la scène— de sa propre histoire. » [EC p. 12]

La mécanique théâtrale spécifique à l'œuvre dans *L'Eden Cinéma* (marquée par une forte présence du discours narratif) crée un dispositif choral dont la dissociation des voix ne fait que refléter la dissolution du corps à la fois mort et mourant de la mère. En effet, à défaut de montrer ces deux types de corps par le biais de l'action théâtrale, ceux-ci prennent vie par le biais de l'énonciation. Ainsi, en dehors des rares scènes « jouées », le discours est partagé entre Suzanne, Joseph et la voix de Suzanne — voix désincarnée de la jeune fille qui vient émettre un peu plus la parole. Dans l'article « Choralité », Martin Mégevand définit la choralité comme l'inverse du chœur grec, soit, une véritable dispersion des voix qui : « [...] contourne les principes du dialogue [...] au profit d'une rhétorique de la dispersion, de l'éclatement ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement par étoilement, écho, ou tout effet de polyphonie³⁹ ». Dès lors, pour Mégevand : « Évoquer la choralité, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation [...]»⁴⁰ ». La parole des enfants portant essentiellement sur la mère, et l'amenuisement de son corps, éparpiller cette parole, la morceler, c'est mettre en exergue par le biais de l'énonciation la fragmentation de son corps et de ses différentes identités. La dissolution corporelle par le biais de l'acte énonciatif revient par conséquent à une décomposition du personnage. Marginalisée, elle vit dans un état d'entre-deux, une phase liminale, période de seuil où le sujet est principalement défini par ses oppositions et ses contradictions :

[L]e temps de la marge est un hors temps à l'intérieur duquel les oppositions s'épousent, les contraires s'attirent sans s'exclure, les retournements et les

³⁹ Martin Mégevand. « Choralité ». In Jean-Pierre Ryngaert (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 36–40, p. 38.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

inversions sont légion : vivant, l'individu en position liminale peut symboliquement être mort ; homme, il peut prendre les allures de la femme ; humain, il se rapproche parfois dangereusement de l'animal, etc. Il échappe à tous les classements⁴¹.

Le corps de la mère – indéfini, hybride au même titre que le corpus du texte est liminal – fait cohabiter le mort et le vivant, l'humain et l'animal, le masculin et le féminin. Il est le reflet d'identités ambivalentes et d'une subjectivité niée, éparpillée, en accord avec la complexité du personnage maternel dans l'ensemble de l'œuvre durassienne.

En partant du postulat que la parole est source d'agentivité, il est à noter que la mère ne l'a que rarement : « Ce qui pourrait être dit ici l'est directement par Suzanne et Joseph. La mère –objet du récit– n'aura jamais la parole sur elle-même. » [EC p.12] I\$

À l'inverse, les corps jeunes, puissants, et surtout sexués de Suzanne et Joseph tendent à prendre de l'espace au fur et à mesure de l'avancée de la pièce et notamment par le fait que la parole leur est presque exclusivement donnée. Ainsi, l'amenuisement de la parole de la mère au profit de celle de ses enfants est lié à la dissolution de son corps.

Pourtant, le corps malade et vieillissant de la mère, corps rendu malade par tant de « colère » [EC p. 31] selon le médecin, est un corps paradoxalement surreprésenté par le biais du discours de ses enfants dans *L'Eden Cinéma* : réduit, amoindri, cadavérisé, il est au centre de toutes les discussions, l'objet principal des discussions de Suzanne et Joseph. Les cris de la mère ne cessent d'être –dans un premier temps– rapportés par ses enfants : « Elle crie que le cheval va mourir [...] Elle crie qu'il est mort [...] Au loin la mère qui crie. » [EC p. 19] La voix narrative de Suzanne fait remonter les premières crises de la mère à l'écroulement des barrages et dans cette écriture de la destruction, le corps de la mère s'effondre comme le firent autrefois les barrages : « Elle était déjà très malade. Elle ne pouvait plus parler sans crier. Parfois, elle tombait dans des comas de plusieurs heures. [...] Depuis l'écroulement des barrages. [EC p. 31] « Crier » du latin *quirito* signifie aussi bien « hurler » que « ululer » ou « beugler », soit une communication altérée qui prend des caractéristiques animales : quand l'homme hurle, n'est-ce pas la bête qui

⁴¹ Véronique Cnockaert. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée », *op. cit.*

s'exprime en lui ? La mère « gueule » également à de très nombreuses reprises, notamment dans *Un Barrage contre le Pacifique*, et le terme se rapporte une nouvelle fois à l'animalité, le vocable rappelant la bouche d'un animal et notamment d'un carnassier. Plus encore, le vacarme maternel nous renvoie à une pratique charivarique. Hurlement, désordre, cri, et fracas symboliseraient dès lors la *dissonance* du personnage et pourraient par conséquent se comprendre comme les expressions sonores des nombreux dysfonctionnements familiaux dont la mère est l'origine.

Finalement, la filiation animale ne cesse d'être tissée tout au long du cycle indo-chinois : par le biais du cheval — nous l'avons vu à plusieurs occasions — des oiseaux de mauvais augure qu'elle seule voit, du chien qui caractérise sa démarche, et plus généralement, par l'ensauvagement qui semble inhérent à la construction du personnage. À la frontière entre la vie et la mort, la mère s'inscrit également entre l'humain et l'animal, tant elle est proche, lors de ses dernières années de vie, d'animaux eux-mêmes toujours liés au trépas. Dans *Le Sabbat des Sorcières*, Carlo Ginzburg, affirme ainsi qu'« [e]ntre les animaux et les esprits, les animaux et les morts, les animaux et l'au-delà, il existe une connexion profonde.⁴² » Nous l'avons perçue par le biais des nombreux animaux psychopompes affiliés au personnage de la mère.

Dans *L'Amant* les affinités textuelles entre la mère et le bestiaire sont notamment rattachées à la folie maternelle :

Elle [la mère] est allée vivre et mourir dans le Loir-et-Cher dans le faux château Louis XIV. Elle habitait avec Dô. Elle avait encore peur la nuit. [...] Elle achète des couveuses électriques, elle les installe dans le grand salon du bas. Elle a six cents poussins d'un coup. Quarante mètres carrés de poussins. Elle s'est trompée dans le maniement des infrarouges, aucun poussin ne réussit à s'alimenter. Les six-cents poussins ont le bec qui ne coïncide pas, qui ne ferme pas, ils crèvent tous de faim, elle ne recommencera plus. Je suis venue au château pendant l'éclosion des poussins, c'était la fête. Ensuite, la puanteur des poussins morts et celle de leur nourriture est telle que je ne peux plus manger dans le château de ma mère sans vomir. [...] C'est là, dans la dernière maison, celle de la Loire, quand elle en aura terminé avec son va-et-vient incessant, à

⁴² Carlo Ginzburg. *Le Sabbat des Sorcières*, op. cit., p. 261.

la fin des choses de cette famille, c'est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. [A. p. 38–39]

Une fois de plus, son comportement est socialement inadéquat. La mère vit dans un « faux château Louis XIV », signe d'une richesse altérée. Mère nature, mère nourricière, toujours animée par la croissance, par le fait de donner la vie, elle est à nouveau porteuse de mort : les poussins, métaphore de renouveau, symbole dans le christianisme de la résurrection du Christ⁴³, ne survivent pas. Pour la vieille de la Mi-Carême, Pâques est avorté. Plus proche des animaux que des humains, plus proche des morts que des vivants, la mère fait littéralement entrer la mort dans la *domus*, signe d'un ensauvagement latent.

3. Frère(s) et Amant(s) : du chasseur à l'oiseau

« La chasse, c'est dans le sang. »

Bertrand Hell, *Le sang Noir, chasse et mythe du Sauvage en Europe*.

3.1 Liminarité, chasse et corps carnavalesque

Si l'intrigue du cycle indochinois met principalement à jour la traversée initiatique du personnage adolescent féminin⁴⁴ (et intrinsèquement la problématique transmission filiale mère-fille, nécessaire pour que chacune *trouve sa place*), les dynamiques initiatiques masculines sont loin d'être absentes. Par les figures emblématiques des frères et des amants qui ne cessent d'évoluer au fil des récits, le corpus nous présente des personnages à la trajectoire virile. Comme l'écrit Anne-Marie Sohn dans « *Sois un homme !* » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, « [...] la différence des sexes est socialement construite. On ne naît donc pas homme, on le devient [...] »⁴⁵. Dès lors, la construction virile, en tant qu'acquisition des attributs sociaux associés aux hommes et au

⁴³ Le poussin sortant de sa coquille symbolise dans la religion chrétienne la résurrection du Christ et sa sortie du tombeau. Nous référons à Gordon Geddes et Jane Griffiths. *Christian belief and practice*, Oxford : Heinemann, 2002.

⁴⁴ Ne serait-ce que par la mise en valeur du personnage féminin, associé à la figure auctoriale.

⁴⁵ Anne-Marie Sohn. « *Sois un Homme !* » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2009, p. 8.

masculin⁴⁶ fait partie intégrante du processus identitaire masculin⁴⁷ : « La virilité, jusque dans sa participation à la vie sexuelle, est apprise et imposée aux garçons par le groupe des hommes, non seulement pour qu'ils se démarquent radicalement des femmes, mais pour qu'ils s'en distinguent hiérarchiquement ⁴⁸ ». Cet aspect peut historiquement et culturellement se résumer par la séparation genrée des espaces et des pratiques qui leurs sont rattachées : aux hommes l'exploration transgressive des marges sauvages, aux femmes les apprentissages domestiques.

Cette partie tend à actualiser les analyses portant sur les personnages masculins du cycle indochinois souvent perçus, à juste titre, comme marginaux (du fait de leur violence, leurs pratiques incestueuses, leur faiblesse, leur « exotisme » ou leur étrangeté). Nous proposons pour notre part une lecture des itinéraires virils en terme plus ethnocritique de liminarité. En effet, l'apprentissage de la masculinité s'appréhende comme un espace-temps de passage ; cette période d'épreuves relève d'une phase de marge durant laquelle « le sujet proprement liminaire change d'état et fait l'expérience de l'altérité, met en place des rites de transition⁴⁹ ». Le but est « de passer sans danger d'un état de fait, ou d'un état social, ou d'un état moral et affectif à un autre, généralement considéré comme supérieur et meilleur.⁵⁰ » Cette étape (temporaire et transitoire donc) doit par conséquent mener *in fine* à une agrégation en tant qu'homme adulte. Or les personnages masculins du cycle indochinois peinent à quitter la phase de marge ; ils sont victimes d'un ensauvagement qui se traduit par diverses défaillances rituelles. En ce sens, nous proposons d'analyser les personnages masculins du cycle indochinois comme étant liminaires.

Les PL [personnages liminaires] commettent des entorses à la coutume, soit par émancipation d'une conscience individuelle, soit par ignorance des pratiques symboliques, soit par une forme de malédiction (hérédité familiale, malheur, mauvais sort). Parfois, ils ont à subir les effets des défaillances rituelles qui ont eu lieu à leur égard (le destin de l'enfant qui devient idiot se

⁴⁶ « [...] la force, le courage, la capacité à se battre, le droit à la violence et aux privilèges associés à la domination de celles, et ceux, qui ne sont pas, et ne peuvent être virils : femmes, enfants..., mais aussi la forme érectile de la sexualité masculine » (*Ibid.* p. 12)

⁴⁷ Bien qu'elle tende à être remise en cause aujourd'hui.

⁴⁸ Pascale Molinier. « Virilité défensive, masculinité créatrice », *op. cit.*, p. 39 ; la chercheuse se base sur les travaux de Daniel Welzer-Lang (« L'homophobie : la face cachée du masculin ». In Daniel Welzer-Lang, Pierre Dutey (dir.). *La peur de l'autre en soi. Du sexisme à l'homophobie*, Montréal : Vlb Eds, 1994.

⁴⁹ Sophie Ménard. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *op. cit.*

⁵⁰ Arnold Van Gennep. *Le folklore français, du berceau à la tombe*, *op. cit.*, p. 111

dessine lors de son baptême ; le mort qui revient est motivé par un règlement de comptes et dénonce un déficit ritique à l'égard de son destin posthume qui l'immobilise dans un entre-deux-mondes). Inachevées dans leur développement initiatique, biologique et/ou mental, ces existences à rebours mobilisent un ensemble de ratés dans la socialisation des sexes et des âges⁵¹.

À notre sens, la liminarité des personnages s'inscrit comme l'expression de la poétique de *la vie à l'envers* présente dans les récits. Troublant les frontières entre les grandes catégories anthropologiques de la mort et de la vie, de l'animalité et de l'humain, du sauvage et du domestique, du féminin et du masculin, la manifestation de la carnavalisation indirecte aboutit par conséquent en une surreprésentation des phénomènes d'entre-deux qui se décline en de multiples représentations. La mise en lumière des belligérences cosmologiques (Descombes) et des désordres symboliques au sein du corpus nous amène par conséquent à poser pour hypothèse que Joseph, Paulo et Pierre (associés à la famille ensauvagée) et à l'opposé M. Jo, suivi des deux « versions » du personnage de l'Amant se construisent principalement par le biais de la dialectique cynégétique du chasseur et du chassé.

Nous avons déjà souligné le désintérêt de la critique durassienne pour l'étude des phénomènes culturels lors de l'analyse des filiations thématiques entre certains textes du corpus et le conte. Or, il en va de même pour les représentations cynégétiques. Si la chasse est un motif très présent chez l'écrivaine — et particulièrement dans le cycle indo-chinois —, à notre connaissance, aucune étude n'a encore porté sur la signification culturelle de l'imaginaire cynégétique⁵². Et pourtant, les mécanismes textuels construisent un large réseau de significations autour du motif de la chasse, indissociable de l'ensauvagement carnavalesque et des marges chtoniennes, et lié au monde des Morts. L'imaginaire européen de la chasse s'est en effet construit sur une appréhension ambiguë du sauvage, ce dernier incarnant tout à la fois « le danger du chaos face à l'ordre social⁵³ » et « le principe même de la reproduction, de l'énergie et du dynamisme des rapports humains⁵⁴ ».

⁵¹ Sophie Ménard. « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *op. cit.*

⁵² Si ce n'est peut-être de mentionner la fascination de Marguerite Duras pour le film *La nuit du Chasseur*, de Charles Laughton.

⁵³ Frédéric Saumade. « Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal », *L'Homme* (n° 136), 1995, p. 113–121, p. 116. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/hom.1995.370003> www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_136_370003.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

En ce sens, rappelons déjà que toute chasse peut être considérée comme un rite de passage : « [...] séparation d'avec la communauté, temps de marge qui est celui de la quête animale, temps d'agrégation avec le partage de l'animal et les repas qui s'en suivent.⁵⁵ ». Les rites impliquent un rapport direct entre l'homme et l'animal sauvage : en franchissant la limite établie entre humanité et animalité, on peut s'initier et se familiariser avec tout un monde culturellement associé aux caractéristiques viriles.

Dans ces réunions d'hommes (parties de chasse et repas festifs qui les rythment), les participants sont arrachés à leurs statuts habituels (et dominants) de citoyens, pères, époux et travailleurs : l'espace « naturel » est comme « un espace de célibat périodiquement reconquis », un espace de transgression et d'inversion des pratiques et des normes ordinaires, un espace d'« ensauvagement » quasi rituel⁵⁶.

Durant cette période liminale aux marges poreuses les normes quotidiennes sont bouleversées. Christian Bromberger et Gérard Lenclud⁵⁷ évoquent entre autres exemples des repas de mets crus et grillés, consommés avec les doigts, comme « anti-cuisine⁵⁸ », les abris de fortune éloignés du protocole domestique, comme « anti-maison⁵⁹ », et les paroles échangées sur les femmes, souvent grivoises, comme « anti-café⁶⁰ ». Cependant, soulignons que si la période de la chasse est bien marquée par l'*écart*, elle n'en reste pas moins cadrée, ordonnée, et réglementée par le reste de la communauté. Comme l'affirme Véronique Cnockaert : « En marge du monde des hommes ne veut pas dire [...] en marge des lois⁶¹ ». Si la période de chasse au sein de l'espace forestier dissout les repères jusqu'à rendre les délimitations entre nature et culture (et donc sauvage et domestique, humain et animal, vie et mort) floues, si les retournements et les inversions sont alors légion, elle n'en reste pas moins cadrée et ordonnée par le reste de la communauté par le biais de règles et de conventions rituelles précises.

⁵⁵ Martine Segalen. *Rites et rituels contemporains*, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁶ Marie Scarpa. « Sauvage, vous avez dit "sauvage" ? Lecture ethnocritique de La Mère Sauvage de Maupassant », *op. cit.* p. 41.

⁵⁷ Christian Bromberger et Gérard Lenclud (dir.). « La chasse et la cueillette aujourd'hui », *Etudes rurales* (n°87-88), 1982, p. 56.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹ Cnockaert Véronique. « L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac », *op. cit.*, p. 45.

Pourtant, à excessivement vivre dans les marges sauvages, à démesurément *faire corps* avec la bête, le chasseur peut se *dé-régler* et ne jamais revenir du territoire du *saltus*. Lorsqu'elle est *hors-la-loi*, la pratique cynégétique tient davantage du braconnage que de la chasse. Comme le rappelle Marie Scarpa : « [...] le braconnage systématique [...] ne s'inscrit pas, lui, dans cette logique de la "passion" et du "défi rituel". En accentuant la violence de l'opposition à la loi [...], c'est une activité proprement illégale. Sa "sauvagerie" n'est plus simplement transitoire, elle devient permanente⁶² ». Ensauvagé, le chasseur-braconnier devient une menace pour l'ordre social. Dans son essai *Sang Noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*⁶³, Bertrand Hell revient justement sur les représentations du Sauvage en s'intéressant notamment à la symbolique du Sang Noir. L'imaginaire culturel européen abonde de mythes et légendes narrant cette passion cynégétique à laquelle peuvent succomber les hommes ne sachant tracer la juste limite entre humanité et animalité. Ensauvagé, le chasseur est dès lors animé par un fluide particulier, « le sang noir de la bête sauvage », spécificité physiologique qu'il partagerait avec les animaux les plus sauvages et qui se traduirait par « un enfièvrement de plus en plus funeste⁶⁴ ». Les croyances populaires évoquent pour conséquence une pratique débridée de la chasse, une déchéance sociale, un goût alimentaire pour les viandes les plus noires (le gibier), une « connaissance intime de la nature sauvage⁶⁵ », une force physique remarquable et une grande vigueur sexuelle (traits, nous le verrons, qui correspondent tout particulièrement au comportement du/es frère(s)). Le bestiaire durassien revêt en ce sens un fort symbolisme : l'analyser, c'est comprendre les enjeux de domination entre les personnages. De même, le flux caractéristique qui relie le chasseur à sa proie (le sang « noir » du *Jagdfieber*, mis à jour par Bertrand Hell, sur lequel nous reviendrons) s'inscrit plus largement dans le thème structurant de l'empreinte du sang sauvage (et des problématiques de transmission qui lui sont liées, déjà mises à jour) présente en filigrane au sein du cycle.

En tant que processus concret d'abattage, la chasse n'invite pas uniquement aux marges animales, l'ensauvagement tient également en la proximité qu'implique l'activité

⁶² Marie Scarpa. « Sauvage, vous avez dit "sauvage" ? Lecture ethnocritique de La Mère Sauvage de Maupassant », *op. cit.* p. 39.

⁶³ Bernard Hell. *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, *op. cit.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

cynégétique avec la mort. De même, n'oublions pas que les dimensions rituelles en font un parfait rite de passage, or l'initiation est à comprendre à plusieurs égards comme une mort symbolique. En tuant la bête, le chasseur voyage métaphoriquement vers le monde des morts. Cet aspect est bien présent au sein de notre imaginaire culturel européen, ne serait-ce que par le folklore touchant à la *mesnie Hellequin*, soit la chasse sauvage (dite également chasse furieuse), précédemment évoquée. Carlo Ginzburg rappelle sur ce point que les apparitions de morts sont notamment définies par les termes de « chasse (jagd)⁶⁶ ». L'activité cynégétique serait en effet intimement liée au chthonien et à l'inférieur ; plus encore, elle aurait à voir avec les pratiques carnavalesques. Les différentes voies parcourues successivement ici (ensauvagement, animalisation, chasse, monde des morts) convergent en effet en un nouveau point : le Charivari, intimement lié, comme nous l'avons déjà vu, aux pratiques familiales. En effet, dans l'ouvrage *Aux origines de carnaval*, Anne Lombard-Jourdan revient sur l'étymologie (incertaine) du terme « charivari » pour la faire dériver de *hourvari*, *horvari* « cri des chasseurs pour rappeler les chiens⁶⁷ » :

De la même manière, il faut relever que, d'après un savant, la signification originale de l'expression *mesnie Hellequin* serait « meute de chiens bruyants » [...] Si elles sont exactes, ces étymologies constitueraient une preuve supplémentaire des liens originaux entre charivari et mythe de la chasse sauvage.⁶⁸

La *mesnie Hellequin* constitue ainsi selon l'historienne « le fond mythique de la phase la plus ancienne du charivari » dans la mesure où « les acteurs du charivari voulaient personnifier, au cours de cette période, la foule des âmes des morts⁶⁹ ».

Le large réseau de significations mis en place par les textes autour du processus initiatique cynégétique renvoie dès lors aux débordements du corps et à ses excès. Le personnage liminaire est celui qui a fait un détour par *l'Autre*, mais n'arrive pas à revenir de cette altérité. Loin de suivre la « codification des relations homme/animal ⁷⁰ »

⁶⁶ Carlo Ginzburg. *Le Sabbat des Sorcières*, op. cit. p. 112.

⁶⁷ Anne Lombard-Jourdan. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, op. cit., p. 136.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 136

⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁰ Bernard Hell. *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, op. cit., p. 22.

nécessaire à une pratique raisonnée de la chasse, les personnages du cycle indochinois endossent différents rôles, et expérimentent plusieurs phases, troublant ainsi les frontières jusqu'à finalement ne plus toujours être capables de tracer des limites entre le domestique et le non domestiqué. La culture laisse ainsi place à l'indéterminé. Les récits textualisent par conséquent divers réseaux de significances cynégétiques qui prennent notamment forme dans des couplages paradigmatiques fondamentaux : le sauvage et le domestique, la pulsion et la maîtrise, l'humain et l'animal, le prédateur et la proie, le cru et le cuit, et finalement, le mort et le vivant. Une fois encore, le corps — carnavalesque — prime. Il est marqué par le sauvage et la pensée non domestiquée ; il répond à ses pulsions et inscrit son opposition à la droiture morale et corporelle de la communauté coloniale. Signe d'une culture mal digérée, l'ensauvagement guette ; il concerne la famille menée par la mère Reine Carnaval, bien sûr, mais aussi les prétendants et amants qui la côtoient de trop près.

3.2 Un excès de sauvagerie ?

Très vite dans l'œuvre durassienne les frères sont rattachés à l'imaginaire cynégétique. Dans « L'histoire de Léo », la jeune narratrice partage les pratiques éducatives de la mère qui impliquent des disparités d'orientation en fonction des enfants. Ainsi, si la jeune fille, marionnette des ambitions maternelles, est contrainte d'intégrer le lycée, les frères sont laissés sans instructions : « Elle ne s'occupa pas de mon frère, qu'elle disait inintelligent, et m'entreprit. Elle me jugeait plus apte aux études que lui, mais ce n'était pas sans un certain mépris. Mon frère non plus. Mon frère me disait : "Moi qui ne suis pas intelligent, je resterai aux plantations" » [CG p. 55]. Quand les fils, oisifs, sont laissés « libre comme l'air », la jeune fille, en accédant à la littérature, doit quitter l'*état de nature* associé à l'enfance sauvage pour se conformer au milieu clos et inégalitaire de l'institution scolaire coloniale.

Les métiers qu'on voulait me « mettre entre les mains » varièrent d'une année à l'autre. On envisagea successivement que je serais rien moins que professeur, avocate, médecin, directrice de journal ou exploratrice. [...] « Tu feras ce qu'on te dira », disait ma mère. [...] Jamais mes frères ne fréquentèrent le lycée ou une école quelconque. Il n'en fut jamais question. Ils vivaient à Sadec, et l'oisiveté totale de ces jeunes gens de dix-sept et dix-huit ans paraissait à tous inadmissible, sauf bien entendu à nous-mêmes. [...] Mon frère cadet avait

décidé qu'il serait chasseur, qu'il deviendrait le plus grand chasseur d'Indochine, qu'il se passerait de la plantation. Il chassait dès quatorze ans dans la chaîne de l'Éléphant, et à vingt et un ans il comptait à son actif douze tigres et une panthère noire [CG p. 54].

Dès les prémices du cycle indochinois, l'institution scolaire remplit une fonction de mise en ordre dans la mesure où l'accès au lycée de la jeune narratrice rend la séparation d'avec le frère effective ; le cadre scolaire amène les règles de la culture en permettant à la fois la désunion du *même* (l'arrêt des pratiques incestueuses), l'apprentissage de la différence des sexes et un processus d'acculturation finalement salutaire. Cependant, si l'une accède à une instruction qui lui permet de prendre en main son destin, de s'affranchir de la mère, mais aussi de devenir la narratrice autodiégétique du récit qu'elle partage (« ces considérations débordent le cadre de *mon récit* » [CG p. 43]) l'autre est refoulé aux marges du sauvage. Les synonymes d'« inintelligent » (qualificatif par lequel la mère désigne son fils) sont nombreux ; le dictionnaire CRISCO (Centre de recherches interlangues sur la signification en contexte) suggère « sot », « imbécile », « ignorant », « âne » et bien sûr, l'adjectif... « bête ». L'absence d'instruction du frère l'animalise indirectement ; le non-éduqué est renvoyé du côté du sauvage. N'ayant pas réussi à s'acculturer aux pratiques littéraires, le fils est voué à s'éloigner des activités scolaires — et par la même occasion du monde de l'écrit — pour privilégier une trajectoire cynégétique, où le chasseur (refoulé dans les confins du *saltus*) côtoie principalement... les bêtes.

Une fois encore, l'œuvre de jeunesse donne le ton et trace déjà les principaux motifs repris au sein du cycle. *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* apportent cependant une importante modification concernant le statut littéraire du personnage de la jeune fille. En effet, aucune exception n'est faite par la mère : ni Suzanne, ni Joseph ne sont scolarisés. L'instruction des enfants pourrait par conséquent se résumer en une *école buissonnière*, soit, littéralement, un apprentissage de la broussaille, une familiarisation à l'espace ensauvagé. Or l'école buissonnière ne peut s'appréhender qu'une fois mise en parallèle avec l'institution scolaire classique à laquelle elle s'oppose. L'école traditionnelle prône en effet une *raison graphique*, organisatrice de la *culture*, où les frontières ordonnatrices viennent conceptualiser la pensée. Les parents, enseignants expatriés en Indochine, s'inscrivaient à l'origine dans cet ordre institutionnel et social

littérarien. Le décès du père marque cependant la rupture d'avec la société coloniale, et par la même occasion, la sortie d'un *système*. Détachés de la loi littérarienne aussi bien d'un point de vue moral (les personnages sont souvent caractérisés de « profondément immoraux » [BCP p. 124/BCP p. 175]), éducatif (par excès de corps, la mère bat allègrement ses enfants, notamment sa fille) que géographique (l'emménagement dans le *saltus* de la plaine les coupe littéralement des espaces de civilisation) les deux adolescents embrassent désormais pleinement les marges ensauvagées. Retournement carnavalesque oblige, les valeurs sont durablement inversées : Suzanne et Joseph grandissent sous l'égide d'une veuve carnavalesque, passée du statut d'enseignante transmettant une culture littérarienne à celui d'*anti-cultivatrice* semant et récoltant davantage la mort que la vie.

Au sein de la fratrie, l'excès de sauvage est cependant davantage du côté du frère. N'ayant reçu « aucune éducation » [BCP p. 78], Joseph est gouverné par une appréhension du monde davantage corporelle qu'intellectuelle. Pour souligner cet aspect, l'autrice va jusqu'à détourner dans la bouche de ce personnage anti-littérarien une célèbre formule flaubertienne⁷¹ : « la B. 12, c'est moi » [BCP p. 253]. Mauvais lecteur, Joseph n'est pas sujet aux exaltations romantiques d'une Emma Bovary ; s'il a bien ses idéaux, il ne glorifie ni la vie ni l'amour (au contraire de sa sœur qui se projette dans la vie comme dans un conte, allant par conséquent de désillusion en désillusion). Plus terre à terre, le jeune homme s'identifie à la voiture (apanage du masculin, l'automobile est un symbole de virilité et de réussite sociale⁷²) ou plus précisément au mécanisme du véhicule : si cette dernière — rafistolée jusqu'à la moindre pièce mécanique — peut encore rouler grâce à la débrouillardise de son propriétaire, alors il doit lui aussi pouvoir encore avancer et quitter la plaine. Joseph, « chasseur [...] et rien d'autre » [BCP p. 116], est bien du côté des pratiques *techniques* : « Il faisait encore plus de fautes d'orthographe qu'elle [Suzanne]. La mère avait toujours dit qu'il n'était pas fait pour les études, qu'il n'avait l'intelligence que de la mécanique, des autos, de la chasse » [BCP p. 116]. Principalement caractérisé par des attributs culturellement qualifiés de « virils » (il chasse, fume, fait beaucoup l'amour et répare l'auto), sa trajectoire initiatique consiste principalement à se séparer de la mère et de la sœur pour entreprendre sa propre vie. Or ce premier apprentissage

⁷¹ « Mme Bovary c'est moi » : Flaubert ne l'a toutefois jamais écrite ; il s'agit d'une citation apocryphe.

⁷² L'automobile, et plus encore l'étroite relation entre l'homme et la voiture, est par ailleurs un motif important dans le cinéma et la littérature des années 1950–1960.

s'effectue au sein du microcosme textuel par une pratique de la chasse qui le rapproche immanquablement de la bête. Dès le début du roman, Joseph est conscient de la nécessité de partir et de s'initier. Maître de la forêt, le jeune homme quitte, une fois le crépuscule venu, l'espace domestique du bungalow pour aller braconner au sein des espaces non cultivés du *saltus* ; la recherche de l'ensauvagement correspond à une épreuve de virilité. La chasse a ainsi lieu la nuit, temps privilégié de l'initiation où les repères sont brouillés et permet le va-et-vient entre le sauvage et le domestique. Elle offre la possibilité au jeune homme de se détacher progressivement de la *domus* familiale et marque pleinement son entrée dans la phase de marge. L'activité semble émancipatoire : en s'écartant du foyer rattaché au féminin, en s'imposant « la rencontre de l'altérité, du contraire⁷³ », Joseph se « réengendre »⁷⁴ en tant qu'homme.

C'était un chasseur, Joseph, et rien d'autre. [...] À quatorze ans, il avait commencé à chasser de nuit, il se construisait des miradors et partait sans un seul pisteur, pieds nus, en cachette de la mère. Il n'y avait rien au monde qu'il aimait tant qu'attendre le tigre noir à l'embouchure du rac. Il pouvait attendre des nuits, tout seul, par n'importe quel temps, à plat ventre dans la vase. Une fois il avait attendu pendant trois jours et deux nuits et il était revenu avec une panthère noire de deux ans. Il l'avait mise en proue à la pointe de sa barque et tous les paysans s'étaient rassemblés sur les berges du rac pour le voir arriver. [BCP p. 116]

Pourtant, Joseph tombe rapidement dans un excès de corps qui le marginalise. N'oublions pas que l'initiation consiste (pour reprendre l'expression de Pierre Vidal-Naquet) en l'épreuve d'un « ensauvagement programmé ». Si le détour par la sauvagerie et les marges non cultivées sont nécessaires, « ce temps d'épreuve » se doit d'être limité à un contexte spatio-temporel précis. Mais Joseph ne sait quitter les marges du sauvage. D'abord collective et masculine, la pratique intensive de la chasse désociabilise finalement le jeune homme et le retranscrit à la périphérie géographique et sociale de la communauté villageoise masculine.

⁷³ Pierre Vidal-Naquet. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴ Comme le remarque l'ethnologue Daniel Fabre dans la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe » (*op. cit.*), les pratiques populaires montrent combien les jeunes garçons, contrairement aux jeunes filles, ont besoin d'aller chercher à l'extérieur leur identité.

[Jean Agosti] connaissait mal Joseph, comme ils étaient nombreux à mal le connaître [...]. Comme bien des gens il prétendait que Joseph était *un peu fou* et capable de *faire des choses inexplicables*. Ils avaient chassé ensemble et il n'avait jamais vu personne chasser avec cette *intrépidité*. Et un jour, disait-il, il avait été un peu jaloux de Joseph. C'était pendant une chasse de nuit, il y avait deux ans de cela. Il avait eu très peur, mais Joseph, non, Joseph n'avait même pas remarqué qu'il avait eu peur. Il avait été poursuivi par une jeune panthère dont ils avaient tué le mâle. La poursuite avait duré une heure. Tout en fuyant, Joseph tirait sur la panthère. Il se cachait et de son abri il tirait. Ses coups de fusils les signalaient chaque fois à la bête qui devenait de plus en plus furieuse. Au bout d'une heure Joseph avait réussi à l'avoir. Il ne lui restait plus que deux balles dans sa cartouchière et ils s'étaient éloignés tellement qu'ils étaient à deux kilomètres de la piste. *Depuis ce jour, Agosti n'avait plus chassé que très rarement avec lui.* [BCP p. 274, nous soulignons]

L'inclinaison de Joseph pour le monde sauvage (rapproché d'un état de folie) l'écarte définitivement du groupe ; c'est bien son comportement « inexplicable » mettant en danger le reste des chasseurs qui entraîne sa marginalisation. Joseph ne respecte pas les règles et les conventions rituelles implicites ordonnées par la communauté. La phase d'agrégation symbolisant le retour à la communauté et la consommation des chairs n'est jamais établie dans le cas de Joseph. Davantage braconnier que chasseur,⁷⁵ car en marge des hommes et de leurs lois, Joseph ne consomme pas toujours les animaux, les laissant sanguinolents, dans le *cru*, état du sauvage, jusqu'au pourrissement.

Joseph avait tué le cerf et l'une des biches l'avant-veille et les deux autres il y avait trois jours, et celles-là ne saignaient plus. Les autres perdaient encore leur sang goutte à goutte par leurs mâchoires ouvertes. Joseph chassait souvent, parfois une nuit sur deux [...]. Mais Joseph ne pouvait pas se résigner à revenir bredouille de la forêt. Et on faisait toujours comme si on mangeait les biches, on les accrochait toujours sous le bungalow et on attendait qu'elles pourrissent avant de les jeter dans le rac. [BCP p. 14]

⁷⁵ « Mais le braconnage systématique, “professionnel“ [...], ne s'inscrit pas, lui, dans cette logique de la “passion“ et du “défi rituel“. En accentuant la violence de l'opposition à la loi (symbolisée souvent par les gardes forestiers et autres “gendarmes“), c'est une activité proprement illégale. Sa “sauvagerie“ n'est plus simplement transitoire, elle devient permanente ». Nous renvoyons à l'article de Marie Scarpa : « Sauvage, vous avez dit “sauvage“? Lecture ethnocritique de *La Mère Sauvage* de Maupassant », *op. cit.*, p. 41.

Le jeune homme est porteur du *sang noir* décrit par Bertrand Hell, cette fièvre extrême qui, ne lui permettant plus « de se satisfaire des limites de la chasse mesurée et, [qui] pour assouvir [sa] passion [le rend] prêt à prendre tous les risques⁷⁶ » :

Marginal par sa position sociale, le chasseur excessif l'est également par certains traits de caractère présumés spécifiques. Tout se passe comme si, par un glissement progressif de sa personnalité même, il était susceptible de devenir autre. Nombreux sont les récits, des uns comme des autres, explicitant cette altérité. Sur le plan psychologique, on décrit ce braconnier « tête brûlée » par excellence, on détaille à souhait les manifestations de l'individualisme irréductible des poseurs de collet ou des affûteurs solitaires et secrets ; sur le plan physiologique, on fait état de ce « sixième sens », de cet « instinct naturel » du chasseur parcourant le bois, on est en mesure de commenter sa maîtrise exceptionnelle du corps, sa résistance « hors du commun »⁷⁷

Le goût de la chasse devient une rage débridée. Joseph ne chasse pas uniquement pour manger ou se vêtir des peaux, il chasse hors des limites du raisonnable, c'est-à-dire bien plus que ce qui peut être consommé par la famille. De même, ce dernier ne sort jamais de l'étape marginale que représente la période de chasse dans la mesure où la « déraison manifestée par le chasseur dans la poursuite de l'animal sauvage⁷⁸ » trouve un prolongement au sein de sa vie sociale. L'écart engendré par l'activité cynégétique n'est plus ordonné au sein d'un espace-temps précis ; une fois la frontière du retour à la communauté franchie, le jeune homme ne réussit pas pour autant à se détacher du *sang sauvage*. Et pour cause, dès les premières pages du roman il apparaît comme le personnage le plus ensauvagé du trio familial. Sa chambre, espace de l'intime reflétant au mieux la personnalité du jeune homme, est décrite comme la pièce la moins meublée de la maison, décorée uniquement de fusils et de « peaux qu'il tannait lui-même et qui pourrissaient lentement en dégageant une odeur fade et écœurante. » [BCP p. 115] Ses attitudes sont également dépeintes comme rustres et sauvages. Pris d'« accès de rage » [BCP p. 152] (et selon l'imaginaire de l'ensauvagement étudié par Bertrand Hell, la rage incarne la

⁷⁶ Bernard Hell. *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, op. cit., p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸ Bertrand Hell. « Le sauvage consommé. Classification animale et ordonnance cynégétique dans la France de l'Est », *Terrain* (n° 10), « Des hommes et des bêtes », p. 74–85, 1988. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/2931#quotation>.

manifestation la plus effrayante du désordre délétère du sang noir⁷⁹) il jure, frappe et « gueule » (le terme laisse déjà entendre l'affiliation animalière). Alors que Suzanne ressent un véritable dégoût à l'idée de se baigner dans le rac et court se laver dans la cabine une fois sortie de l'eau, Joseph « ne se rinç[e] pas [et] rest[e] en maillot jusqu'au lendemain matin » [BCP p. 25]. Mais cet ensauvagement est surtout visible dans les goûts alimentaires des personnages. Les travaux de Frédéric Saumade portant sur le triangle sémantique du sang animal, esquisse une théorie alimentaire culturellement genrée, basée sur les pratiques cynégétiques :

La noirceur et le goût fort de la viande sont donc associés aux chasseurs, hommes dont le sang est assez puissant pour être au diapason de l'univers sauvage, tandis que la blancheur et la douceur renvoient à la domesticité et aux femmes, normalement exclues de la traque des gros gibiers⁸⁰.

Le texte textualise cette différence symbolique. En effet, si Suzanne mange son riz avec « une grande rasade de lait condensé » [BCP p. 27] (aliment symboliquement lié à l'enfance) Joseph dévore de l'échassier, « une belle chair sombre et saignante » [BCP p. 27], ce qui correspond au « goût alimentaire pour les viandes les plus noires⁸¹ » que décrit Bertrand Hell. Le régime alimentaire du chasseur est en effet loin d'être anecdotique ; c'est bien de la chair sanglante de la proie ingérée que découle la *jagdfieber* (littéralement la fièvre de la chasse). Le sang est vecteur d'un flux d'ensauvagement ; l'homme en porte les marques dans sa propre chair :

L'excès de flux sauvage, la rétention de chaleur qui en découle confinent à la folie. Entre la simple passion de la chasse et une pulsion incontrôlable, véritable rage qui possède l'homme des bois devenu « sauvage », aucune frontière nettement établie n'existe : le passage peut être, de l'avis de tous, rapide⁸².

Liminaire, Joseph traverse les marges du *sauvage* jusqu'à ne plus savoir distinguer les limites entre nature et culture et finalement, humanité et animalité. En se nourrissant du

⁷⁹ Bernard Hell. *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, op. cit., p. 168.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁸² Bertrand Hell. « Le sauvage consommé », op. cit., p. 78.

sang de la bête, il devient chasseur au sang noir et prend les caractéristiques de l'animal traqué jusqu'à faire corps avec lui.

L'Amant et *L'Amant de la Chine du Nord* sont plus proches du matériau autobiographique et présentent, tout comme dans « L'histoire de Léo », deux frères : Paulo, chasseur de tigre et Pierre, chasseur d'hommes. Si la famille a quitté les plaines du *saltus* pour s'installer au sein du quartier colonial de Vinh-Long (la maison de fonction de la mère est de plus au cœur même de l'école, le *campus*) l'ensauvagement n'en est pas pour autant amoindri et s'inscrit simplement sous d'autres modalités. L'excès de sauvagerie familiale est souvent présenté comme survenant de la violence du frère aîné. La brutalité de Pierre, accrue par l'impuissance de la mère, contribue par conséquent à désociabiliser la famille, déjà appauvrie par la mort du père et les mauvais choix financiers qui suivirent. Cette dernière a ainsi « honte » [ACDN p. 112] d'aller « au Cercle [des femmes colons] parce qu'elle a honte à cause [du] frère aîné » [ACDN p. 112]. Le schéma se répète constamment ; en présence de l'Amant chinois, aucun des fils ne sait se conformer aux convenances sociales : « Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne peuvent pas le regarder. [...] S'ils pouvaient faire ça, l'effort de voir, *ils seraient capables par ailleurs de faire des études, de se plier aux règles élémentaires de la vie en société* » [A. p. 62, nous soulignons]. Refoulée aux marges du sauvage, la famille n'est plus sujette à la loi des Hommes, mais bien à une « loi animale » [A. p. 13]. La fratrie est dès lors qualifiée dans *L'Amant* de « communauté invivable » [A. p. 68] les frères « dévorent », « continuent à dévorer », « dévorent comme [la narratrice n'a] jamais vu dévorer nulle part » [A. p. 62] ; les repas deviennent également l'objet de violentes bagarres où les plus jeunes tentent de protéger leur nourriture de la voracité de l'aîné : « Pierre a repris le morceau de viande dans l'assiette de Paulo et l'a mis dans la sienne. Et il l'a mangé — un chien on aurait dit. Et il a hurlé : un chien, oui c'était ça » [ACDN p. 28]. L'humanité devient bestialité.

Si le petit frère chasseur reste idéalisé par la narratrice⁸³, le grand frère prend les caractéristiques d'un chasseur qui se situe à l'extrémité même de la pratique cynégétique : celui qui, par excès de corps, par excès de *sang noir* surtout, ne chasse plus chez les animaux, mais dans le cercle des hommes. Déjà dans « L'histoire de Léo », la jeune

⁸³ Tout comme l'était déjà à certains égards Joseph.

narratrice construisait un parallèle intéressant entre le frère aîné et le chasseur : « Mon frère aîné arrivait à son tour ; lorsqu'on parlait d'argent, lorsque dans une conversation il entendait qu'il en était question, *il arrivait frémissant, tel le chasseur qui entend le cri du tigre* » [CG p. 49]. La comparaison se poursuit dans la caractérisation du frère dans *L'Amant* : « Son premier mouvement c'est de tuer, de rayer la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de *chasser*, de faire souffrir » [A. p. 93, nous soulignons]. Le frère ne sait plus différencier les bêtes des hommes. À l'écart des lois, il ne respecte pas les limites préétablies dans la communauté ; tabou ultime, il chasse au cœur même de son cercle social et devient un prédateur pour ses prochains. L'activité cynégétique, associée ici au meurtre, à l'anthropophagie et à l'inceste⁸⁴, traduit sa mauvaise initiation. Le comportement de Pierre reflète les entorses à la coutume, il est le résultat de manquements et d'incomplétudes.

Car Pierre ne trouve jamais sa place. Toute existence en dehors du cercle familial lui est refusée : « Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne. Il a en été de cette maternité comme un délit. Elle le tenait caché. » [A. p. 94] Dans l'excès du « trop proche », si le frère aîné s'écarte un temps du foyer, c'est pour mieux y revenir ; « la rencontre de l'altérité, du contraire⁸⁵ » qu'implique la chasse en forêt n'a jamais lieu dans la mesure où l'activité cynégétique est pratiquée au sein de la communauté familiale (sans phase de séparation donc). Pierre vivra avec la mère, sans jamais se « réengendrer ». Après le décès de cette dernière, « il mène une existence étrange » [A. p. 93], « vi[t] dans une grande solitude » [A. p. 93], « dort pendant un an dans un fauteuil » [A. p. 93]. Mère et fils se retrouveront dans la mort : « Elle a demandé que celui-là soit enterré avec elle. [...] Ils sont tous les deux dans la même tombe. Eux deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur. » [A. p. 99] Cet aspect marque certainement la plus grande différence entre Joseph et Pierre : l'aîné des frères n'a pas su se détacher de la folie de la mère, de son amour mortifère, et c'est ce qui a rendu son existence misérable, à l'écart de toute communauté.

⁸⁴ Selon Claude Lévi-Strauss, les sociétés humaines sont fondées sur trois interdits fondamentaux, ou « tabous » : l'inceste, le meurtre et le cannibalisme.

⁸⁵ Pierre Vidal-Naquet. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *op. cit.*, p. 15.

Car Pierre est un chasseur d'hommes. Le film *La nuit du chasseur* du réalisateur américain Charles Laughton raconte l'histoire d'une mère ayant littéralement fait entrer « le diable » dans sa maison en l'épousant et la traque des deux jeunes enfants (un frère et une sœur) qui s'en suit. Le film devient par un processus d'intertextualité une référence culturelle au sein même du récit. La narratrice construit à plusieurs reprises un parallèle entre l'intrigue cinématographique et son enfance : « Autour du souvenir la clarté livide de la nuit du chasseur. Ça fait un son strident d'alerte, de cri d'enfant. » [A. p. 65] L'appel à l'aide face à l'homme devenu bête sera à plusieurs reprises formulé mais jamais entendu. Et le petit frère, devenu la proie de ce prédateur de chair humaine, en mourra finalement : « [...] je suis hantée *par la mise à mort de mon frère*. Pour la mort une seule complice, ma mère. » [A. p. 26, nous soulignons]; « Le frère aîné *restera assassin*. Le petit frère *mourra de ce frère*. Moi je suis partie, je me suis arrachée. Jusqu'à sa mort le frère aîné l'a eue [la mère] pour lui seul. » [A. p. 70, nous soulignons]

3.3 Dialectique du chasseur et de la proie : le bestiaire durassien

L'importance accordée à l'étude des pratiques cynégétiques au sein des récits nous permet d'interroger la représentation du sauvage dans un corpus durassien évoquant notamment en toile de fond l'entrée en écriture. Notre axe de recherche se situe dès lors plus largement dans la problématique de l'impossible délimitation entre nature et culture, qui se concrétise elle-même par la surreprésentation des phénomènes d'entre-deux. Rappelons que l'un des principaux objectifs de ce travail de recherche est en effet d'interroger la représentation symbolique du *limen* en questionnant notamment les formes et les enjeux de la poétique du seuil à l'œuvre dans le cycle indochinois. En ce sens, les questions d'initiation, de passage et de circulation sont centrales dans le corpus. Nous avons déjà mentionné précédemment la porosité des frontières au sein des textes ; le but était alors de mettre en exergue la « liminarité » de ces espaces de marge constamment ouverts à des dynamiques contraires. Mais n'oublions pas que les marges géographiques impliquent indéniablement des écarts sociaux, comportementaux et corporels. Or la trajectoire initiatique « virile » des personnages masculins, principalement associée à l'imaginaire cynégétique, s'inscrit dans cette ambivalence identitaire où les débordements du corps sauvage deviennent l'objet des principaux conflits cosmologiques. Liminaires, frères et amants troublent les frontières, inversent les rôles en devenant tour à tour chasseur

et chassé, homme et bête, prédateur et proie. En ce sens, la mise en lumière des comparaisons animalières les plus fréquentes grâce à l'analyse du bestiaire durassien est fondamentale ; elle nous permet de mettre à jour le subtil jeu de renversement carnavalesque qui rythme la narration et notamment, les dynamiques initiatiques qui s'en dégagent.

Au sein de l'économie textuelle, les comparaisons animalières ne sont pas l'objet d'une narratrice externe et hétérodiégétique. Il s'agit des réflexions de personnages la plupart du temps, mais aussi des rapprochements de narratrices intra- ou autodiégétiques, souvent omniscientes, adoptant dans le cadre d'*Un barrage contre le Pacifique* par exemple, le point de vue des personnages par le biais notamment de nombreux modalisateurs. Dans tous les cas, un procédé comme la comparaison nécessite une appréhension personnelle du monde et ne peut donc pas être objective. Jamais neutre, toute analogie est fondée sur un processus d'interprétation. Cela est d'autant plus visible dans le cadre de caractérisations physiques et morales humaines qui passeraient par des désignations animalières, ces dernières impliquant une appréciation arbitraire (souvent un jugement moral) qui s'inscrit au sein de connotations culturelles précises. Or, si dans certaines cultures la comparaison animalière est loin d'être dégradante (nous pensons notamment aux cultures impliquant des mythologies, croyances ou folklores thérianthropiques où l'animal peut être valorisé), l'Occident — principalement influencé par une conception religieuse monothéiste — crée une importante hiérarchie entre l'humanité (associée à la civilisation) et l'animalité (intrinsèquement reliée au sauvage et cela d'autant plus que la bête n'est pas domestiquée). Cela est particulièrement frappant au sein du christianisme, qui s'est notamment démarqué du paganisme par la prétendue supériorité ontologique de l'homme. L'article « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile » d'Éric Baratay propose une bonne synthèse de ses problématiques :

Thomas d'Aquin introduit des différences de nature dans les facultés les plus communes et les plus simples de l'homme et de l'animal, les attribuant à la raison pour l'un, aux sens ou à l'instinct pour l'autre. C'est à cette distinction tranchée des aptitudes que s'attachent les théologiens jusqu'à nos jours. Pour cela, il ne s'agit jamais d'observer l'animal, mais de décider si telle capacité suppose la raison : en ce cas, il ne peut l'avoir. La permanence de ce comportement montre que le christianisme ne pense l'homme que par la dévalorisation de l'animal. Sans doute faut-il remonter aux origines pour

comprendre cela, notamment à la volonté d'imposer un Dieu transcendant contre les divinités païennes, voire zoomorphes. La tentative de promouvoir l'homme en interlocuteur direct et de le faire pour cela à Son image tient donc à la volonté de combattre tout panthéisme ou totémisme en installant une césure avec les autres créatures⁸⁶.

Ce constat peut être établi en prenant acte de la primauté des représentations imaginaires dans la constitution du bestiaire. Dès lors :

Le mythe détermine une perception imaginaire de la nature et de l'animal, considéré comme un double de l'homme, dans lequel sont transposées, en miroir, des valeurs, des préoccupations et des représentations codifiées. Il en résulte une reconstruction symbolique de l'animal, sur un modèle largement stéréotypé et sous l'influence de récits connus de tous, parfois simplement évoqués, voire suggérés par allusion ou par association d'idées⁸⁷.

Par conséquent, interroger la représentation animalière au sein de notre culture, c'est explorer une catégorie symboliquement rattachée à la marge, c'est percevoir au sein de nos représentations culturelles les délimitations symboliques et linguistiques entre nature et culture. Dans son séminaire « La bête et le souverain », Jacques Derrida revient en effet sur le long discours métaphysique projeté sur l'animal, et ses conséquences dans la représentation définitive véhiculée par la tradition. Derrida qualifie l'animal de hors-la-loi, à l'écart du droit : quelque chose d'inquiétant le rapprochant « du criminel, du souverain, ou des êtres monstrueux cités dans la bible⁸⁸ ». Dans la mesure où la culture *est* dans le langage⁸⁹, la dépréciation animalière est particulièrement visible au sein d'expressions idiomatiques rapprochant l'humain de l'animal. Dans la grande majorité des cas, la comparaison renvoie à un supposé ensauvagement de l'Homme, que celui-ci se

⁸⁶ Éric Baratay. « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », Alcalá de Henares Madrid : Universidad de Alcalá de Henares, 2011, p.120–138, p. 123. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00659716/document>.

⁸⁷ Laurent Gourmelen. « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses ». In Fédérique le Nan, Isabelle Trivisani-Moreau (dir.). *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 83–95, p. 89. Disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pur/27946>.

⁸⁸ Jacques Derrida. *Séminaire : La bête et le souverain* ; Tome 1, 2001–2002, Paris : Éditions Galilée, 2008, p. 212.

⁸⁹ « Qui dit homme dit langage, et qui dit langage dit société ». Claude Lévi-Strauss, *Triste tropique*, Paris : Plon, 2001 (1955). Nous renvoyons également aux travaux de Jean-Marie Privat, notamment ceux portant sur la logogénèse de la littérature : Privat Jean-Marie, « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *op. cit.*

rapporte à sa sexualité, considérée comme « hors-norme » et bestiale (« être monté comme un taureau »), à ses qualités morales (« têtu comme une mule », « rusé comme un renard⁹⁰ ») ou encore à une supposée inintelligence (« dindon de la farce », « tête de linotte », « bécasse⁹¹ »).

La connexion existante entre certaines catégories d'animaux et les grossièretés verbales a justement été relevée et analysée par Edmund Leach. Dans l'article « Aspects anthropologiques de la langue : Injures et catégories d'animaux », l'anthropologue délimite trois grandes catégories dans le langage de la grossièreté : les mots dits « sales », se rapportant au sexe et aux excréments, les blasphèmes et les jurons et, bien sûr, les injures animalières « qui identifient un être humain à un animal d'une autre espèce.⁹² » Selon Leach, l'emploi du terme animalier comme symbole de la souillure serait lié à l'image de l'animal dans la pensée religieuse (opposition pur/impur, sacré/profane). S'il se base dans un premier temps sur les travaux d'Alfred Radcliffe-Brown portant sur la valeur rituelle de la catégorie animale, Leach va plus loin et suppose que la valeur rituelle des catégories animalières les plus largement représentées dans les injures est « liée d'une manière encore indéterminée aux tabous et aux règles qui concernent le fait de tuer et manger ces animaux ainsi que d'autres⁹³ ». L'anthropologue définit par conséquent trois catégories du comestible qui seraient présentes dans toute société humaine : « les comestibles reconnus comme nourriture proprement dite ; les comestibles rendus tabous consciemment et interdits ou consommés rituellement ; enfin, les comestibles qui ne sont pas reconnus comme nourriture.⁹⁴ » L'anthropologue trace par la suite un fructueux lien entre l'insulte animalière, l'ingestion et le coût :

⁹⁰ La ruse évoque également, notamment au Moyen âge, la sournoiserie et la tromperie ; c'est un qualificatif pouvant par conséquent être péjoratif.

⁹¹ « Certes, dans la généalogie de son prototype verbal « bécasse », l'avatar *bécassine* désigne bien une jeune fille naïve aussi drôle qu'inoffensive, une sottise en somme que l'on se doit de considérer avec amusement et condescendance ». Nous renvoyons à l'analyse ethnocritique des albums de *Bécassine* proposée par Marie-Christine Vinson (dans *Idiots, figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 23–40).

⁹² Edmund Leach. « Aspects anthropologiques de la langue : injures et catégories d'animaux », *L'Unité de l'homme*, Paris : Gallimard, 1980, p. 267.

⁹³ *Ibid.*, p. 269.

⁹⁴ Maria Couroucli. « Du cynégétique à l'abominable », *L'Homme* — Revue française d'anthropologie, Éditions de l'EHESS 2005, p. 227–252, p. 232. Disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00347471/document>.

Les anthropologues ont maintes fois remarqué une tendance universelle aux associations rituelles et verbales entre l'action de manger et les rapports sexuels. Voici donc une hypothèse plausible : la manière dont les animaux sont rangés en catégories selon qu'ils sont bons à manger ou non correspondra en quelque sorte à la manière dont les êtres humains sont rangés en catégories par rapport aux relations sexuelles⁹⁵.

L'insulte animalière se concevant principalement par des représentations liées à la sexualité et à la nourriture, elle serait par conséquent intrinsèquement rattachée aux délimitations culturelles entre nature et culture (délimitations elles-mêmes construites sur les règles alimentaires et sexuelles bornant toute société donnée : tabou de l'inceste, de l'anthropophagie, du meurtre). On ne peut tuer et manger ce qui est trop proche de soi (les animaux de compagnie), ou à l'inverse, ce qui en est trop éloigné (bêtes sauvages, exotiques⁹⁶).

Ce constat étant fait, revenons aux récits. Nous constatons deux principaux points concernant la comparaison animalière dans le cycle indochinois : 1) elle est toujours dénigrante ; 2) la référentialisation animalière est surreprésentée au sein du vocabulaire injurieux. Dans la mesure où un important bestiaire construit principalement sur des comparaisons désobligeantes se dégage des textes, il nous faut identifier les fonctions du bestiaire dans les formes et les systèmes symboliques. Certains personnages prenant les caractéristiques des animaux auxquels ils sont assimilés (ces derniers constituent à bien des égards des doubles parfaits : par leur nature, leur apparence et leur comportement) nous proposons une analyse de la trajectoire masculine qui tiendrait compte de la lecture symbolique de ce bestiaire. Nous serons particulièrement attentives à trois aspects :

- 1) Les enjeux de pouvoir entre l'animal prédateur — incluant l'Homme ensauvagé — et l'animal chassé (ce point détermine également une hiérarchie

⁹⁵ *Ibid.*, p. 280. L'équivalence anthropologique entre manger et coïter a également été étudiée par Claude Lévi-Strauss dans « Les systèmes de transformations » (*La Pensée sauvage*) : « La pensée humaine semble concevoir, partout dans le monde, une analogie très profonde entre l'acte de copuler et l'acte de manger [...]. Il arrive que le même mot a le sens d'inceste et de cannibalisme, qui sont les formes hyperboliques de l'union sexuelle et de la consommation alimentaire [...]. Rapport sexuel et rapport alimentaire sont immédiatement pensés en similitude [...]. Il suffit de se reporter à des créations argotiques telles que “faire frire”, “passer à la casserole”, etc. » (Paris : Plon, 1962, p. 129–130).

⁹⁶ Les exemples sont tirés de l'analyse d'Edmund Leach.

de pouvoir entre les personnages et notamment, dans la structure des pratiques de domination et de séduction) ;

- 2) La classification entre la bête sauvage (que l'on chasse) et l'animal d'élevage (rattaché à une pratique de la culture) ;
- 3) La délimitation entre l'animal que l'on consomme et l'animal qu'on ne consomme pas.

Ce schéma tient compte des divers réseaux de significances cynégétiques qui prennent notamment forme dans des couplages paradigmatiques fondamentaux : le sauvage et le domestique, la pulsion et la maîtrise, l'humain et l'animal, le prédateur et la proie, le cru et le cuit, et finalement, le mort et le vivant. Il permet de mettre en lumière l'omniprésence du corps sauvage, mais aussi les pratiques carnavalesques qui viennent brouiller les différentes hiérarchies sociales entre les personnages. Nous débuterons par une analyse de Joseph et M. Jo, personnages d'*Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, et terminerons par un examen des configurations animalières dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* avec l'étude des frères et de l'amant.

3.3.1 Le « printemps » de Joseph ou la victoire du « maigre » sur le « gras »

Comme nous l'avons vu précédemment, le progressif apprentissage viril de Joseph s'inscrit dans une exploration des limites qu'il expérimente depuis le début de son adolescence par l'activité cynégétique (rencontre des marges ensauvagées, pratique débridée de la chasse, écart du groupe). La première initiation du jeune homme n'a cependant pas lieu en forêt, mais sur les terres du bungalow ; selon Suzanne, Joseph devient pour la première fois « tout à fait un autre homme » [BCP p. 246] le jour où il se confronte à l'agent du cadastre et remet en cause le système hiérarchique sur lequel est fondée la société coloniale : « C'était la première fois qu'il se mêlait d'une affaire concernant la concession. [La mère] n'avait pas senti se faire ce qui était déjà *les premiers signes du printemps de Joseph*, sa nouvelle importance » [BCP p. 248, nous soulignons]. Le terme de « printemps » pour évoquer le progressif affranchissement de Joseph nous permet d'entrer dans un réseau métaphorique particulièrement intéressant dans la mesure où la période de carnaval, bâtie sur des cycles saisonniers et agricoles, signe dans certaines

interprétations le commencement de la saison printanière et la célébration du renouveau qui l'accompagne :

Le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps, du nouveau règne. Le vieux monde anéanti est donné avec le nouveau, représenté avec lui, comme la partie agonisante du monde bicorporel unique⁹⁷.

Nous posons par conséquent pour hypothèse que cet épisode narrant une rébellion du fils contre l'ordre établi participe par l'homologie rite/récit à la mise en discours d'une pratique charivarique. La *chasse* de l'agent cadastral qui découle de ce renouveau adolescent s'inscrit à notre sens dans une logique de carnavalisation littéraire intrinsèquement reliée aux pratiques cynégétiques.

L'épisode — raconté rétrospectivement par Suzanne — fait suite à l'écroulement des barrages et se situe deux années avant la trame principale du récit. Pourtant, il revêt une importance fondamentale dans la construction identitaire des personnages dans la mesure où il raconte l'amorce d'un renversement des pôles de pouvoirs : au niveau du microcosme familial, le fils supplante pour la première fois la mère déjà souffrante⁹⁸ et assoit son autorité ; au sein de la structure hiérarchique coloniale le texte décrit une inversion généralisée des classes sociales par le renversement carnavalesque du haut et du bas, du dominant et du dominé, du gras et du maigre. La mise en scène d'une carnavalisation littéraire va *crescendo* jusqu'à l'apogée sacrificiel et la mise à mort métaphorique de l'agent cadastral animalisé. Les premières lignes décrivent l'administrateur colonial comme un homme tout à fait « ordinaire », « de taille moyenne, brun », seul son « visage abrité sous un casque colonial » [BCP p. 246] laisse paraître sa fonction politique. Tout, pourtant, l'oppose déjà à Joseph ; symbole de l'institution coloniale, censé posséder une « puissance discrétionnaire, quasi divine » [BCP p. 247], l'agent « habillé » [BCP p. 250] touche « une solde importante » et parle tout d'abord « presque gentiment » [BCP p. 247] quand Joseph « *torse nu* » et « *peu*

⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 178.

⁹⁸ L'épisode a lieu une semaine après l'écroulement des barrages : « Elle avait l'air fatiguée. Elle avait une de ces robes indescriptibles, informes, qu'elle commençait alors à porter, sortes de peignoirs très amples, dans lequel elle flottait comme une épave. » [BCP p. 248] Le renversement à l'œuvre est donc également celui des générations.

poli » [BCP p. 247, nous soulignons] se montre d'une « *grossièreté* [...] évidente » [BCP p. 247, nous soulignons] :

On ne savait jamais lorsqu'on ne le connaissait pas, sur quel ton lui parler, par quel biais le prendre et comment dissiper cette *brutalité* [...] Penché sur la balustrade, le menton dans la main, il regardait l'agent cadastral et celui-ci n'avait sans doute jamais été regardé avec une *violence* aussi sereine. [BCP p. 247, nous soulignons]

Face à la loi littéraire du cadastre, l'oralité du corps juvénile domine. Le vocabulaire injurieux constitue en effet selon le terme de John Austin une « performativité du langage⁹⁹ » ; la parole, aussi violente que des actes, *prend corps* et ancre l'action : « [Joseph] *piétinait* l'autre, habillé et tout rouge, il faisait voler en éclat son pouvoir si bien assuré pourtant et jusque-là, pour tous, si terrifiant » [BCP p. 250, nous soulignons]. L'image montre la puissance des mots, qui tout à coup, causent les pires maux. La surprésence des oralités signe le renversement du haut (l'institution coloniale) par un bas corporel qui va principalement s'exprimer par le rire. L'arnaque du cadastre et la destruction des barrages qui jusqu'alors prêtaient davantage à pleurer, provoquent soudain une irrésistible envie de rire : « C'était [de la mère] d'ailleurs qu[e Joseph] tenait le don de rire comme ça, de pouvoir tout à coup inventer de rire des raisons même qui, la veille, la faisaient pleurer » [BCP p. 250]. D'abord propre à Joseph (« [il] rit aussi soudainement que si on l'avait chatouillé » [BCP p. 247]) le rire devient, une fois partagé, l'arme du collectif : « tournée vers eux comme au spectacle, [la mère] rit, elle aussi » [BCP p.250]. La puissance des rires devient finalement insupportable aux oreilles de l'agent qui y voit, à juste titre, une forte remise en cause de son autorité.

L'agent souleva son casque et s'épongea le front. Il était en plein soleil, sur le terre-plein et personne ne l'invitait à monter. Il savait depuis toujours, il savait avant même qu'ils fussent commencés, que les barrages ne tiendraient pas, n'avaient pas tenu. *Ce n'était pas ça qui le préoccupait, mais seulement d'arrêter coûte que coûte cette dégringolade inattendue de toute son autorité dans leurs rires.* [BCP p. 250, nous soulignons]

⁹⁹ Les injures constituent des actes de langage et plus spécifiquement des actes performatives dans le sens où ce terme est employé (et défini) par John Langshaw Austin (*Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, « Points essais », 1991 (1962), p. 41–42).

Le texte met par conséquent en scène un véritable charivari où le rire, au même titre que les instruments générateurs de bruits charivariques, revêt un caractère extrêmement transgressif associé « à la mort, au désordre social et à la rupture cosmique.¹⁰⁰ » Ambivalent (il reflète « un pouvoir destructeur et en même temps régénérateur¹⁰¹ »), le rire carnavalesque signe le commencement du « monde à l'envers¹⁰² » et la remise en question de l'ordre officiel¹⁰³, que l'agent cadastral désigne ici par métonymie. Il met en scène la toute-puissance du non-officiel qui moque l'autorité et malmène l'ascendance des institutions. En ce sens, s'il est d'abord grinçant et dégradant, il devient vite *menaçant*.

Or, le rire des personnages s'accompagne d'un langage familier, caractérisé par l'emploi de grossièretés, de blasphèmes (profanation du sacré) et bien sûr d'expressions injurieuses animalières : « Merde » [BCP p. 250], « un rat » [BCP p. 250], « S'il y a un bon Dieu, c'est qui qui les a fait tenir [les barrages] pour nous donner l'occasion de voir votre gueule » [BCP p. 251], « Salaud, chiens ! voleurs ! » [BCP p. 251], « Voleur ! Assassin ! » [BCP p. 252]. Nous sommes en plein dans les oralités carnavalesques où le langage, objet symbolique, prend de plus en plus une forte valeur performative. Rabaisé et mortifié, l'agent de « taille moyenne » au début du chapitre, devient d'abord un « petit homme » [BCP p. 248] avant d'être finalement animalisé. Or, la transformation lexicale signe la déchéance du colon : du côté de la culture (il vient ironiquement constater l'impossible mise en culture de la concession) l'agent devient par la puissance du renversement carnavalesque, une bête. L'homologie le rend ainsi plus animalisé encore que la famille ensauvagée. Au-delà des expressions injurieuses, plusieurs valences sémiques tissent un lien grotesque entre le *colon* et le *cochon* : « tout rouge » [BCP p. 250], à la « figure écarlate » et « s'engraiss[a]nt » [BCP p. 252] (de l'argent des colons les plus pauvres et des populations locales), la description de l'administrateur colonial s'appuie à plusieurs occasions sur des qualificatifs porcins. La comparaison n'est pas anodine ; symbole de Carnaval dans nos sociétés, le cochon nous permet justement d'interroger nos dérèglements et débordements : « plus qu'aucun autre

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 180.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 181. Dans l'acte du rire de carnaval se combinent la mort et la résurrection, la négation (ironie) et l'affirmation (rire de jubilation).

¹⁰² *Ibid.*, p. 182.

¹⁰³ Dans *Bruits* (Paris : Presses Universitaires de France, 1977, p. 17) Jacques Attali nous rappelle que « le contrôle du Bruit et l'institution du silence des autres sont partout les conditions de pérennité du pouvoir ». Cité par Jean-Marie Privat, dans *Bovary Charivari*, op. cit., p. 116.

animal, il semble renvoyer l'homme à sa propre nature ; il interroge l'homme sur son propre comportement ou sur ses excès¹⁰⁴ ». La « cochonnisation » (pour paraphraser Marie Scarpa¹⁰⁵) de l'agent cadastral fait par conséquent écho à la gloutonnerie financière des administrateurs coloniaux, qui s'enrichissent et s'engraissent sur le dos des *maigres*, soit les plus pauvres. Mais loin de s'arrêter au porc, la déchéance de l'agent continue encore : du cochon — cultivé — il passe finalement au « rat » [BCP p. 250], animal connu pour détruire les récoltes et propager des maladies (on pensera bien entendu à la stérilité de la plaine et à la forte mortalité infantile pour lesquelles les agents sont les principaux responsables). Dès lors, par la carnavalisation textuelle, l'agent — gras si abject que même les maigres n'en veulent plus — devient une vermine inconsommable, condamnée à rester dans le *cru*. Déchu du prestige de ses fonctions, déshumanisé, l'agent cadastral finit chassé par Joseph l'ensauvagé :

Joseph chercha ce qu'il pourrait bien faire. Il trouva. [...] Il courut à sa chambre et reparut armé de son Mauser. Il rirait de nouveau. La mère et Suzanne le regardaient sans rien oser lui dire. Il allait tuer l'agent cadastral. Tout allait changer. Tout allait finir. Joseph épaula son Mauser, visa l'agent cadastral, le visa bien et à la dernière seconde, il leva le canon du fusil vers le ciel et tira en l'air. Un lourd silence se fit. L'agent se mit à courir de toutes ses forces vers son auto. Joseph éclata d'un rire énorme. Puis ce furent la mère et Suzanne. [BCP p 252]

Le « printemps de Joseph », fondamental dans la construction du personnage, signe par un bouleversement des cosmologies la première victoire du maigre sur le gras et par la même occasion, le début du Carnaval familial.

3.3.2 M. Jo ou le chasseur finalement chassé

Nous avons déjà montré l'altérité que représentait le personnage de M. Jo au sein de la plaine : véritable élément perturbateur (aussi bien sur le plan narratif que sur le plan symbolique) il apparaît comme totalement hétérogène au *saltus* ambiant de la plaine, en

¹⁰⁴ Jérôme Million. « Le porc, animal mythique ». In Philippe Walter, (dir.). *Mythologie du Porc*. Actes du colloque de Saint-Antoine l'Abbaye (Isère) 4 et 5 avril 1998, Grenoble, p. 7. Cité par Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, op. cit., p. 58.

¹⁰⁵ Marie Scarpa. *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, op. cit., p. 129.

raison de son extrême richesse bien sûr, mais également par ses manières raffinées et sa ridicule naïveté. Si les nombreux cadeaux qu'il offre à la famille laissent penser à une volonté d'endométrisation du trio, c'est finalement toute la dynamique inverse qui se met en place. À mesure qu'il reste dans la plaine, M. Jo s'ensauvage et se libère de la lourde et ambitieuse éducation donnée par son père. L'homme passe ainsi du côté du sauvage, transgressant en même temps que les frontières géographiques, tous les codes et les normes sociales imposées par son éducation. Afin de comprendre ce qui nous apparaît comme un ensauvagement du personnage, il est primordial d'analyser ses tentatives et échecs d'initiation. En nous penchant sur la trajectoire du jeune homme, nous remarquons que ce dernier expérimente à sa manière une *école buissonnière*, c'est-à-dire un apprentissage de la broussaille, un voyage initiatique construit sur un détour par les marges ensauvagées de la plaine de Kam. En quittant la ville (période de séparation), M. Jo embrasse la phase de marge, période privilégiée des expérimentations initiatiques. Au même titre que le Chasseur Noir antique décrit par Pierre Vidal-Naquet qui, durant « [c]e temps d'épreuve » rencontre « l'altérité, [le] contraire, [le] tout autre¹⁰⁶ », il y a dans l'expérience transgressive de M. Jo, une volonté d'acculturation pour se (re)découvrir et passer à l'âge d'homme. Le planteur du Nord veut *sortir du rang*, désobéir à la loi paternelle mortifère et retarder au plus loin son retour au civilisé : « Il avait pris une chambre à la cantine de Ram et une autre chambre à Kam, couchant tantôt dans l'une tantôt dans l'autre afin sans doute de *déjouer la surveillance de son père* » [BCP p. 71, nous soulignons]. Jusqu'alors « élevé à contresens » [BCP p. 52], les quelques semaines passées à Ram lui permettent d'expérimenter un ensauvagement libérateur marquant la fin d'une maîtrise des désirs et des pulsions : « Je n'ai jamais été heureux moi non plus, dit-il, on m'a toujours forcé à faire des choses que je ne voulais pas faire. Depuis quinze jours je faisais un peu ce que j'aime faire [...] » [BCP p. 77]. M. Jo s'imagine revenu à un « état de nature¹⁰⁷ » où il pourrait vivre sans règles et sans

¹⁰⁶ Pierre Vidal Naquet, *op. cit.*, p. 15

¹⁰⁷ Au XVI^e siècle, Hobbes compare l'homme sauvage au loup et affirme la transcendance de la norme sociale. Pourtant, dans l'Occident du XVII^e, c'est bien la nature qui devient transcendante. Cette sensibilité caractéristique du Siècle des Lumières se répercute sur les productions intellectuelles et les mœurs. Le mythe du « bon sauvage » germe dans les esprits et c'est précisément à l'apogée de la modernité qu'il va s'épanouir à travers la littérature, les arts, les spectacles et la politique. Contre la rationalité du capitalisme classique et du puritanisme religieux, il est désormais courant d'exalter les espaces et les êtres vierges de civilisation qui représenteraient la pureté originelle des choses terrestres.

contraintes externes. Il ne comprend par conséquent pas les interdits posés par la famille sur le corps de Suzanne :

Dans son milieu à lui, M. Jo, il était entendu que les filles se gardaient vierges jusqu'au mariage. Mais il savait bien qu'ailleurs, dans d'autres milieux, ce n'était pas le cas. Il trouvait que cela, étant donné le leur de milieu, manquaient pour le moins de naturel. [BCP p. 97]

Car le prolongement du séjour de M. Jo au sein de la plaine tient surtout dans sa volonté de séduire Suzanne ; à l'origine pour assouvir son puissant désir sexuel pour la jeune fille, par la suite car il pense en être sincèrement amoureux (première *boiterie*). Sa trajectoire prend la forme d'une initiation à la virilité construite principalement sur l'entreprise de séduction ; pour M. Jo, *l'apprentissage de la broussaille* consistera dès lors principalement en la quête d'une identité sexuelle par la maîtrise du corps et l'acquisition d'un langage amoureux. Or, bâtie sur un grand nombre de défaillances rituelles et relevant à plus d'un titre de la mésalliance, l'initiation de M. Jo est un cuisant échec.

Mentionnons déjà que la conquête amoureuse s'apparente par bien des aspects à l'activité cynégétique. Les métaphores et associations d'idées reliant étroitement la chasse à la sexualité sont communes à notre imaginaire. La réversibilité du motif de la chasse au gibier et du motif de la séduction s'avère en effet extrêmement présente¹⁰⁸ au sein des représentations culturelles occidentales. Jean Wirth donne notamment pour exemple le *topos* de la rencontre opportune d'une femme durant la partie de chasse : « Le chasseur qui, en fait de gibier, tombe sur une femme ou une fée est un lieu commun de la littérature médiévale¹⁰⁹ ». De la poursuite au coup de grâce, la métaphore a traversé les siècles ; le Vicomte de Valmont se compare en effet à plusieurs reprises à un chasseur dans ses échanges épistolaires :

Ah ! qu'elle se rende, mais qu'elle combatte ; que, sans avoir la force de vaincre, elle ait celle de résister ; qu'elle savoure à loisir le sentiment de sa faiblesse, et soit contrainte d'avouer sa défaite. Laissons le braconnier obscur tuer à l'affût le cerf qu'il a surpris ; le vrai chasseur doit le forcer¹¹⁰.

¹⁰⁸ Jean Wirth. *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève : Droz, 2008, p. 196.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 199

¹¹⁰ Choderlos De Laclos. *Les Liaisons dangereuses*, « lettre 23 », Paris : Gallimard, Folio classique, 2006, p. 214.

Chasse et conquête sexuelle apparaissent par conséquent toutes deux comme une épreuve de virilité. Pour Sergio Dalla Bernadina cet aspect tient dans le fait que

[l]'excitation ressentie dans l'acte de poursuivre l'animal, de le pénétrer avec ses projectiles, d'inspecter et de manipuler son corps après la mise à mort rappelle l'excitation sexuelle. Mais le référent de ces rêveries, au bout du compte, est moins l'animal qu'un partenaire humain. On pourrait définir la chasse, en tant qu'expérience fantasmatique, comme une prise de possession de l'Autre (que ce soit un antagoniste ou un objet de désir) par animal interposé¹¹¹.

Les propos d'Aaron dans la pièce *Titus Andronicus* de William Shakespeare illustrent la contiguïté entre la passion cynégétique et la pulsion (voire sauvagerie) sexuelle.

Messeigneurs, une chasse solennelle se prépare. Les dames romaines, ravissantes, seront nombreuses. Les chemins de la forêt sont larges et spacieux : les recoins solitaires sont nombreux que la nature destine au viol et aux actes infâmes. Poussez-y pour la chasser cette tendre biche. Et si les mots sont vains, réduisez-la de force¹¹².

Cet aspect est également visible dans l'étymologie des termes ; « conquérir » vient du latin classique *conquiere*, « prendre les armes ». Le dictionnaire *Le Robert* donne trois principales définitions qui permettent toutes d'envisager la maîtrise et la puissance du « conquérant » sur le « conquis » : « Action de conquérir : appropriation, assujettissement, domination, prise, soumission » ; « Action de lutter pour obtenir » ; « Action d'amener à soi, de séduire, pouvoir sur les personnes que l'on a conquises ». Un détour par la racine du terme « séduire » nous amène dans le même champ d'interprétation cynégétique : *seducere* signifie à l'origine « amener à part, à l'écart » ; l'idée d'une prédation paraît être une nouvelle fois présente. Et en effet, lors de leur première rencontre à la cantine de Ram, M. Jo expérimente plusieurs manœuvres pour séduire Suzanne, l'isoler de sa famille et la conduire sur un « autre chemin » : « — Une belle fille comme vous doit s'ennuyer dans la plaine... dit doucement M. Jo non loin de l'oreille de Suzanne. » [BCP p. 35]. Il parle à

¹¹¹ « Violence, sexualité et fascination : Le chasseur et sa proie », entretien avec Sergio Dalla Bernadina, disponible en ligne : <http://leparatonnerre.fr/2017/12/04/violence-sexualite-et-fascination-le-chasseur-et-sa-proie/>.

¹¹² William Shakespeare. *Titus Andronicus ; Jules César ; Antoine et Cléopâtre ; Coriolan*, Paris : Flammarion, 1997, p. 43.

plusieurs occasions d'une « voix susurrée » [BCP p. 36], « sourit de toutes ses dents » [BCP p. 37], et ne ménage pas ses efforts pour flatter le reste de la famille de manière à obtenir leur confiance : « il soignait la mère du regard et il évitait encore de prêter une trop grande attention à ce qui l'intéressait : Suzanne. Il n'avait pas encore pris garde au frère, pas encore » [BCP p. 37]. Le but est alors d'être assez légitime aux yeux du trio familial pour raccompagner Suzanne et être, de cette façon, seul avec elle dans l'espace clos de la limousine.

– Vous ne voulez pas essayer mon auto ? Je pourrais vous raccompagner chez vous et revenir à Ram. Ça me ferait plaisir.

Il la serrait étroitement contre lui. [...]

– Peut-être que Joseph pourrait la conduire ?

– C'est délicat, [...] Si vous le permettez une autre fois, dit M. Jo très poliment.

– On va demander à ma mère, dit Suzanne. Joseph partirait devant et on partirait après lui.

– Vous... vous voulez que madame votre mère nous accompagne ?

Suzanne s'écarta de M. Jo et le regarda. Il était déçu et ça ne l'avantageait pas. [BCP p. 49]

Mauvais séducteur, M. Jo n'a finalement pas grand-chose à voir avec le chasseur tant désiré par la jeune fille. Laid, peureux, un peu *idiot*¹¹³ aussi, « l'amoureux qui échut [finalement] à Suzanne » [BCP p. 53] est très éloigné de l'idéal viril dans lequel se complaît l'adolescente.

Or, si conquérir c'est chasser, il s'avère, pour filer encore les métaphores cynégétiques, que l'accès à la virilité a tout à voir avec les représentations animalières. Dans son article « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », Daniel Fabre revient en effet sur un thème commun à de nombreux « romans biographiques » depuis Restif de la Bretonne : la quête des nids, des œufs et des oiseaux. Il y décrit les jeux

¹¹³ L'ouvrage *Idiots, figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts (op. cit.)* s'attache à montrer toute l'ambivalence de l'idiot, à bien des égards liminaires. « Nous naissons tous idiots et apprenons peu à peu à nous distinguer. Souvenons-nous que l'*idios* grec désignait le citoyen ordinaire (celui qui n'est pas un homme public, un magistrat) ; il était le sujet particulier (et, dans certains cas, extraordinaire). L'*idiotus* latin était, quant à lui, un homme sans instruction, ignorant. Derrière lui se cachait le sot. » (p. 14).

et enjeux des dénicheurs : ces jeunes garçons, qui font l'école buissonnière, éprouvent leur virilité dans cette quête des nids qu'ils vont chercher courageusement en haut des arbres. Ainsi l'ethnologue écrit-il :

L'identification aux oiseaux alimente en effet le double registre érotique : celui des émois traduits dans le code des images courtoises, celui aussi, plus direct et plus cru, de l'appétit charnel qui s'appuie sur les si communes métaphores sexuelles qui usent des oiseaux, de leur nid et de leurs œufs. [...] Si l'on s'attache à lire ensemble, à relier leurs épisodes, ces romans biographiques imposent la voie des oiseaux comme une coutume majeure dans notre société et jusqu'à une époque toute proche. Elle produit, de la sensation au savoir-faire, une maîtrise particulière du monde naturel et elle inaugure, d'un même mouvement une transformation de la personne au moment où il convient de « faire les garçons », de produire en eux les manières de leur sexe. Cela acquis, alors même que l'adolescent peut s'adonner à d'autres chasses, la quête réelle est convertie, transposée dans le langage de l'amour. [...] [C]ette formation de la virilité prend une tonalité initiatique. Par elle, les garçons se séparent, accomplissent des gestes difficiles, voire dangereux, qui donnent accès à une connaissance, qui signifient un nouveau statut¹¹⁴.

Prélude à la chasse, « La voie des oiseaux » définit un modèle : celui d'une quête qui consiste en « la maîtrise de plus en plus audacieuse du territoire des oiseaux ¹¹⁵ » (permettant par ailleurs l'exaltation de la ruse, de l'audace, du courage) et qui débouche sur l'accès à l'identité sexuelle et la maîtrise de l'écriture. Pourtant la conquête de l'autre sexe est un échec pour M. Jo. S'il est dit que le père est « Aigle » [BCP p. 54], le fils se contente d'être un « serin » [BCP p. 63] (et non « aiglon »), « couvé » [BCP p.61] par le regard cupide de la mère. Or, l'aigle est une image archétypale d'autorité paternelle ; dans le *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt évoquent l'oiseau comme étant « souverain » : « D'une façon générale, il est le symbole d'une ascension sociale ou spirituelle, d'une communication avec le ciel qui lui confère un pouvoir exceptionnel et le maintient élevé dans les hauteurs. La tradition biblique donne souvent

¹¹⁴ Daniel Fabre. « La Voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* (n° 99), 1986, p. 7–40, p. 16. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

aux anges la forme de l'aigle¹¹⁶ ». Mais loin de s'élever vers les idéaux paternels ou célestes, le parcours de M. Jo ressemble davantage à une déchéance. Le planteur du Nord n'a rien d'un *oiseau de chasse*, au contraire : *oiseau de bas vol*, mal initié, il ne conquiert ni les territoires, ni les terrains, ni les jeunes filles... il se contente de siffler pour séduire, promettant monts et merveilles à Suzanne, mais son chant se solde par un échec.

Plus encore, *monde à l'envers* oblige, c'est une véritable inversion qui a lieu. Celui qui vient conquérir, celui qui veut chasser sur le territoire de la famille ensauvagée, devient par une inversion toute carnavalesque, l'animal chassé. Historiquement et donc culturellement, la thématique du chasseur chassé par son gibier est un thème récurrent de l'imaginaire occidental qui s'inscrit dès le Moyen-Âge dans la perspective carnavalesque de la « vie à l'envers ». Dans cette perspective, l'étude des marges à drôleries proposées par Jean Wirth, c'est-à-dire l'analyse des motifs profanes et humoristiques présents dans les manuscrits enluminés gothiques, relève la surprésence de la parodie cynégétique et notamment la place qu'y tient le singe... Une autre figure à laquelle est comparé M. Jo.

La substitution d'un animal à l'être humain est l'un des procédés les plus souvent utilisés pour rendre une scène comique. Au chasseur peut donc se substituer le gibier comme nous le verrons plus loin, le chien de chasse et surtout le singe qui apparaît dans tous les types de chasse. Il va de soi que sa ressemblance avec l'homme favorise le singe dans ce rôle comme dans d'autres. Mais il est surprenant que ce soit presque toujours lui qui se substitue à l'homme pour la fauconnerie et que, sur 178 fauconniers, 39 soient des singes, ce qui excède la proportion générale des singes chasseurs. Mais cette proportion est encore largement dépassée par une forme de chasse dont nous ne tenons pas compte dans ce chapitre, le piégeage des oiseaux¹¹⁷.

Si, comme le relève Wirth, la chasse (et plus encore, la fauconnerie) apparaît comme une métaphore sexuelle privilégiée où l'animal chassé serait le symbole du sexe féminin, le renversement des valeurs cynégétiques (le singe, parfois assis sur un âne, chasse avec une chouette) peut être analysé comme une antithèse de l'érotisme courtois qu'évoque normalement la chasse au faucon. En effet, animal méprisé au Moyen-Âge, le singe a une réputation de laideur physique et morale, et notamment de lubricité. Le détournement

¹¹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt. *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 25.

¹¹⁷ Jean Wirth. *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250–1350)*, op. cit., p. 199.

médiéval de la cynégétique évoque par conséquent une virilité défaillante en raison d'un excès d'animalité. Déjà davantage « serin » que faucon ou aigle, M. Jo tient finalement plus du « singe » [BCP p. 33] que de l'homme. L'analogie, formulée par Joseph, permet notamment d'appuyer son ridicule et sa laideur. Dans le cadre d'*Un barrage contre le Pacifique*, nous interprétons ces comparaisons comme des représentations du monde à l'envers qui illustrent un nouveau rapport socio-hiérarchique où les personnes se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, genre, âges, fortunes) de la vie courante. Animalisé par la famille ensauvagée, le mauvais *chasseur* permet l'inversion jusqu'au ridicule des rapports de force entre le domestique et le sauvage, entre le riche et les pauvres, et enfin, entre l'homme séducteur et la femme à séduire. Celui qui voulait *chasser* la fille, « risque [finalement] sa peau » [BCP p. 97]. Ainsi animalisé, il est confronté au frère chasseur et à la mère carnavalesque qui « veille[ent] *féroce*ment » [BCP p. 97] sur la virginité de Suzanne, quitte à « manqu[er] pour le moins de naturel » [BCP p. 98]¹¹⁸. Le désordre l'emporte.

Mais dès lors, quelle place donner à M. Jo ? À l'inverse de Joseph, l'excès de sauvage du planteur ne le rapproche jamais du sang noir du cerf ou du sanglier, et surtout, de leur formidable vigueur sexuelle. S'il devient bien une proie pour la famille ensauvagée, M. Jo n'a absolument rien d'un gibier. Au contraire, la comparaison de M. Jo avec un veau (animal de ferme donc semi-domestiqué) met principalement en doute la virilité du jeune homme, et notamment sa capacité à « être un homme ». La dimension « d'un goût douteux » [BCP p. 73] que Joseph attribue à la comparaison évoque certainement la castration du jeune animal, non destiné à devenir taureau... Et pour cause, Joseph et la mère sont davantage dans une perspective d'« élevage » et de mise à mort programmée : la présence de M. Jo n'est appréhendée que par rapport aux cadeaux offerts et à l'optique d'un futur mariage avec Suzanne qui les sortirait tous trois de la misère. Celui qui voulait domestiquer la famille, se retrouve par conséquent dans la posture d'une « vache à lait » dont on attend toujours plus de rendement. Le « civilisé » ensauvagé est pour un temps cultivé par la famille. La mise à mort et la consommation symboliques ont lieu dans le vol de la bague : « Car cette bague, elle était à eux maintenant et aussi difficile à reprendre que *s'ils l'avaient mangée, digérée, et que si elle était déjà diluée dans leur*

¹¹⁸ « Puis [la mère] cherchait M. Jo, elle chassait M. Jo. C'était une sorte de vieille putain qui s'ignorait, perdue dans la ville » [BCP p. 153].

propre chair. » [BCP p. 123, nous soulignons]. La bague, continuité du corps de M. Jo, est métaphoriquement absorbée. Mais ce dernier est-il vraiment consommable ? L'homme, « malsain et laid » [BCP p. 61], étant souvent qualifié d'abject (« Vous êtes *une ordure*, dit-elle faiblement. Joseph a raison, *une ordure* » [BCP p. 59, nous soulignons] et le diamant n'étant que la continuité métaphorique de son propriétaire, le minéral ne pouvait que contenir le défaut déjà mentionné (Des trois diamants [...] Suzanne avait naturellement pris « le plus "mauvais" » [BCP p. 143]). La bague absorbée devenue crapaud, et le corps de M. Jo ne faisant symboliquement qu'un avec le bijou, l'homme passe définitivement dans l'animalité inconsommable. Rappelons-nous de l'analogie établie par Edmund Leach entre les catégories animalières du consommable et du non-consommable avec la sexualité : « la manière dont les animaux sont rangés en catégories selon qu'ils sont bons à manger ou non correspondra en quelque sorte à la manière dont les êtres humains sont rangés en catégories par rapport aux relations sexuelles¹¹⁹ ». Désormais du côté du « vil¹²⁰ » crapaud, de l'inconsommable, aucune relation sexuelle n'est envisageable entre Suzanne et M. Jo, qu'elle soit monnayée ou non. Nous avons en outre déjà mentionné les accointances lexicales entre l'amphibien et la boiterie, relevées par Carlo Ginzburg et que nous croyons nécessaire de rappeler ici :

On a soutenu que la convergence entre l'adjectif *bot* « estropié » (pied bot) et le substantif *bot* « crapaud » est illusoire parce que les deux mots proviennent de deux racines différentes (*butt 'arrondi, pour la première, *bott "se gonfler", pour la seconde). Mais les noms qui identifient le crapaud avec « chaussure », « savate », etc., dans les dialectes de l'Italie septentrionale semblent indiquer la présence d'une affinité sémantique, qui n'est certainement pas réductible à la ressemblance extérieure¹²¹.

L'association de la boiterie est intéressante et ouvre à nouveau le large réseau métaphorique des passages initiatiques. M. Jo n'étant définitivement pas la « bonne

¹¹⁹ Edmund Leach. « Aspects anthropologiques de la langue : injures et catégories d'animaux », *op. cit.*, p. 280.

¹²⁰ Bruno Bettelheim (*Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 285), propose une interprétation du Roi-Grenouille des frères Grimm allant dans ce sens : « La grenouille serait le symbole de l'acte sexuel et la princesse n'éprouve que répulsion à son égard. L'animal se transforme ensuite en jeune éphèbe et révèle la "vraie beauté de la sexualité" », à l'inverse de la « vil[e] sexualité » représenté par la grenouille.

¹²¹ Carlo Ginzburg. *Le Sabbat des Sorcières*, *op. cit.*, p. 284.

chaussure » pour Suzanne, il est contraint de quitter la plaine après un parcours riche d'embûches construit sur des manquements. Il n'a en effet su trouver sa place ni au sein de la grande ville, où il reste dans l'ombre de son père, ni au sein des espaces ensauvagés du *saltus*, où la non-maîtrise de son corps l'animalise. N'ayant pu s'élever à l'état d'homme, M. Jo reste un crapaud *boiteux*, un être-frontière bloqué sur les seuils, figé dans l'entre-deux constitutif des « inachevés » comme son nom le laissait déjà présager. L'école buissonnière est un échec, mais ce personnage liminaire, éternel passant, aura au moins joué le rôle de passeur auprès de Suzanne.

3.3.3 Joseph, le chasseur domestiqué

L'échec initiatique de M. Jo permet justement une mise en parallèle avec l'autre itinéraire masculin présent dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, celui du chasseur Joseph, dont nous avons mentionné l'excès d'ensauvagement. Nous avons, par ailleurs, déjà analysé en partie l'agrégation de Joseph au statut d'homme domestiqué dans la partie traitant du chronotope littéraire de la ville coloniale ; il s'agissait alors d'exemplifier l'importance poético-symbolique des espaces-temps dans la construction identitaire des personnages. Nous voudrions étayer cette étude de manière à : d'une part illustrer combien le parcours de Joseph est antagoniste à celui de M. Jo, suivant la logique d'opposition qui relie le premier au second ; d'autre part, mettre à jour l'importance des dynamiques cynégétiques initiatiques en reliant la problématique du *sang noir* à la dialectique du chasseur et de sa proie.

Le départ de l'Hôtel Central s'inscrit comme une suite logique aux longues parties de chasse nocturne dans les forêts de Kam. Il s'agit dans les deux cas d'une période de séparation d'avec la mère et la sœur durant laquelle le jeune homme suit son propre parcours pour se « réengendrer ». L'écart dans les marges du *saltus* provoqué par l'activité cynégétique se transforme par conséquent en un écart au sein de la ville coloniale. C'est à l'Eden Cinéma que le jeune homme au sang noir rencontre Lina, figure d'altérité au même titre que la bête, mais sur un autre extrême : riche, mariée et éduquée, elle est par conséquent aux antipodes de Joseph et de son ensauvagement. Or, une fois encore, *chasse* et *pratique de séduction* vont de pair ; même au sein de la grande ville Joseph garde toujours son statut de chasseur. Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*,

il est d'ailleurs présenté comme « un chasseur de Ram/Réam » [BCP p. 210/EC p. 37] par Lina. Et en effet, le fort désir physique ressenti par Joseph est amalgamé au plaisir sanguinaire de la chasse. Pour le chasseur au sang noir, caractérisé par la forte vigueur sexuelle des animaux en rut, Lina n'est qu'une proie à traquer.

Sa bouche était rouge, du même rouge que ses ongles. Ça m'a fait un choc de les voir réunis si près. Comme si elle avait été blessée aux doigts et à la bouche et que c'était son sang que je voyais, un peu l'intérieur de son corps. Alors j'ai eu très envie de coucher avec elle [...] [BCP p. 208].

L'image du corps recouvert de sang, ouvert, rappelle celui d'un animal chassé : c'est d'ailleurs ce rapprochement mortifère qui fait naître le désir de Joseph. Traque animale et conquête féminine se confondent. L'irrésistible envie du corps de l'Autre, qui ne peut être immédiatement consommé, est assimilée à une longue prédation où le chasseur est mis à rude épreuve : « Depuis deux heures, depuis l'Eden, je la cherchais dans un tunnel au bout duquel elle se tenait et elle m'appelait de ses yeux, de ses seins, de sa bouche, sans que je puisse arriver à l'atteindre. » [BCP p. 215] Le corps de Lina n'est plus perçu comme un ensemble ; il est décomposé par le regard de Joseph, fantasmatiquement dépecé.

Or, une fois encore, le chasseur sera finalement dans la posture du chassé, et la proie finira par dominer le prédateur. Lina n'a en effet rien d'une bête traquée, véritable figure de passeuse, la jeune femme mène la danse durant toute cette soirée. En faisant naître en Joseph un désir nouveau, et surtout, en ne se donnant pas immédiatement à lui, elle lui transmet un savoir, celui de la maîtrise du corps et des pulsions, loin de l'animalité métaphorique du corps désirant : « Depuis le commencement de ma vie je n'avais jamais eu aussi faim ni aussi soif ni autant envie d'une femme. » [BCP p. 217] Loin des excès sauvages de la forêt ensauvagée et de ses pulsions meurtrières incontrôlables, le corps du chasseur est apprivoisé par Lina. La soirée revêt en ce sens les caractéristiques d'un rite de passage dans la mesure où elle permet à Joseph, par une série d'épreuves diverses, de *dépasser* le seuil de l'ensauvagement. En effet, selon les termes d'Arnold Van Gennep dans *Le Folklore français, du berceau à la tombe* :

Les cérémonies et les rites de passage jouent un rôle considérable dans toute la vie sociale, même dans la nôtre, parce que la vie elle-même progresse par oscillation et par étape. [...] Le but est de passer sans danger d'un état de fait,

ou d'un état social, ou d'un état moral et affectif à un autre, généralement considéré comme supérieur et meilleur¹²².

Ce contrôle nouveau du corps apparaît notamment dans l'exercice de la danse : « On a joué Ramona. Alors, tout d'un coup, j'ai eu envie de bouger, de danser. [...] Jusque-là je croyais que je ne savais pas danser et tout d'un coup j'étais devenu un danseur. Peut-être que je serais arrivé à danser sur une corde raide. » [BCP p. 216] En pleine maîtrise de lui-même, apprivoisé, Joseph devient un danseur, capable de maîtriser son corps, ses désirs et ses pulsions. Les gestes sont désormais contrôlés, la technique est incorporée. Joseph s'est « réengendré »¹²³, il renaît autre, différent, aussi bien psychologiquement que physiquement. En même temps qu'il quitte la phase de marge, il se soustrait à l'ensauvagement de la plaine. S'en suit par conséquent une mort symbolique : « On s'est embrassés. /J'ai cru que j'étais mort » [EC p. 139], et bien sûr une renaissance, en tant qu'homme, adulte, initié.

C'est là, tout seul, que je me suis dit que j'étais en train de changer pour toujours. J'ai regardé mes mains et je ne les ai pas reconnues : il m'était poussé d'autres mains, d'autres bras que ceux que j'avais jusque-là. Vraiment je ne me reconnaissais plus. Il me semblait que j'étais devenu *intelligent* en une nuit, *que je comprenais enfin toutes les choses importantes que j'avais remarquées jusque-là, sans les comprendre vraiment.* [...] [BCP p. 219, nous soulignons]

Edmund Leach revient sur la symbolique de transition :

Quand un individu transite d'un statut social à un autre, la symbolique de l'action rituelle recopie obstinément la même image : la mort puis la renaissance. L'individu « meurt » dans son ancien rôle et il « renaît » dans sa nouvelle position. L'imagerie de l'« agonie » de l'initié dans son ancien rôle prend parfois la forme d'une dépouille qu'on jette, un vieux costume ou une vieille peau, et le rite exige fréquemment qu'on lui retire pour de bon quelque chose de son corps [...] ¹²⁴

À l'inverse de M. Jo, qui ne quitte ni le statut *du bête*, ni celui de *la bête*, la rencontre de Lina oblige Joseph à quitter l'animalité pour désormais s'inscrire dans l'humanité et

¹²² Arnold Van Gennep. *Le folklore français, Tome 1 : Du berceau à la tombe, op. cit.*, p. 111.

¹²³ Nous empruntons le terme utilisé par Daniel Fabre dans la conférence « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », *op. cit.*

¹²⁴ Edmund Leach. *L'Unité de l'homme et autres essais, op. cit.*, p. 64.

s'intégrer dans de nouveaux réseaux d'échanges matériels et symboliques. Devenir homme, c'est en effet quitter les marges du sauvage et par conséquent, le corps animal, le corps enfant, le corps de l'*idiot* aussi, qui s'inscrivent tous dans l'incomplétude. Dans l'ouvrage intitulé *Les intellectuels au Moyen-âge*, Jacques Le Goff décrit le rite de passage du nouveau chevalier comme une cérémonie dite « de purgation ». Celle-ci aurait pour but de « dépouiller l'adolescent de sa rusticité », voire de sa « bestialité primitive¹²⁵ ».

On se moque de son odeur de bête fauve, son regard égaré, de ses longues oreilles, de ses dents semblables à des défenses. On le débarrasse de cornes et d'excroissances supposées. On le lave, on lui lime les dents¹²⁶.

Du corps à l'esprit, Joseph est désormais autre, initié. *Intelligent*, du latin *intellegere* (*inter-lego*), il connaît désormais la loi (*lego*). La domestication du corps ensauvagé s'accompagne d'une acquisition de *savoirs* qui dépasse *stricto sensu* le domaine corporel pour s'inscrire dans l'intellectuel :

Suzanne ne reconnut pas tout à fait le langage de Joseph. Autrefois il ne parlait pas avec *cette profondeur* et il formulait rarement des jugements d'ordre général [...] Après qu'elle eut parlé, Suzanne leva les yeux vers Joseph. Elle le reconnut à peine. [BCP p. 242]

Il paraissait exténué de fatigue mais calme, sûr, arrivé. [BCP p. 188, nous soulignons]

Refouler le sauvage permet de rétablir l'ordre. Le rite initiatique a permis une modification de la place marginalisée qu'il tenait jusqu'alors dans la société : Joseph est désormais conscient de son identité, de son rôle social et de sa fonction dans la société. Il connaît sa place et sait que cette dernière ne peut se trouver auprès de sa mère.

Depuis toujours, je me préparais à être un homme cruel, un homme qui quitterait sa mère un jour et qui s'en irait apprendre à vivre, loin d'elle, dans une ville. [...] J'ai pensé à toi, à elle, et je me suis dit que c'était fini, de toi, d'elle. *Je ne pourrais plus jamais redevenir un enfant* [...] [BCP p. 222, nous soulignons]

Une fois de retour à la plaine, l'ensauvagement ne reprend pas le dessus ; au contraire, son comportement est en décalage avec les attitudes propres à cet espace du *saltus*. Initié,

¹²⁵ Jacques Le Goff. *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris : Seuil, 1985, p. 89.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 89.

domestiqué et adulte, Joseph ne trouve plus sa place au sein du *saltus* de la plaine : « [...] Ses chemises étaient toujours très propres et il se rasait tous les matins. [...] À le voir d'ailleurs, n'importe qui l'aurait deviné et aussi que personne, rien, ne pouvait plus l'empêcher de partir. À chaque heure du jour il était prêt. » [BCP p. 228] Son retour en tant qu'initié prend même une dimension positive et encourageante pour les êtres ensauvagés bloqués dans l'immobilisme, incapables d'avancer et de *passer*. Le caporal, décrit comme ayant les jambes les plus abîmées que la mère n'ait jamais vues, voit soudain « l'oisiveté lui pes[er] » [BCP p. 229]. Il s'adonne aux tâches domestiques en se mettant « à balayer toute la journée durant les planchers du bungalow. » [BCP p. 229] Mis à part quelques échassiers, Joseph ne chasse plus. Il est définitivement guéri de la fièvre du sang noir : lorsqu'au bout d'un mois, Lina se rend à la plaine pour venir le chercher et le ramener cette fois définitivement à la grande ville, Joseph laisse derrière lui tout ce qui marquait son ancienne identité de chasseur, c'est-à-dire ses peaux et ses fusils. Le jeune homme ne vit désormais plus du côté des bêtes, mais bien du côté des Hommes.

Plus encore, la nouvelle identité de Joseph (jusqu'alors sans cesse rapportée au corps et à ses besoins, au mortifère) s'inscrit désormais dans une logique narrative plus largement inscrite dans une volonté de transmission. Joseph ne *gueule* plus, il n'est plus dans la *bestialité* qui autrefois lui collait à la peau. Dans *Un barrage contre le Pacifique* comme dans *L'Eden Cinéma*, Joseph prend l'initiative de raconter son aventure à Suzanne, non seulement pour lui faire partager son expérience, mais aussi dans le but que son histoire persiste à travers le souvenir que Suzanne en aura :

Un après-midi, à la sieste, il m'a appelée. Il m'a dit qu'il voulait me raconter l'histoire.

Pour que je me souvienne après, quand il serait parti. Et encore après.

Et aussi parce qu'il avait *peur d'oublier l'histoire*, quand il aurait *oublié cet amour*.

On est allé loin du bungalow, près du rac, à l'ombre du pont. *Loin du corps endormi de la mère*.

Séparés [EC p. 134]

À l'opposé de la mère qui tait sa vie avec le père et laisse ses enfants dénués de tout passé, de leur histoire avant l'emménagement dans la plaine, comme si aucune autre période

n'avait précédé, Joseph raconte et surtout, *se raconte*, pour toujours, à travers les mots, exister. Il s'agit de se sauver de l'oubli. Le corps qui raconte, le corps qui transmet, s'oppose par conséquent au corps malade et mourant de la mère, corps ensauvagé, stérile, hostile à tout processus de transmission. Les voilà définitivement « séparés ».

3.3.4 Le grand frère et le chien de sang

Dans les rites et les contes, il s'agit d'acquérir une identité non seulement sexuée, mais humanisée. L'aîné, de son côté, ne revient pas de ce détour par l'autre, il reste pris au cœur d'un état d'ensauvagement funeste. À ce titre, il appartient à une lignée de « personnages liminaires » comme l'homme sauvage, le célibataire, l'ermite, certainement parce que pour lui, enfiler la peau du chien/des morts, c'est reconquérir la part paternelle de son identité.

Autre récit, autre frère, autre itinéraire ; poursuivons notre parcours au sein du bestiaire indochinois. Par son agressivité — qui implique un manque de contrôle corporel —, Pierre, le grand frère *chasseur d'humain*, est comparé à plusieurs reprises dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* à un chien : « Pierre a repris le morceau de viande dans l'assiette de Paulo et l'a mis dans la sienne. Et il l'a mangé — un chien on aurait dit. Et il a hurlé : *un chien*, oui c'était ça. » [ACDN p. 28, nous soulignons] La comparaison au chien n'est pas anodine. Ce dernier s'inscrit en effet comme l'animal privilégié du chasseur ; le terme même de cynégétique vient du grec *κυνηγέω* (« chasser, poursuivre »), lui-même composé de *κῶων* et *ἄγω* qui a pour sens « mener les chiens [pour chasser] ¹²⁷ ». L'analogie fait par conséquent référence aux *chiens de sang*, entraînés pour pister les gros gibiers blessés. Pour Pierre, l'émergence d'un « corps sauvage » s'inscrit en effet dans sa pratique déraisonnée de la chasse qui le meut hors des conduites réglées de la cité. Poussé par la *Jagdfieber*, véritable résurgence de l'instinct de chasse, il glisse du domestique au sauvage et transgresse la frontière entre *humanité* et *animalité*, devenant *chien de sang* chassant dans sa propre famille. Dans cette perspective, la « chasse » pratiquée par Pierre peut être comparée à l'imaginaire de la chasse maudite : « “Un

¹²⁷ Anne Lombard-Jourdan. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, op. cit. p. 136.

désordre de hurlement, de gémissements, d'agonie, de cris de rage, de torture, de malédictions et d'abolements“ : voici sous quelle forme se manifeste la passage de la chasse maudite [...] ¹²⁸ ». En intégrant les pratiques cynégétiques au cœur de la *domus*, le frère aîné se place du côté de l'animal obnubilé par le sang de la proie, de l'irréfléchi, de l'instinct au détriment de toute mesure. La comparaison canine le rapproche également de l'ignominie des agents du cadastre, ainsi nommés à plusieurs reprises au sein du cycle indo-chinois : « Voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam » [BCP p. 237].

La littérature anthropologique a abondamment analysé le chien comme une figure de la limite ; « à la fois dedans et dehors ce dernier participe tantôt au monde de la nature, tantôt à celui de la culture, et occupant, en tant que catégorie animale, un statut ambigu ¹²⁹ ». Sur le seuil, psychopompe, le chien évoque également le passage sans fin entre la vie et la mort. Cet entre-deux occupé par le chien dans plus d'une cosmologie est évoqué dans l'analyse d'Edmund Leach sur les insultes animales ¹³⁰. L'anthropologue note que l'anglais DOG (« chien ») est une anagramme de GOD, et considère de ce fait le terme « chien » comme terme tabou, c'est-à-dire comme catégorie toute à la fois ambiguë et sacrée ¹³¹. Historiquement et culturellement, l'association chien-diable est en effet fréquente dans les sociétés traditionnelles du monde chrétien. Dans la *Bible*, le chien est d'ailleurs mentionné à plusieurs reprises comme représentant l'extrême bassesse et l'extrême danger ¹³² : « Dehors les chiens, les sorciers, les impurs, les assassins, les idolâtres et tous ceux qui se plaisent à faire du mal ¹³³ » nous préviennent les versets de l'*Apocalypse*. L'article « Du cynégétique à l'abominable » de Maria Couroucli rappelle en ce sens qu'

[e]n tant qu'insulte, le terme désigne quelqu'un à qui on refuse le statut de personne humaine, l'état de chien étant associé à une déchéance, une existence dévalorisée, ingrate, indigne de respect (Stewart 1990 ; Herzfeld 1980 ; Saunier 1983 ; Karagiannis-Moser 1993). On verra que l'étymologie du mot *skilos*, employé par le grec moderne pour désigner le chien, renvoie aussi

¹²⁸ Bertrand Hell. *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, op. cit., p. 217.

¹²⁹ Maria Couroucli. « Du cynégétique à l'abominable », op. cit., p. 232.

¹³⁰ Edmund Leach. *L'Unité de l'homme et autres essais*, op. cit., p. 64.

¹³¹ *Ibid.*, p. 64.

¹³² Horst Balz et Gerhard Schneider. *Exegetical Dictionary of the New Testament*, Michigan : Eerdmans, 1991. Cité par Maria Couroucli dans « Du cynégétique à l'abominable », op. cit., p. 235.

¹³³ *Apocalypse*, 22 : 15.

à la mort violente et aux cadavres, à la victime, tandis que *kuon*, le mot classique, renvoie à la chasse et au chasseur. (Pour l'étymologie du grec, voir Pierre Chantraine (1984))¹³⁴.

Incestueux (« les chiens sont connus pour s'accoupler entre parents et enfants¹³⁵ ») les chiens mangent également leurs excréments (ce qui les rend impropres et inconsommables). Pensé comme une créature déchue, l'animal canin représente par conséquent « l'antithèse du code de comportement humain¹³⁶ ». Qualifier Pierre de « chien » c'est dès lors le renvoyer à ce qui est *autre*, mettre en exergue sa sociabilisation défectueuse et par conséquent l'exclure définitivement par l'animalisation de la société des Hommes : « Les chiens au masculin sont des ennemis, des traîtres, des hommes sans honneur¹³⁷ ». Voleur, drogué, violent, il s'inscrit dans la non-maîtrise d'un corps qu'il laisse allégrement s'exprimer et qui le marginalise au sein de la communauté : « Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici, mais partout ailleurs » [A. p. 72]. Étant donné sa relation exclusive avec la mère carnavalesque, il n'a pas su construire de relation exogame, faire alliance au dehors de la *domus* et par conséquent trouver la bonne distance entre *soi* et l'*autre*. À l'inverse, la mère n'a pas compris l'importance de poser des limites à la violence du fils aîné au sein de la fratrie : « Faire que l'aîné soit tout à fait séparé des deux plus jeunes. Elle ne l'a pas fait. Elle a été imprudente, elle a été inconséquente, irresponsable » [A. p. 68]. L'état ensauvagé du frère s'avère donc être la conséquence d'une initiation ratée, d'un rite de socialisation non accompli, non abouti. Mal initié, Pierre s'est construit en dehors des exigences et obligations de la coutume ; bloqué dans les marges territoriales, sociales et comportementales, son itinéraire est un échec. Si sa sœur devenue narratrice s'est « arrachée » [A. p. 70] à la famille mortifère, Pierre s'inscrit dans l'entre-deux constitutif des liminaires.

Dès lors, frère ensauvagé possédant l'« intelligence du diable » [ACDN p. 167], Pierre est, au même titre que le chien, une figure des seuils. Cette perspective en fait un personnage intrinsèquement relié à la mort :

¹³⁴ Maria Couroucli. « Du cynégétique à l'abominable », *op. cit.*, p. 238.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 228.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 234.

Dans la tradition orale européenne, la fièvre de la chasse est assimilée à la malédiction de ceux qui sont sous l'emprise de Satan. Le grand thème mythique de la Chasse Sauvage — horde dévastatrice des défunts-chasseurs associée au dieu nordique Odin, qui se forme dans la forêt et, selon les versions, sème des parts sanguinolentes de gibier sur son passage, provoque des pluies de sang au milieu des territoires cultivés, transforme les cris des hommes en aboiements, porte le feu dans son sillage... — renvoie encore une fois Hell sur la piste du sang noir¹³⁸.

Une contiguïté est tissée entre passion cynégétique et fureur diabolique. Homme devenu bête, Pierre est par sa conduite violente un prédateur de chair humaine. Il prend plaisir à la brutalité des coups de la mère contre sa fille, voulant « que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant » [A. p. 72], et s'attaque lui-même au frère, sa violence étant vécue par la narratrice comme une « mise à mort de [Paulo] » [A. p. 70] : « Le frère aîné *restera assassin*. Le petit frère *mourra de ce frère* » [A. p. 70] Incapable de se détacher de la double veuve, il signe son exclusion de la société pour mener une existence liminale entre le monde des hommes et le monde des bêtes, le monde des vivants et celui des morts :

Il vivait dans une grande solitude. Celle-ci s'est accrue avec la vieillesse. C'était seulement un voyou, ses causes étaient minces. Il a fait peur tout autour de lui, pas au-delà. Avec nous il a perdu son empire. Ce n'était pas un gangster, c'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes. [...] Après la mort de ma mère il mène une existence étrange. [...] Pendant un an il habite un garde-meuble loué par ma mère. Il dort pendant un an dans un fauteuil. [A. p. 93]

3.3.5 La voie (funeste) des oiseaux ou l'échec d'un apprentissage de la masculinité

L'ouvrage *Duras, une lecture des fantasmes*, de Madeleine Borgomano relève déjà la surdétermination des oiseaux dans l'œuvre durassienne. Si la chercheuse propose une

¹³⁸ Frédéric Saumade. *Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal*, op. cit., p. 117.

lecture psychocritique du motif des oiseaux¹³⁹, nous souhaitons pour notre part mettre cet aspect en perspective avec le modèle d'initiation masculine de Daniel Fabre, déjà présenté. En effet, l'ethnologue analyse *la voie des oiseaux* comme une coutume majeure dans notre société et jusqu'à une époque toute proche.

Chaque étape, de l'enfance à l'adolescence, est marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux. Strictement réservée aux garçons, celle-ci représente, dans un jeu métaphorique luxuriant, l'accès à l'identité sexuelle et, dans un second temps, aux langages amoureux [...] Elle produit, de la sensation au savoir-faire, une maîtrise particulière du monde naturel et elle inaugure, d'un même mouvement, une transformation de la personne au moment où il convient de « faire les garçons », de produire en eux les manières d'être de leur sexe. Cela acquis, alors même que l'adolescent peut s'adonner à d'autres chasses, la quête réelle est convertie, transposée dans le langage de l'amour où l'attrait passionné des oiseaux trouve comme sa justification ultime¹⁴⁰.

Nous posons pour hypothèse que la voie des oiseaux présentées dans le cycle indochinois dépeint des parcours mortifères faits de ratages initiatiques. Les oiseaux des récits (particulièrement présents dans *L'Amant de la Chine du Nord*, texte de la maturité marqué par une omniprésence de la mort) révèlent des connotations sinistres et inquiétantes ; loin de délier les langues, ils aboutissent au mutisme et sont annonciateurs des malheurs à venir.

Paulo, décrit dans *L'Amant de la Chine du Nord* comme un enfant « à part », entretient un rapport étroit avec les oiseaux. En effet, le jeune frère semble dans un premier temps comprendre le langage des volatiles : « Il écoute les oiseaux » [ACDN p. 32], « Paulo s'arrête et regarde le ciel. Il répète les mots : le ciel... les oiseaux... » [ACDN p. 32], « — la lune elle réveille les oiseaux » [ACDN p.32]. Mais si l'oiseau est « par excellence, un être parleur ¹⁴¹ », Paulo ne sort que rarement du silence sinon pour prononcer des phrases qui n'ont que peu de sens pour le reste de sa famille. Dès lors, si « la voie des oiseaux » définit le modèle privilégié d'une quête masculine

¹³⁹ Madeleine Borgomano. *Duras, Une lecture des fantasmes, op. cit.*

¹⁴⁰ Daniel Fabre. « La Voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », *op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 20.

débouchant sur l'accès à l'identité sexuelle et la maîtrise de l'écriture, le corps de Paulo pêche ; loin de maîtriser l'acquisition du sexe et du langage, le petit frère reste marqué par son étrangeté. Enfermé dans son mutisme et sa différence, il est incapable d'acquérir une technique sociale du corps et reste bloqué dans cette voie des oiseaux inachevée, sans jamais en acquérir les codes : « Il dit rien mon petit frère. Il sait rien » [ACDN p. 55]. Tout évoque l'incomplétude et la liminarité du personnage ; inadapté à la vie en société, il est « prisonnier dans sa différence d'avec les autres, seul dans ce palais de sa solitude, si loin, si seul qu'il en est comme d'une naissance de chaque jour, de vivre. » [ACDN p.50] Incapable de passer les étapes qui l'introduiraient dans le corps social, Paulo est immobilisé dans les marges de l'enfance. Pourtant si le frère revêt à bien des égards la figure de l'*idiot sauvage*, sa non-initiation ne se définit pas uniquement par l'ignorance et la privation. Sa posture liminale, proche de la nuit, proche des animaux, proche des non-instruits trace déjà les contours d'une innocence chtonienne, intrinsèquement reliée au monde des morts. Rappelons que dans bien des folklores, il existe « Entre les animaux et les esprits, les animaux et les morts, les animaux et l'au-delà, [...] une connexion profonde¹⁴². » Dès lors, pour reprendre les termes de Claude Lévi-Strauss dans son article « Le Père Noël supplicié » :

Dans une société de vivants-a-t-on dit—, les morts ne peuvent être personnifiés que par ceux qui sont incomplètement incorporés au groupe, c'est-à-dire participent de cette *altérité* qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants ? Ne nous étonnons donc pas de voir les étrangers, les esclaves et les enfants devenir les principaux bénéficiaires de la fête. L'infériorité de statut politique ou social, l'inégalité des âges fournissent à cet égard des critères équivalents¹⁴³.

Paulo a une connaissance de la mort qui échappe à l'ordre commun ; en ce sens, s'il est défaillant à bien des niveaux, c'est également un *sur-initié*, possédant une connaissance *autre* du monde. Au même titre que Joseph, présenté à plusieurs occasions dans *L'Eden Cinéma* comme « le petit frère chasseur de tigre » [EC p. 29], « mon frère, *mon petit frère mort*, que d'amour » [EC p. 62, nous soulignons], la narration de *L'Amant de la Chine du Nord* annonce déjà, par l'intersigne des oiseaux de nuit, la mort à venir du personnage du

¹⁴² Carlo Ginzburg. *Le Sabbat des Sorcières*, *op. cit.*, p. 261.

¹⁴³ Claude Lévi-Strauss. « Le Père Noël supplicié », *op. cit.*, p. 15.

frère décrite dans l'ouvrage précédent, *L'Amant*. Intertextualités et intersignes tracent par conséquent le portrait d'un mort en devenir, dont le décès n'intervient cependant jamais au sein de l'ouvrage présent, fixant le personnage du petit frère dans un éternel inachevé.

La voie des oiseaux trace un lien entre le petit frère et l'Amant, les deux amours de la jeune fille dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Si M. Jo n'échappait pas à une comparaison grotesque au serin, le processus de réécriture change profondément les réseaux de significations symboliques. En effet, comme le remarque Éva Ahlstedt : « Parmi tous les personnages du cycle, l'amant est celui qui subit les métamorphoses les plus spectaculaires. Au début un anti-héros superficiel et ridicule, il se transforme peu à peu en un personnage digne et humain, anobli par sa douleur.¹⁴⁴ » En ce sens, *L'Amant de la Chine du Nord* marque l'apogée du personnage de l'Amant au sein du cycle indochinois : « autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. » [ACDN p. 36] L'idéalisation tardive tient sans doute dans la mort du prétendu amant d'autrefois. Dans un avant-propos, l'autrice explique son désir d'écrire ce roman par ce décès : « Je n'avais pas imaginé du tout que la mort du Chinois puisse se produire, la mort de son corps, de sa peau, de son sexe, de ses mains ». Placé du côté du souvenir et de l'écriture intime, le texte tient lieu d'oraison funèbre. Les identités se superposent ; les connaissances de la narratrice et de l'autrice se cumulent à celle du personnage de l'enfant. Dès lors, les descriptions donnent déjà à voir par l'intersigne des oiseaux le décès à venir de l'Amant Chinois. Dès le premier trajet en limousine, la jeune fille compare la main du Chinois « à la grâce de *l'aile d'un oiseau mort*. » [ACDN p. 42, nous soulignons] Au même titre que l'apparition du corbeau annonçant à la mère la mort de son mari, l'analogie tient lieu de mauvais présage : « [...] l'homme de la Mandchourie *endormi ou mort*. Celui de la main, celui du voyage. » [ACDN p. 61, nous soulignons] L'oiseau a tracé la voie, les intersignes mortifères se poursuivent tout au long du récit : « Sur le fauteuil il y a le *peignoir noir de l'amant, funèbre, effrayant*. Le lieu est pour toujours déjà quitté. » [ACDN p. 179] Métaphore du sexe masculin¹⁴⁵ et plus généralement de l'appétit

¹⁴⁴ Éva Ahlstedt. *Le « cycle du barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁵ « L'usage métaphorique de certains noms d'oiseaux pour désigner le sexe du garçon est attesté à plusieurs reprises dans Rolland 1879, 1911, 1915 ; mais la généralisation et la diversification de ces métaphores, appliquées à tous les organes et à toutes les activités sexuelles des deux sexes sont évidentes, par exemple

charnel, la symbolique de l'oiseau (mort) traduit également dans *L'Amant de la Chine du Nord* l'échec d'un itinéraire viril progressivement marqué par l'impuissance sexuelle : « — Je suis mort. Je suis désespéré. Peut-être que je ne ferai plus jamais l'amour. Que je ne pourrai plus jamais. » [ACDN p. 138] ; « — J'aurais voulu te prendre. Mais je n'ai plus aucun désir pour toi. Je suis mort pour toi. » [ACDN p. 201] Le parcours de l'Amant mène à l'échec et au malheur de n'avoir pu suivre sa propre voix/e, d'avoir dû préférer le parcours du père, des ancêtres au détriment de son propre bonheur. Si L'Amant est *oiseau mort*, c'est aussi, car de la plume de l'oiseau naît normalement l'écriture. Or, le chinois est celui qui n'a pas pu faire les études de Lettres qu'il aurait tant souhaité suivre : « Il dit que, lui, il aurait voulu faire l'Université des lettres de Pékin. Que sa mère était d'accord. Que c'était son père qui n'avait pas voulu » [ACDN p. 46]. Son statut social ne lui permet pas d'acquérir ce savoir ; il est contraint de devenir banquier « comme tous les hommes de [s]a famille depuis cent ans » [ACDN p. 46]. C'est finalement la jeune fille qui prendra la plume, pour tracer la voix de l'oiseau mort.

Le cycle indochinois présente plusieurs personnages masculins aux parcours complexes, qui évoluent parfois radicalement au fil des récits. Liminaires, frères et amants troublent les frontières, inversent les rôles, devenant tour à tour chasseur et chassé, homme et bête, prédateur et proie. Dans cette poétique de la marge, avant tout marquée par *le monde à l'envers*, les personnages évoluent en dehors des normes, multiplient les ratages initiatiques et passent pour la plupart mal les seuils. Joseph fait figure d'exception ; il s'inscrit comme le seul personnage masculin à véritablement être agrégé au monde des hommes et des adultes. En ce sens, la problématique des passages est essentiellement liée à celle de la bonne distance : c'est parce qu'il a su se détacher de la mère carnavalesque et quitter le *saltus* ensauvagé que Joseph a pu devenir un homme.

4. La fille, voyeuse et voyante, chasseuse, vierge et prostituée

« Moi, on aurait pu aussi bien me prendre pour une petite putain ou pour une petite fille. J'étais l'équivoque incarnée. »

dans l'autobiographie de Don Luca Asprea (1973) ou dans les chansons érotiques de Majorque recueillies par Gabriel Janer Manila (1979) ». Daniel Fabre. « La Voie des oiseaux : Sur quelques récits d'apprentissage », *op. cit.*, p. 16.

4.1 Qu'est-ce qu'une « jeune fille » ?

Ce cheminement au cœur de l'itinéraire des personnages nous amène tout naturellement vers la figure centrale des récits indochinois : la jeune fille. Rappelons qu'historiquement, culturellement et socialement

[...] [l]'apparition de la jeune fille a été l'un des traits originaux de la civilisation occidentale. La jeune fille n'existe pas toujours et partout en effet. Le mariage pubertaire est encore de règle dans certains pays, il l'a été dans le nôtre : on mariait la plupart des filles peu après leur menstruation autour de quinze ans, ou plus tôt encore ; ou bien on les mettait au couvent. C'est le retard de l'âge au mariage qui fait place à la jeune fille. [...] Huit ou dix ans peuvent donc s'écouler désormais entre la menstruation et le mariage. Durant ce laps de temps, la fille devient jeune fille. Un nouvel être social apparaît, une personne, dont le caractère s'affirme¹⁴⁶.

En effet, l'emploi du terme « jeune fille » n'est guère courant avant le XIX^e siècle, tout au moins dans les sens donnés aujourd'hui à ce mot :

Le *Robert*, à l'article « fille », retient deux grandes acceptions : « personne du sexe féminin par rapport à sa filiation », qui bien entendu ne nous intéresse pas ici ; et « enfant ou jeune être humain du sexe féminin ». C'est dans ce second sens qu'est précisée la définition de la « jeune fille » : « fille nubile ou femme jeune non mariée »¹⁴⁷.

Cet aspect pose cependant la question de définir à la fois les termes « nubile » et « jeune » : à partir de quand « la femme non mariée cesse-t-elle d'être une jeune fille pour devenir une "vieille fille" ou, comme on disait plus élégamment jadis, une "fille ancienne" ?¹⁴⁸ ». L'ouvrage *De la pucelle à la minette les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, propose une minutieuse enquête diachronique du terme « jeune fille » à travers les

¹⁴⁶ Marcel Bernos, Yvonne Knibiehler, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard. *De la pucelle à la minette les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris : Temps actuels, « La passion de l'histoire », 1983, p. 10.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

dictionnaires de l'époque. L'évolution du sens des mots, mais aussi par les exemples qui les illustrent, se révèle très riche. Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard remarquent que

[p]our Furetière (1690), à l'article « fille », on va trouver toute une série d'indications précieuses : « Se dit absolument de l'estat de celle qui n'a point esté mariée » ; et à l'exemple 2 : « une vieille fille fait une vilaine figure dans le monde ». C'est donc bien par rapport au mariage qu'elle n'a pas encore conclu que la jeune fille se définit ; avec ici le présupposé que le mariage est une chose bonne, puisque la vieille fille fait « mauvaise figure ». Le mariage, on le verra, apparaît comme la « fin » (au sens de finalité) de la jeune fille. À moins, et c'est encore Furetière qui nous l'apprend, qu'elle reste parmi les filles : « personnes... consacrées à Dieu et qui ont fait vœu de virginité ». Dans tous les cas, c'est cette virginité qui fait la « jeune fille », puisqu'elle perd ce titre par le mariage, à moins que l'âge n'en rende l'adjectif caduc. Et le même Furetière nous apprend, à l'article jeune, qu'« une femme n'est plus jeune passé 30-35 ans » !¹⁴⁹

Ils ajoutent :

Antérieurement, le *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne* de Pierre Richelet (1680) ignore totalement l'expression, même parmi ses exemples, à l'article fille ; il en traite plutôt le contenu à l'article pucelle. Celui de l'Académie française (1694), après avoir donné, à l'article « fille », le sens « par opposition à la femme mariée », n'évoque la jeune fille que parmi des exemples avec « jolie fille » ou « honneste fille », et ne se réfère, semble-t-il, qu'à l'âge... [...] En fait donc, « jeune-fille » marque un créneau d'âge (plus qu'une classe d'âge au sens ethnologique) entre la puberté et la défloration, ou une « majorité » attardée ; rappelons que la majorité légale des filles est, jusqu'à la Révolution, fixée à 25 ans (ce qui reste aujourd'hui l'âge des « catherinettes »). Mais la détermination de la puberté n'est cependant pas forcément la même que pour nous. *Robert* rappelle qu'elle marque le « passage de l'enfance à l'adolescence » et la voit comme « l'ensemble des modifications physiologiques et psychologiques qui se produisent à cette époque (apparition

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

des caractères sexuels secondaires) ». L'origine du mot, selon Dauzat, viendrait de « pubis » = poil, signe de puberté....¹⁵⁰

La jeune fille est donc à la fois un créneau d'âge, une identité biologique (un corps en puberté), une physiologie féminine longtemps associée à une preuve de moralité (la virginité) et une situation filiale (fille, mais pas encore épouse). Il ne s'agit en rien d'une identité immuable. Elizabeth Ravoux-Rallo parle d'une « pensée de l'inachèvement¹⁵¹ » propre à l'adolescence quand Nathalie Heinich rappelle pour sa part que « toute vierge est, par définition, en état d'attente : femme en puissance dans l'incertitude sur les états futurs¹⁵² ». Et il nous semble particulièrement important d'insister sur ce point. La jeune fille est en transition entre deux *âges* (l'adolescence), entre deux *corps* (le corps non sexué de l'enfance et le corps sexué de la femme mariée), entre deux *situations* (*fille de* et *épouse de*). *Incomplète*, car principalement perçue comme une femme *en devenir*, la jeune fille est en situation de *passage* : en tant que « filles à prendre¹⁵³ », l'adolescente se doit de basculer dans le monde sexué. Par conséquent, le *temps* des jeunes filles marque une période de marge.

La situation liminale de l'adolescence a été étudiée par Véronique Cnockaert chez l'écrivain Émile Zola¹⁵⁴. La chercheuse a montré combien il était difficile de définir et de délimiter l'adolescence, période ambiguë d'entre-deux biologique, « éclosion d'un déséquilibre », qui « charrie des questions d'ordre idéologique, esthétique et théorique¹⁵⁵ ». Cependant, l'*adolescente*, implique d'autres problématiques déjà relevées par Marie Scarpa¹⁵⁶, Françoise Doumazane¹⁵⁷ ou Sophie Dumoulin¹⁵⁸. Comme nous l'avons déjà évoqué, la puberté féminine est représentée dans de nombreuses cultures

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹ Elizabeth Ravoux-Rallo. *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, Paris : José Corti, 1989, p. 12.

¹⁵² Nathalie Heinich. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *op. cit.* p. 37.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁴ Véronique Cnockaert. *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal : XYZ, 2003.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁶ Les éléments qui suivent sont tirés des travaux de Marie Scarpa : *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve d'Émile Zola*, *op. cit.*

¹⁵⁷ Françoise Ménand Doumazane. *Miroirs d'Aline : ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*, *op. cit.*

¹⁵⁸ Sophie Dumoulin. « Il était une fois une jeune fille, sa chèvre et son petit soulier. La Esmeralda et la douce idiotie de l'enfance », *op. cit.*

comme une mise en danger de la communauté : « une merveilleuse éclosion et [...] une terrible menace¹⁵⁹ ».

« Il n’y a rien déplus monstrueux que les menstrues des femmes », dit Pline l’Ancien, énumérant les fameuses dévastations qu’elles provoquent : le lard tourne dans le saloir, le vin dans les cuves, la terre devient stérile, les herbes se dessèchent, les fruits des arbres pourrissent et tombent, la blancheur de l’ivoire s’obscurcit, le fer rouille, les abeilles meurent, les chiens qui y ont goûté (!) deviennent enragés, les hommes attrapent la lèpre... bref, la mayonnaise ne prend plus. Le regard, mais aussi le souffle, l’haleine, le toucher. À la première goutte de sang, le corps de la fille est si dangereux à approcher qu’il ne peut, ne doit rien approcher à son tour. Une forêt d’interdits se dresse autour d’elle [...]»¹⁶⁰

Dans les sociétés patriarcales, le temps de la *jeune fille* est perçu comme une période *dangereuse* d’ambiguïté et d’incertitude. Chez les Grecs, seuls le mariage et la procréation pouvaient domestiquer le corps nubile. La jeune fille perd son statut d’être humain pour être rabaissée au niveau de l’animal (Iole, la « vierge d’Oichalie » promise à Héraclès est ainsi, selon Euripide, une « cavale indomptée ignorante du joug qui n’a connu ni le mâle ni l’amour¹⁶¹ »). Il faut par conséquent « civiliser ces furieuses pour les amener à l’issue normale d’une telle histoire, à ce en quoi s’accomplit le destin de l’enfant : le mariage¹⁶² ». L’*impotentia muliebris*¹⁶³, c’est-à-dire « l’incapacité à se maîtriser propre à la femme » se doit par conséquent d’être régulée par la mise sous tutelle masculine. Durablement, le corps féminin, *infirmetas sexus*, s’en trouve associé au bas, au sale, au sauvage. Or, pour Géraldine Puccini, « [r]ejecter les femmes du côté de l’animalité, c’est une manière de questionner un féminin auquel on prête une toute-puissance qui fascine et

¹⁵⁹ Louise Bruit-Zaidman. « Les jeunes filles dans la cité grecque ». In Louise Bruit-Zaidman, Gabrielle Houbre, Christine Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel (dir.). *Le corps des jeunes filles, de l’Antiquité à nos jours*, Paris : Perrin, 2001, p. 80–102, p. 82.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶¹ Cité par Louise Bruit-Zaidman, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶² Pierre Brulé. *La Grèce d’à côté : Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, « Des osselets et des tambourins pour Artémis », Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 32.

¹⁶³ Tite-Live, *Histoire romaine*, XXXIV. Cité par Géraldine Puccini. « De l’animalité de la femme à l’animalisation de l’homme : la figure inquiétante ». In Marie-Louise Paoli. *Imaginaire au féminin du liminal à l’animal*, Bordeaux : Presses Universitaire de Bordeaux, 2018, p. 118.

terrifie tout à la fois, source d'angoisse pour l'homme, parce qu'il échappe à son contrôle.¹⁶⁴ »

Les femmes ayant longtemps été écartées des fonctions culturelles dans la transmission du savoir¹⁶⁵, la représentation de la jeune fille dans les Arts et les Lettres a principalement été le fait d'hommes. Dans *La petite sœur de Balzac*, Christine Planté remarque que « les figures féminines de l'histoire, de la culture, de la littérature sont toutes plus ou moins créées par des hommes, vues par des yeux d'homme¹⁶⁶ ». Ce regard principalement masculin a par conséquent contribué selon Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard, à façonner un imaginaire stéréotypé de la jeune fille.

Car il faut souligner que si la jeune fille devient une personne, elle devient aussi un personnage. Les écrivains et les artistes se mettent à la représenter. Presque tous sont des hommes : autour de cette féminité juvénile, intacte, interdite, les fantasmes masculins se déchaînent. Réflexion sur la liberté féminine, ce livre est aussi interrogation sur le désir et l'imaginaire masculin... [...] Les types littéraires entretiennent avec le réel des rapports dialectiques : certains de leurs éléments sont « vrais », d'autres éminemment « vraisemblables ». Le tout produit une image qui à son tour façonne le réel : les jeunes filles d'autrefois auraient-elles été ce qu'elles ont été sans Agnès, Silvia, Camille et les autres ? On peut en douter [...] L'un après l'autre, siècle après siècle, ils ont façonné les jeunes filles de leur temps en leur montrant des modèles issus de leurs propres désirs : tant il est vrai que les hommes rêvent les femmes, et qu'ils voudraient en être les Pygmalions, pour échapper sans doute à l'inquiétude de la Différence¹⁶⁷.

Cependant, le tournant historique du XX^e siècle remet progressivement en cause la dimension sexuée de l'éducation féminine et offre un meilleur accès à l'enseignement supérieur aux femmes ; par conséquent, la création littéraire n'est plus perçue comme l'unique fait des hommes. Désormais la femme, et plus encore, *l'autrice*, va écrire la jeune

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁵ Hélène Cixous, Catherine Clément. *La jeune née*, Union Générale D'Éditions, « 10/18 », Série Féminin Futur. Broché, 1975.

¹⁶⁶ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2015 [1989], p. 221.

¹⁶⁷ Marcel Bernos, Yvonne Knibiehler, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard. *De la pucelle à la minette les jeunes filles de l'âge classique à nos jours, op. cit.*, p. 14.

filles. Dans la mesure où, comme l'énonce David Lebreton, « [c]haque société, à l'intérieur de sa vision du monde, dessine un savoir singulier sur le corps : ses constituants, ses performances, ses correspondances, etc. ¹⁶⁸», la réappropriation littéraire de la jeune fille par les écrivaines du XX^e siècle amène inévitablement une nouvelle représentation corporelle du féminin. En effet pour l'anthropologue :

L'existence de l'homme est corporelle. Et le traitement social et culturel dont celui-ci est l'objet, les images qui en disent l'épaisseur cachée, les valeurs qui le distinguent nous parlent de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une société à une autre. *Parce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent* ¹⁶⁹.

La jeune fille devient un personnage phare ; elle s'inscrit comme le porte-étendard d'une génération d'écrivaines qui tentent tout à la fois de se réapproprier *corps* et *écriture* : l'écriture, par le corps et le corps, par l'écriture, c'est-à-dire, l'*écriture du corps* (par une représentation non-censurée de la corporalité) et le *corps de l'écriture* (le *corpus*). Plus encore, la sur-présence des récits personnels, portraits et souvenirs au sein des écritures féminines (notamment expliquée par le fait que les femmes évoluent principalement aux marges de l'institution littéraire ; ces genres sont moins contrôlés, porteurs de moindres contraintes et les jugements y sont moins sévères, on leur laisse davantage de place¹⁷⁰) construit des personnages de jeunes filles particulièrement *vraisemblables*, matériaux certes créatifs, mais en osmose avec la figure de l'écrivaine créatrice¹⁷¹. Souvent

¹⁶⁸ David Lebreton. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 2008, p. 21.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 21. Nous soulignons

¹⁷⁰ « En termes de genres, les femmes cultivent des formes souvent minorées au moment où elles écrivent : récits personnels, portraits, souvenirs. Ces genres anciens, souvent mondains à l'origine connaissent au XX^e siècle un grand développement éditorial en direction du grand public, et un grand développement théorique. Si elles les pratiquent, c'est qu'ils sont moins contrôlés ; c'est aussi qu'ils sont porteurs de moindres contraintes et que les jugements y sont moins sévères. Ils ne procurent pourtant pas une place de choix... [...] S'intéresser à l'écriture des femmes, non en tant qu'écriture substantiellement féminine, mais en tant qu'écriture d'individus dominés, porte ainsi à examiner les évolutions littéraires, qui se développent bien souvent dans les zones frontalières que l'institution littéraire surveille moins assidûment. » Michèle Touret. « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste », *Fabula-LhT* (n° 7), « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », avril 2010. Disponible en ligne : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=185>.

¹⁷¹ « On n'écrit pas impunément : on construit l'autre comme soi, on se découvre dans l'écriture, l'écriture modèle la vie. » Danielle Deltel. « Colette "l'autobiographie prospective" ». In Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.). *Autofiction et Cie*, Université Paris X, Centre de recherches Interdisciplinaires, 1993, p. 130.

subversives, les jeunes filles de la littérature féminine du XX^e siècle reflètent les désirs et revendications d'autrices avant-gardistes qui tendent à s'émanciper du carcan masculin et de la permanence du modèle classique.

Ce constat est d'autant plus vrai chez Marguerite Duras, le personnage féminin adolescent s'inscrivant comme un double littéraire de l'écrivaine. Dès *Un barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras participe à revisiter la nature des rôles féminins et se détache progressivement des modèles archétypaux proposés par les écrivains des siècles précédents. Ce constat est d'autant plus visible dans les derniers textes de l'autrice, où la figure de la jeune fille devient une figure de plus en plus transgressive, libre de son corps et libre de ses choix. Par conséquent, chez Marguerite Duras, la traversée des frontières est également celle d'une transgression des modèles archétypaux. L'autrice revisite la nature des rôles féminins ; elle s'engage, selon Anna Ledwina :

[...] dans une philosophie du refus et fonde une authentique libération féminine qui passe par l'accès à la conscience et à la création. Tendante à se libérer des schémas dominants, cherchant à valoriser le corps, le désir, l'amour, la romancière se situe à l'articulation de deux mondes, entre la passion et la création¹⁷².

En s'affranchissant des modèles et représentations dominants, l'autrice valorise le corps et ses désirs, mais aussi les dynamiques littéraires de création, intimement liées à l'appréhension corporelle des passions. En ce sens, Marguerite Duras propose un modèle féminin foncièrement moderne : « une héroïne problématique », prise entre « la règle collective (la coutume) et sa trajectoire singulière (son destin) ¹⁷³ ». Des personnages d'adolescentes en marge pour qui le corps, puis l'écriture, deviennent des « facteur[s] d'individualisation[s]¹⁷⁴ ». Il s'agira par conséquent de mettre en avant les particularités liminaires du personnage de la jeune fille, par l'étude du corps et de ses particularités. L'appréhension du corps féminin et ses évolutions dit plus largement quelque chose sur le personnage de la jeune fille.

¹⁷² Anna Ledwina. « Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras », *op. cit.*

¹⁷³ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

4.2 Un métissage fantasmatique

Le mot « métis », emprunté au latin *mixitus*, désigne ce qui est mélangé, mêlé, croisé. Si le terme a d'abord eu un usage dans le domaine de la botanique, puis en biologie pour désigner « l'union féconde entre hommes et femmes d'origines ethniques différentes », il a par la suite été intégré aux sciences humaines pour être appliqué à la culture. Il y désigne en ce sens un croisement *symbolique*, la fusion de deux ou plusieurs cultures. Nous avons par conséquent voulu en faire un usage aussi bien littéraire qu'anthropologique pour désigner la poétique de la liminarité et la traversée des frontières à l'œuvre dans le cycle indochinois.

Le fait que Marguerite Duras ait vécu en Indochine jusqu'à ses dix-huit ans n'est pas sans avoir des répercussions sur son imaginaire narratif et linguistique. Cette jeunesse coloniale a contribué à former sa personnalité, mais également son statut d'écrivain : la période est source d'inspiration pour l'écrivaine. Comme le remarque Jean Cléder :

Dans l'écriture littéraire et cinématographique de Marguerite Duras, l'enfance indochinoise est constitutive d'une vision du monde métissée. Cette hypothèse biographiste peut sembler trop simple, mais elle me semble pourtant consistante : [...] Duras pense et regarde toujours tout à travers un prisme exotique, en utilisant des outils forgés ailleurs¹⁷⁵.

Le fantasme du métissage est une thématique particulièrement forte du cycle indochinois : il s'inscrit aussi bien chez les personnages dans l'appréhension d'une identité et d'un corps métissés, que dans un *corpus* à l'écriture hybride, où le métissage linguistique devient une expérience d'individualisation.

En effet, dans une démarche principalement stylistique, Catherine Bouthors-Paillart¹⁷⁶ s'est intéressée à la dynamique aléatoire du métissage que l'œuvre de Duras donne à lire et à penser. La chercheuse s'interroge notamment sur la manière d'appréhender un métissage fantasmatique. Elle repère et questionne le surgissement d'un idiome clandestin, résultat d'un mélange entre la langue française de l'écrivaine insidieusement couplé au vietnamien de son enfance, créant une langue qui lui serait

¹⁷⁵ Jean Cléder. *Duras, op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁶ Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras, op. cit.*

propre. Ainsi, c'est essentiellement au niveau syntaxique que les structures, les rythmes, les pulsions, les accents de la langue vietnamienne trouvent à s'immiscer dans le texte de Duras. Pour Catherine Bouthors-Paillart le fantasme du métissage s'inscrit ainsi dans un rejet du corps maternel¹⁷⁷ et l'affirmation de l'écriture : il est l'autre corps, l'autre voie/x choisis. En ce sens, le métissage s'inscrit comme un facteur d'individualisation ; il ouvre sur un *corpus* à l'écriture hybride, métissée, empruntant une autre langue que celle de la mère.

N'étant intégrés à aucune communauté, Suzanne et Joseph ne savent comment appréhender leur identité. L'hybridation culturelle est par conséquent perçue comme une « non-identité » qui se conçoit par le manque : ils ne se sentent « ni » français, « ni » annamites, ce qui mène finalement à de nombreux conflits identitaires et contradictions culturelles au sein du texte. Pourtant, le discours durassien intègre davantage au fil des textes la problématique du métissage. Pour éviter l'anéantissement identitaire, les personnages développent une *fantasmatique* du métissage particulièrement présente chez le personnage de la jeune fille. Car le métis est un être de frontière. Dans son ouvrage *Mythologie du métissage*, Robert Toumson définit justement l'expérience métisse comme un espace liminal propice à un entre-deux constituant : « 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 là¹⁷⁸ ». La réflexion sur la thématique du métissage et de l'hybridité culturelle s'inscrit par conséquent dans une prise en compte des problématiques de frontières, de limites, de seuils, et plus généralement de liminarité. Et en effet, au sein du contexte colonial, le métissage s'appréhende à première vue comme une ambivalence et une contradiction : « Faisant table rase de l'ordre établi, l'expérience métisse rend possible la coexistence des contraires, le glissement et les fluctuations incessantes des signes et de leurs significations¹⁷⁹ ». Il symbolise une marginalisation associée à un état d'entre-deux, d'écartement¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Le corps symboliquement métis des enfants nés en Indochine, s'oppose à celui de la mère, expatriée.

¹⁷⁸ Roger Toumson. *Mythologie du métissage*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁹ Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 72.

¹⁸⁰ Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que, selon Catherine Bouthors-Paillart, ce soit bien « dans la figure de l'union sexuelle d'un corps blanc et d'un corps jaune que Duras pousse [le] plus loin [...] l'expression de son fantasme de métissage » (*Ibid.*, p. 42).

Dans son ouvrage *Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Olivier Ammour-Mayer rappelle ainsi que dans les années 1910 à 1930, le métis est socialement la preuve vivante de l'échec du système colonial. Il met en exergue l'incapacité du système à élever des barrages contre l'altérité indigène, perçue alors comme une menace pour l'intégrité identitaire de « la race blanche »¹⁸¹. Le métis est un être illégitime dont l'existence est littéralement hors-la-loi. Par conséquent le métissage fantasmatique présent dans l'œuvre peut s'appréhender comme un carrefour, un croisement où se rencontrent différentes ethnies et différentes cultures. Dans le contexte colonial, l'assimilation du personnage de la jeune fille à une métisse permet l'affirmation d'une différence : « Faisant table rase de l'ordre établi, l'expérience métisse rend possible la coexistence des contraires, le glissement et les fluctuations incessantes des signes et de leurs significations¹⁸² » Marguerite Duras valorise ainsi le désordre, l'écart, le subversif ; le fantasme du corps métis va de pair avec une écriture de la transgression.

Ainsi, si Suzanne n'est jamais décrite comme physiquement métissée, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* tracent le portrait d'une adolescente qui possède « [...] la peau de la pluie comme les femmes de l'Asie » [ACDN p. 74]. Dès lors, si elle et ses frères sont bien « des enfants blancs » [A. p. 12], la « gracilité du corps la donnait comme une métisse » [ACDN p. 39].

Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine. Qu'elle a la finesse de leurs poignets, leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force, longs comme les leurs, et surtout, cette peau, cette peau de tout le corps qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants. Il dit que les femmes de France à côté de celles-ci, ont la peau dure, presque rêche. [A. p. 116]

L'écriture du corps métissé donne lieu à une porosité des identités, créant ainsi un « brouillage culturel¹⁸³ » qui marginalise la jeune fille. Cette dernière multiplie ainsi les ambivalences et les contradictions : « pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers,

¹⁸¹ Olivier Ammour-Mayer. *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, op. cit. p. 29.

¹⁸² Catherine Bouthors-Paillart. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op. cit., p. 72.

¹⁸³ Sophie Ménard. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », op. cit.

cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux » [ACDN p. 36]. Elle s'inscrit comme un personnage *en passage*, entre deux cultures, deux langues, deux corps.

4.3 Le corps inachevé de la vierge passante

Dans l'ensemble du cycle indochinois, le corps adolescent et le statut de la jeune fille sont perçus comme étant en transition¹⁸⁴ ; ils s'écrivent dans l'incomplétude et l'ambivalence de la liminarité. Au commencement des récits, Suzanne et la jeune fille sont juridiquement non mariées et physiologiquement vierges. Les textes retracent par conséquent le long et périlleux parcours adolescent de la quête de soi par la conquête du corps et de l'écriture (le *corpus*). Dès l'ouverture d'*Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne est définie par un manque : l'alliance à laquelle son statut de jeune fille la voue et qu'elle n'a pas encore conclue. En effet, le mariage apparaît comme un événement attendu et désiré par l'adolescente dans la mesure où il l'arrachera à la plaine. Par conséquent, c'est bien la perspective d'une possible union qui motive l'attente quotidienne des voitures sur le bord du pont. Suzanne se rêve en princesse de contes : « [u]n jour un homme s'arrêtera [...] » [BCP p. 16], un jour son prince viendra. La narratrice de « L'histoire de Léo » évoquait déjà, quelques années plus tôt, la crainte de ne pas trouver mari : « La perspective de rester vieille fille me glaçait, la mort elle-même paraissait être à côté un moindre mal » [CG p. 54]. Et pour cause, dans les années 1930 c'est principalement par rapport au mariage à conclure que la fille nubile (« en état d'attente [...] dans l'incertitude sur les états futurs ») se définit. Le mariage, en tant que rite et en tant qu'institution, marque bien « la “fin” (au sens de finalité) de la jeune fille¹⁸⁵ » ; il est à comprendre comme un *aboutissement* conclu par l'agrégation au statut d'épouse, puis de mère. Suzanne ne cesse dès lors de s'écrire par l'inachèvement : le corps est mal achevé, l'identité incomplète. Les différentes étapes initiatiques d'une jeune fille,

¹⁸⁴ Pour Anne Cousseau cette indétermination corporelle se reflète dans la confusion des substituts nominaux : « Ainsi est-elle en même temps “jeune fille” et “enfant”, “petite fille” et “jeune fille”, “adolescente” et “enfant” ». Marguerite Duras obéit par conséquent à « une stratégie de brouillage référentiel systématique qui révèle un refus absolu de délimiter l'enfance » (*Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 20–21).

¹⁸⁵ Marcel Bernos, Yvonne Knibiehler, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard. *De la pucelle à la minette les jeunes filles de l'âge classique à nos jours, op. cit.*, p. 15.

passages indispensables à toute adolescente voulant se marier et devenir femme, semblent avoir été ralentis par l'ensauvagement de la plaine. Vivant à l'écart de toute communauté, Suzanne n'a été le sujet d'aucun rite initiatique. Coupée des savoirs féminins ordinairement transmis par la mère ou une proche parente, elle est *ininstruite*, non cultivée, *inculte*. Le *saltus* a provoqué un véritable déficit de savoir et de sociabilisation qui sépare la jeune fille des perspectives maritales. Elle se sent enfermée dans un monde étriqué où l'ouverture sur l'extérieur est presque inexistante. Par conséquent, si comme l'énonce Nathalie Heinich, la « jeune vierge pubère est par excellence une passante¹⁸⁶ », Suzanne semble pour sa part bloquée sur le seuil de la plaine, endiguée dans l'ensauvagement mortifère de Kam. Sa seule perspective d'ouverture se situe dans l'« attente imbécile » [BCP p. 286] des autos près du pont, « rêves vides » [BCP p. 286] dans lesquels elle s'enlise.

L'arrivée de M. Jo dans la plaine¹⁸⁷ change pourtant la donne. À sa manière, M. Jo est un personnage passeur. Il tente désespérément de domestiquer Suzanne en lui offrant de multiples artifices tels que du savon, de nouvelles robes ou du maquillage, accessoires jusqu'alors absents du quotidien ensauvagé de Suzanne. M. Jo se calque sur les précédents modèles féminins rencontrés — les femmes de Paris ainsi que les riches jeunes filles de son milieu — et tente dès lors de modeler Suzanne à leur image, mais cela se solde par un échec. La transmission des savoir-faire féminins n'ayant pas eu lieu, l'acquisition de l'identité féminine semble corrompue pour la jeune fille ensauvagée : quand Suzanne tente d'être féminine, celle-ci est constamment comparée à une prostituée : «—Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, on dirait une vraie putain. /— Elle ressemble à ce qu'elle est, dit la mère. » [BCP p. 87] On remarque dans les descriptions faites de la jeune fille une difficulté à maîtriser son corps : mal initiée, encore ensauvagée, Suzanne explore les limites et expérimente différentes identités.

Non-initiée par la mère, la jeune fille part pourtant dans la seconde partie du roman, seule à la découverte de son identité et suit les traces de son frère qui s'inscrit pour sa part dans la transgression. S'il paraît *culturellement* « essentiel » qu'un jeune garçon transgresse les espaces et les temps durant son initiation pour pouvoir construire son

¹⁸⁶ Nathalie Heinich. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale, op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁷ « [R]encontre [qui] fut d'une importance déterminante pour chacun d'eux. » [BCP p. 54]

identité d'homme et se « réengendrer » ce n'est nullement le cas pour le sexe opposé. La jeune fille n'a pas besoin d'aller chercher à l'extérieur son identité, celle-ci étant liée à la reproduction, elle est déjà en elle. Ainsi, une jeune fille qui ne reste pas dans la *domus* mais qui comme Suzanne, transgresse les espaces, outre passe par la même occasion les normes sociales. La jeune fille *traîne* et provoque du *désordre* : elle a, en effet, une attitude souvent en décalage avec ce que l'on attend d'une fille *endomestiquée*. Les premiers pas de la jeune fille ensauvagée dans les hauts quartiers coloniaux le prouvent : ignorante des codes sociaux propres à la communauté coloniale blanche, elle se mure dans sa honte et sa marginalité. Illégitime, car construite extérieurement à toute communauté, la féminisation de Suzanne semble ne pouvoir s'inscrire que dans la transgression et l'interdit. Si la présence du corps est intense au sein du roman, la féminisation est synonyme de honte pour la jeune fille : honte de son corps, honte de sa beauté, honte de son désir et du désir qu'elle provoque et honte de sa condition. L'absence de sociabilisation a provoqué de profondes lacunes initiatiques, et donc, indéniablement, identitaires. Mêlant le masculin et le féminin, l'enfance et l'âge adulte, l'innocence et la provocation, Suzanne affiche par conséquent un comportement souvent ambivalent et paradoxal, qui mêle les paradoxes.

La poétique de l'inachèvement propre au personnage de la jeune fille se poursuit dans la suite du cycle. Pourtant, les modalités ne sont pas les mêmes d'un texte à l'autre. Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, la perte de la virginité de Suzanne est un des enjeux fondamentaux du récit : la défloration arrive à la fin du texte — quelques jours avant la mort de la mère — et conclut le parcours initiatique de Suzanne, désormais « sur le passage du vent » [EC p. 149], « à flot avec le monde » [BCP p. 272]. Or, pour le personnage de la jeune fille, présent dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, le parcours identitaire ne s'achève pas après la première nuit passée avec le Chinois. La perte de la virginité n'est plus l'apogée des romans, mais bien le commencement d'un long parcours initiatique. Une nouvelle fois, les textes insistent sur la dimension symbolique de la jeune fille *passante* ; mais, cette dernière n'est plus bloquée sur les seuils spatiaux comme l'était Suzanne : elle « marche » [ACDN p. 18], « traverse » [ACDN p. 19], « oblique » [ACDN p.19]. Le corps est dans l'ivresse du mouvement, il cherche désormais une place, un statut autre : « [d]e jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut *sortir de là où l'on est* » [A. p. 31, nous soulignons]. À

l'inverse, les derniers récits du cycle insistent davantage encore sur le corps inachevé. Dans *L'Amant*, la jeune fille possède un corps « maigre et vierge » [A. p. 79], « presque chétif » [A. p. 28], des « seins d'enfants » [A. p. 28], mais se farde « en rose pâle et en rouge » [A. p. 28]. La tenue du bac, mêle les ambivalences et inscrit déjà cette dualité liminaire qui se prolonge tout au long des récits : la jeune fille se réapproprie la vieille robe de la mère pour en faire un vêtement érotique, « sans manches, très décolletée », « presque transparen[t] » [A. p. 17] ; les chaussures du soir « ornées de petits motifs en strass » [A. p. 18] et le « chapeau d'homme » [A. p. 18] deviennent les marques d'une individualité (« [c]'est ma volonté » [A. p. 18]) qui marginalisent la jeune fille : « [a]ucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus. » [A. p. 19] Un désordre carnavalesque règne, une « vie à l'envers », où la jeune fille « [va] au lycée en chaussures du soir » [A. p. 18], où « [l]'ambiguïté déterminante » [A. p. 18] réside dans l'entremêlement des différents statuts (enfant et femme/masculin et féminin/vierge et prostituée/pauvreté et richesse). L'adolescente de *L'Amant de la Chine du Nord* est de surcroît continuellement qualifiée d'« enfant », appuyant davantage encore l'inachèvement des corps et des identités. L'initiation sexuelle (et la perte de la virginité), en dehors de tout cadre institutionnel, ne fait par conséquent pas la femme. Corps et identités sont en désordre, l'inachèvement persiste, comme un continuel passage en *train de se faire* : « cette chose-là, *pas tellement définie encore*, regardez, encore une enfant. » [A. p. 109, nous soulignons]

Liminaire, le personnage de l'adolescente flirte avec les limites. Les récits du cycle mettent par conséquent en scène la « cristallisation des ratés dans l'ordre symbolique du langage et de la reproduction sociale¹⁸⁸ ». Suzanne et la jeune fille mettent à mal la conception même du mariage et de la sexualité conjugale : transgressifs, leurs parcours initiatiques s'écrivent en dehors de la communauté. En effet, si comme l'énoncent Yvonne Knibiehler, Marcel Bernos, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard « [la] *virginité* [fait] la jeune fille, puisqu'elle perd ce titre par le mariage¹⁸⁹ », l'identité de Suzanne et de la jeune fille s'avère trouble. Entre deux des statuts, elles ne s'inscrivent pas dans le *cuit* de

¹⁸⁸ Sophie Ménard. « Le “personnage liminaire” : une notion ethnocritique », *op. cit.*

¹⁸⁹ Marcel Bernos, Yvonne Knibiehler, Élisabeth Ravoux-Rallo et Éliane Richard. *De la pucelle à la minette les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, *op. cit.*, p. 15.

la sociabilisation maritale, mais concrétisent une dualité sociale : encore adolescente, mais plus vierge, non mariée, voire non « mariable »¹⁹⁰, elles mêlent les paradoxes et évoluent entre deux états, entre deux mondes.

4.4 L'ensauvagement de la prostituée

Si le corps liminal adolescent, en transition, s'écrit dans l'incomplétude de la virginité, par bien des égards, l'initiation sensuelle et sexuelle s'inscrit dans le corolaire inverse, la poétique de la prostitution. Le personnage féminin multiplie les contradictions ; deux figures antagonistes émergent donc des récits : la vierge et la prostituée. Or, comme l'explique Guillaume Drouet, toutes deux s'opposent à un certain idéal féminin patriarcal :

Socialement, l'idéal de la vierge n'est pas envisageable, car les femmes doivent circuler. Cependant il pose une limite pour juger les comportements déviants. De la même manière, la prostitution n'est pas acceptable. Elle rejoint donc la virginité comme situation limite de la femme : d'un côté l'absence de circulation, de l'autre l'excès¹⁹¹.

Le corps vierge et le corps prostitué, s'ils sont à première vue antithétiques, représentent deux extrêmes figurant un refoulement vers les marges sociales et culturelles. Tous deux symbolisent par conséquent un corps sauvage, non domestiqué et non réglé, incontrôlé et incontrôlable, médiateur entre l'animalité et la féminité.

L'ouvrage de Chloé Chouen-Ollier¹⁹² interroge justement la récurrence de la figure de la prostituée dans l'œuvre durassienne. Elle illustre combien le motif de la prostitution « fait écart » par sa mise en tension avec l'écriture, contribuant à renforcer « le creuset de l'écrit¹⁹³ » présent dans les textes de Duras. Pour la critique, la problématique de la prostitution permet à l'écrivaine de « s'intéresse[r] à la question des limites¹⁹⁴ ». Dès lors,

¹⁹⁰ « [La mère] a attendu longtemps avant de me parler encore, puis elle l'a fait, avec beaucoup d'amour : tu sais que c'est fini ? que tu ne pourrais jamais plus te marier ici à la colonie ? Je hausse les épaules, je ris. Je dis : je peux me marier partout, quand je veux. Ma mère fait signe que non. Non. Elle dit : ici tout se sait, ici tu ne pourras plus. » [A. p. 110]

¹⁹¹ Guillaume Drouet. *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*, op. cit., p. 154.

¹⁹² Chloé Chouen-Ollier. *L'écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras : écrire l'écart*, op. cit.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

quand la vierge Suzanne explore les hauts quartiers, l'analogie sous-jacente est une nouvelle fois celle de la prostituée :

Plus on la remarquait, plus elle se persuadait qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales. [...] Tous ceux qu'elle croisait maintenant semblaient être avertis, la ville entière était avertie et elle n'y pouvait rien, elle ne pouvait que continuer à avancer, complètement cernée, condamnée à aller au-devant de ces regards, au-devant des rires qui grandissaient, lui passaient de côté, l'éclaboussaient encore par derrière. [...] Sa honte dépassait toujours. Elle se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout. [BCP p. 148]

Vierge-prostituée¹⁹⁵, Suzanne transgresse les limites de l'espace colonial et trouble ainsi l'ordre du monde. Entre les lacunes initiatiques et les anti-modèles qu'elle côtoie, l'intégration à la communauté coloniale blanche apparaît difficile. Par conséquent, la comparaison symbolique à la prostituée, vécue jusqu'alors comme honteuse, se mue progressivement en quelque chose de positif. Par le biais de la rencontre avec Carmen, Suzanne assimile naïvement prostitution et libération sexuelle. Dans le fantasme de la jeune fille le terme même de prostitution évolue, l'aspect économique est délaissé, pour un sens plus métaphorique, davantage fécond et heuristique. Comme le formule Marguerite Duras en 1974 dans *Les Parleuses* : « [...] s'il y a prostitution de la femme [...] il faut qu'elle soit voulue par elle¹⁹⁶ ». On ne se donne plus pour combattre une misère sociale et donc de façon contrainte comme l'édicte jusqu'alors la mère, mais pour la découverte d'un désir et d'un plaisir nouveaux. La transgression de la prostitution apporte davantage d'érotisme. Cette liberté fantasmée de la prostituée devient pour Suzanne le vecteur d'une maîtrise du corps, de la sexualité, d'une libération sociale. Elle permet de se singulariser, de se détacher de la communauté et de ses rites pour ne vivre qu'à travers son individualité. En effet, être libre de sa sexualité, c'est d'abord pour Suzanne se détacher de la mère stérile et asexuée, c'est prendre un contre-courant pour espérer s'émanciper du malheur maternel mortifère, mais c'est surtout, faire ses propres choix et ne pas s'enfermer dans un mariage forcé qui jamais ne l'amènera à s'épanouir. Le mariage,

¹⁹⁵ Et ce paradoxe fait de Suzanne une prostituée « incomplète », toujours définie par des manquements. Dans les premiers brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique*, Joseph qualifie sa sœur de « putain ratée » [CG p. 141].

¹⁹⁶ Marguerite Duras, Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit, 2013 [1974], p. 42.

véritable Graal lorsque la jeune fille se situe dans la plaine, est assimilé une fois Carmen rencontrée, à un emprisonnement domestique, à une dépendance patriarcale.

Pourtant, après le retour dans la plaine et le départ définitif de Joseph, la mauvaise habitude de l'attente des autos revient rapidement : elle récupère « le paquet des choses » que M. Jo lui avait donné, paquet rangé lors de son départ. Suzanne en sort une « robe bleu vif qui se voyait de loin », celle « dont Joseph disait que c'était une robe de putain » [BCP p. 256]. Le geste est transgressif : en revêtant cette robe c'est l'identité de la prostituée que Suzanne endosse à nouveau. C'est là certainement le premier des actes qu'elle décide par elle-même, sans la supervision de Carmen, de Joseph ou de la mère. « Et en enfilant cette robe, Suzanne comprit qu'elle faisait un acte d'une grande importance, peut-être le plus important qu'elle eût jamais fait jusqu'ici. Ses mains tremblaient. » [BCP p. 257] C'est un nouvel échec, mais il lui permet une nouvelle prise de conscience ; Suzanne n'est pas Carmen : « Mais pas plus qu'avant les autos ne s'arrêtaient devant cette fille à robe bleu, à robe de putain. Suzanne essaya pendant trois jours puis, le soir du troisième jour, elle la jeta dans le rac. » [BCP p. 257] Libre, elle n'appartient plus à personne. Comme l'écrit Anna Ledwina « Duras assume une image de la femme socialement condamnée¹⁹⁷ ». Suzanne mêle les paradoxes ; première d'une longue liste d'héroïnes durassiennes transgressives, elle acquiert une nouvelle perception du monde, devient celle qui choisit, celle qui a le pouvoir, celle qui bouscule les conventions sociales et les interdits.

5. Initier le corps, initier l'esprit : modèle et contre-modèle féminins

Si Yvonne Verdier nous expliquait par le biais du conte les étapes initiatiques successives de la vie d'une femme (fille, mère, grand-mère) telles que l'ordre communautaire le conçoit, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich reviennent dans l'essai *Mères-filles, une relation à trois* sur les affres vers lesquels peuvent mener ce problématique passage. Loin des idéaux du conte, nombres d'écrivain.e.s ont mis en lumière combien le passage peut représenter une période d'entre-deux critique :

¹⁹⁷ Anna Ledwina. « Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras », CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille. Disponible en ligne : <https://cielam.univ-amu.fr/node/1139>.

Le moment où la fille accède à son tour à la sexualité tandis que la mère glisse vers le vieillissement, est aussi celui du retournement, où la jalousie maternelle — la peur de perdre ce qui fait sa supériorité¹⁹⁸ bascule en envie — la crainte que l'autre possède ce que l'on n'a pas, ou ce que l'on n'a plus. Une mère trop privée de sexualité, ou qui n'y a pas trouvé satisfaction, risque fort d'envier toute autre femme, qui, elle, paraît en pleine possession, en pleine jouissance de cet aspect-là de la vie¹⁹⁸.

L'intrigue du cycle indochinois prend forme dans cette crise des identités. Cependant, si les textes brossent bien le portrait d'une structure familiale dysfonctionnelle où une mère refuse de laisser la place à sa fille, plusieurs autres modèles féminins prennent le relai pour s'inscrire (parfois bien malgré elles) comme initiatrices des passages à venir. Figures vacillantes vivant pour la plupart en marge du reste de la communauté, ces personnages secondaires sont prostituées, mendiante, vagabonde, délaissée, volage, collaboratrice ; nommées Carmen, Anne-Marie Stretter, Hélène Lagonelle, Betty Fernandez ou encore Marie-Claude Carpentier, elles se dessinent comme des personnages parfois en proie à la folie, souvent instables, toujours *liminales*. Êtres à la fois en passage et des passages, elles s'inscrivent dans un état d'écartement constitutif de la poétique d'entre-deux à l'œuvre dans les textes.

5.1 Carmen, la prostituée

Dans la mesure où l'intrigue est principalement construite autour du trio familial, *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* n'offrent — par rapport aux autres ouvrages du corpus — que peu de personnages féminins en dehors du duo mère-fille. Carmen s'inscrit ainsi comme l'unique anti-modèle maternel¹⁹⁹. Jusqu'alors, l'omniprésence du corps malade de la mère effaçait toutes les tentatives d'expressions corporelles du corps jeune (la musique, le cinéma, la sexualité), allant jusqu'à battre Suzanne de peur qu'elle ne couche avec M. Jo (soit, à littéralement anéantir le corps adolescent sous les coups). L'adjuvante Carmen entre en scène dans la deuxième partie

¹⁹⁸ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. *Mères-filles : une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 2002. Nous référons également à l'ouvrage de Lori Saint Martin. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Éditions Alias, « Alias poche », 2017.

¹⁹⁹ Le récit présente également le personnage de Lina, mais cette dernière ne joue pas la même importance que Carmen dans l'initiation de Suzanne.

des textes pour proposer une vision du monde et une compréhension du corps qui, jusque-là, échappait à Suzanne. La rencontre est déterminante ; Carmen, tenancière et prostituée, représente l'altérité. Et c'est certainement l'une des principales fonctions narratives de la tenancière de l'Hôtel Central : distendre un lien mère-fille délétère, fait d'amour et de haine, d'incorporation et de rejet. Elle en informe rapidement la jeune fille : « il était indispensable que Suzanne sache quitter la mère » [BCP p. 146], ajoutant quelques lignes plus loin qu'« elle avait eu tellement de malheurs que c'était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle » [BCP p. 146]. Barrage à la violence maternelle, Carmen décide de prendre Suzanne sous son aile en lui offrant des vêtements et de l'argent. Elle tente également de l'« éclairer » [BCP p. 145], de l'initier en lui transmettant ses propres savoirs.

Tout comme son homonyme mériméen²⁰⁰ qui a peut-être inspiré son prénom, Carmen tient, elle aussi, un peu de la « sorcière²⁰¹ ». Ambivalente, elle est dépositaire d'un véritable contre-savoir qu'elle transmet à Suzanne. Carmen propose en effet une loi extérieure qui ne trouve sa source ni dans la loi familiale (arbitraire et ensauvagée) ni dans la loi patriarco-coloniale (valeurs sociales et normes culturelles). Par son comportement marginal, placé hors du cadre des valeurs traditionnelles, elle transgresse les tabous et les préjugés en s'opposant aux interdits sociaux. Par conséquent, sa conduite la marginalise et la tient à l'écart de l'ordre social : « Vous ne comprenez pas [...] on ne peut pas épouser une femme comme Carmen » [BCP p. 168]. Ainsi, le mariage, véritable Graal lorsque Suzanne se situe dans la plaine, est assimilé une fois Carmen rencontrée, à un emprisonnement domestique, à une dépendance patriarcale. Il ne s'agirait dès lors plus d'être une « monnaie d'échange²⁰² », un objet mis en circulation, mais bien *le* sujet circulatoire. En ce sens, la tenancière est certainement la première à faire évoluer la pensée de Suzanne en la poussant à davantage être dans le « *vouloir être* » que dans le « *devoir être* » :

Les mariages d'amour à dix-sept ans, étaient exclus de toute façon. Le mariage d'amour avec le douanier du coin qui te fera tes trois gosses en trois ans... Non.

²⁰⁰ Prosper Mérimée. *Carmen*, Paris : Gallimard, 2000.

²⁰¹ « Certainement, s'il y a des sorcières, cette fille-là en est une » ; « Jamais Carmen ne cédera : libre elle est née, et libre elle mourra. »

²⁰² Claude Lévi-Strauss. *Les structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 12.

Suzanne avait fait preuve jusqu'ici, avec la mère, d'une trop grande docilité. Et c'était là la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait cru bonnes. [BCP p. 146]

Et Barner lui donnera raison ; il ne recherche en effet dans une future épouse qu'un « adorable petit bibelot » à « façonn[er] », une compagne « des plus dévouées » [BCP p. 168]. Caractéristique propre au personnage liminaire, la tenancière de l'Hôtel Central est ainsi placée « du côté du pôle le moins positif ou le plus problématique²⁰³ » du système culturel en place. Et pour cause, figure de liberté, mais aussi de sensualité, la prostituée est l'altérité par excellence.

Comme le rappelle Marjorie Rousseau dans ses travaux sur la représentation de la prostituée dans quelques romans du XIX^e siècle,

La prostituée est au final une figure de l'entre-deux qui passe par l'innommable (son activité n'est pas toujours explicitement mentionnée), l'indistinction (entre la vie et la mort, l'individu et l'objet, l'honneur et l'abject), la corruption (en ce qu'elle transmet des maladies réelles ou métaphoriques et entame un processus de pourrissement), les simulacres et artifices (masques, costumes, reflets et jeux d'acteur), la béance (l'homme tombant dans l'abîme de la prostitution comme dans celui de l'ivrognerie pour mieux s'oublier)²⁰⁴.

Cette position liminale est caractéristique de l'activité de prostitution. En effet, dans « Les mots secrets des prostituées (Modène, 1580-1620) », Maria Pia Fantini revient également sur cette ambivalence corporelle au cœur même de l'identité de la prostituée : « elles sont à la fois exclues, vouées à l'errance surveillée et à la clandestinité, et parfaitement insérées dans l'économie générale de la sexualité et des échanges²⁰⁵ ». Elle poursuit :

Cette contradiction essentielle qui les définit a été en quelque sorte traduite dans l'espace avec les projets de cantonnements de leurs activités sur les bords

²⁰³ Marie Scarpa. *Le personnage liminaire*, op. cit., p. 29.

²⁰⁴ Marjorie Rousseau-Minier. *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 2018.

²⁰⁵ Maria Pia Fantini. « Les mots secrets des prostituées (Modène, 1580-1620) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1/2000. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/cli/212>.

de la ville (le terme bordel n'a pas d'autre étymologie) et dans des quartiers réservés. Autant de mesures qui concrétisent leur dualité sociale²⁰⁶.

La prostituée flirte donc avec les limites et les frontières, qu'elles soient géographiques, symboliques, identitaires ou sociales. Dès lors sa position liminale privilégiée confirme bien sa situation d'initiatrice : personnages transitifs, entre deux états, entre deux mondes, elles sont à ce titre « susceptibles d'assurer des médiations spécifiques²⁰⁷ ». Pour Fantini :

Leur refoulement sur les marges sociales et culturelles, en affinité avec des créatures mythiques elles-mêmes liminaires, confère aux prostituées une qualité intrinsèque de médiatrices capables de veiller sur des passages, de capter et détourner vers le groupe social des influences cosmiques²⁰⁸.

Ces caractéristiques liminales sont bien présentes dans le personnage de Carmen. Figure à la fois des marges et en marge, elle s'inscrit clairement comme une figure d'initiatrice. Tenancière d'un lieu de passage (l'Hôtel Central est, comme nous l'avons vu, principalement fréquenté par des prostituées, des chasseurs, des marins et des douaniers, soit des fonctions marquées par l'entre-deux) elle devient elle-même un personnage passeur : initiatrice de la sexualité de Joseph « dans un noble élan sans doute pas tout à fait gratuit » [BCP p. 139], Carmen accompagne désormais Suzanne en l'éduquant dans la découverte de sa féminité. Dès lors, à l'opposé des personnages de la plaine aux pieds malades ou dont le mouvement est empêché, la jeune femme n'a aucun mal à se déplacer ; au contraire, la longueur et la beauté de ses jambes, évoquées à plusieurs reprises, sont les principales caractéristiques du personnage. Sa facilité à circuler, à côtoyer les altérités fait d'elle une femme libre.

C'était une vraie fille de putain faite aux arrivées et aux départs incessants de ses compagnons, à la dureté du gain, à l'habitude d'une indépendance forcenée. Ce qui ne l'empêchait pas d'avoir ses préférences, ses amitiés, et sans doute aussi ses amours, mais d'en accepter l'aléatoire avec grâce. [BCP p. 139]

Suzanne la prend ainsi un temps pour modèle : elle mange et dort dans la chambre de Carmen, revêt sa robe « trop courte, trop étroite » [BCP p. 149], « où de larges fleurs bleues s'étaient » [BCP p. 149], « cette robe d'hôtel Central » [BCP p. 149], la

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

« remplac[e] » [BCP p. 159] au bureau de l'Hôtel et va jusqu'à se comparer explicitement à elle : « Moi, dit Suzanne, mon genre ce serait plutôt Carmen. » [BCP p. 168] Elle s'inscrit comme un double non achevé de Carmen (elle est la vierge-prostituée) et s'expérimente en ce sens pour la première fois comme « autre », allant, sur les conseils de la tenancière, jusqu'à transgresser les limites menant au haut quartier blanc : « La première fois que Suzanne se promena dans le haut quartier, ce fut donc un peu sur le conseil de Carmen [...] Elle ne savait pas qu'un ordre rigoureux y règne et que les catégories de ses habitants y sont tellement différenciées qu'on est perdu si l'on arrive pas à se retrouver dans l'une d'elles » [BCP p. 147]. Cependant, à trop flirter avec les marges, le risque est de ne pas réussir à revenir de cette altérité qui se doit d'être passagère. De même, si Carmen est bien à l'origine d'une fondamentale prise de conscience féminine voire féministe, son initiation est ambivalente tant elle offre à Suzanne une image avant tout romanesque de la vie. Comme tout personnage trop proche des marges, Carmen prend des caractéristiques proches du carnavalesque, à l'image de ses appartements qui s'inscrivent comme le reflet privilégié de l'intime :

La chambre de Carmen était le point faible de son existence. Elle avait résisté à bien des choses dans la vie, mais pas au charme des divans croulants sous des coussins peints à la main, *aux pierrots et arlequins*, vestiges de bals anciens, accrochés au mur, aux fleurs artificielles. Suzanne y étouffait un peu. [BCP p. 160, nous soulignons]

Ses contre-valeurs l'inscrivent dans une « vie à l'envers » qui apparaît aussi illusoire que les nombreux films qu'elle envoie Suzanne regarder presque tous les après-midis au cinéma. En ce sens, la transformation de la jeune fille tient davantage du travestissement. En voulant absolument être « Carmen, mais en mieux » [BCP p. 168] Suzanne s'oublie jusqu'à ne plus se reconnaître dans cette nouvelle peau qui lui sied si mal : « Elle se haïssait, haïssait tout, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout » [BCP p. 148]. La démesure et l'excès caractéristique du personnage de Carmen ne conviennent pas à la jeune fille : « Suzanne ne comprenait évidemment pas très bien les enseignements de Carmen » [BCP p. 159], « Suzanne trouvait Carmen un peu élémentaire dans son entêtement » [BCP p. 160], « [E]lle lui avait demandé de lui ramener le premier homme qu'elle rencontrerait. Suzanne promet tout ce qu'elle voulut. Mais plus jamais elle ne se déshabilla devant Carmen » [BCP p. 161]. Carmen tombe rapidement dans les mêmes

travers que la mère dont elle n'est finalement pas si éloignée²⁰⁹ : en voulant modeler la jeune fille à son image, en s'immiscant dans son intimité, elle se montre trop intrusive et Suzanne choisit de s'en détacher.

En proposant contre-savoirs et contre-valeurs, Carmen offre finalement à Suzanne un autre modèle que la figure maternelle. Si elle est bien une figure de marge, elle s'inscrit dans une toute autre polarité que la mère et permet ainsi à Suzanne de se situer dans ce schéma des états (liminaux) de femme et cela jusqu'à choisir sa propre voie.

5.2 Hélène Lagonelle, la dévorée

L'Amant et *L'Amant de la Chine* offrent plusieurs portraits de personnages féminins toujours antithétiques à la mère et fondateurs dans la construction identitaire du personnage de la jeune fille. Parmi celles-ci, se trouve la camarade de dortoir, Hélène Lagonelle.

Dans son étude psychanalytique de *L'Amant*, François Périer a montré l'importance pour la jeune fille d'en passer par le corps d'Hélène pour appréhender son propre corps : « Pour jouir pleinement, la petite ne peut pas s'identifier à sa mère, trop masculine et trop ambivalente. Pour devenir une femme, elle doit passer par le corps d'Hélène²¹⁰. » En effet, dans une configuration familiale où la mère fait défaut, nous percevons le corps d'Hélène Lagonelle comme une figure de substitution permettant la constitution d'une féminité pour le moins ambiguë. Et pour cause, la première mention d'Hélène est faite à la page vingt-quatre de *L'Amant* : « Ce jour-là, j'ai aussi du rouge à lèvres sombre comme alors, cerise. Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c'est peut-être *Hélène Lagonelle* qui l'a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus... » [A. p. 24, nous soulignons]. L'indication fait suite à l'inventaire des attributs vestimentaires de la jeune fille, condensé d'emblèmes familiaux : « une robe de soie naturelle [...] usée, presque transparente » [A. p. 18], ancienne robe « de ma mère » [A. p. 18], « une ceinture de cuir à la taille », « peut-être une ceinture de mes

²⁰⁹ Toutes deux promeuvent un corps carnavalesque.

²¹⁰ Christiane Fonseca. « L'amour dans le *Cantique des cantiques* et *L'Amant* », *Cahiers jungiens de psychanalyse* (n° 109), 2004/1, p. 63-81, p. 71. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-1-page-63.htm>.

frères » [A. p. 18], « la crème Tokalon » et la « poudre couleur chair, marque Houbigan » [A. p. 24], « cette poudre est à ma mère » [A. p. 24], enfin « l'eau de Cologne et le savon Palmolive » (il n'y a « pas de parfum chez ma mère » [A. p. 24]). Dès lors, si la jeune fille porte littéralement les traces de sa famille sur elle, la mention d'Hélène rompt la continuité narrative dans la mesure où cette dernière s'inscrit comme l'unique élément extérieur. Hélène Lagonelle prend ainsi la fonction d'un corps étranger. Elle est l'altérité féminine qui vient compléter tout le carnavalesque de la tenue : il y a les traces du *même* (les signes d'appartenance familiale), celles de l'*altérité* qui participe au processus de séparation-individuation (le rouge à lèvres, signe d'une relation construite avec l'*Autre* et de ses conséquences dans la construction vestimentaire et donc identitaire) et, finalement, la façon dont la jeune fille choisit de se placer parmi toutes ces influences, ce qui relève du *soi*. En ce sens, la « fameuse paire de talons hauts en lamé or » et le « chapeau d'homme aux bords plats » [A. p. 19] — s'inscrivent comme le premier indice d'une individualité naissante qui ne cessera de primer sur la loi collective, jusqu'à la mettre en danger : « C'est *ma* volonté » [A. p. 18, nous soulignons].

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau [...] 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 un autre, comme une autre se serait vue, au dehors [...] [A. p. 20]

Dès lors, cette première mention d'Hélène Lagonelle rattachée à la description du corps adolescent de la jeune fille — et plus généralement, à ses attributs à la fois physiques, familiaux et caractériels — participe à l'importance de ce personnage, indéniablement relié par la narration à la construction identitaire de la jeune fille. Plus précisément associé « au rouge à lèvres rouge sombre » (cosmétique qui s'inscrit dans la volonté d'une sexualisation du corps) Hélène contribue à l'avènement d'un corps jeune et sexué jusqu'alors étouffé par la mère.

La suite du récit de *L'Amant*, et quelques années plus tard, *L'Amant de la Chine du Nord*, s'inscrivent dans cette continuité. La description d'Hélène Lagonelle est d'abord appréhendée par son corps, objet de désir pour la jeune fille : « Pour moi, le désir, le

premier désir, ça a été toi » [ACDN p. 68]. Véritable *corps image*, Hélène est offerte au plaisir visuel de la narratrice qui, à sa guise, l'observe, l'examine, la décompose.

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. Rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. [A. p. 86]

Les lignes courbes caractéristiques du corps d'Hélène s'opposent à la maigreur du corps de la jeune fille, mais pour cette dernière, il faut obligatoirement en passer par l'altérité de cet *autre* corps féminin pour s'appréhender soi-même. L'impudeur d'Hélène rencontre dès lors l'insatiable regard de l'enfant. La narration l'exprime par le biais d'une rhétorique de la prédation :

Ces formes de fleur de farine, elle les porte *sans savoir aucun*, elle montre ces choses pour *les mains les pétrir*, pour *la bouche les manger*, sans les retenir, *sans connaissance* d'elles, *sans connaissance* non plus de leur fabuleux pouvoir. Je voudrais *manger les seins* d'Hélène Lagonelle comme *lui mange les seins de moi*. [A. p. 88]

Fragmentée par le désir adolescent, Hélène est une figure de l'incomplétude. Et pour cause, sans connaissance de son corps (la mention est tout de même faite à trois reprises dans l'extrait ci-dessus), Hélène reste l'ignorante. Elle s'inscrit comme l'alter ego *inachevé* : « Hélène Lagonelle, *elle, elle* ne sait pas encore ce que *je* sais. [...] C'est comme si *je* le devinais, *elle* ne saura jamais ce que *je* sais » [A. p. 88, nous soulignons] La répétition des pronoms nominaux « je » et « elle » marque la radicale opposition qu'entretiennent les deux personnages face au sa-voir. Car chez Marguerite Duras, voir et connaître sont deux verbes intimement liés : la mention est explicitement faite au sein d'une note de bas de page présente dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « La beauté ne sait rien. Elle ne regarde pas, elle est regardée » [ACDN p. 73]. À être trop vue, Hélène ne sait voir ; elle s'oppose par conséquent à la jeune fille, à la fois voyeuse et voyante. Or, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, au sein du cycle indochinois *voir*

apparaît comme condition *sine qua non* à la construction du sujet : *regarder* ou *être regardé* est un enjeu fondamental dans l'espace textuel, les dynamiques de pouvoir passant essentiellement par les yeux. Les personnages qui ne voient pas, ou qui voient mal sont soit en proie à une forme d'anéantissement identitaire, soit dans un état de passivité mortifère. De même, rappelons que plusieurs travaux ethnologiques ont mis à jour que culturellement « les choses des femmes²¹¹ » s'énoncent principalement « en termes de voir ²¹² ». L'œil est une manifestation du sang, qui lui-même fonde l'identité physiologique et donc sociale de la femme. Si Hélène est bien jeune fille, elle n'arrive pas à appréhender son propre corps : *idiot* au sens étymologique du terme (du latin *idiota* « inexpérimenté », « inhabile ») le *trop plein* de corps qui la caractérise l'encombre et sa beauté devient fardeau.

Hélène Lagonelle ne va pas au lycée. Elle ne sait pas aller à l'école, Hélène L. Elle n'apprend pas, elle ne retient pas. [...] Ses parents ne savent pas quoi en faire, ils cherchent à la marier au plus vite. [...], mais elle ne veut pas se marier, elle veut retourner avec sa mère. Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle. Elle fera finalement ce que sa mère voudra. [...] Elle est beaucoup plus belle que moi, que celle-ci au chapeau de Clown, chaussée de lamé, infiniment plus mariable qu'elle, Hélène Lagonelle, elle, on peut la marier, l'établir dans la conjugalité, l'effrayer, lui expliquer ce qui lui fait peur et qu'elle ne comprend pas, lui ordonner de rester là, d'attendre. [A. p. 87-88]

Ainsi, si la jeune fille construit son identité en passant par le corps d'Hélène, la comparaison prend finalement fin par les deux voies complètement opposées que les adolescentes prennent. Non instruite, sans connaissance de son corps, Hélène est incapable de transgresser les interdits et se conforme à la loi familiale et sociale. La marge sexuelle de l'adolescence s'achève et l'ordre reprend ses droits : il est marital, moral et corporel au sein de l'extrait ci-dessus, jusqu'à se conclure finalement par l'attente et le statisme. Davantage dans le *devoir être* que dans le *vouloir être*, Hélène Lagonelle reste un corps image. Caractérisée par son *manque à voir*, elle est *vue*, mais *non voyante*, décomposée et dévorée, puis finalement donnée au Chinois dans les fantasmes adolescents de la jeune fille, à marier par ses parents.

²¹¹ Lucie Desideri. « Alphabets initiatiques », *op. cit.*, p. 675.

²¹² *Ibid.*, p. 675.

5.3 Anne-Marie Stretter, la passante

Figure récurrente de l'œuvre de Marguerite Duras, Anne-Marie Stretter s'inscrit dans la continuité de ces trajectoires féminines marginales que nous nous attachons à explorer dans cette sous-partie. Qualifiée à plusieurs reprises de personnage « mythique²¹³ » tant il hante les tréfonds de l'écriture durassienne, Anne-Marie Stretter trouve son origine au sein des souvenirs autobiographiques de l'Indochine coloniale. L'autrice a ainsi contribué à entretenir un certain mystère autour du personnage par le biais de multiples interviews dans lesquels elle s'évertue à créer toute une mythologie relative à sa genèse : « AMS » serait ainsi le double littéraire fantasmé d'Élisabeth Steither, femme d'un administrateur de Vinh-Long qui exerça une véritable fascination sur la jeune Marguerite²¹⁴. Dans les entretiens de Montréal, Duras évoque « un des personnages dominants de [s]on enfance²¹⁵ », quelques années plus tôt, elle affirmait déjà à Michelle Porte que cette femme était à l'origine de sa vocation littéraire : « Elle a incarné pour moi longtemps une forme de double pouvoir, un pouvoir de mort, et un pouvoir quotidien [...] Quelquefois je me dis que *j'ai écrit à cause d'elle*²¹⁶ » (nous soulignons). Dès lors, pour Élisabeth Poulet, la sur-présence du personnage d'Anne-Marie Stretter au sein de la fiction durassienne s'explique par l'analogie que l'écrivaine crée entre la femme de l'Ambassadeur et l'acte même d'écriture : « Anne-Marie Stretter ne représente pas seulement la femme, mais le lieu même de l'écrit [...] Elle est devenue cela, le lieu écrit d'elle, c'est-à-dire un lieu intarissable²¹⁷ ». La critique s'est en effet déjà longuement penchée sur ce personnage. Julia Kristeva l'appréhende comme une « étrange ambassadrice [qui] semble promener une mort ensevelie dans son corps pâle et maigre. [...] Elle promène à travers le monde, et par-delà ses amours brisées, le charme mélancolique de la Venise de son enfance et un destin de musicienne cassé²¹⁸ », absence,

²¹³ Yves Clavaron. « L'Inde dans Le Vice-consul et India Song », *Roman* (Hors-série n° 2), 2006, p. 109–120, p. 113. Disponible en ligne : <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2006-3-page-109.htm>.

²¹⁴ Cet aspect fait partie de la « mythologie durassienne » ; les travaux de Jean Vallier sur la jeunesse de Marguerite Duras (C'était *Marguerite Duras*, *op. cit.*) jette cependant un autre regard sur de nombreux aspects du « mythe ».

²¹⁵ Marguerite Duras. « Interview du 11 avril 1981 » par Françoise Faucher. In Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal : Actes Sud, 1984, p. 48.

²¹⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 65.

²¹⁷ Élisabeth Poulet. « Marguerite Duras n'existe pas », *La Revue des Ressources*, 2013. Disponible en ligne : <https://www.larevuedesressources.org/marguerite-duras-n-existe-pas.629.html>.

²¹⁸ Julia Kristeva. *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987, p. 246.

mélancolie et mort semblent dès lors associées au personnage. Aliette Armel²¹⁹ voit pour sa part en Anne-Marie Stretter une figure d'errance, au même titre que la mendiante. Brigitte Cassirame lui a consacré tout un ouvrage : dans *Anne-Marie Stretter, une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*²²⁰, elle propose une étude psychocritique approfondie d'« AMS », s'attachant plus particulièrement à démontrer combien Amour et Mort entrent en résonance dans la construction littéraire de cette anti-héroïne. Si ces recherches ont souligné l'ambivalence de ce personnage aux seuils de plusieurs états et participent à nourrir notre propre compréhension du personnage, nous souhaitons nous concentrer sur une lecture ethnopoétique des caractéristiques liminaires de cette anti-héroïne. En ce sens, nous nous focaliserons principalement sur son importance dans la quête identito-littéraires du personnage principal. Et pour cause, si comme nous l'avons vu, l'écrivaine érige sa vision fantasmée d'Élisabeth Steither en une muse, cette fascination sous-jacente est également présente par ricochet au sein de l'univers textuel. Le personnage de la jeune fille édifie pour sa part Anne-Marie Stretter en un véritable modèle. Dès lors, bien que la « femme de l'ambassadeur » soit un personnage phare du cycle indien, nous nous en tiendrons à son strict portrait au sein du cycle indochinois.

L'absence d'interaction entre la jeune fille et Anne-Marie Stretter renforce cette impression d'errance, déjà présente à bien des égards dans le cycle indien. N'étant qu'entre-aperçue, la femme de l'Ambassadeur est décrite en à peine quelques lignes qui contribuent à créer l'image d'une passante. Lorsque l'enfant traverse les rues désertes de Vinh-Long dans l'incipit de *L'Amant de la Chine du Nord*, la soudaine rencontre d'Anne-Marie Stretter ressemble à une vision presque fantomatique :

Sous la lumière d'un lampadaire, une piste *blanche* traverse le parc. Elle est *vide*.

Et voici, une femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace *blanc* de la piste. *Elle vient du fleuve*.

²¹⁹ Aliette Armel. « De la mendiante à Christine V, les errances féminines de M. Duras », communication à la journée d'agrégation Marguerite Duras organisée par Bernard Alazet et Evelyne Grossman, Université Paris 7 — Denis Diderot & Université Paris 3 — Sorbonne nouvelle, 2005. Disponible en ligne : <http://remue.net/Duras-De-la-mendiant-a-Christine-V-les-errances-feminines-de-M-Duras-par>.

²²⁰ Brigitte Cassirame. *Anne-Marie Stretter, Une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre Marguerite Duras*, op. cit.

Elle *disparaît* dans la Résidence. [ACDN p. 19, nous soulignons]

D'emblée Anne-Marie Stretter nous apparaît comme liminale. L'enchaînement dans trois paragraphes succincts de l'adjectif « vide », suivi du modalisateur « Et voici » qui crée l'impression d'une soudaineté, lui-même accouplé au groupe nominal « Elle disparaît dans » provoque l'impression d'une apparition furtive. L'anonymat du personnage contribue également à maintenir l'atmosphère quasi onirique ; il faudra en effet attendre la traversée du bac sur le fleuve pour que la narration nomme enfin cette femme qui pour l'heure ne se résume qu'à un spectre rouge sombre (un certain érotisme se dégage d'ailleurs de la tenue) sortant des eaux au crépuscule (période transitoire) pour s'évanouir quelques secondes plus tard sur la piste immaculée. Un peu ondine, un peu sorcière aussi, Anne-Marie Stretter s'inscrit comme une figure rattachée aux marges ; à la fois d'ici et d'ailleurs, elle apparaît à la jeune fille lors de périodes de traversée. En effet, le même procédé d'apparition évanescence est à nouveau utilisé quelques pages plus loin, lors du passage du bac sur le fleuve :

Tout à coup l'enfant regarde dans la *fascination* ce bac qui vient. L'enfant oublie le Chinois. Sur le bac qui arrive, elle vient de reconnaître la Lancia noire décapotable de *la femme en robe rouge* de la Valse de la nuit. [...]

– C'est Madame Stretter. Anne-Marie Stretter. La femme de l'Administrateur général. À Vinh-Long on l'appelle A.M.S... [ACDN p. 40, nous soulignons].

Nous posons pour hypothèse que la figure d'AMS se construit à l'intérieur même du microcosme textuel comme les premiers soubresauts d'une création littéraire chez l'enfant. *Muse sortie de l'abîme*, Anne-Marie Stretter est *façonnée* par le portrait qu'en brosse la jeune fille ; la construction de ce personnage ressemble presque, sur ce point, à un phénomène de *mise en abyme*. En effet, les seules indications physiques ou caractérielles relatives au personnage d'Anne-Marie Stretter ne sont pas prises en charge par la narration, mais bien par l'enfant. Face à ce personnage déjà mystérieux au sein même du microcosme textuel, elle complète par le biais de ses propres projections fantasmatiques un portrait féminin principalement construit par la rumeur : « — Elle est belle... je croyais qu'elle était plus jeune... on dit qu'elle serait un peu folle... non ? » [ACDN p. 40]. Fascinée, la jeune fille *imagine* la vie d'« AMS » et contribue à construire un véritable *personnage* définit par sa conduite scandaleuse. Ainsi, devant l'ignorance du Chinois, elle affabule un peu, se base sur des *ragots* (voix extérieures)

qu'elle contribue elle-même à propager en se plaçant en position d'autorité : « elle a beaucoup d'amants, c'est de ça que vous vous souvenez... » [ACDN p. 40]. Au seuil de la réalité et de la fiction, et cela au sein même de l'espace référentiel, Anne-Marie Stretter est un idéal qui prend *corps* ; entre littérature (l'enfant fictionnalise la vie d'AMS) et oralité (la rumeur), la jeune fille la *façonne* en un véritable *alter ego*.

En effet, en tant que projection des fantasmes adolescents (la jeune fille se crée sa propre mythologie autour d'une personne qui au sein de l'univers textuel tient davantage du « personnage ») Anne-Marie Stretter affiche forcément une radicale et superbe altérité. Elle peut notamment être appréhendée comme l'antithèse de la Mère : femme mûre, adultère, elle s'oppose à la mère-courage, institutrice symboliquement stérile, qui jamais ne jouit. Cette profonde ambivalence entre ces deux figures féminines *matures*, Duras l'évoquait déjà dans un entretien avec Michelle Porte :

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. [...]. Je pense que c'était ça, elle, Anne-Marie Stretter, le modèle parental pour moi, le modèle maternel, ou plutôt le modèle féminin ; elle ne m'apparaissait pas comme maternelle, elle était avant tout une femme adultère, voyez, non pas la mère des petites filles²²¹.

L'ambiguïté du statut d'Anne-Marie Stretter, à la fois mère, mais non-maternelle, femme et adultère en fait un véritable contre-modèle et finalement un idéal. Cette construction fantasmatique aide la jeune fille à supporter l'état de solitude dans lequel elle est plongée :

La dame sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong, je la vois quand je viens du catéchisme avec mon petit frère. [...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. 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

²²¹ Marguerite Duras et Michelle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 65.

l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. [A. p. 107]

« [B]oycottée[s] » [ACDN p. 125], exclues d'un corps social dont elles ont transgressé l'ordre et la loi, leur marginalité les rapproche. La relation d'analogie est réitérée à trois reprises par le biais de la construction anaphorique « toutes les deux/toutes deux » ; à cela s'ajoute l'étrange similitude entre leur corps, comme si ces derniers n'étaient finalement qu'un seul et même corps : « ce corps ». Par conséquent, alors qu'elle tente obstinément de s'arracher à la fois au corps maternel et au corps colonial, la jeune fille fantasme une véritable analogie avec le corps d'Anne-Marie Stretter ; un corps idéalisé, finalement façonné de toute pièce.

5.4 Marie-Claude Carpentier, Betty Fernandez : l'errance des revenantes

Les portraits de Marie-Claude Carpentier et de Betty Fernandez proposés dans *L'Amant* s'inscrivent comme deux images furtives surgissant au cœur de la narration. Thématiquement détachés du passage qui les précède, ces brefs extraits prennent la forme de soudaines apparitions qui viendraient brutalement s'imposer à l'esprit de la narratrice. Nous proposons par conséquent d'analyser ces deux personnages féminins par le biais du schème culturel de la *revenance*. Et pour cause, selon Jean-Pierre Albert : « Partout et toujours [...] le retour perturbateur des morts vient dénoncer quelque anomalie dans ce cursus — excès de mémoire ou d'oubli, ratés d'une gestion collective qui fait signe vers des problèmes de relation entre vivants.²²² » En effet, la dialectique du souvenir et de l'oubli²²³ qui rythme les derniers textes de l'autrice a été l'objet de plusieurs études critiques qui ont montré combien ses questions rythment l'œuvre de l'écrivaine. Pour Gilles Philippe, le travail d'écriture de Marguerite Duras est ainsi un véritable acte de mémoire ; il évoque une écriture où « tout est travaillé par la peur de l'oubli » : « Le retravail du souvenir, on en est conscient entre *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, mais on voit aussi qu'il s'agit, ailleurs, d'aller contre l'oubli, contre la mort²²⁴ ». Dans *Le*

²²² Jean-Pierre Albert. « Aux marges du visible : les images des morts ». *Critique*, Routledge : Taylor & Francis, 1996, p. 433–446, p. 438. Disponible en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333243/document>.

²²³ Christophe Meurée et Pierre Piret. *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Berne : Peter Lang, 2009.

²²⁴ Gilles Philippe. « Le style Marguerite Duras », entretien avec Eléonore Sulser, *Le temps*, 11 novembre 2011. Disponible en ligne : <https://www.letemps.ch/culture/style-marguerite-duras>.

paradoxe romanesque autobiographique dans l'Amant et l'Amant de la chine du nord de Marguerite Duras, Annie Paquin parle quant à elle d'un « refus de l'anéantissement [qui] nous semble lié au refus d'oublier²²⁵ ». Nous pensons dès lors qu'il est tout à fait pertinent d'associer les personnages de Marie-Claude Carpentier et de Betty Fernandez à des figures de revenance dans la mesure où leur présence au sein du récit traduit l'excès de mémoire que provoque l'obsessive crainte de l'oubli. Dès lors, si toutes deux se détachent de l'enfance indochinoise dans la mesure où elle les a toutes deux rencontrées à Paris durant la guerre, elles n'en revêtent pas moins une importance fondamentale dans la construction identitaire de la narratrice. Elles renvoient à une traversée créatrice motivée par la crainte de l'oubli et de la mort, mais plus encore, rappelle le statut également liminaire de la narratrice qui cumule les statuts et superpose les identités. Passante lorsqu'elle était jeune fille, la narratrice désormais mature devient, tout comme l'était finalement sa mère, passeuse : en *ençant* la mémoire par l'écriture, elle renoue les fils symboliques entre morts et vivants²²⁶.

Toujours les frontières sont labiles, toujours les récits peuvent se comprendre en termes de traversées. En effet, ces images *passantes* que sont les portraits de Marie-Claude et de Betty génèrent une nouvelle confusion entre la vivante (la narratrice) et les morts (la totalité des personnages du cycle sont décrits comme étant finalement morts dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*), entre l'ici (le présent du texte) et l'ailleurs (le souvenir) et donc, entre le réel et l'imaginaire. La présence de ces fantômes, qui se rappellent à l'esprit de la narratrice, dialogue par conséquent avec l'intrigue : dans *L'Amant*, — texte qui ne cesse de problématiser l'importance des passages — les phénomènes de réminiscence qui structurent le récit²²⁷ brouillent la linéarité narrative et troublent l'expérience temporelle. Les portraits de Marie-Claude et de Betty illustrent par conséquent une poétique de l'entre-deux, où l'ensemble des descriptions semblent dire les entorses coutumières et finalement l'inachèvement dans lesquelles se retrouvent bloquées ces figures des marges.

²²⁵ Annie Paquin. « Le paradoxe romanesque autobiographique dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Mémoire*. Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1995, p. 31.

²²⁶ Cet aspect est traité plus en détail dans le chapitre VI.

²²⁷ Le même constat peut être établi dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Commençons par le portrait de Marie-Claude Carpentier ; la mention de son prénom construit la première phrase dans son entièreté. Invoquée, rappelée d'entre les morts, son souvenir s'impose à l'esprit de la narratrice et la coupe dans son récit indochinois. Désormais *revenue*, elle franchit le seuil vers les vivants et reprend corps par l'écriture. Pourtant, tout dans son portrait indique l'hybridité de son statut de revenante ; l'extrait illustre une poétique du seuil où règne à la fois l'ambivalence et l'incomplétude. Etrangère (américaine), Marie-Claude Carpentier est à la fois d'ici et d'ailleurs ; de même, à quarante-cinq-ans, « à peine fanée » [A. p. 77], elle traverse les états de femmes pour s'inscrire à la limite entre deux âges de la vie. L'indétermination se poursuit dans le portrait physique du personnage : le sourire est pour sa part qualifié d'« un peu bref », or le modalisateur « un peu » associé à l'adjectif « bref » (qui exprime déjà à lui seul le caractère concis de l'acte) crée un pléonasme qui ne fait qu'appuyer la demi-mesure caractéristique de ce personnage des seuils. De même, si les yeux « bleu-gris » [A. p. 77] renvoient à l'indétermination chromatique, la voix « basse [...] dans les aigus » [A. p. 77] mêle les contrastes jusqu'à apparaître aux oreilles de la narratrice comme « un peu discordante » [A. p. 77] Et finalement, c'est toute la vie de Marie-Claude Carpentier qui ne s'accorde pas : « Les repas étaient commandés chez les meilleurs traiteurs de Paris. Toujours décents, presque, mais à peine, insuffisants [...]. Elle parlait peu, souvent elle s'étonnait que tant d'événements lui échappent, elle riait » [A. p. 77]. Figure d'inachèvement et de défaillance, le portrait-souvenir de Marie-Claude est construit par une redondance des termes associés à la lacune, au manque et au manquement (« à peine », « un peu », « bref », « presque », « insuffisants », « peu », « échappent »). Elle s'inscrit dès les premières lignes comme un personnage liminaire, à la frontière entre différents états, et dont la demi-mesure caractérise finalement l'incomplétude de son statut de revenante. La narratrice poursuit :

Très vite à la fin du repas elle s'excusait de devoir partir aussi rapidement, mais elle avait à faire, disait-elle. Elle ne disait jamais quoi. [...] En son absence personne ne parlait d'elle. Je crois d'ailleurs que personne n'en aurait été capable parce que personne ne la connaissait. On partait, on rentrait avec toujours cette impression d'avoir *traversé une sorte de cauchemar blanc*, de revenir d'avoir passé *quelques heures chez des inconnus*, en présence d'invités qui étaient dans le même cas, et également inconnus, d'avoir vécu *un moment sans lendemain aucun, sans aucune motivation ni humaine, ni autre*. C'en était

comme d'*avoir traversé une troisième frontière*, d'*avoir fait un voyage en train*, d'*avoir attendu dans les salles d'attente de médecins, des hôtels, des aéroports* [A. p. 77, nous soulignons]

Le souvenir des moments passés avec cette figure de l'entre-deux revêt par conséquent les caractéristiques d'une traversée elle aussi incomplète, dans la mesure où jamais elle n'aboutit. Les parallèles construits par la narratrice sont frappants : la « troisième frontière », le « voyage en train », mais aussi « les salles d'attentes de médecins, des hôtels, des aéroports » sont autant d'espaces liés au passage, mais également caractérisés par leur absence de détermination. Véritables non-lieux, si on se réfère aux théories anthropologiques de Marc-Augé, ce sont des espaces de transit, sans identité et qu'on ne peut finalement s'approprier. Marie-Claude Carpentier, littéralement fuyante, reste aux yeux de tous une inconnue.

La narration appuie ainsi le statut de revenante de celle qui semble rappelée d'entre les morts, notamment par le biais de ses caractéristiques vestimentaires. En effet, si Marie-Claude revit par le biais d'un souvenir que la narratrice tend à fixer dans une éternité toute littérarienne, l'ensemble de la construction textuelle la renvoie à son statut de déjà *morte*. Et pour cause, le texte tisse à plusieurs occasions des liens entrant en résonance avec le paradigme du fantôme ou pour le dire plus explicitement, du *mort-vivant* : « ses robes avaient en commun un je ne sais quoi qui échappait, qui faisait qu'elles n'étaient pas tout à fait les siennes, qu'elles auraient recouvert pareillement un autre corps. Des robes neutres, strictes, très claires, blanches comme l'été au cœur de l'hiver. » [A. p. 79] La couleur du vêtement renvoie d'office à une forme d'ambivalence, un *contretemps* ; la robe est blanche comme l'été au cœur de l'hiver. Or, le dictionnaire des symboles nous informe que le blanc, relevant « tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs²²⁸ », est associé au seuil. Culturellement apparenté à la naissance et à la mort, « tantôt au départ, tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifeste²²⁹ », le blanc reflète « l'aboutissement de la vie — le moment de la mort — [qui] est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible²³⁰ ». Dès lors, au même titre que l'aube qu'il caractérise, le blanc exprime tout à la fois l'absence et la présence, une valeur limite :

²²⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 206.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

« il est la couleur des passages²³¹ ». Il est par conséquent également celle des *passant.e.s* : pensons à l'immaculé des robes de baptême, de communion, de mariage, mais aussi à la blancheur caractéristique du linceul. Le souvenir qui tend à la ressusciter la fait *déjà* paraître fantôme. Dans ses yeux « très loin dedans, au fond de la vue » la narratrice voit « cette particule de mort », prémonitoire.

Le même constat peut être établi avec Betty Fernandez : « Betty Fernandez. Le souvenir des hommes ne se produit jamais dans cet éclaircissement illuminant qui accompagne celui des femmes. Betty Fernandez. [...] Aussitôt le nom prononcé, la voici, elle marche dans une rue de Paris » [A. p. 80] Du nom, invoqué, découle le souvenir. La réminiscence, associée à un « éclaircissement illuminant » se fait ainsi image²³². Dès lors, entre présence et absence, Betty « morte depuis longtemps maintenant. Depuis trente ans peut-être » [A p. 80] est elle aussi rappelée d'entre les morts pour *traverser* le texte. Passante, elle reprend chair, une fois son souvenir évoqué, pour finalement inscrire le corps au sein de l'espace textuel : « On ne sait d'emblée d'où elle vient. Et puis on se dit qu'elle ne peut venir que d'ailleurs, que de là » [A. p. 80]. Pourtant, en tant que personnage à *contretemps*, Betty porte déjà sur elle son déclin à venir. Tout à la fois morte et vivante, mobile et immobile, faite de chair et d'encre, elle se balance sur les frontières entre l'« ici » et l'« ailleurs », le présent de l'écriture et le passé des souvenirs. Son portrait tout entier est construit sur une isotopie de la décomposition qui, sans cesse, la ramène à son statut de revenante :

La robe rose est ancienne, et poussiéreuse la capeline noire dans le soleil de la rue. Elle est vêtue des vieilles nippes de l'Europe, du reste des brocards, des vieux tailleurs démodés, des vieux rideaux, des vieux fonds, des *vieux morceaux*, des *vieilles loques* de haute couture, des *vieux renards mités*, des

²³¹ *Ibid.*

²³² Laure Adler soutient que la première version de *L'Amant* commence par la description de Betty Fernandez : « Betty Fernandez. Aussitôt le mot prononcé, la voici, elle marche dans les rues de Paris, elle est myope. Elle est une belle plante dont la tige longue et maigre suit le mouvement du vent. Elle est belle, belle de cette évidence. Elle était presque toujours dans le détail poétique de l'existence, d'une amitié très attentive, très fidèle et très tendre. » Cela accentuerait notre propos ; du nom « prononcé » de Betty découlerait à la fois l'expérience de réminiscence et l'expérience créative. Cependant Éva Ahlstedt, dans son article intitulé « Lorsque la marge vient réclamer sa place au centre, à propos de Thanh, Alice et Betty Fernandez » (In *Marguerite Duras, Marges et transgressions, op. cit.* p. 145) observe que, si les archives de l'IMEC comportent bien plusieurs fragments, il est difficile d'en établir l'ordre chronologique.

vieilles loutres, sa beauté est ainsi, déchirée, frileuse, sanglotante, et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle [...] [A. p. 80, nous soulignons]

L'omniprésence de l'adjectif « vieux », associé au champ lexical de la dégradation (« ancienne », « poussiéreuse », « nippes », « démodés », « morceaux », « loques », « mités ») et à l'imaginaire du corps inerte (les cadavres de renard et de loutres qu'elle porte en fourrure) renvoie à la liminarité de ce personnage mort dont le souvenir fait pourtant perdurer l'existence, le vouant définitivement à une existence au seuil de la vie et la mort. Si l'Histoire a oublié les Fernandez « collaborateurs²³³ », la narratrice entretient la mémoire :

Je me souviens de la grâce, c'est trop tard maintenant pour que je l'oublie, rien n'en atteint encore la perfection, rien n'atteindra jamais la perfection, ni les circonstances, ni l'époque, ni le froid, ni la faim, ni la défaite allemande, ni la mise en pleine lumière du Crime. Elle passe toujours la rue par-dessus l'Histoire de ces choses-là, si terribles soient-elles. [...] [A. p. 80]

L'écriture encre ainsi le souvenir et combat l'oubli. En s'attardant sur ces figures féminines d'*inachevées*, la narratrice les fait revenir et leur donne le statut hybride de personnages morts, que l'écriture s'attache à faire revivre. En ce sens, c'est toute une transaction que le texte met à jour : faire revivre les morts en leur donnant corps, en espérant que l'objet-livre fasse perdurer, au-delà de la mort, le souvenir de la narratrice.

²³³ « Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F. L'équivalence est absolue, définitive. C'est la même chose, la même pitié, le même appel au secours, la même débilité de jugement, la même superstition disons, qui consiste à croire à la solution politique du problème personnel » [A. p. 83]

Conclusion de la deuxième partie

Par l'étude de l'itinéraire des personnages dans le cycle indochinois, nous avons pu mettre en évidence combien les récits parlent de passages : passage au monde sexué, passage à l'âge adulte, passage vers le monde des morts, passage, enfin, à l'encre par la démarche d'écriture. La mise en scène d'une poétique de la rupture antagoniste au principe de filiation appuie toutefois la difficulté du cheminement et l'importance des *voies de travers*. L'asymétrie familiale qui s'exprime principalement par la transgression des normes, des rites et des valeurs sociales repose ainsi sur une logique carnavalesque du « monde à l'envers » marquée par la délinéarisation. La construction narrative se fonde par conséquent sur des inversions symboliques, où le biologique ne se fait plus le garant du social, où le corps sauvage, non-domestiqué et non-régulé, loin d'être passé sous silence, devient le moteur d'une émancipation oscillant entre le mortifère et le créatif. Si l'emprise maternelle coupe la jeune fille de toute perspective de régénérescence, elle va cependant peu à peu vouloir s'affranchir et suivre sa propre voie/x.

TROISIÈME PARTIE

LE DEVENIR ÉCRIVAIN

« Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. »

Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*.

« J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre. »

Marguerite Duras, *Outside*.

Les deux premières parties de ce travail de recherche ont permis de mettre en lumière les logiques initiatiques présentes dans le corpus. En effet, une fois le cycle indo-chinois appréhendé comme un système à analyser dans son ensemble, le progressif passage d'un *devoir-être* à un *vouloir-être* s'inscrit comme un élément fondamental des récits durassiens : en s'écartant des règles du collectif, le personnage adolescent construit une destinée individuelle qui prend la forme d'une traversée créatrice. Si nous suivons le fil de cet itinéraire initiatique, il apparaît que la principale instruction mise en avant dans les récits est bien celle du *corps* à travers le détour par l'altérité que représente « l'autre sexe, l'autre mort, l'autre sauvage¹ ».

Le cheminement artistique serait dès lors indissociable de la quête du corps. Cette perspective critique a déjà été mise à jour par une partie de la critique durassienne. Anna Ledwina affirme en effet que « la prise de conscience d'une identité féminine se réaffirme par la volonté d'écrire : au moment où la petite fille découvre l'amour, elle devient sûre qu'elle veut écrire. La quête de l'amour et celle de l'écriture sont indissociables² ». Dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Anne Cousseau démontre pour sa part par quels mécanismes l'exploitation de l'enfance dans l'œuvre durassienne est le lieu des enjeux de l'écriture : « Il existe un rapport étroit entre la construction du sujet adolescent et la naissance de l'écriture³ ». Dans une perspective davantage poétique qu'Anna Ledwina, Anne Cousseau relève l'analogie implicitement établie par Marguerite Duras entre une perception du monde (très *organique*) propre à l'enfance et celle de l'écrivain. Si notre recherche s'inscrit bien dans cette continuité, nous souhaitons fournir un apport ethnocritique à la critique durassienne en traitant la naissance du processus créateur et la construction de la posture d'autrice sous un angle davantage anthropologique. L'étude des logiques culturelles nous permet d'envisager le corpus durassien comme un espace initiatique où s'expérimentent des altérités littéraires et sexuées, nécessaires à la fabrique d'une identité féminine et scripturale. Mobile, voire labile, la créatrice en devenir est

¹ Marie Scarpa. *L'Éternelle jeune fille*, op. cit. p. 17.

² Anna Ledwina. « Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras », op. cit.,

³ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 272.

définie par son corps « intermédiaire », marqueur de passages. Construite par l'intertexte durassien comme l'inachevée de la narratrice et de l'autrice, l'adolescente expérimente par son statut liminal de « nouvelles façons de voir, de faire, d'imaginer, de sentir⁴ » qui prennent leur source dans une profonde déraison graphique proche du corporel et loin des enseignements dits « académiques ». Dès lors, si l'enfance s'avère bien « [l'] âge d'or de la sensation et de l'imagination⁵ » comme l'a écrit Michel Foucault, les marges initiatiques qu'expérimentent le personnage féminin contiennent déjà les amorces d'un processus créatif. Dans cette perspective, le corpus met bien en scène la fabrique de l'écriture.

Daniel Fabre s'est longuement intéressé à la relation qu'entretenait l'artiste (masculin, puisqu'il a principalement travaillé sur Honoré de Balzac, Gustave Flaubert ou encore Marcel Proust) à ses propres commencements, et notamment sur les conditions du surgissement créatif et les fictions élaborées pour les dire. En partant de ce que Paul Bénichou nomme « le sacre de l'écrivain » (c'est-à-dire la mutation du statut d'écrivain apparue vers 1750 notamment permise par l'autonomisation du « champ littéraire »), l'ethnologue pose pour hypothèse que ce sacre n'a pas seulement installé l'écrivain « dans le monde segmenté et polémique de la "littérature", et donc au centre de la discussion des valeurs collectives, [mais qu']il a [aussi] transformé jusqu'aux états de son corps et de son esprit conçus et définis comme instruments, lieux ou scènes du processus créateur⁶ ». La mutation anthropologique de la condition littéraire induirait dès lors, selon l'ethnologue, une transformation radicale de l'expérience de lire et d'écrire.

Désormais, tout écrivain met en relation forme de vie et projet d'écriture, et entretient, au cœur même de son œuvre, une interrogation sur la création comme expérience transformatrice. Ces observances et observations, discrètes ou envahissantes, fournissent le matériau d'une fiction de soi comme créateur⁷.

Les recherches de Daniel Fabre ont permis d'étudier du point de vue anthropologique le processus créateur en mettant l'accent sur les souffrances de l'écrivain. En effet, une

⁴ Sophie Ménard. « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans Histoire de ma vie de George Sand », *op. cit.*

⁵ Michel Foucault. « La folie, l'absence d'œuvre », *La Table ronde* n°196, « Situation de la psychiatrie », 1964, p. 11–21, p. 15.

⁶ Daniel Fabre. « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* (n°20), 2014, Dossier : « création fiction », p. 48–83, p. 64. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/gradhiva/2831#quotation>.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

conception très particulière de la naissance *physique* de la littérature s'exprime sous la plume de divers écrivains du XIX^e et début du XX^e siècle : « Comme le corps des rois révélait tous les symptômes de leur fonction, et aussi des risques qu'elle leur faisait encourir, le corps des écrivains s'expose et donne à voir tous les effets internes de l'œuvre se faisant⁸. » Entièrement tourné vers l'écriture, le corps du sujet créateur est un corps « pathétique », décrit comme « souffrant » et « chaste » (pour davantage se consacrer à son œuvre et accueillir *physiologiquement* l'inspiration⁹). Métaphoriquement fécondé par l'inspiration, l'écrivain est *en gestation* de son œuvre¹⁰.

À la suite des recherches de Daniel Fabre, nous nous demandons pour notre part ce qu'il en est de la femme qui écrit. Comment envisager la traversée créatrice durassienne ? Quels sont les mécanismes menant à un « engendrement de soi » ? À notre sens, la création (et sa narration dans le corpus) devient le rituel scriptural d'une mise au monde. En s'appuyant en grande partie sur les travaux des ethnologues du féminin (Yvonne Verdier, Françoise Héritier ou encore Anne Montjaret), cette dernière partie aura pour objectif de lire le corpus au regard d'un processus initiatique menant à l'agrégation littéraire.

⁸ Fabre Daniel. « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* (n° 25), 1999. Dossier : « Observer l'animal », p. 1–13, p. 2.

⁹ *Ibid.*, p. 12–13.

¹⁰ Daniel Fabre analyse Proust comme étant un homme « en mal de mère » « accouchant » de ses œuvres.

Chapitre V

Maîtriser le corps, maîtriser l'écrit

« On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul. »

Marguerite Duras, *Les yeux verts*.

Notre démonstration s'appuie depuis son commencement sur les notions d'oralités et de littératie. Si nous avons déjà évoqué à plusieurs occasions ces concepts, il nous semble important de revenir sur leur articulation au sein du cycle indochinois. En effet, nous observons que les récits proposent différentes catégories paradigmatiques qui se recoupent jusqu'à offrir des logiques cosmologiques hybrides. Dans cette perspective, rappelons que le « grand partage » n'existe pas. Comme le souligne l'anthropologue Jack Goody, il ne s'agit pas d'opposer culture orale et culture écrite, voix et écrit, corps et lettre, et finalement, oralités et littératie, car « la lettre [a] toujours besoin du corps pour sa mise en lumière, et le corps de la lettre pour le porter au-delà de lui-même et l'inscrire dans la mémoire des hommes ¹ », mais bien d'interroger dans le corpus les mouvances, complémentarités et conflits qui structurent ces deux sphères² de manière à saisir toutes les modalités et les enjeux de ces derniers au sein de l'économie textuelle.

La plupart des usages langagiers présentent en effet des taux ou gradients de littératie plus ou moins convertibles à l'oral, ou se conjuguent avec des moments d'oralité. Ainsi une lettre d'amour ne saurait être confondue avec une déclaration d'amour en *face to face*, même si dans certains cas l'une peut se substituer ou préluder à l'autre. Et si dans les cérémonies républicaines de mariage la signature — de sa propre main — scelle officiellement le contrat, la présence physique des témoins est requise tout comme la profération rituelle d'un sonore et attendu « Oui ». Ces hybridations montrées ou constitutives sont

¹ Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin. « Oralités/Littératies/Littératures », *op. cit.*

² Plusieurs l'ont démontré. Goody certes, mais aussi Daniel Fabre et Dominique Blanc.

peut-être plus nombreuses et plus constantes qu'une conception monolithique et canonique de la littérature ne le laisserait accroître³.

Cet aspect est particulièrement visible au sein de notre corpus où l'intime lien entre *corps* et *écriture*, et par conséquent entre *oralité* et *littérature* invite différents systèmes culturels, souvent jugés antagonistes, à coexister. Dans la mesure où, pour reprendre les termes de Jean-Marie Privat, l'ethnocritique « s'intéresse particulièrement à toutes les formes d'hybridation des modes de communication et d'hétérophonie des voix en littérature (oralité seconde, littérature seconde, etc.)⁴ », nous nous montrerons particulièrement sensible aux négociations plus ou moins conflictuelles entre cultures orales multiformes et univers des écrits.

Selon notre hypothèse, le corpus illustre le passage d'une quête identitaire à une conquête littéraire et cela par un apprivoisement du corps. En effet, le personnage principal féminin (Suzanne dans un premier temps, qui évolue au fil des textes en celui de la jeune fille — double littéraire de Duras —) est toujours un personnage en pleine découverte de son corps, de sa sexualité, mais également marqué par une forte littérature, profondément incorporée. Chez l'écrivaine, le processus d'écriture paraît lié à la découverte de la sexualité et à la jouissance que celle-ci procure. Comme le souligne Jean-Paul Martin en introduction de « Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma », chez l'écrivaine « [l]es femmes sont fascinantes parce qu'elles savent...⁵ » Et, le savoir qui prime dans le corpus est bien celui du corps : il est d'ailleurs privilégié dans les récits, car lié au processus de création littéraire.

1. Entre rejet et possession du corps : capital littéraire et place des écrits dans la vie quotidienne des personnages du cycle indochinois

En marge, les personnages du cycle indochinois sont définis en opposition à l'espace symbolique central que représente l'institution coloniale. Ils divergent de la ligne idéologique stricte promue par le pouvoir impérialiste et manipulent la raison graphique à

³ Jean-Marie Privat. « Continuum anthropologique », *Pratiques* n°183–184, 2019. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/6742>.

⁴ Jean-Marie Privat. « Oralité », *Pratiques*, *op. cit.*

⁵ Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn. *Lire Duras*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 35.

leur gré. Dès lors, si l'écriture, en tant que support des institutions, suppose une « acculturation performante à [un] ordre littéraire [qui] impose une exposition continue, diffuse et profuse, à ses lois⁶ », comment appréhender le cheminement littéraire du personnage, de la narratrice, puis de l'autrice ?

Nous avons déjà en partie analysé l'impact de la littérature coloniale lors de notre analyse des chronotopes littéraires, et notamment du lycée. Cette sous-partie nous a permis de démontrer que l'école, en tant qu'institution, impliquait une soumission à l'autorité morale, corporelle et matérielle : elle est l'espace de légitimation de la culture des dominants où se détermine et se normalise l'*habitus littéraire*⁷. S'intéresser à la représentation des objets littéraires et à la construction du capital littéraire des personnages nous amène par conséquent à interroger plus en détails les liens qui unissent (ou désunissent) les protagonistes du cycle avec le monde de l'écrit. Quelles modalités impliquent les apprentissages littéraires au sein des textes, et quels enjeux la maîtrise des *savoirs-écrits* (et intrinsèquement, du *savoir-écrire*⁸) va-t-elle instituer dans le corpus ? Comment s'articulent-ils avec la présence latente des oralités ?

1.1 Une mère à l'écriture ensauvagée face aux autorités de papier

1.1.1 À la lisière entre les oralités et la littérature

Fille de paysans pauvres, que l'on peut aisément supposer peu, mal, voire non-lettrés, la mère est une institutrice finalement revenue à la terre. Ce personnage, à bien des égards fondateur⁹, porte en lui ce *continuum* des oralités et de la littérature. Dès *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, l'objet-livre participe à construire un rêve colonial qui relève pourtant davantage du mirage. En effet, comme bon nombre de membres du corps enseignant, l'arrivée de la mère dans les colonies est motivée par une grande vague

⁶ Jean-Marie Privat. « Un habitus littéraire ? », *op.cit.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸ Terme utilisé par Roger Chartier dans « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (n° 4–5), 2001, p. 783–802, p. 786. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ahess_0395-2649_2001_num_56_4_279985.pdf.

⁹ Selon la critique Lia van de Biezenbos, pour Duras : « la mère n'est pas seulement le commencement de l'écriture, elle en est aussi la fin. Elle représente le Tout. ». *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam : Brill, 2004, p. 76.

de propagande politique notamment servie par la plume de Pierre Loti qui a fait fantasmer toute une génération :

On était alors en 1899. Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale. « Engagez-vous dans l'armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend. » À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour deux [sic]. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. [BCP p. 17–18].

Pour la mère qui rêve d'une vie aventureuse, l'écrit enjolive la réalité. Il devient tout à la fois le support d'une imagination prisonnière des stéréotypes exotiques et le pilier d'une idéologie colonialiste expansionniste promue par les Institutions politiques. Le seul auteur cité dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* est par conséquent perçu négativement dans la mesure où il s'inscrit comme la source d'une domination coloniale et la genèse de la déchéance maternelle.

Il est évident que le coefficient de littératie des personnages se définit par rapport à leur situation géographique (périphérique, Kam ; ou centrale, la grande ville coloniale/Saigon) et à la profession exercée par la mère au moment du déroulement du récit (cultivatrice ou institutrice). Ainsi, les pratiques littéraires sont extrêmement réduites dans la plaine de Kam. L'éloignement des modes de socialisation scolaire explique la grande proportion d'habitants analphabètes (population des indigènes) ou illettrés (« tous les Agosti étaient à peu près illettrés » [BCP p. 269]). Or, cette situation est entretenue par l'administration coloniale qui ne bâtit aucune école. En effet, dans le contexte de domination coloniale, plus qu'une ressource, la littératie est une véritable arme. Rappelons-nous la comparaison établie par le diplomate Jules Harmand lorsqu'il évoque l'éducation littéraire comme « une arme à deux tranchants d'un maniement dangereux et dont la pointe même peut être empoisonnée¹⁰ ». Ici ce n'est pas seulement l'accès à l'enseignement supérieur qui est refusé aux indigènes et aux colons les plus pauvres, mais un apprentissage des bases fondamentales permettant un minimum de

¹⁰ Jules Harmand. *Domination et colonisation, op. cit.*, p. 253.

contrôle sur leur destin. L'instruction apporte non seulement l'acquisition des pratiques d'écriture et de lecture, mais aussi, la possibilité de s'approprier un lexique précis et des formes syntaxiques qui permettent de penser, de comprendre et d'interagir dans une société où le pouvoir se place indiscutablement du côté de la littérature. L'usage fréquent de la lettre de mise en demeure par l'administration coloniale sur des habitant.e.s souvent illettré.e.s ou analphabètes en est la preuve : incapable de le faire eux-mêmes, les Agosti sont obligés de venir voir la mère « chaque fois qu'ils avaient une lettre à faire au cadastre ou à la banque » [BCP p. 269]. Dans la mesure où l'univers institutionnel est construit autour de l'écrit, l'illettrisme des habitants les maintient dans une situation de soumission au pouvoir bureaucratique. François Furet et Jacques Ozouf, anthropologues de la culture et de l'alphabétisation/scolarisation, se sont longuement penchés sur les questions d'acculturation et de domination :

Ce qui garantit les rapports inter-individuels n'est plus la parole immémoriale des anciens, gardienne d'une jurisprudence locale, mais la double autorité du marché et de l'Etat, scellée par l'écriture, incarnée par le contrat et la loi. [...] Or, l'Etat aussi c'est l'écrit. Le contrat n'a de sens que par rapport à la loi. Sans écrit, en effet, il n'y a pas de loi générale, suffisamment abstraite pour être applicable à l'université des cas imaginables. [...] Le développement de l'Etat est inscrit dans l'obéissance et même le respect qui lui sont dus. Quand à l'obéissance, l'Etat possède les moyens d'y contraindre, et ceux de la violence sur les corps sont les plus évidents. Mais l'écriture en est un autre, plus subtil, peut-être plus fondamental : c'est à travers elle, que s'établit le rapport direct entre l'Etat et l'individu. [...] Au niveau le plus élémentaire, et le plus factuel, l'individu est censé connaître la loi ; au reste sa vie quotidienne se heurte de plus en plus à l'Etat, et à ses textes, de sorte que l'ignorance devient une véritable infirmité sociale. Quand il ne peut, faute de savoir lire et écrire, connaître la loi, il lui faut au moins en interioriser l'esprit, et accepter, même inculte, la socialisation nouvelle : du secret de bien se conduire bientôt ce ne sont plus les vieux qui sont dépositaires, parce qu'ils en ont tant vu, mais le maître d'école, le notaire, l'officier de justice, parce qu'ils ont tout lu¹¹.

¹¹ François Furet et Jacques Ozouf. *Lire et écrire, l'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris : Editions de Minuit, 1977, p. 360–361.

Pour résumer, nous pouvons affirmer qu'il est difficile de prendre le pouvoir sans l'écriture. Le constat est d'autant plus vrai pour les populations autochtones :

Pour le moment, lorsqu'ils me demandent par exemple : « Mais d'où viennent donc ces planteurs chinois qui ont pris pour leurs poivriers le meilleur de nos terres en lisière de la forêt ? », je leur explique que c'est vous [le cadastre] qui, profitant du fait qu'ils n'ont pas de titre de propriété, les avez vendues à ces planteurs chinois. « Qu'est-ce que c'est donc qu'un titre de propriété » me demandent-ils ? Je leur explique : « Vous ne pouvez pas le savoir. C'est un papier qui témoigne de votre propriété. Mais pas plus que les oiseaux ou les singes de l'embouchure du rac n'ont de titre de propriété vous n'en avez. Qui donc vous les aurait donnés ? Ce sont les chiens du cadastre de Kam qui ont inventé ça pour pouvoir disposer de vos terres et les vendre. » [BCP p. 271]

L'écriture symbolise un pouvoir nouveau administré par les « autorités de papier¹² ». Plus encore, elle permet de spolier des populations entières sous couvert du droit et s'apparente en ce sens à une imposture. La violence littératiennne invente un autre réel fondé sur un ordre graphique capitaliste qui marginalise les plus faibles en les renvoyant à une « vie de nomade, à la lisière du monde de l'écrit¹³ ». Le masque civilisateur de l'écrit ne suffit cependant pas à voiler l'ignominie des agents cadastraux. Si la comparaison des indigènes aux « oiseaux » ou aux « singes » permet de souligner leur « ensauvagement » libertaire (dans un registre qui frôle sans conteste le mythe du bon sauvage), les administrateurs, « chiens du cadastre de Kam » sont déshumanisés par leurs actes honteux.

La connaissance qu'a la mère des savoirs littératiens officiels est souvent mise en cause par les enfants ; sa maîtrise des savoirs écrits est soit perçue comme dangereuse (elle la rapproche du grand vampirisme colonial) soit moquée, car jugée parfaitement inutile dans leur situation. Lors d'un long débat sur l'utilité de l'orthographe dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne s'exclame, excédée : « À quoi ça t'a servi d'écrire tant de lettres au cadastre ? [...] ça t'a servi à rien du tout. Quand Joseph a tiré un coup de chevrotine en l'air, ça a fait plus d'effet au type que toutes tes lettres ». Ce à quoi, la mère répond, inébranlable : « Vous pouvez pas comprendre. Tout le monde peut tirer des coups

¹² Nous empruntons le terme à André Rauch dans *Crise de l'identité masculine*, 1789–1914, Paris : Hachette littérature, 2000.

¹³ Jean Marie Privat et Marie Scarpa. « “Le Colonel Chabert”, une lecture ethnocritique en débat ». In *Horizons ethnocritiques*, op. cit., p. 161–206, p. 170.

de chevrotine en l'air, mais pour se défendre contre les salauds il faut autre chose. Quand vous l'aurez compris, ce sera trop tard. » [BCP p. 280] En effet, la littératie s'inscrit comme l'arme de la mère contre le cadastre ; ne pas en maîtriser les outils, c'est être infirme : « Il n'y a rien de plus important [que l'orthographe], si tu ne sais pas écrire une lettre tu ne peux rien faire, c'est comme s'il te manquait, je ne sais pas moi, *un bras par exemple* » [BCP p. 281, nous soulignons]. Lettres, tableaux, listes, inventaires lui servent par conséquent de supports graphiques pour organiser sa pensée et mieux argumenter : « Si elle ne leur écrivait plus [au cadastre], une fois sa dernière lettre envoyée, elle notait interminablement chaque nuit les arguments et les raisons qui devaient justifier sa demande si un jour elle réussissait à aller à Kam » [BCP p. 201]. La pratique de la liste est au cœur des analyses proposées par Jack Goody sur l'écriture¹⁴. Pour l'anthropologue, elle donne davantage à voir qu'à lire, par conséquent, elle ne s'affiche pas comme une représentation directe de la parole, mais bien comme un dispositif propre à la raison graphique qui offre une autre compréhension du monde basée sur la rationalisation :

La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un agencement matériel, une certaine disposition spatiale ; elle peut être lue en différents sens, latéralement et verticalement, de haut en bas comme de gauche à droite, ou inversement ; elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe. Elle facilite c'est le plus important, la mise en ordre des articles par leur numérotation, par leur son initial ou par catégorie¹⁵.

Dans cette continuité, la littératie maternelle prend parfois la forme d'une numératie où la mère répertorie par le biais de cahiers de comptes (écriture comptable participant à la raison graphique) ses revenus et ses dépenses pour mieux convaincre l'administration coloniale de lui prêter davantage d'argent. L'usage fréquent des listes, lettres, documents officiels, livres de comptes, appuie ainsi le profond *habitus littératien*¹⁶ de la mère.

¹⁴ Nous renvoyons au chapitre 5 de l'ouvrage *La Raison graphique* de Jack Goody (*op. cit.*, p. 140–196) : « Que contient une liste ? ».

¹⁵ Jack Goody. *La raison graphique, op cit.*, p. 150.

¹⁶ Jean-Marie Privat. « Un habitus littératien ? », *op. cit.*, p. 130.

1.1.2 La déraison graphique de la mère

Pourtant l'impact de l'*habitus littéraire* maternel est à nuancer. N'oublions pas que la mère, toute littéraire qu'elle est, n'en reste pas moins irrémédiablement tournée vers le carnavalesque. Elle offre par conséquent un modèle littéraire tout personnel (qu'elle manipule à son gré) fondé sur des manquements et des transgressions. En effet, la littérature maternelle est parfois altérée par un *trop plein de corps* — souvent assigné à la folie — qui prend le pas sur la raison (graphique). Dès « L'histoire de Léo », le cahier de comptes tenu par la mère ne se compose d'aucun calcul rationnel. Il tient de l'ésotérique, voire du mystique.

[...] nous comptions bien que la première récolte nous dédommagerait à peu près complètement des dépenses d'installation. Ce calcul fait par ma mère, et révisé par elle durant des nuits et des nuits d'insomnie, devait s'avérer infaillible. Nous y croyions d'autant plus que ma mère « savait » que nous devions être millionnaires au bout de quatre ans. À cette époque-là, elle se tenait encore en communication avec mon père, mort depuis de longues années ; elle ne faisait rien sans lui demander conseil, et c'était lui qui lui « dictait » tous ses plans d'avenir. Ces « dictions », d'après elle, ne se faisaient que vers une heure du matin, ce qui justifiait les nuits de veille de ma mère et lui conférait à nos yeux un prestige fabuleux. [CG p. 37]

La mère maîtrise les codes scripturaux. Cependant le tableau des comptabilités ne semble construit sur aucun calcul concret, sur aucun raisonnement mathématique logique : il est uniquement basé sur l'interprétation de voix (des « dictions ») venues du monde des Morts. Rappelons que selon diverses croyances populaires, morts et nombres (et plus encore morts et jeux de hasard) entretiennent d'étroites relations. Loin de la raison graphique scolaire, les chiffres peuvent être l'objet de pratiques ésotériques. L'enquête ethnographique de Dominique Blanc¹⁷ sur les coutumes qui accompagnent le moment décisif du pari appuie l'importance des techniques divinatoires et le recours à des intercesseurs qui permettraient l'ouverture d'une communication entre l'ici-bas et l'au-delà.

¹⁷ Blanc Dominique. *Le chiffre du destin. Le sort des vivants et le sort des morts dans les loteries de l'Europe du Sud*, *Études rurales*, n° 105–106, 1987, p. 167–179.

La mort violente fait donc signe. Ses victimes peuvent être invoquées directement. Ainsi en Sicile demande-t-on la révélation des bons numéros aux *anime dei corpi decollati* (les âmes errantes des suppliciés). [...] Ces défunts au statut particulier, dont l'ultime passage est impossible sans l'intercession des vivants, entrent ainsi dans une relation d'échange aux termes bien établis : ils accordent leur aide à ceux qui en retour prient pour le repos de leur âme en peine¹⁸.

Par les chiffres, sort des vivants et sort des morts se rejoignent. La mise en scène du hasard permet de maintenir un dialogue « fait d'un échange de signes énigmatiques et impromptus qui sont sans cesse à déchiffrer.¹⁹ » Continuellement ramenée à son statut de veuve endeuillée (et donc de *mauvaise passante*), la mère privilégie les dictionnaires des morts (dont elle « mésinterprète » par ailleurs les données) aux calculs mathématiques logiques.

Si ce *savoir* maternel « occulte » est vraisemblablement admiré et respecté par les enfants de « L'histoire de Léo », la maturité adolescente finit d'ouvrir les yeux de Suzanne et Joseph sur la folie maternelle : « La mère commença à desservir puis elle se mit à ses comptes. “Ses comptes de cinglée“, comme disait Joseph » [BCP p. 30]. La narration d'*Un barrage contre le Pacifique* ne mentionne aucune voix surnaturelle, pourtant, la comptabilité maternelle — fondée sur les fantômes de leurs rêves passés et non sur des données économiques réelles et rationnelles — n'en reste pas moins problématique. Absente des réalités du monde dans lequel elle vit, la mère se berce constamment d'illusions et finit par se leurrer. Ainsi s'obstine-t-elle, une fois la bague de M. Jo vendue, à rembourser les arriérés dus à la banque, espérant un nouveau prêt pour construire d'autres barrages.

La mère, par contre, parla interminablement de ses projets. Elle dit qu'elle avait obtenu des banques des assurances sérieuses sur la possibilité d'un prochain crédit et à un taux plus bas que l'ancien.

J'ai fait une bonne affaire, disait-elle. Au lieu de cinq j'ai obtenu du deux pour cent pour les intérêts futurs. Et tous les arriérés d'intérêts, je les ai liquidés. Comme ça ma situation est nette. [...] De payer d'un seul coup deux ans d'arriérés d'intérêts, ça fait le meilleur effet. Après ça il me faudrait une bonne

¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

hypothèque pour me tirer d'affaire. Ils pourraient me donner les cinq hectares en concession définitive, j'y ai droit puisqu'ils sont mis en culture tous les ans. On ne peut pas demander une hypothèque sur une terre qui ne vous appartient pas, c'est bien normal.

[La mère] parlait d'un ton léger, presque enjoué. Elle venait, à l'entendre, de faire *la meilleure opération qui soit*.

Ils le sauront bien au cadastre que tous mes intérêts sont payés. Je sais bien que ça les embête de me donner la pleine propriété de la maison et des terres du haut, de couper la concession en deux, mais que ça les embête ou non, c'est mon droit. [...]

[C]'est peut-être ton droit [dit Suzanne], mais tu ne l'auras pas, c'est comme toujours, tu crois que t'as le droit à tout et t'as le droit à rien. [BCP p. 190, nous soulignons]

Suzanne résume parfaitement la situation. Encore naïve face au fonctionnement du système colonial, maintenue par l'administration dans l'incompréhension du monde de la terre, la mère répète les erreurs passées et se conforte dans ses anciennes croyances en l'honnêteté de la banque et du cadastre (méprises qui la menèrent autrefois à sa perte et la condamnèrent à une mort sociale). Car si la mère pense avoir fait « la meilleure opération qui soit », ce qu'elle tient pour acquis (puisque relevant selon elle du « droit ») n'est basé sur aucun fondement juridique. Son plan d'action visant à racheter une partie de son hypothèque pour lancer un nouveau projet de barrage est un vaste château de cartes fondé en premier lieu sur la conciliation et l'accommodement de la banque et du cadastre. Il ne tient en rien du droit. Les élans du cœur (et donc du *corps*), la certitude placée en la loyauté de la parole d'autrui (jusqu'à parfois délaïsser le droit écrit), ainsi que l'attachement moral « traditionnel » s'opposent une fois de plus à la raison graphique. Non seulement ils illustrent l'inaptitude de la mère à saisir le technolècte juridique et ses codes, mais ils démontrent également sa foi aveugle en les dires et promesses (les « assurances sérieuses ») de ceux qui l'ont autrefois trompée. En marge des deux mondes, la mère ne comprend pas davantage le « langage » de la terre. Petite-fille de paysans, mais *déculturée* de tout savoir agricole, elle reste ignorante des compétences et savoir-faire liés à la culture de la terre et ne réalise pas la stérilité de son sol et l'inutilité des barrages. Face à la froideur de ses enfants, elle finit cependant par comprendre ses erreurs. Définitivement déniaisée,

elle est ramenée à son statut de mère carnavalesque marquée par la folie : « Je leur ai tout payé, tout. Vous avez raison, je suis une imbécile, *une vieille cinglée*. [...] Je n'en étais pas sûre, se lamenta la mère, mais maintenant j'en suis sûre, je ne suis qu'une *vieille cinglée*. » [BCP p. 192, nous soulignons]

La mère de *L'Amant* ne sait davantage faire valoir ses droits. Consciente d'avoir été abusée, elle est incapable de dominer les pulsions corporelles pour se soumettre aux usages juridiques : « [...] tous les procès qu'elle a intentés elle les a perdus, ceux contre le cadastre, ceux contre les administrateurs, contre les gouverneurs, contre la loi, elle ne sait pas les faire, *garder son calme, attendre, attendre encore, elle ne peut pas, elle crie et elle gâche ses chances*. » [A. p. 76, nous soulignons]. Cette mauvaise maîtrise du corps est indissociable de la mauvaise maîtrise du système littératien en place. Les cris, expression d'une régression de la mère, soulignent son inadaptation : désarmée face à l'administration, dans l'incompréhension totale des codes juridiques, elle se comporte telle une enfant criant face au pouvoir dominant pour se faire entendre. L'oralité maternelle — non officielle et désorganisatrice — s'oppose ainsi à la raison graphique du code civil ; elle la mène à sa perte.

1.1.3 Faire corps avec la Lettre

De manière générale, la mère ne sait se conformer aux comportements attendus par la bureaucratie institutionnelle en place. Le difficile contrôle des pulsions corporelles est en effet souvent intrinsèquement relié à sa mauvaise connaissance du système littératien (ou du moins, une interprétation parfois très personnelle de ce dernier). La lettre qu'elle adresse au cadastre dans la première partie du cycle indochinois en est l'illustration. Loin de répondre aux codes rhétoriques juridiques, le document prend davantage la forme d'un témoignage où la mère s'adresse tout autant au cadastre (doléances et menaces de mort), qu'à elle-même (dans une perspective d'introspection) et à ses enfants (comme une confession de son amour et de son impuissance). La lettre au cadastre s'affranchit ainsi des contraintes d'une ritualisation et codification institutionnelles pour offrir, à travers l'encre et le papier, le « corps » de la mère dans toute sa vérité.

En ce sens, elle incarne un parfait détournement du caractère impersonnel des écrits juridiques. La lettre de la mère s'inscrit tout à la fois comme un « refuge privilégié

du sentiment²⁰ », une « effusion [de la] vérité du moi²¹ » (propre aux écritures de l'intime) et une provocation contre l'ordre établi par l'appel au meurtre des agents cadastraux : « Car, je vous le répète une dernière fois, il faut bien vivre de quelque chose et si ce n'est pas de l'espoir, même très vague, de nouveaux barrages, ce sera de cadavres, même des trois agents cadastraux de Kam. Quand on n'a rien à se mettre sous la dent on n'est pas difficile » [BCP p. 239]. La menace est plus détaillée et explicite dans la pièce de théâtre :

Si je n'ai même pas cet espoir-là, alors il vaut mieux que je chasse mes enfants de la plaine et que je reste seule sur cette terre pourrie et que je m'occupe à faire ça, à faire assassiner les agents du cadastre de Kam. Quoi donc m'occuperait mieux dans le désert de ma vie ?

Alors je parle aussi aux paysans de la plaine de la fin de votre règne.

Je leur dis : ce qu'il faut c'est que vous portiez les corps dans la forêt, bien au-dessus du dernier village, vous savez bien, dans la deuxième clairière, et dans les deux jours il n'en restera rien. Brûlez leurs papiers, leurs vêtements. Mais attention aux chaussures, aux boutons. Enterrez les cendres. Noyez leur auto loin dans le rac où vous avez creusé quand on a fait les barrages. Dans les deux heures elle sera enlisée. Je leur dis : surtout ne vous faites pas prendre. Que jamais aucun de vous ne s'accuse. Ou alors que tous s'accusent. Si vous êtes mille à l'avoir fait ils ne pourront rien contre vous. [EC p. 131]

Par la violence des maux/mots, une oralité prend *corps* pour venir appuyer la forte dimension contestataire. Les marques de pure scripturalité administrative présentes dans la lettre (« Prey-Nop, le 24 mars 1931/Messieurs les agents cadastraux » [EC p. 127] ; « [...] je vous prie d'agréer, Monsieur l'Agent cadastral, etc. » [BCP p. 239] paraissent dès lors fortement minoritaires face à la résurgence des oralités. Nous observons :

- Une ponctuation expressive.
- La forte présence des questions oratoires (« Ah quoi bon ? » [EC p. 130] ; Comment ne le saurais-je pas ? » [BCP p. 230] ; « Et contre les économies faites chaque jour

²⁰ Cécile Dauphin. « Écriture de l'intime dans une correspondance familiale du XIXe siècle », *Le Divan familial*, vol. 11 (n° 2), 2003, p. 63–73.

²¹ *Ibid.*, p. 68.

pendant quinze ans de ma vie [...] vous m'avez donné quoi ? » [BCP p. 232] ; « Et où, me direz-vous, s'installeront alors vos victimes ? » [BCP p. 232]).

- La présence d'interjection : « Ah » [BCP p. 234 ; 238].
- L'aspect dialogique et polyphonique de la lettre, où la mère cite à la fois les paroles des paysans, les propres questions ou réponses qu'elle adresse elle-même aux paysans, les interpellations au cadastre (souvent des questions rhétoriques n'attendant pas de vraies réponses) et des commentaires moqueurs sur leurs potentielles justifications :

Quand un petit enfant meurt, je leur dis « Voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam — Pourquoi cela leur ferait-il plaisir ? » demandent-ils. Et je leur dis la vérité [...] « Pourquoi n'envoient-ils pas de quinine ? Pourquoi n'y a-t-il pas un médecin, pas un poste sanitaire ? [...] » Je leur dis pourquoi et même si cette vérité dépasse votre entendement, dépasse vos intentions personnelles sur la plaine, cette vérité que je leur dis n'en est pas moins vraie et tous vos soins en préparent l'avènement. [BCP p. 237]

La force expressive des oralités n'a rien d'anodin : pour Jean-Marie Privat et Nicole Belmont « leur présence] dans l'écriture littéraire “a valeur de marge“ » ; elles désorganisent tout un système. Dans le cadre de la lettre au cadastre, en mimant la spontanéité de l'oral, les effets syntaxiques appuient la sincérité d'un sujet dont l'oral est « porteur de valeur²² ». L'oralité devient l'occasion de faire entendre une voix populaire authentique — celle des exploités — particulièrement méfiante face aux écrits institutionnalisés. Les nombreux signaux d'une immédiateté de la communication s'opposent ainsi à la norme impersonnelle et déshumanisée de l'écrit juridique. L'écriture de la mère se fait profondément ensauvagée. Elle « autorise la transgression de toutes les limites, toutes les frontières²³ » dans une perspective toujours très proche du « monde à l'envers » : une désobéissance généralisée face aux interdictions et restrictions de la loi coloniale ; la fin de la toute-puissance des rapports socio-hiérarchiques ; le renversement des pouvoirs entre dominants et dominés ; et enfin l'appel au meurtre des agents qui

²² Jérôme Meizoz. *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Préface de Pierre Bourdieu, Genève : Librairie Droz, 2001.

²³ Sophie Dumoulin. « Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo » Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études littéraires, 2013, p. 447. Disponible en ligne : <https://archipel.uqam.ca/5729/>.

s'inscrirait comme une destruction finalement régénératrice (l'« image de la mort porteuse de promesses²⁴ »).

Le texte semble par ailleurs créer une continuité entre le *corps* de la mère et le *corpus* de l'écrit. En ce sens, la lettre au Cadastre — surtout destinée à être lue par ses enfants — crée un effet de sens presque christique. Tout comme Jésus Christ livre son corps et son âme à ses apôtres (« Ceci est mon corps, qui est donné pour vous...²⁵ ») la mère « s'offre » au travers de ses mots. *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* présentent la lettre non seulement comme un souvenir de ses combats, de ses espoirs, de ses échecs, mais plus encore, comme *une part d'elle*, une continuité de son corps voué à persister au-delà de la mort : « Cette lettre a été trouvée *près du corps de la mère* après sa mort *avec la dernière mise en demeure du cadastre* » [EC p. 133, nous soulignons]. L'oralité de l'écrit maternel s'oppose ici au papier institutionnel déshumanisé (la mise en demeure) ; plus encore, détournée de sa fonction administrative première, la lettre n'est jamais envoyée au cadastre, mais gardée par les enfants.

[Joseph] avait lu la lettre que la mère leur avait adressé [au cadastre] avant de la remettre au chauffeur du car comme elle le lui avait demandé et une fois qu'il l'avait lue, il avait décidé de ne pas la remettre et de la garder. Il avait décidé de la garder toujours. Lorsqu'il la lisait il se sentait capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés. C'était comme ça qu'il désirait rester toute sa vie, quoi qu'il lui arrive, même s'il devenait très riche. *Cette lettre lui serait bien plus utile qu'elle ne le serait jamais entre les mains des agents de Kam.* [BCP p. 227, nous soulignons].

La puissance expressive de la voix maternelle transcende Joseph ; appelant à lever les interdits, elle devient une véritable leçon de vie pour les adolescents. De ce fait, la lettre de la mère, à la lisière entre les oralités et la littérature, fait office d'héritage. L'usage de l'écriture fixe sur le papier la force des mots/maux et permet de garder ses combats en mémoire. Loin de l'écrit juridique, l'ensauvagement contestataire des écrits maternels comporte en lui toute une vision du monde.

²⁴Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 178.

²⁵ Luc, 22:19.

1.2 La littérature mal digérée de « L'histoire de Léo »

1.2.1 Une difficile acculturation

L'ouvrage qui détaille avec le plus de précision l'apprentissage du savoir-écrire est antécédent au cycle ; il s'agit de l'« Histoire de Léo ». L'œuvre de jeunesse durassienne dépeint avec précision les enseignements littéraires auxquels la narratrice est confrontée ; pourtant, cette dernière s'y présente paradoxalement comme « moins apte aux études que la plupart des élèves » [CG p. 74]

Non pas que j'eusse été particulièrement inintelligente, mais je ne savais pas travailler, je n'en voyais nullement l'intérêt ni l'utilité. Je crois que malgré mon apparente attention, j'étais d'une distraction à peu près totale. Par exemple, j'écoutais le professeur parler de quelque sujet. Ce qui m'intéressait, c'était sa façon de s'y prendre, sa manière d'expliquer, plus que la chose qu'il expliquait. Je fais exception néanmoins pour les mathématiques qui me passionnaient, bien que jusqu'en première, j'étais à peu près nulle en cette matière comme en tout. Quelquefois j'obtenais en français une note dite hors ligne, ça dépendait des professeurs. Pendant six mois, j'eus un professeur de français qui me considéra comme de loin son meilleur sujet, et ne me mit jamais moins que dix-huit. Il partit ; son successeur me ravalait aux derniers rangs, et jamais avec lui je ne pus même avoir la moyenne. [CG p. 72]

L'extrait montre combien l'école, au-delà d'une expérience intellectuelle, est le lieu d'une modélisation du savoir et des mœurs. La mention du classement des élèves appuie cet idéal du rang, de la ligne et de la hiérarchie — idéal auquel la narratrice n'arrive pas à se soumettre. À plusieurs occasions il apparaît que son manque d'aptitude aux études n'est pas tant le fait d'une incapacité intellectuelle que d'une difficulté à s'*insérer* dans un *ordre* scolaire : distraite (du latin *distractio*, « désunion, désaccord, discorde »²⁶), la jeune fille dysfonctionne ; les quelques bonnes notes obtenues sont d'ailleurs qualifiées d'« hors-ligne », elles désorganisent tout un système. Le passage laisse surtout entrevoir l'importance du corporel : plus que le savoir enseigné, compte *la façon* dont ce savoir l'est, c'est-à-dire, la manière dont le professeur *donne corps* à la leçon. Il en va de même

²⁶ Source : CNRTL.

pour la seule matière appréciée par l'adolescente : l'apprentissage des mathématiques, qui nécessite pourtant rigueur et exactitude, est vécu *passionnellement*, soumis par conséquent à des états affectifs intenses, au détriment de la réflexion. Dès lors, si l'apprentissage scolaire s'apparente — comme nous l'avons déjà vu — à une domestication (le corps va progressivement être inséré dans la ligne droite de l'écriture, au même titre que cette ligne va prendre possession du corps²⁷), le corps de l'adolescente ne cesse de rappeler sa présence. Si le processus de scolarisation tente de lui faire oublier ses passions, le corps ne s'efface pas, il devient à l'inverse l'espace d'une spontanéité du sensible. Tout l'apprentissage des Lettres est par conséquent vécu *avec corps* :

J'éprouvais de *vraies répulsions* pour certains sujets ou auteurs classiques. Mme de Sévigné m'inspirait *un dégoût* qui me décourageait, et contre lequel je luttais en vain. À un devoir qui portait sur les relations qu'elle eut avec sa fille, j'eus trois sur vingt et je fus blâmée. Je ne me souviens pas très nettement des considérations qui me valurent cette note. Par contre, Molière et Shakespeare m'*enthousiasmaient*, alors que Corneille et même Racine m'*ennuyaient profondément*. Il y avait des classes que je décidais de « sécher » parce que je les considérais [comme] inutiles, de mon propre chef. Pendant quelques semaines, j'abandonnai le cours d'anglais ; on y lisait *A Christmas Carol* à raison de dix lignes par heure de cours, et chaque fois *j'effleurais la crise de nerfs*. Je fis de même, plus tard, pour le cours de sciences naturelles *qui allait trop lentement à mon gré*, puis progressivement pour le cours d'histoire et géographie. C'était autant d'heures de gagnées que je consacrais à Léo. [CG p. 27, nous soulignons].

L'apprentissage oscille entre *rejet du corps et possession du corps*. Métaphoriquement *ingéré*, le savoir scolaire inspire « répulsions », « dégoût », « lutte », « enthousiasm[e] », « ennu[i] »... jusqu'à frôler une *indigestion* des savoirs menant à la « crise de nerfs ». La spontanéité du sujet et l'irruption du corps vivant surgissent au cœur de la raison scolaire ; les sensations affluent de toute part. La jeune fille refuse par ailleurs d'être soumise à une temporalité scolaire vécue comme un enfermement : frustrée par la lenteur de certains

²⁷ Nous renvoyons aux travaux de Michel de Certeau dans « L'économie scripturaire », *L'Invention du quotidien, Arts de faire, I, op. cit.* Ce lien est développé par Jean-Marie Privat, dans « Cartes et autres objets variés et multiples. Un habitus littéraire ? », *op. cit.*, p. 131.

apprentissages lui faisant, à son sens, perdre son temps, elle rejette l'ordre imposé et s'affranchit du règlement pour se consacrer *corps et âme* à son soupirant.

L'institution craint avant tout la révolte d'un corps juvénile non maîtrisé, non conforme au groupe. En ce sens, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture vise tout autant à renforcer les postures corporelles²⁸ qu'à intégrer les savoirs scripturaux. Les deux impliquent un travail d'incorporation, d'intextuation : se tenir droit, se mettre en rang, suivre la règle, écrire entre les lignes, sont autant d'exemples illustrant combien technique du corps et technique d'écriture s'avèrent liées. Comme le rappelle Véronique Cnockaert à la suite de Michel de Certeau et Jack Goody, « [l]'écriture et ses techniques modèlent, ordonnent nos manières de penser et de se comporter, ce qui les apparente à une orthopédie, les Écritures ne cessant pas de faire le marquage du territoire corporel.²⁹ » Cette propension de l'adolescente à sortir des lignes du texte (elle rejette, par exemple, l'ennuyeuse lecture « ligne par ligne ») fait par conséquent écho à l'impossibilité d'insérer le corps dans la ligne droite. Elle refuse de s'inscrire dans tout ordre scriptural strict :

Je ne voulais pas sortir avec les jeunes filles de la pension Barbet le dimanche, en rang, par les rues de la ville. J'avais honte de sortir en rang. C'était exactement impossible à penser — impossible. Je l'avais dit à ma mère. [...] De même que ma mère avait abandonné l'espoir de me faire lui demander pardon, de même elle abandonna celui de me voir me promener en rang avec la pension Barbet. [CG p. 54]

Incapable d'intégrer les codes scolaires, de se soumettre aux règles et de s'*aligner* face à l'ordre littéraire, l'adolescente de « L'histoire de Léo » ne veut ni suivre une lecture accompagnée, ni marcher en ligne. Elle transgresse les injonctions et interdictions de l'école et de la pension pour *sortir* littéralement *du rang*. De surcroît, en remontant aux origines de l'expression, il apparaît que cette dernière provient du vocabulaire militaire (« rang » se dit figurément de la troupe des soldats, en dehors des officiers) : *sortir du rang* désigne par conséquent des officiers qui, partis simples soldats, ont gagné leurs grades dans la troupe (par opposition à ceux qui sortent des Écoles militaires) et grimpent les échelons dans la hiérarchie³⁰. Au fil du temps, l'expression a été employée

²⁸ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien* I, « L'économie scripturaire », *op. cit.*, p. 235.

²⁹ Véronique Cnockaert. « Le corps instruit. "La faute de l'abbé Mouret" d'Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, Dossier "Ethnocritiques zoliennes" (n° 92), 2018, p. 82.

³⁰ Source : CNRTL.

plus généralement pour parler de quelqu'un qui s'élève au-dessus de son milieu. Or, au sein de la « mythologie durassienne³¹ », l'outrepassement des limites permettant d'accéder à l'écriture est également ce qui permet à Duras d'échapper à sa classe sociale.

1.2.2 La genèse du processus créatif

Un livre lu en dehors du temps scolaire stimule l'imagination et la création de la jeune fille jusqu'à devenir un modèle :

J'avais lu un roman, *Magali* de Delly ; ce livre a joué un rôle capital dans ma jeunesse. C'était le plus beau/le seul que j'eusse lu, et les mots « je t'aime » y étaient prononcés une seule fois au cours d'un entretien des deux amants, lequel durait quelques minutes à peine, mais justifiait des mois d'attente, de douleur, d'une séparation bouleversante. Je l'avais entendu au cinéma, et chaque fois il me bouleversait. Je croyais qu'on ne le disait qu'une seule fois dans la vie, comme cela se passait dans *Magali* et dans les films de Casanova. Qu'on ne pouvait le dire qu'une seule fois à une seule personne, après quoi on ne pouvait le dire à personne d'autre, il en était comme de la mort. J'en étais convaincue. Et lorsque Léo me dit ce soir-là qu'il m'aimait, j'eus le vertige. En même temps qu'il le disait, il ne le dirait plus jamais — et c'était à moi qu'il le disait. J'étais si jeune et si naïve que je m'imaginai qu'on n'aurait pu redire ces mots lorsqu'on les avait déjà dits sans être honteux et déshonoré, à un point que le suicide était le seul recours à un tel désespoir. [...] Ces mots me faisaient un effet magique. [...] C'étaient des mots-clefs, même aux moments où je me sentais le plus étrangère, le plus close à Léo, ces mots m'ouvraient et je devenais bonne avec lui. [CG p. 81].

Naïve et crédule, la narratrice modèle sa réalité à partir d'un roman *mal digéré* : la narration fictionnelle est perçue comme une vérité ; elle enchante l'imagination de la lectrice et crée de *faux-savoirs*. Les mots « je t'aime » mutent en action magique : ils habitent le corps, et prennent, au-delà de toute unité sémantique, une dimension performative³². Par une importance toute charnelle, *dire revient à faire* : les termes

³¹ John Austin. *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970 (1962).

³² *Ibid.*

expriment « une parole qui est pouvoir et non savoir ou information³³ ». Une nouvelle fois ici, la littérature ne saurait s'affranchir de la corporalité (et donc des oralités) ; toutes deux mettent en évidence les phénomènes d'hybridation sur lesquels se construisent les récits, et, par ce biais, les lecteurs et lectrices.

Car la narratrice de l'« Histoire de Léo », si mauvaise aux études soit-elle, n'en reste pas moins la créatrice de son propre récit. Elle revêt en ce sens une posture toute littéraire. Or, jusque dans la tonalité de la narration, les oralités surgissent : en mimant certains effets syntaxiques d'oralité, le texte « donn[e] à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit³⁴ ». Dès lors, si elle justifie l'entreprise d'écriture par un indubitable « instinct de déterrement » [CG p. 70], la narratrice use des « signaux de l'immédiateté de la communication orale³⁵ » pour « parler de ce que fut [s]a jeunesse » [CG p. 70]. « Récit oralisé³⁶ », L'« Histoire de Léo » se construit par conséquent comme une écriture vive, donnée dans un « dire immédiat³⁷ » par une narratrice autodiégétique : « Je ne veux pas *m'embarquer* dans une peinture de l'Indochine en 1930 » [CG p. 43, nous soulignons] ; « On avait tout perdu, mais *on se marrait formidablement* (il n'y a pas d'autre mot) d'avoir tout perdu » ; « *J'oublie de dire* que lorsque je rencontrai Léo [...] ». L'usage d'un vocabulaire familier se superpose au lexique de l'hésitation et aux divers effets syntaxiques d'oralité (comme les nombreuses questions rhétoriques : « Comment Léo me remarqua-t-il ? » [CG p. 57] ; « Comment l'aurais-je trompé et avec qui ? » ; « Combien de fois Léo nous trimballa-t-il de la sorte ? » [CG p. 58], « Qu'y puis-je ? » [CG p. 71] pour construire, en même temps que le mirage d'un échange immédiat entre locuteur et interlocuteur, l'illusion d'une parole authentique : « Pourquoi tout à coup ce souvenir du cinéma ? Urgent de l'écrire. Il se place lorsqu'elle avait quatorze ans la fille que j'étais » [CG p. 47]. Enfin, une oralité « triviale », qui tient notamment dans la transcription des insultes du frère aîné, finit de construire la langue spontanée d'un écrit qui s'écarte du français légitime.

³³ Jeanne Favret-Saada. *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris : Gallimard, Paris, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1977, p. 21.

³⁴ Jérôme Meizoz. *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, op. cit.*, p. 35.

³⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁶ « Par récit oralisé, on désigne ici les romans qui donnent à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit. », *Ibid.*, p. 35.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

Mon frère battait en insultant. Ses injures habituelles, outre morpion, étaient « espèce de fumier » « tu n'es même pas digne qu'on te crache dessus », « ordure », et « sale pute », qui resta également un mystère pour moi, mais que je recevais je ne sais pourquoi (peut-être à cause de la consonance obscène du mot pute) en plein cœur. « Salope » me semblait particulièrement inadmissible — beaucoup plus que « saloperie » dont je croyais que c'était le diminutif de « salope ». [...] « Merdeuse », « sale cul », « sale con » ou « chienne » n'impliquaient pas les coups à l'appui, ils étaient passés dans le langage courant. [CG p. 47]

Pour reprendre les termes de Jérôme Meizoz à propos du « roman parlant », ici « [t]out converge pour que le narrateur soit considéré comme quelqu'un qui parle, et non comme quelqu'un qui écrit³⁸ ». Le texte s'oppose ainsi aux modèles littéraires classiques et aux enseignements rigides auxquels avait été confrontée la narratrice au sein de l'espace scolaire. Le langage transgressif présent dans l'espace privé de la *domus* ensauvagée, traduit l'institution de cette sauvagerie. Le corps devient une matrice poétique ; il transparait au cœur de l'écrit autodidacte et devient le matériau privilégié de la création littéraire :

Jamais, en aucun lieu, en aucun milieu, je n'ai rencontrée un sens aussi aigu de l'impudeur du langage. Jamais il ne servit à autre chose qu'à désigner des actions à faire, des situations qui appelaient d'être formulées ; les injures étaient ce qu'il y avait de plus gratuit, on aurait pu ne pas s'injurier, si on s'injurait c'était en vertu d'un esprit de poésie. [CG p. 87]

La narratrice insiste encore, quelques lignes plus bas : « Les injures, c'était notre poésie. »

D'abord leur gratuité qui n'était pas hasardeuse, mais qui tombait juste et nous illuminait de colère, et nous inondait de révélations de toutes sortes. « Ta maison est une chierie, disait mon frère à ma mère, une vraie chierie et on s'y emmerde. » Ces mots trouvaient en nous cette forme « toujours creuse » dont parle saint Jean de la Croix, et nous emplissait d'une évidence, d'une révélation. Dans ces cas-là, je sentais bien que c'était une chierie que la maison, que je nageais en pleine chierie, je soupçonnais que tout était chierie et qu'on n'en sortait jamais. Il y avait les mots, il y avait le regard qui les accompagnait,

³⁸ *Ibid.*, p.108.

et le ton, bref, sans effet, le plus adéquat, le plus sincère, qui faisait qu'il chassait le doute de l'or de ces mots. Je n'ai éprouvé de révélations aussi puissantes durant mon existence, aussi puissantes et aussi souverainement convaincantes que certaines injures de mon frère aîné, qu'à la lecture de Rimbaud, de Dostoïevski. C'est peut-être lui qui le premier m'a inculqué cette tendance que j'ai encore à préférer l'œuvre d'inspiration à n'importe quelle autre, et à tenir en disgrâce l'intelligence humaine. [CG p. 87]

L'extrait construit un réseau de ponts symboliques reliant le haut et le bas, le sacré et le profane, la culture littéraire « légitime » et l'oralité quotidienne outrageante. Les paroles injurieuses du frère deviennent un principe *générateur* comparable aux écrits de Rimbaud, de Dostoïevski, ou encore aux révélations mystiques de Saint Jean de la Croix. Si, comme l'énonce Évelyne Larguèche, « l'injure choque parce que ce qu'elle dit ou fait est réprouvé par la société³⁹ », y voir un matériau poétique c'est prendre non seulement le contre-pas des injonctions et interdictions formulées par une société qui vise à restreindre et punir ces dérives comportementales⁴⁰, mais également prendre plaisir à transgresser une conception classique de la littérature légitime telle qu'elle est enseignée au sein de l'héritage intellectuel et culturel transmis par l'école. Pourtant, la créativité du frère en terme d'insultes (ses « trouvailles » idiomatiques fondées sur la malpropreté) illustre bien la force culturelle de l'acte d'injurier : construites sur un réseau lexical qui tient des excréments (« chierie », « emmerde »), les insultes s'opposent à certains codes sociaux et exalte au sein de l'espace intime de la *domus* un vocabulaire de la souillure (antagoniste à l'ordre moral social), un ensauvagement vocal. Promu en tant que contre-modèle littéraire, le frère aîné devient l'initiateur d'une révolte poétique principalement fondée sur une culture de la transgression et une performativité du sensoriel : « Il y avait les mots, il y avait le regard qui les accompagnait, et le ton » [CG p. 88].

Les analogies entre injure et poésie que la narratrice formule, entre la grossièreté fraternelle et la révélation littéraire semblent à première vue particulièrement provocantes. Pourtant, elles démontrent surtout une conception divergente (et relativement novatrice déjà) de la création littéraire. S'ils appartiennent indiscutablement à une culture littéraire

³⁹ Évelyne Larguèche. « L'injure comme objet anthropologique », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* (n°103–104), juin 2004, p. 29–59. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/remmm/1198>.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

dite « légitime » (à l'inverse, par exemple, des romans de Delly), les exemples d'écrivains cités par la narratrice sont loin d'être anecdotiques : grands novateurs dans le domaine de la forme littéraire, Dostoïevski et Rimbaud s'écartent en effet du discours dominant. Fiodor Dostoïevski a inventé la forme artistique nouvelle du roman dit « polyphonique⁴¹ » dans lequel « nombre d'éléments primordiaux de la vieille forme littéraire ont subi une transformation radicale⁴² ». Les voix des différents personnages se confrontent dans une contradiction permanente, comme autant d'instances discursives hétérogènes. Chaque phrase de Dostoïevski semble dominée par une profonde expérience corporelle, pénétrée de sensibilité, d'intonations orales. Bakhtine a par ailleurs analysé combien la poétique proposée par Dostoïevski prenait ses racines au sein d'un univers carnavalesque : privauté verbale, « réalisme grotesque⁴³ » ou encore rires populaires, sont autant d'éléments représentatifs d'une culture de « la place publique⁴⁴ » désormais retranscrite au cœur du texte par le biais d'une carnavalisation indirecte. Adolescent poète, Arthur Rimbaud a fait preuve d'une grande audace formelle jusqu'à créer une conception personnelle de la création poétique, celle du poète *voyant* attaché à retrouver le « vrai » sens de la poésie dans une conception profondément syncrétique : « J'inventai la couleur des voyelles ! — À noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens⁴⁵ ». Son œuvre mêle culture académique et folklorique, oralité et ordre graphique⁴⁶, jusqu'à proposer une révolte poétique où l'« exploration inventive de la culture [fait] corps avec la langue⁴⁷ ».

Or ce *langage du corps* (qui n'en reste pas moins, rappelons-le, culturel) s'oppose au langage amoureux tenu par Léo, langage fortement imagé, construit sur des lieux communs :

Il me disait qu'il m'aimerait « jusqu'à la mort », que j'avais « un cœur de pierre », que je lui « crevais son cœur », que « je l'aimais pour son argent et non pour lui-

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, op. cit.

⁴² *Ibid.*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁵ Arthur Rimbaud. « Alchimie du Verbe », *Une saison en enfer*.

⁴⁶ Jean-Marie Privat. « Son auberge n'était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud ». In Vincent Jouve [dir.]. *L'expérience de lecture*, Paris : L'improviste, 2005, p. 101–111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

même », qu'il « était né pour le malheur » et que « l'argent ne fait pas le bonheur », qu'il était trop sentimental et que le monde est méchant. Il disait aussi : « Ce que je désire est bien simple, c'est une chaumière et un cœur ; je ne demande rien d'autre sur la terre », que « j'étais faite pour faire souffrir les hommes [...] » [CG p. 67].

Léo parle comme un roman, et qui plus est, comme un mauvais roman. Ce langage, qui « contrast[e] singulièrement » [CG p. 67] avec celui tenu dans la famille de la jeune protagoniste, se démarque des exemples précédents par son manque d'*innovation*. Les sentiments amoureux, exprimés par des phrases « toutes-faites », sont le fruit d'un homme dénué d'imagination (trait de caractère que Léo partagera avec M. Jo). Pour la narratrice, la véritable puissance créatrice, celle qui tient tout à la fois de l'« inspiration » et de la « révélation », prend sa source au sein des oralités. La fascination de la narratrice pour la *voix*, pour l'élan d'inspiration (en opposition à l'érudition et aux œuvres dites d'« intelligence ») appuient déjà l'importance accordée au corporel, à la défense de l'expressif et à une écriture vive qui se plaît à déjouer les codes. En tant que « poésie » du quotidien (*poiein*, « faire », « créer »), les injures du frère sont l'expression culturelle d'une authenticité corporelle hors de tout cadre qui initie déjà la jeune fille à une sensibilité créatrice. « L'histoire de Léo » illustre ainsi l'apprentissage initiatique d'une écrivaine en devenir qui trace sa voie au sein des marges. L'adolescente autodidacte expérimente au sein du microcosme familial une façon de *voir*, de *dire*, de *faire*, qui s'oppose aux savoirs légitimes.

Au-delà de la valorisation d'une langue « authentique » et expressive, « L'histoire de Léo » tend également à s'écarter des topoï littéraires — jugés mensongers — pour proposer l'exactitude parfois « crue » d'une enfance éloignée de tout embellissement poétique.

Lorsqu'il m'arrive de lire des récits d'enfance ou de jeunesse, je suis étonnée du monde d'irréalité qu'ils contiennent ; même dans les histoires d'enfants dits malheureux (comme s'il y avait des enfants heureux), on trouve des enfers artificiels, des recours désespérés vers le rêve, l'évasion dans la féerie, dans le merveilleux. Cela me confond toujours, et je suis portée à croire qu'il s'agit plutôt là d'une trahison involontaire — ou plus simplement d'une transposition poétique dont on croit que si l'enfance n'en était pas dotée, elle serait déshonorée. Aussi loin que je me souviens, mon enfance s'est déroulée dans une lumière désertique et crue, aussi loin du rêve que possible. [CG p. 82]

Ainsi, la parole « vraie », irruption du corps vivant au sein de l'espace textuel, s'inscrit en filigrane comme le principe générateur d'une (re)présentation de soi véridique. La transposition d'une expérience décrite comme « vécue » signifie tout à la fois l'aboutissement d'un premier projet d'écriture pour une narratrice (autrice ?) qui s'est forgé tout au long du récit l'*éthos* d'une individu anti-littératienne, étrangère aux contraintes de l'institution, et le balbutiement d'un projet créatif où l'autrice en devenir tente de tracer sa propre trajectoire littéraire.

1.3 Vers une littératie seconde

Aucun autre texte du cycle indochinois n'accorde une telle importance à la place que tiennent les savoirs littératiens dans la vie quotidienne des personnages que « L'Histoire de Léo », matrice des écrits durassiens. Les enfants d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Eden Cinéma* sont en effet rarement du côté de la littératie. Comme nous l'avons déjà mentionné, Suzanne et Joseph n'étant pas/plus scolarisés, les traces d'un *savoir-écrire* sont limitées au sein du bungalow, et plus généralement au cœur de la plaine de Kam. L'unique ouvrage possédé par le trio est un « album Hollywood-Cinéma » [BCP p. 266] : « le seul livre, vieux de six ans, qu'il y ait eu dans la famille » [BCP p. 111]. Ainsi, l'une des seules « technologies de l'intellect » (technologies liées à l'écriture) accessible aux enfants est incontestablement dominée par la corporalité iconographique (prédominance des illustrations et thématiques cinématographiques). Concernant les jeunes filles de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine de Nord*, si elles sont bien scolarisées, il n'est fait que très peu mention des savoirs enseignés au lycée⁴⁸. Seul est signalé, très brièvement, un cours sur la poétesse Louise Labé où le professeur se contente d'aborder des questions techniques liées à la transmission du manuscrit (on ne peut cependant que souligner le choix de Duras de citer un modèle littéraire féminin dans un récit évoquant le devenir écrivaine). Si les narratrices ne

⁴⁸ Nous remarquons cependant une importance accordée aux savoirs dits littératiens lors de la description de Betty Fernandez : « Elle recevait, Betty Fernandez [...] [o]n y est allés quelquefois. Il y avait là, une fois, Drieu la Rochelle. Souffrait d'orgueil visiblement, parlait peu pour ne pas condescendre, d'une voix doublée et d'une langue comme traduite, malaisée. Peut-être y avait-il là Brasillach aussi, mais je ne me souviens pas, je le regrette beaucoup. Il n'y avait jamais Sartre. Il y avait des poètes de Montparnasse, mais je ne sais plus aucun nom, plus rien. [...] On parlait de la littérature. Ramon Fernandez parlait de Balzac. On l'aurait écouté jusqu'à la fin des nuits. Il parlait avec un savoir presque tout à fait oublié dont il ne devait rester que presque rien de tout à fait vérifiable. Il donnait peu d'informations, plutôt des avis. Il parlait de Balzac comme il l'eût fait de lui-même, comme s'il eût essayé une fois d'être lui aussi cela, Balzac. » [A. p. 82]

s'attardent cette fois pas sur leurs difficultés scolaires (les adolescentes sont au contraire « premières[s] en français » [A. p. 30 ; ACDN p. 36]), elles ne s'intègrent pas davantage dans l'ordre scolaire littéraire et s'obstinent à en contourner les impératifs linéaires en s'écartant de la pédagogie scolaire. L'enfant de *L'Amant de la Chine du Nord*, « [F]olle de lire, de voir, insolente, libre » [ACDN p. 36] réunit les contradictions : la lecture ne s'intègre pas à un processus de scolarisation qui tente de dominer le corps ; les états affectifs intenses ressentis par la jeune fille assignent sa pratique personnelle de la lecture à une folie, soit un état d'agitation⁴⁹, un vagabondage de l'esprit, qui la marginalise.

Dans le contexte culturel et moral des années 1930, la libération du corps, au même titre que l'accès pour la femme à une écriture qui n'est pas « domestique » ou « ordinaire⁵⁰ » (journal intime, correspondance épistolaire, faire-part de mariage) sont majoritairement perçus comme *transgressifs*. Ils ne peuvent par conséquent s'acquérir qu'« en dehors », au sein des marges. L'itinéraire des personnages se construit en effet au-delà des codes ; nous l'avons dit, les textes ne cessent de dresser des portraits d'adolescentes en désordre qui s'écartent des normes attendues. La comparaison de la vierge Suzanne à une prostituée, la tenue vestimentaire du bac et plus généralement les nombreuses transgressions des frontières sont autant d'exemples déjà détaillés dans ce travail de recherche. Ces motifs s'inscrivent dans ce que Sophie Ménard nomme la « création buissonnière⁵¹ » : « un monde à l'envers du temps de l'acculturation obligatoire aux écrits et techniques scolaires⁵² ». Dans ce contexte, « un certain nombre de leitmotiv émergent : la “vie“ (contre les livres) est posée comme valeur et référent suprême⁵³ ». *Le temps du corps* entre ainsi en compétition avec *le temps de l'école* : les jeunes filles de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* ne vont pas au lycée, mais font l'amour dans la garçonnière. Nous rejoignons ici une thématique déjà chère à « L'histoire de Léo » —

⁴⁹ En ancien français *fol*, du bas latin *follus* signifie « s'agiter comme un soufflet, aller çà et là ». Il donne « follet » et « feu follet » signifiant « volage, vagabond, capricieux, étourdi ». Source : CNRTL.

⁵⁰ Roger Chartier définit l'écriture « ordinaire » comme une « écriture produite par des gens ordinaires, sans titre ni qualité, [...] une écriture sans finalité esthétique ni destinataires autres que celui qui écrit et ceux qui lui sont étroitement liés » (« Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 4–5, 2001, p. 783–802). Deux formes majeures ont particulièrement retenu son attention dans ses travaux : l'autobiographie et la lettre.

⁵¹ Sophie Ménard. « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans Histoire de ma vie de George Sand », *Pratiques*, op. cit.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Jérôme Meizoz. *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 470.

l'« école de la vie » et les apprentissages qui découlent de ces expériences semblent privilégiés à « l'intelligence humaine » [CG p. 88] que l'adolescente tient en « disgrâce » [CG p. 88].

Dans la continuité des travaux d'Alice Delmotte Halter⁵⁴, nous recourons par conséquent à la notion de *littératie seconde* pour qualifier le très fort *continuum* entre littératie et corporalité au sein des récits. Au-delà du « dualisme académique qui oppose paresseusement oralité et culture écrite⁵⁵ », la *littératie seconde* qualifie une forme de littératie « qui revient à l'immédiateté et à la spontanéité du sensible, du corps et du vivant contre la raison graphique et après en avoir passé par elle⁵⁶ ». Le cycle indochinois appuie en effet combien le *savoir-faire du corps* (lié au processus de création littéraire) prime sur les *savoirs-écrits* traditionnels enseignés par l'institution littératiennne⁵⁷. Pourtant, ce sont bien les connaissances littératiennes que les jeunes filles possèdent (parfois malgré elles) qui leur permettent de se détacher de cet ordre, de le remettre en question et de s'y opposer. Le corps en désordre des adolescentes n'entre par conséquent pas en confrontation avec le *corpus* : si la fonction de mise en ordre du corps que remplit culturellement l'institution scolaire est refusée, personnages, narratrices et autrice puisent dans les savoirs académiques pour mieux se *réapproprier* les codes de la culture dominante. Dépositaires de (contre-)savoirs acquis en marges de l'Institution et en dehors des règles du collectif, elles proposent un (contre-)modèle littératien qui prend forme par une compréhension *autre* du corps.

⁵⁴ Alice Delmotte Halter. *Revoir Osnabrück, sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous, op. cit.*

⁵⁵ Jean-Marie Privat. « Préface » à *Revoir Osnabrück, sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous, op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ Alice Delmotte Halter. *Revoir Osnabrück, sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous, op. cit.*, p. 210.

⁵⁷ Cette thématique est également présente dans *Les yeux verts* de Marguerite Duras : « On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvert ce qu'il n'a pas découvert lui seul. » (Paris : Cahiers Du Cinéma, « La Petite Bibliothèque », 1996, p. 25.)

2. Un fil initiatique d'encre et de sang

2.1 Les marges de la création : comment s'engendre-t-on en tant que femme et, qui plus est, en tant qu'autrice ?

2.1.1 De l'aiguille à la plume

En posant un regard historique sur les manières (anthropologiques, rituelles et techniques) de *faire* et de *dire* la création artistique, il apparaît que la conception d'une écriture *culturellement* indissociable du corps (et non *essentiellement*) s'exprime sur différents modes en fonction du genre⁵⁸. Nous avons précédemment évoqué le corps « pathétique » de l'écrivain⁵⁹, qui, depuis la nouvelle sacralité de la littérature, reflète « les effets internes de l'œuvre se faisant⁶⁰ ». L'encre et la plume ayant longtemps été refusées aux femmes, la création féminine s'est néanmoins inscrite sur de toutes autres modalités. En effet, l'écriture privilégiée pour la femme a longtemps été celle du fil, du sang et de l'aiguille⁶¹. La division sexuée des tâches, telle que construite et imposée par notre culture occidentale, a durablement promu les travaux d'aiguille (soit la couture, la broderie, la dentelle, la tapisserie ou encore le tricot) comme l'une des activités féminines les plus importantes et les plus manifestes⁶². Au contact des épingles et des aiguilles, les jeunes filles de tous les milieux sociaux⁶³ expérimentaient leur place au sein de la communauté (séparation des tâches en fonction de l'âge, du sexe, et place tenue parmi le corps social) ; elles acquéraient par ailleurs, en même temps qu'un savoir-faire, une pratique créative, une scripturalité, une spiritualité et une première « incorporation d'attitudes

⁵⁸ Cet aspect n'a rien « d'essentiel ». Il est le fruit d'une construction culturelle qui s'explique notamment par l'inégalité d'accès aux savoirs littéraires en fonction du genre. Citons Hélène Cixous dans *La Jeune née* : « Il n'y a pas plus de "destin" que de "nature" ou d'essence, comme tels, mais des structures vivantes, prises, parfois figées dans des limites historico-culturelles » (*op. cit.*, p. 152).

⁵⁹ Et non de l'écrivaine : Daniel Fabre étudie bien l'homme écrivant.

⁶⁰ Daniel Fabre. « Le corps pathétique », *op. cit.*, p. 2.

⁶¹ Dans son ouvrage consacré à l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle, Marie-Françoise Lévy relève en effet combien les travaux de couture faisaient partie intégrante de la formation féminine. Au contact des épingles et des aiguilles, les jeunes filles vont faire leur apprentissage « de la vie ». Nous renvoyons par ailleurs aux recherches d'Yvonne Verdier et d'Anne Monjaret, citées précédemment. *L'Éternelle jeune fille* de Marie Scarpa détaille également ces questions.

⁶² Marie Scarpa. *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 25.

⁶³ Les différentes pratiques de l'aiguille sont cependant spécifiées socialement (Nous référons à Martine Segalen. *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris : Flammarion, 1980, p. 100–101).

corporelles⁶⁴ ». En tant qu'apprentissage de la « vie », les travaux d'aiguille incorporaient « des pratiques quotidiennes et rituelles⁶⁵ » qui préfiguraient pour les femmes « les futurs rôles à tenir⁶⁶ ». Ils s'inscrivent en ce sens dans une démarche que nous pourrions qualifier d'initiatique.

L'ethnologue Yvonne Verdier a par ailleurs mis en exergue l'intime relation historique entre les travaux d'aiguille, les activités scripturaires féminines et les états dits « physiologiques » ; en même temps qu'elle marque par son sang le linge lors de ses premières menstrues, la jeune fille marque de son fil le tissu par l'activité de broderie :

Ce qui apparaît comme le chef-d'œuvre de l'écolière, immédiatement lourd de significations, c'est la «marquette». La marquette est un petit carré de canevas, où les petites filles brodent au point de croix — le point de marque — l'alphabet de A à Z et les chiffres de 1 à 9 avec le 0 au bout [...] L'ouvrage est par ailleurs richement orné d'une frise le long des quatre lisières⁶⁷.

Or, comme cela a déjà été relevé, le terme « marquer » désigne aussi bien le fait de broder au point de croix un carré de canevas nommé la « marquette » que le fait d'avoir ses règles (les deux débutent d'ailleurs, à la même période, un peu avant la première communion) : c'est bien « en cousant que l'on devient jeune fille⁶⁸ ». En synthétisant les travaux de Daniel Fabre et d'Yvonne Verdier, Lucie Désideri revient sur l'étroit lien entre apprentissage initiatique, écriture du corps (par le sang) et écriture du fil (par l'aiguille, qui elle-même fait couler le sang). Son article portant sur les « alphabets initiatiques » décrit comment « l'alphabet-marquette » des filles et « l'alphabet-oiseau » des garçons s'inscrivent par le biais de l'écriture comme une seconde naissance sexuée. Dans des sociétés occidentales fondées sur une rigoureuse répartition des rôles entre hommes et femmes, l'initiation prend en miroir « *signes de l'écriture* » et « *signes corporels* ».

[...] en requalifiant de A à Z chacun des deux sexes, quand s'affirment les capacités génésiques, elle donne tout à la fois un sexe à l'alphabet et aux adolescents. Associée au sang tout neuf des filles et à la virilité nouvelle du

⁶⁴ Anne Monjaret. « “De l'épingle à l'aiguille“. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 126.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁷ Yvonne Verdier. *Façons de dire, façons de faire*, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 215.

garçon, l'écriture leur devient consubstantielle. [...] La seconde peau procurée par la seconde naissance est à l'image de celle qui enserme le corps social auquel l'adolescent doit être intégré⁶⁹.

La pratique de l'abécédaire brodé, si elle prépare les filles à « marquer » au point de croix leur trousseau⁷⁰ ne consiste pas uniquement à faire des fillettes de bonnes ménagères⁷¹. Elle les aide « à suivre les différentes étapes qui [les] mèneront au statut de femme, d'épouse et de mère⁷² ». Aux garçons la plume de l'oiseau et l'encre, aux filles la marquetterie et le sang.

Tisser, broder ou encore « marquer », permet par conséquent d'*écrire son identité* lorsque la parole manque ou que l'accès à la plume reste refusé. Marie Scarpa donne pour exemple l'histoire de Philomène développée par Ovide où la jeune fille transcrit son destin par le fil : « la jeune fille violée par son beau-frère Térée qui lui coupe la langue pour la faire taire, dit la perte de sa virginité, le sang de la défloration, l'adultère en les brodant⁷³ ». Plus encore, longtemps écartée des fonctions culturelles dominantes, car historiquement ramenée au corps, à l'irrationnel, voire à l'impur, la femme a parfois pu trouver dans l'écriture du fil une liberté de création et donc, d'expression :

En brodant l'écriture, en tissant les textes, les jeunes filles et les femmes moins jeunes respectent les normes qui leur assignent des tâches particulières et des apprentissages propres. Mais, en même temps, alors qu'elles devraient être seulement des lectrices obéissantes, l'écriture avec l'aiguille, puis avec la plume, leur permet de construire une autre image d'elles-mêmes et la possibilité d'une existence moins complètement soumise à l'ordre masculin. La proximité entre texte et tissu peut, de ce fait, être comprise comme l'un des recours qui autorisait les femmes à desserrer les contraintes traditionnelles et à entrer en écriture⁷⁴.

⁶⁹ Lucie Desideri. « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, vol. 33 (n° 4), 2003, p. 679.

⁷⁰ Anne Monjaret. « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 125.

⁷¹ « La leçon de couture est initialement leçon de maintien, leçon d'application, leçon d'obéissance » (voir Françoise Ménand Doumazane, *Lecture ethnocritique d'Aline de Charles Ferdinand Ramuz*, *op. cit.*, p. 194).

⁷² Anne Monjaret. « “De l'épingle à l'aiguille” », *L'éducation des jeunes filles au fil des contes* » *op. cit.*, p. 121.

⁷³ Marie Scarpa. *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁴ Roger Chartier. « Texte et tissu. Les dessins d'Anzoletto et la voix de la navette », *Actes de la recherche en sciences sociales* (n° 154), 2004, p. 22. Cité par Marie Scarpa dans *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, *op. cit.*, p. 38.

Le passage de l'aiguille à la plume s'avère cependant complexe. Les pratiques de création littéraire féminine ont longtemps été, sinon interdites, du moins fortement déconsidérées. Françoise Héritier a étudié comment les logiques sociales répondent à l'intérêt d'une prévalence masculine ; la lecture de ses travaux permet notamment de saisir par quels mécanismes le *sang* des femmes empêchait l'accès à l'*encre*. Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs occasions, pour l'anthropologue, l'organisation hiérarchique plaçant le féminin sous le masculin (dans la distribution des rôles au sein des foyers, mais aussi au cœur de l'espace public) procède de la nécessité pour les hommes de prendre le contrôle du système de reproduction (impossible à maîtriser sans passer par le corps féminin) : « Parce que les hommes n'enfantent pas directement avec leur propre corps, alors que les femmes enfantent des filles et des garçons, ils ont fait en sorte que les corps féminins soient à leur disposition.⁷⁵ » Dans les cultures lettrées, cela s'est notamment traduit par une exclusion des femmes des savoirs dits « littéraires », c'est-à-dire des savoirs liés à une culture de l'écrit⁷⁶. La répartition sexuelle du savoir est particulièrement visible dans les travaux d'enquêtes mesurant le niveau d'alphabétisation des populations d'après les signatures présentes au bas de l'acte officiel de mariage⁷⁷. Comme l'observe Daniel Fabre :

On a donc compté les épouses signataires et cet indice assez rudimentaire a suffi pour mettre en évidence l'immense fossé qui sépare, dans le monde paysan largement majoritaire sous l'Ancien Régime, mais aussi dans les villes, les deux moitiés de la société. De manière générale, en France, de la fin du XVII^e siècle au milieu du XIX^e, les femmes savent signer entre deux et trois fois moins que les hommes et cette distance augmente considérablement dans certaines campagnes où la connaissance alphabétique est devenue à la fois une ressource et un emblème masculins. Ces chiffres [...] ont permis de poser un constat — la grande majorité des femmes a été pendant de longs siècles maintenue aux marges du monde de la lettre⁷⁸.

⁷⁵ Michel Rotfus. « Entretien avec Françoise Héritier », *Médiapart*, novembre 2017, disponible en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/michelrotfus/blog/151117/entretien-avec-francoise-heritier>.

⁷⁶ Christine Planté. *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, op. cit.

⁷⁷ Ce modèle d'enquête sur les taux d'alphabétisation est initié au début des années 1870 par le recteur Maggiolo.

⁷⁸ Daniel Fabre. « Lire au féminin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (n°11), 2000, p. 179–209, Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/cli0/219>.

Si l'apprentissage de la lecture est plus volontiers octroyé aux femmes que l'écriture, sa pratique n'en reste cependant pas moins sujette à critique et vigoureusement contrôlée durant plusieurs siècles :

[D]e 1750 à 1950, à peu près, l'accès des jeunes filles à la libre lecture suppose le détournement, la captation secrète, la conquête par effraction. En cela les expériences féminines de la lecture présentent beaucoup des caractéristiques de l'autodidaxie « sauvage » qui, à la même période, caractérise de jeunes hommes, issus des mondes paysan et ouvrier, qui se lancent à la poursuite d'un savoir « au-delà de leur condition ». De même, la lectrice court-elle toujours le risque de se porter « au-delà de son sexe ».

Le contrôle des lectures féminines s'inscrit dans le partage hiérarchique des savoirs. Les travaux de l'historienne des genres et de la littérature Eve Rachel Sanders ont justement mis à jour les différentes répercussions sociales amenées par l'inégalité des apprentissages littéraires entre hommes et femmes jusqu'au début du XX^e siècle. La chercheuse a souligné combien l'accès à l'écriture est un véritable enjeu de pouvoir⁷⁹. Sanders y caractérise l'opposition entre la domination masculine — qui possède à la fois un pouvoir *sur* l'écriture et un pouvoir *de* l'écriture — et l'infériorité féminine (traduite et renforcée par une alphabétisation limitée au seul apprentissage de la lecture)⁸⁰ :

Une femme dont l'alphabétisation était limitée à la lecture était en général vouée à la seule assimilation de textes de piété imprimés en gothique. Une femme sachant écrire, même si sa connaissance des différentes écritures était très inférieure à celle de son frère, disposait d'une compétence qui lui permettait de se libérer des contraintes régissant sa relation au monde⁸¹.

Pour François Furet et Jacques Ozouf, l'écriture transforme le rapport social : « Écrire, c'est pouvoir communiquer en secret, d'individu à individu. Lire seulement n'est qu'une activité passive : recevoir le message ne donne pas vraiment d'accès au circuit de la nouvelle culture.⁸² » Dans cette perspective, la conquête de l'écriture par les femmes ne leur permet pas seulement « un rapport avec le monde soustrait aux contrôles exercés par

⁷⁹ Eve Rachel Sanders. *Gender and Literacy on Stage in Early Modern England*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 169.

⁸⁰ La question est également traitée par Roger Chartier dans « Culture écrite et littérature à l'âge moderne » (*Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 4-5, 2001, p. 783–802).

⁸¹ Eve Rachel Sander. *Gender and Literacy on Stage in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 169.

⁸² François Furet et Jacques Ozouf. *Lire et écrire*, *op. cit.*, p. 356

les hommes de la maison (père, frères ou mari)⁸³ », mais elle leur offre également, selon Roger Chartier, « la possibilité d'écrire, donc de lire, sa propre vie et, ainsi, de se définir en tant que personne⁸⁴ ».

Ce bref état des lieux des apprentissages féminins littéraires nous permet de constater que la répartition des genres, telle qu'elle a cours dans la société jusqu'au milieu de XX^e siècle, tend majoritairement à exclure la femme de la littérature⁸⁵. Pourtant, les vocations ne manquent pas. Monique De Saint Martin observe que les femmes de l'aristocratie et de la grande et moyenne bourgeoisie sont de plus en plus nombreuses à écrire au cours du XIX^e siècle :

[...] on ne dénombre pas moins de 778 femmes qui écrivent, dont on voit les noms sur les catalogues des libraires, à la fin du 19^e siècle. D'après une autre estimation, « d'une vingtaine en 1860, les femmes de lettres sont passées à plus de 700 en 1908, chiffre maintenu en 1928 sur un total de 3 000 écrivains français⁸⁶.

L'écrivain Émile Faguet, quelque peu excessif, estimera que la littérature est devenue en France « une profession féminine⁸⁷ ». Ces chiffres sont pourtant à relativiser : « [l]a probabilité d'écrire et plus encore de publier un ouvrage est faible pour les femmes au 19^e siècle, si elles ne disposent pas non seulement d'un capital social important, mais aussi de l'appui d'un écrivain célèbre⁸⁸ ». Plus encore, pour être *tolérée*, l'activité littéraire ne peut remplir qu'une fonction décorative ou ornementale. En effet, tout juste a-t-on concédé aux femmes les « sous-genres [...] considérés comme féminins » et « volontiers classés à la marge (l'épistolaire, le journal intime) ou dévalués (la littérature pour enfants, le roman

⁸³ Chartier Roger. « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (n° 4-5), 2001, p. 783–802, p. 785.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 786.

⁸⁵ Des exceptions existent bien sûr : Christine de Pisan, Marie de Champagne, Louise Labé, George Sand, Colette, etc.

⁸⁶ Monique De Saint Martin. Les "femmes écrivains" et le champ littéraire, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 83, juin 1990, p. 52–56, p. 53. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/arss.1990.2936>. L'autrice cite J. de Bonnefon. *La corbeille des roses ou les dames de lettres*, Paris : Société d'édition de Bon-ville et cie, 1909.

⁸⁷ E. Faguet. *Le féminisme*, Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1910. Cité par Monique de Saint Martin, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁸ Monique De Saint Martin. « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *op. cit.*, p. 53. Ce point est également développé à plusieurs occasions dans l'essai de Christine Planté, *La petite sœur de Balzac Essai sur la femme auteur*, *op. cit.*, p. 221.

sentimental)⁸⁹ ». À ce titre, Isabelle Lacoue-Labarthe note qu'en littérature comme dans la vie, la femme ne peut remplir qu'une fonction utilitaire :

Il faut donc ou poursuivre un destin de « vraie » femme centrée sur l'expérience de la maternité et renoncer à écrire, ou renoncer à son identité de femme pour accéder à l'écriture et devenir objet de rejet social, voire de scandale. L'écriture peut au mieux figurer au nombre des passe-temps au même titre que les arts, et aider les jeunes filles à attendre le mariage, voire à le favoriser. Mais d'ambition littéraire, point⁹⁰.

À la fin du XIX^e siècle, les aspirations intellectuelles des femmes sont encore l'objet de satires et celles qui souhaitent faire de la littérature une activité à part entière sont souvent déconsidérées. La vocation littéraire constitue toujours « un apanage masculin ; écrire est un métier d'hommes⁹¹ » : « Une femme aspirant à faire carrière peut remettre en cause l'organisation sociale sexuée, l'idée largement répandue d'une incompatibilité entre femmes et création littéraire ne va pas de soi⁹² ». Comme le résume Christine Planté « les hommes accouchent de livres, et les femmes d'enfants⁹³ » : aux hommes la *création*, aux femmes la *procréation*. Celles qui remettent en cause l'organisation établie de la famille (et donc de l'ensemble système social) restent souvent prisonnières des conventions sociales, des préjugés, et d'une culture profondément sexiste.

2.1.2 Les sorcières

Ce constat, s'il s'est bien entendu atténué durant la première moitié du XX^e siècle⁹⁴ (la progressive remise en cause de la dimension sexuée de l'éducation féminine et un

⁸⁹ Isabelle Lacoue-Labarthe. « Lettres et journaux de femmes. Entre écriture contrainte et affirmation de soi », *Tumultes* (n° 36), 2011/1, p. 113–132, p. 116. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2011-1-page-113.htm>.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Christine Planté. *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur, op. cit.*, p. 126.

⁹⁴ Il n'empêche que diverses enquêtes sur les pratiques spécifiques d'écritures féminines réalisées entre 1980 et 2000 et synthétisées par Agnès Fine dans l'article « Écriture féminine et rites de passages » nous montre que l'aspect historiquement « domestique » et « ordinaire » des écrits féminins a durablement influencé et généré les pratiques : en 1992, au sein d'un lycée toulousain, 80 % des filles, 27 % des garçons tenaient un journal intime au moment de l'enquête. Comme le note la chercheuse : « Il s'agit donc d'une pratique

meilleur accès à l'enseignement supérieur y ont largement contribué) n'en reste pas moins persistant aussi bien durant la jeunesse du personnage (les années 1930) que durant les périodes de rédaction des textes (de 1950 au début des années 1990)⁹⁵. L'écriture comme « carcan masculin⁹⁶ » étaient encore dénoncée par les intellectuelles féministes de la seconde vague, contemporaines à Marguerite Duras. Pour Hélène Cixous, la domination masculine rend historiquement et culturellement l'écriture féminine⁹⁷ profondément subversive, elle argue par ailleurs qu'il « ne faut plus que le passé fasse l'avenir⁹⁸ ». Au cours d'un des entretiens retranscrits dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras et Xavière Gauthier évoquent pour leur part la difficile légitimité de la femme à écrire, regrettant non seulement que la création littéraire soit encore une question de genre, mais également que les femmes peinent à s'affranchir du modèle masculin :

M.D — La bonne à tout faire qui va danser se déguise en bourgeoise. La femme qui écrit se déguise en... en homme.

massive, et surtout féminine, qui a concerné également les sœurs aînées et les mères des lycéens : 57 % des femmes de moins de 30 ans interrogées déclaraient en avoir tenu un dans leur adolescence pour 30 % des femmes de plus de 50 ans, ce qui prouve qu'elle s'est encore accrue dans les trente dernières années ». Plus encore, A. Fine remarque que les pratiques d'écriture évoluent en fonction des différents passages féminins. Majoritairement rattachée au foyer, elles définissent chacune « les différentes étapes de la construction de l'identité sexuelle féminine » : « plus des deux tiers des femmes de 20 ans et près de 60 % des filles de 17-18 ans déclaraient [a]voir déjà abandonnée [leur journal intime] [...] Il existe en effet le « temps des cahiers » et du journal intime, celui des lettres d'amour et des faire-part de mariage, celui des albums de naissance, enfin celui de l'écriture des souvenirs et de l'histoire familiale. Or, sauf exceptions, chacune de ces écritures exclut la précédente ». (*Communications* (n°70), 2000, p. 121–142, p. 122).

⁹⁵ L'exemple développé par Mona Chollet (*Sorcières*, Paris : La Découverte, 2018, p. 83–84) est sur ce point percutant : « Il y a quelques années, l'écrivaine Nathacha Appanah avait interviewé sur leur travail, pour une émission de radio, trois consœurs et deux confrères parisiens. Les hommes, raconte-t-elle, lui avait donné rendez-vous l'un sur le parvis du Sacré-Cœur, l'autre dans un café à Belleville. Les femmes l'avaient reçue chez elles : “Pendant que nous parlions de leurs livres, de la naissance de ceux-ci, des rituels, de la discipline, l'une d'elles a terminé une vaisselle, m'a fait un thé, une autre a rangé des jouets qui traînaient dans le salon tout en surveillant l'heure de la sortie de l'école. “A l'époque Nathacha Appanah n'avait pas d'enfant et jouissait d'une totale liberté. Quand elle est devenue mère, elle a expérimenté à son tour ce “morcellement du temps“, la “gymnastique mentale entre gérer l'annulation subite de la baby-sitter et le nœud qui bloque un roman à la page vingt-deux“. “J'ai passé des mois à chercher cet ancien moi, qui était plus concentré, plus efficace“, avoue-t-elle. Lorsque, discutant avec un écrivain qui a trois enfants et qui voyage beaucoup, elle lui demande comment il fait, il lui répond qu'il a “beaucoup de chance“. Elle commente : “Beaucoup de chance“, c'est, je crois, une façon moderne de dire “J'ai une épouse formidable. “ ». L'autrice cite Nathacha Appanah, « La vie secrète des femmes », *La Croix*, 18 mai 2017.

⁹⁶ Hélène Cixous et Catherine Clément. *La jeune née*, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁷ Comme Anne Simon l'a rappelé, « l'écriture dite féminine est un phénomène culturel et social diversifié selon les époques et les espaces, pas une donnée biologique — le mythe d'une écriture “humorale” des femmes a fait long feu, et a eu ses raisons d'être historiques dans les années soixante-dix ». Alessandra Grossi, « Entretien avec Audrey Lasserre et Anne Simon », *Altre Modernità : Rivista di studi letterari e culturali* (n°2), 2009, p. 297–306, p. 298.

⁹⁸ Hélène Cixous. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris : Galilée, 2010, p. 37.

X. G — c'est-à-dire qu'elle pense que, pour avoir accès à la littérature, il faut qu'elle devienne un homme⁹⁹.

Poétiquement, la conquête de l'écriture et la revendication à la création littéraire sont souvent traitées par les écrivaines des années 1970 comme étant inséparables de la libération corporelle et de l'émancipation patriarcale : « Il faut que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel.¹⁰⁰ » Le débat autour de la question du droit à l'avortement cristallise ces questions. En reprenant le contrôle de son corps, en s'affranchissant de la sphère familiale, la femme peut décider de son destin. Lorsqu'elle fonde le magazine *Sorcières*¹⁰¹ (sous-titrée « Les femmes vivent ») au milieu des années 1970, Xavière Gauthier tend justement à donner un espace de révolte à la parole féminine. Le titre de la revue est par ailleurs suggéré par Marguerite Duras qui fait lire *La Sorcière* de Jules Michelet à Xavière Gauthier. Celles qu'on a autrefois brûlées pour leur marginalité, pour leur capacité d'entreprendre, pour ne pas avoir sagement attendu à la maison que les hommes reviennent, deviennent une véritable source d'inspiration pour les deux femmes : « La sorcière y incarne la femme rebelle, ou plutôt la femme populaire rebelle, sage-femme, médecin du peuple ; c'est une figure liée à la sexualité aussi, à la liberté et au contrôle de leur corps par les femmes elles-mêmes.¹⁰² »

Quand j'ai créé la revue *Sorcières* c'était encore un mouvement de femmes très important pour la liberté de l'avortement [...] il y avait encore énormément de mouvements de révolte contre l'Ordre des médecins, contre l'Église [...] et donc j'ai fait un parallèle entre cette révolte des femmes de l'époque contemporaine et la force des sorcières qui a été annihilée dans l'histoire ; on les a brûlées comme on le sait, pour que les médecins prennent le pouvoir.

⁹⁹ Marguerite Duras, Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit 2013[1974], p. 42.

¹⁰⁰ Hélène Cixous. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 37.

¹⁰¹ Jeanne Burgart Goutal. « Les Sorcières sont de retour : entretien avec Xavière Gauthier et Danièle Carrer, *Multitudes* (n° 67), 2017/2, p. 90–93. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-2-page-90.htm>.

¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

Cette fois je me suis dit, on ne va pas se laisser brûler et écraser, on va être victorieuses¹⁰³.

Les différentes contributrices (écrivaines, poètes, romancières, psychanalystes, universitaires¹⁰⁴) qui se relayent au fil des années revendiquent toutes à la fois une liberté de créer et une liberté de jouir¹⁰⁵. Vingt-quatre numéros publiés sur sept ans proposent ainsi un riche questionnement sur la particularité d'une création féminine émancipée du patriarcat : « Je voudrais que *Sorcières* soit un lieu ouvert pour toutes les femmes qui luttent en tant que femmes, qui cherchent et disent (écrivent, chantent, jouent, filment, peignent, dansent, dessinent, sculptent) »¹⁰⁶ clamait déjà Xavière Gauthier en avant-propos du premier numéro.

Dans cette optique, la rédactrice débute l'histoire de la revue par un extrait du scénario à paraître du film *Baxter, Vera Baxter* de Marguerite Duras.

L'INCONNU :

C'était il y a mille ans, par ici, dans ces forêts au bord de l'Atlantique... il y avait des femmes... La mer. Nuit. Au-dessus, sauvage, la masse compacte de forêts plongée dans la nuit. La caméra balaie la mer et la forêt. Encre noire d'une nuit millénaire. [...] leurs maris étaient loin, presque toujours, à la quête du Seigneur, à la croisade, et elles restaient parfois pendant des mois dans leur cabane, seules, au milieu de la forêt, à les attendre (temps). Et c'est comme ça qu'elles ont commencé à parler aux arbres, à la mer, aux animaux de la forêt...

VERA BAXTER (off) (*temps, se souvient*) : On les a brûlées ?¹⁰⁷

¹⁰³ Céline Du Chêne. "Sorcières, nature et féminismes", *France culture*, « LSD : la série documentaire ». Disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/lcd-la-serie-documentaire/sorcières-44-sorcières-nature-et-féminismes-0>.

¹⁰⁴ Citons entre-autres : Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Nancy Huston, Leila Sebbar, Françoise Dolto, Andrée Chédid, Danielle Sallenave, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Dominique Desanti, François Collin, Marianne Alphant, Geneviève Brisac, Françoise Clédat, Françoise d'Eaubonne, Sylvie Fabre-Giacomini, Pierrette Fleutiaux, Madeline Gagnon, Michelle Sarde, Emma Santos, Irène Shavelzon, Eugénie Lemoine-Luccioni, Françoise Loux (Nous renvoyons par ailleurs à l'article de Jacqueline Aubenas, « Sorcières », *Les Cahiers du GRIF* (n° 12), 1976, « Parlez-vous française ? Femmes et langages », p. 80–81.)

¹⁰⁵ « Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles dansent. Elles dansent à la pleine lune. Femmes lunaires, lunatiques, atteintes — disent-ils — de folie périodique. [...] Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles vivent. Parce qu'elles sont en contact direct avec la vie de leur corps, avec la vie de la nature, avec la vie du corps des autres. Les sorcières respiraient, palpaient, appelaient chaque fleur, chaque herbe, chaque plante. Ainsi elles guérissaient. Ou empoisonnaient. Rien, là, de surnaturel. [...] Pourquoi sorcières ? Parce qu'elles jouissent. » (Xavière Gauthier (dir.), « Avant-propos », *Sorcières* (n° 1), « La nourriture », 1975, p. 3).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁷ Marguerite Duras. *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Paris : Albatros, 1980, p. 106.

Duras reprend ici une des thématiques développées par Michelet¹⁰⁸ ; la femme, entraînée vers l'ailleurs, tentée par l'état sauvage, peut, dans la forêt (espace du *saltus*, du hors-la-loi) échapper aux rôles traditionnels et (re)prendre possession de son corps. Pour l'écrivaine, si on a brûlé les femmes, c'est notamment parce qu'elles ne se sont pas cantonnées à l'espace domestique de la *domus*, qu'elles n'ont pas attendu le retour des hommes partis à la guerre : « [On les a tuées] pour arrêter, endiguer la folie, *endiguer la parole féminine*.¹⁰⁹ ».

L'héroïne éponyme du film, Vera Baxter, est le reflet de cette frénésie féminine bridée. À peine sortie du pensionnat (espace clos de l'entre-soi féminin, associé à l'obéissance et la docilité généralement adjointes à l'éducation des jeunes filles), elle a épousé Jean, pris pour mari un homme décrit comme « ordinaire, sans imagination¹¹⁰ » (éloigné de tout processus créatif donc) et particulièrement volage quand Vera — restreinte à l'espace domestique (et « toujours à la traîne avec ses enfants¹¹¹ ») — se montre d'une fidélité à toute épreuve¹¹². L'intrigue du film est simple et l'esthétique contemplative. Terrée dans une villa isolée de Thionville-sur-Mer (ville imaginaire de la côte atlantique) elle rencontre tour à tour l'ancienne maîtresse de son mari, puis une inconnue qui lui rend visite. Durant tout l'après-midi, et jusqu'au coucher du soleil sur l'océan, Vera répond aux questions de l'étrangère qui pourrait aussi être son double. Elle lui raconte l'échec de son mariage et les souffrances qui en ont découlé. La mise en scène ne cesse d'alterner des plans montrant d'un côté, Vera et l'inconnue, enfermées dans cette immense et luxueuse villa vitrée à demi vide et de l'autre, des ruines, l'océan, la forêt¹¹³. Prisonnière de son mariage, Vera est dépendante aussi bien financièrement que sentimentalement de son couple, incapable de s'écouter, de laisser vivre son corps, sa

¹⁰⁸ Dans l'article « Marguerite Duras : S'inscrire dans la légende », Bernard Alazet souligne ce lien entre Vera Baxter et la figure de la sorcière. Bernard Alazet, « S'inscrire dans la légende », *Bulletin de la section française, Faculté des Lettres (Université Rikkyo - Tokyo)*, 2015. Disponible en ligne : [file:///C:/Users/savan/Downloads/AN00249094_44_03%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/savan/Downloads/AN00249094_44_03%20(1).pdf).

¹⁰⁹ Marguerite Duras, Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 58. Nous soulignons.

¹¹⁰ Marguerite Duras. *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹¹² Marguerite Duras décrit l'itinéraire de son personnage avant « notre rencontre » avec lui dans un entretien intitulé « Marguerite Duras à propos de “Baxter Vera Baxter” », *Télévision Française 1*. Disponible en ligne : <https://www.ina.fr/video/I00019605>.

¹¹³ Annexes XII, XIII et XV.

sexualité. Représentative de cette « nostalgie des oralités perdues ¹¹⁴ » qui hante le récit (la parole endiguée des sorcières), une musique ¹¹⁵ traverse le film sans aucune interruption. Intradidégétique, la mélodie est toute aussi signifiante pour le spectateur ou la spectatrice (elle fait office de bande originale) que pour Vera : provenant d'une fête dans les parcs de Thionville-sur-mer, la musique (qualifiée « de bruit d'orage, de vent, [de] bruit primitif¹¹⁶ » par Marguerite Duras) représente une « turbulence extérieure¹¹⁷ » qui raccroche Vera à la vie et l'empêche de se tuer. Pour Pierre Eugène, ce qui frappe à la vision des films de Marguerite Duras, c'est justement ce désordre extérieur (trouble « d'essence politique ¹¹⁸ ») qui vient bouleverser « l'intérieur des maisons-films durassiennes¹¹⁹ ».

Véra fait par ailleurs écho à une autre héroïne durassienne :

X.G. — Et Lol. V. Stein, par exemple, le personnage de Lol. V. Stein, [qu'est-ce] qui se passe pour elle ?

M.D. — Ce qui se passe, c'est-à-dire qu'elle devient... Il y a un correctif constant dans sa vie, n'est-ce pas, elle fait tout comme si c'était possible ; on lui a appris à parler, à marcher, à se marier, à faire l'amour, à avoir des enfants et tout se passe... Je pense que beaucoup de femmes sont comme ça, ça tient, tout d'un coup, je le pense ; elles font leur métier comme il est dicté par les hommes.¹²⁰

Les mots de Duras insistent sur le processus initiatique du personnage : Lol « devient » ; sa folie reflète un état de révolte, de refus de l'ordre et du système qui l'amène à *transgresser* (« marche à travers, au-delà »). Il y a là une volonté de (re)penser la femme comme un être pouvant s'épanouir « en dehors » : en dehors de la *domus* (le foyer familial), en dehors du mariage (et de la docilité conjugale), en dehors des attentes patriarcales de la société. La démarche s'apparente à celle d'une quête identitaire : pour

¹¹⁴ Jean-Marie Privat. « La lettre et le panier. Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, vol. 44 (n° 4), 2014, p. 651–661, p. 651. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-651.htm>.

¹¹⁵ La musique du film est composée par Carlos d'Alessio.

¹¹⁶ Marguerite Duras « Marguerite Duras à propos de "Baxter Vera Baxter" », *op. cit.*

¹¹⁷ « Pour moi, cette musique qui sort de Thionville c'est la musique Vera Baxter. Cette turbulence extérieure, ce bruit d'orage, de vent, ce bruit primitif c'est le bruit peut être que fait la vie de cette femme (...) cette femme fidèle, cette femme des premiers âges. » *Ibid.*

¹¹⁸ Pierre Eugène. « Le chant des seuils ». In Luc Chessel (dir.). *Filmer dit-elle: le cinéma de Marguerite Duras*, Paris: Capricci, 2014, p. 98.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁰ Marguerite Duras, Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 23.

exister (du latin *existrere*, « sorti de »), il faut aller au dehors pour se (re)découvrir et (re)renaître autre.

2.1.3 Un ensauvagement de l'écriture ?

L'omniprésence du corps féminin au sein des discours intellectuels féministes de l'époque ne découle par conséquent pas tant d'une perception essentialiste de l'écriture féminine, mais davantage d'une superposition de deux éléments :

- La configuration historique et culturelle d'une écriture féminine intimement liée à leur identité de femme (par l'aiguille puis par la plume).
- La compréhension d'un système de domination masculine dans lequel les dimensions corporelles et intellectuelles sont indissociables.

Dans son célèbre essai, *Le sourire de la méduse*, Hélène Cixous s'exclame : « [t]exte, mon corps¹²¹ ». Elle revendique tout à la fois un libre accès à l'écriture et un libre contrôle sur son corps : « Il faut que la femme se mette au texte — comme au monde, et à l'histoire — , de son propre mouvement¹²² ». La métaphore de l'enfantement associe rite et création. En « accouchant » du texte, on s'engendre également soi¹²³. L'*organique* devient par conséquent le terreau d'un véritable parcours initiatique où la création passe avant tout par une réappropriation des corps et des savoirs qui ne peut s'inscrire que dans la *transgression*.

[E]n s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Écrire, acte qui non seulement "réalisera" le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à

¹²¹ Hélène Cixous. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 48.

¹²² *Ibid*, p. 49.

¹²³ Dans *La vie matérielle* (op. cit., p. 77), Marguerite Duras déclare par ailleurs que « Le corps des écrivains participe de leurs écrits ».

ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés [...] ¹²⁴

Ce rapport désinhibé et « dé -censuré » au corps et à la parole est souvent poétisé comme un ensauvagement dont résulterait la création féminine¹²⁵. Dans un entretien au *Nouvel Observateur* datant de 1987, Marguerite Duras assimile justement l'écriture à la pratique cynégétique (fortement initiatique, nous l'avons vu) : « Je vois la littérature comme ça, comme une chose que l'on peut comparer à la chasse préhistorique. /Quand aucun mot n'était écrit. [...] Écrire, c'est aussi ça. /Cet appétit de la viande fraîche, de tuerie, de marche, de consommation de la force. ¹²⁶ ». La création littéraire relève d'un besoin corporel primitif qui prend sa source dans le *cru* de la chair et du sang. Duras poursuit la réflexion dans *Écrire* : « Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. [...] On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. ¹²⁷ » Les associations, connotations et images utilisées par l'écrivaine pour qualifier son expérience créative s'opposent à toute pratique ordonnatrice : nous sommes loin des traits habituellement rattachés au monde de la littérature, ceux d'une écriture qui restructure, élague, redresse¹²⁸ ou le corps, domestiqué par le biais de l'Institution, s'intègre à la raison graphique. En insistant sur les conditions du surgissement créatif, Marguerite Duras promeut une perception contestataire de la pratique littéraire qu'est l'écriture. Si, comme le disait Edmund Leach, le monde de la Culture (« domestiqué et fabriqué par les Hommes ») est rempli de « lignes droites, de rectangles, de triangles ¹²⁹ », l'entreprise créative de

¹²⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁵ Comme le rappelle Christine Planté, de nombreuses lectures réductrices du texte de Cixous ont « largement contribué à fixer [la] vision biaisée d'un féminisme français essentialiste ». Il n'est par conséquent pas étonnant qu'entre les années 1970 et 1990, plusieurs théoriciennes et écrivaines se mettent à refuser toute approche trop réductrice ou trop figée de l'« écriture féminine », voire l'expression même. Nous renvoyons à : Catherine Nesci, Christine Planté et Martine Reid. « Genre, Gender : conjonctions et disjonctions », table ronde animée par Audrey Lasserre. In Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 399-432. Texte reproduite sur Fabula et disponible en ligne : <http://www.fabula.org/atelier.php?Genre - Gender>.

¹²⁶ Marguerite Duras. *Le Monde extérieur, Outside II*, Paris : P.O.L, « Fiction », 1993, p. 212.

¹²⁷ Marguerite Duras. *Ecrire*, Gallimard : Folio, 1995, p. 45.

¹²⁸ Comme déjà évoqué, l'appréhension cognitive du monde propre à la raison graphique commence dès l'enfance par l'apprentissage scolaire (« ce primat de l'angle droit, de l'alignement, du parallélisme, de la symétrie, de la ligne droite et de l'intersection dans le monde littéraire se retrouve dans l'apprentissage de l'écriture » (Jean-Marie Privat. *Un habitus littéraire ?*, *op. cit.*, p. 126). Premier berceau de la littérature, l'apprentissage scolaire est une véritable domestication du corps par le biais de l'Institution.

¹²⁹ Edmund Leach. *Culture et Communication*, Presse Universitaire de Cambridge, *op. cit.*, p. 51.

l'autrice s'en démarque. Elle fait pénétrer une forme de pensée sauvage dans la logique de ses récits et dans leur poétique.

2.2 Du corps au corpus : sang, prédation et création

Les écrits indochinois s'inscrivent dans cette continuité à la fois poétique et symbolique : les récits du cycle, initiatiques au sens strictement anthropologique du terme, évoquent tout à la fois la quête d'un corps, d'un statut, d'une écriture et d'une indépendance. L'ouvrage *Poétique de L'enfance chez Marguerite Duras* d'Anne Cousseau tisse une passionnante analogie entre « l'enfance et le poète, ou entre l'état d'enfance et la création littéraire¹³⁰ ». Proche de la « folie créatrice¹³¹ », « tourné[e] vers le dehors¹³² », en proie à une certaine « sauvagerie¹³³ », la période de l'enfance serait pour la chercheuse implicitement rapprochée par Marguerite Duras à l'expérience de la création littéraire : « en l'état d'enfance se trouve l'idéal d'être du poète qui aspire à la réconciliation avec le monde¹³⁴ ». Nous proposons pour notre part d'avancer dans une direction différente qui pourtant rejoint ces explorations. En effet, notre lecture du corpus s'organise selon des structures interconnectées de rite et création, corps et destin de femmes, mais aussi sang et encre. À notre sens, ce sont bien les marges initiatiques expérimentées par un personnage en constant *passage* entre l'enfance et l'âge adulte, le sauvage et le domestique, le masculin et le féminin, le vivant et le mort qui tracent dans la logique des textes les amorces du processus créatif. La perpétuelle traversée du divers entamée par la jeune fille mène à un *savoir* dont découle l'éveil poétique. Il ne s'agit par conséquent pas d'un hasard si, au sein du système symbolique des textes, l'acquisition d'une identité sexuelle (qui instaure la différence de sexe, d'âge et d'état) constitue un véritable rite de passage menant à une identité créatrice.

¹³⁰ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 376.

¹³¹ *Ibid.*, p. 400

¹³² *Ibid.*, p. 400

¹³³ *Ibid.*, p. 406.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 377.

2.2.1 Le *cru* du nu : la figure de la prostituée-chasseresse

Relevons dans un premier temps combien la maîtrise du corps est porteuse d'une dynamique à la fois libératrice et créatrice. Lors de la traversée du bac dans *L'Amant de la Chine du Nord* la voix narrative nous prévient d'emblée du caractère initiatique du récit : « C'est le commencement de l'histoire. /L'enfant est encore *sans le savoir*. » [ACDN p. 61, nous soulignons] Or ce *savoir* qui fait défaut ne tient pas tant des connaissances littératiennes (que la jeune fille semble par ailleurs maîtriser : elle est « première en français » [A. p. 30]). *Sur-initiée* aux savoirs scolaires, elle est, au même titre que la jeune fille de *L'Amant*, *sous-initiée* aux savoirs du corps : « tout est là et rien n'est joué encore » [A. p. 28]. Dès lors, l'instruction qui se joue est bien celle du corps par l'apprentissage et la maîtrise de la sexualité (« *l'experiment* » [A. p. 20]). Pourtant, chez Duras, la sexualité (toujours intrinsèquement liée au motif de la prostitution) renvoie également au sauvage ; plus encore, elle s'inscrit dans le réseau métaphorique de la cynégétique. Si ce sont *culturellement* les hommes qui maîtrisent les espaces du dehors et fréquentent le sauvage (les femmes gardant l'espace domestique et familial), la figure de la prostituée évolue pour sa part dans les marges du *cru*. Dans *Des journées entières dans les arbres*, l'écrivaine trace clairement un réseau de signification entre les marges de la sexualité non normée de la prostitution, la prédation et l'activité cynégétique :

De même que les *assassins*, les prostituées (que j'imaginai à travers la jungle des grandes capitales, *chassant leurs proies qu'elles consumaient avec l'impétuosité et l'impudeur des tempéraments de fatalité*) m'inspiraient une égale admiration et je souffrais pour elles aussi à cause de la méconnaissance dans laquelle on les tenait¹³⁵.

Le *campus* de la ville devient *saltus* ; bête sauvage carnassière, mangeuse d'homme, la prostituée fait coexister l'humain et l'animal : elle est un féminin redoutable et redouté, menaçant la domination masculine par le désir irrépressible qu'elle provoque.

¹³⁵ Marguerite Duras. *Des journées entières dans les arbres*, *op. cit.*, p. 112.

Au sein du cycle indochinois, ce redoutable pouvoir de la cynégétique féminine prend forme par le regard¹³⁶. Rappelons qu'une longue tradition culturelle font des yeux des femmes, « en raison de leur physiologie », « le lieu de la manifestation du sang (et des pouvoirs qui lui sont associés)¹³⁷ ». Dès « L'histoire de Léo » la narratrice revient sur son regard qualifié « de “venimeux” » par sa mère et les femmes de la communauté coloniale blanche :

Déjà, toute petite, ce regard avait provoqué des remarques de la part de la femme de l'administrateur du poste de Vinh Long où ma mère enseignait alors. Je m'étais retournée sur elle à la messe et *mon regard l'avait paraît-il « effrayée »*. Ma mère ne s'en occupa jamais, elle savait que je n'avais rien aux yeux, elle, elle prétendait que *si j'avais un regard venimeux* il était aussi *intelligent* [...] [CG p. 53, nous soulignons].

Venimeux, le regard « opère avec un charme¹³⁸ ». L'adjectif renvoie également au serpent, animal tentateur de la *Genèse* qui séduit la femme pour qu'elle mange le fruit interdit, celui de la *connaissance*. Et de fait, c'est durant la cérémonie chrétienne de la messe que le regard de la narratrice effraie la femme de l'administrateur. Quelques pages plus loin, le frère aîné dira à l'adolescente qu'elle est un « serpent qui cache son jeu » [CG p. 47], du « venin du serpent » [CG p. 47]. *L'Amant de la Chine du Nord* reprend la même image : « Elle a dit au curé que j'avais un drôle de regard. Je l'ai entendue. » [ACDN p. 113] Tout au long des récits, la jeune fille est véritablement définie par l'obsession de voir : « Folle de lire, de voir » [ACDN p. 36], son regard se fait d'ailleurs « farouche » [ACDN p. 30] lors de la première rencontre avec le Chinois, soit « mal apprivoisé », « sauvage ».

Le regard ouvre en effet un réseau de signifiances qui s'inscrit dans le motif de la dévoration¹³⁹, de la consommation du corps nu : le *cru*. Nous avons déjà détaillé les résonances sexuelles de la chasse, néanmoins il nous faut insister sur le parallèle établi

¹³⁶ Lucie Desideri. « Jeu de l'œil », *Ethnologie française* (n°4), 1991, p. 415–422. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40989294?seq=1>. Cette problématique est traitée plus en détail dans la prochaine sous-partie.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹³⁸ Source : CNRTL.

¹³⁹ L'article d'Odile Perrissin-Fabert « La passion dévoratrice chez Marguerite Duras » revient sur le motif de la dévoration dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivaine, cependant elle ne rattache pas cet élément à la cynégétique. (Article non daté, disponible en ligne : https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/1973/file/Duras_Tagungsband.pdf).

entre la jeune fille et une figure chasserresse tant les scènes de consommation sexuelle enveloppent les traits fondamentaux du système cynégétique. Lors de l'initiation sexuelle de l'enfant, le Chinois, plus âgé, plus riche, et donc plus puissant, perd peu à peu son pouvoir par la consécration de l'image de la prostituée : « Je lui dis que j'aime l'idée qu'il ait beaucoup de femmes, celle d'être parmi ces femmes, confondue. On se regarde. Il comprend ce que je viens de dire. Le regard altéré tout à coup, faux, *pris dans le mal, la mort* » [A. p. 52, nous soulignons]. La transmission des savoirs s'en trouve par ailleurs inversée ; la jeune fille, encore vierge, cumule les connaissances, lorsque l'Amant, pourtant en position d'initiateur, multiplie les lacunes : « Tout à coup *elle sait*, là, à l'instant, elle sait *qu'il ne connaît pas, qu'il ne la connaîtra jamais, qu'il n'a pas les moyens de connaître* tant de perversité » [A. p. 46, nous soulignons]. La jeune fille domine, et chez elle cette domination sexuelle s'inscrit dans la puissance de son regard, dans la libido dont celui-ci est porteur, dans la *connaissance* qui en découle : « *Elle le regarde. Ce n'est pas lui qui la regarde. C'est elle qui le fait.* » [ACDN p. 72, nous soulignons]. Même lorsque la jeune fille est l'objet vu, l'objet du désir de l'Autre, elle est agent et sujet de la phrase : « Il enlève les mains de son corps, le regarde. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, *elle le laisse regarder.* » [ACDN p. 78, nous soulignons] L'amant chinois, plus faible, ne saura soutenir ce regard ; son impuissance est par conséquent marquée par son manque à (sa)voir : « Les seins d'enfant, le ventre. *Il ferme les yeux comme un aveugle.* Il s'arrête. Il retire ses mains. [...] Une fois qu'elle est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend. *Il ferme les yeux, il se tait,* il ne veut plus d'elle. » [ACDN p. 78, nous soulignons]

Après « Suzanne à la douche » supportant le regard voyeur de M. Jo, la figure de l'illustre chasserresse antique Diane-Artémis transparait. L'Amant-Actéon, loin d'un chasseur intrépide, est d'office proie, prêt à être *mis à mort* : « Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. » [A. p. 44] Chasserresse fascinante, maîtresse des frontières entre le civilisé et le sauvage¹⁴⁰, Artémis fantasmée et

¹⁴⁰ Artémis est la déesse de la chasse et de l'*eschatia* (les zones des confins sauvages du territoire de la cité). Dans son essai sur la chasse et les mythes du sauvage, Bertrand Hell souligne qu'Artémis est aussi associée à Hécate, divinité du monde des ombres et de la mort, qui apparaît aux magiciens et aux sorcières pour présider à leurs rites occultes sous des métamorphoses animales dont sous la forme d'une jument, ainsi Diane/Hécate conduirait de nuits des chevauchées de défunts-chasseurs.

*bricolée*¹⁴¹ en somme, la jeune fille s'érige en vierge ensauvagée. La dévoreuse de chair crue s'empare de l'Autre comme objet de plaisir qu'elle soumet à son regard contrôlant. Un désir latent de chasser l'autre, de le manger, de l'absorber se dégage des textes. Une continuité peut par ailleurs être tracée avec la scène de baiser-dévoration visionnée par Suzanne à L'Eden cinéma tant le regard carnassier de « la petite prostituée blanche du poste de Sadec » [A. p. 44] la rapproche du Casanova-chasseur : « L'enfant. Elle est seule dans l'image, elle regarde, le nu de son corps à lui [...] » [ACDN p. 78, nous soulignons]. Seule à voir, elle est également, seule à être vue par la narratrice (et donc par le lecteur ou la lectrice), seule à exister en soi : « Elle le regarde encore et encore, et lui il laisse faire, il se laisse être regardé. » [ACDN p. 79] Grammaticalement, l'enfant prend toute la place ; par un jeu de chiasme, les pronoms personnels masculins sont encerclés : « elle »/« le »/« lui »/elle (« être regardé »). Le texte illustre non seulement la supériorité de l'enfant par sa prédominance syntaxique, mais également la passivité du Chinois, objet du désir et de la jouissance, que le verbe pronominal de sens passif renforcé par l'infinitif qui en marque l'insistance. Dans cette dialectique prédateur/proie, l'Amant est la proie qui se prépare à être vu, à être dévoré. Il est redevenu cet « oiseau mort » [ACDN p. 42] à laquelle sa main est comparée au début du texte.

2.2.2 Le sang noir de la jeune fille ensauvagée

Dans ce mélange des rôles et cet effacement de frontières propres au « monde à l'envers », les rapports de pouvoir entre les deux protagonistes s'inversent encore lors de la défloration. L'animal jusqu'alors chassé devient, par l'acte de pénétration, le prédateur quand la vierge se mue en proie. Et pour cause, la défloration ressemble à une mise à mort : « La souffrance quitte le corps maigre, elle quitte la tête. Le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir. » [ACDN p. 80] La narratrice de *L'Amant* décrit l'acte en des termes très proches : « Je lui avais demandé de le faire encore et encore. De me faire ça.

¹⁴¹ La jeune fille finit par perdre sa virginité quand la déesse a choisi la chasteté. Cependant, James George Frazer souligne que le sens exact de l'épithète *parthenos* signifie non pas « vierge », mais « femme non mariée ». En ce sens : « Il n'y a pas de culte public d'Artémis la Chaste [...] Elle s'intéressait, comme Diane en Italie, à la perte de la virginité et à la grossesse, et non seulement elle aidait les femmes à concevoir et enfanter, mais elle les y encourageait. » (*Le Rameau d'or*, Paris : Laffont, 1984, p. 33. Cité par Bertrand Hell, *Le sang noir*, op. cit., p. 295).

Il l'avait fait. Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à en mourir. Et cela a été à en mourir. » [A. p. 53] Une nouvelle fois, les thématiques cynégétiques et sexuelles se joignent. Les textes insistent à plusieurs reprises sur « le sang » [A. p. 49], « les salissures de sang » [ACDN p. 81], sur le « sang sur les draps » [ACDN p. 82]. Les images raisonnent avec « le sang qui avait coulé le long de[s] cuisses [de Suzanne] » [BCP p. 275], « le sang sur [la] robe » [EC p. 148]. Motif obsédant dans l'ensemble du cycle indochinois, le sang est investi d'un effet de sens sacrificiel où le fluide porte toute l'ambivalence de la mort et de la naissance : « Le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut-être mourir. » [ACDN p. 80] Le texte investi par conséquent la longue tradition d'un sang féminin noir¹⁴², sauvage : déjà dans l'*Histoire des animaux*, Aristote précise que le sang féminin coule « comme celui d'un animal qu'on vient d'égorger¹⁴³ ». Dans cette perspective, l'initiation va prendre en miroir *corps et écriture du corps*. Par l'écoulement du sang, le corps écrit la perte de la virginité et construit au cœur des espaces ensauvagés ce lien entre *rite et création*. En effet, en s'offrant à son amant, l'adolescente suit tout à la fois sa destinée de femme et d'artefact littéraire : « On les revoit *après*, couchés par terre au même endroit. *Devenus les amants du livre*. » [ACDN p. 100, nous soulignons] Lorsque les amants se quitteront — définitivement — la même image de mise à mort sera reprise, mais cette fois pour le Chinois : « C'était un hurlement à la mort, de qui, de quoi, de quel animal, on ne savait pas bien, d'un chien, oui peut-être, et en même temps d'un homme. » [ACDN p. 203]. L'image résonne par ailleurs avec le « *paso doble* très classique, celui de la phase de la mise à mort dans les arènes d'Espagne » [ACDN p. 65] sur lequel l'enfant et Hélène Lagonelle s'embrassent, comme si toute jouissance s'inscrivait dans la souffrance que l'on inflige à l'Autre et que l'on subit par l'Autre¹⁴⁴.

Au sein des textes, le sacrifice des corps vierges cristallise également les relations entre mort et fécondité créative. Alors qu'elle *regarde* pour la première fois au-dehors de la cellule familiale, l'adolescente découvre une autre voie que celle jusqu'alors tracée pour

¹⁴² Dans *Le sang noir. Chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, Bertrand propose un intéressant état des lieux de ces questions (*op. cit.*, p. 137–140).

¹⁴³ Cité par Bertrand Hell, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁴ Marguerite Duras s'inscrit dans ce qu'Alexandra Destais nomme un « éros noir », c'est-à-dire un éros cruel tendant à se séparer de l'amour pour prôner une jouissance libérée de toute convention morale ou sociale. (« *Éros au féminin : d'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey* », Paris : Klincksieck, 2014.)

elle. En se montrant, en se *prostituante* (*prostitution* : « s'exposer aux yeux de »¹⁴⁵), la jeune fille se voit par la même occasion, elle se découvre sujet et non plus *objet de* : « Elle se regarde. Elle se voit. [...] elle se regarde elle — elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Elle se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard : elle a déjà le visage détruit de toute sa vie. » [ACDN p. 88] La forte présence des pronoms réfléchis illustre ce retour du regard sur soi. Plus encore, une corrélation entre *voir* et *voix* est développée par l'auteurice : le savoir du corps qui *voit*, devient le savoir du corps qui *parle*, qui *écrit* et enfin, qui *montre*. Si la prostituée a souvent été représentée comme une « femme-gouffre¹⁴⁶ », ce « gouffre » n'est plus ici celui du sexe, mais bien de la bouche dont jaillit la parole de la voix narrative. La jeune protagoniste s'oppose, pour reprendre les termes de Françoise Couchard « [à] l'image traditionnelle de la fille "idéale", [à qui] on associait la triade virginité, secret et silence¹⁴⁷ ». Elle n'est plus aliénée par le désir de l'Autre et ce que l'on attend d'elle : « Ma mère avait une croyance absolue dans la virginité des jeunes filles : "Le plus grand bien d'une jeune fille, c'est sa pureté"¹⁴⁸ ». L'adolescente rejette une partie de la demande maternelle et marque une volonté de ne plus être *satisfaisante*.

Au cœur de l'économie textuelle, son corps *non-régulé* se manifeste comme lieu de l'anomalie et marque la distance prise avec le reste de la communauté :

L'épouvante soudaine dans la vie de la mère. Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire. [...] [La mère] hurle [...] 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

¹⁴⁵ Source : CNRTL.

¹⁴⁶ Marjorie Rousseau. « La prostituée au XIX^e siècle : vers une vacance du personnage romanesque », *Les chantiers de la création*, n°4, 2011. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/lcc/365#quotation>.

¹⁴⁷ Françoise Couchard. *Empire et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 1991, p. 85.

¹⁴⁸ « Ma mère avait sur la conduite des jeunes filles une opinion qui ne changea jamais, elle avait un idéal-jeune-fille sans doute un peu naïf, mais auquel [elle] croyait éperdument — et qui ne se nuança ni ne s'assouplit jamais, au grand jamais, même lorsqu'elle accepta ma conduite avec Léo et son argent. "Il n'y a rien de plus beau qu'une jeune fille pure", me disait ma mère, et elle la décrivait si bien et avec tant de grâce qu'elle me mettait au supplice, parce que je ne retrouvais aucun de mes traits dans ces portraits. Même au moment où ma réputation fut telle qu'il était devenu à peu près inutile d'essayer de me faire passer pour "bonne à marier", je ne pouvais entrer nulle part sans que ma mère me dise tout bas : "Souris, une jeune fille doit sourire", et elle-même arborait une espèce de pauvre grimace qu'elle pensait sans doute être le sourire-heureux-de l'heureuse-mère-de-la-jeune-fille-souriante. » [CG p. 56]

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. [A. p. 71]

Comme l'énonce Jérôme Meizoz dans son essai *Faire le garçon*, dès leur premières menstrues « [les jeunes filles] savent très vite *par corps* où passe la frontière : entre celles qu'on dit pures (mariables, c'est-à-dire échangeables) et les impures ou souillées, appelées "salopes" sans autre commentaire¹⁴⁹ ». Antagoniste à ces conceptions morales, le motif du corps ensauvagé de la jeune fille, jugé souillé, malodorant ou bestial traverse le cycle indochinois. Il s'exprime par les insultes du frère (« L'injure "pourriture" me touchait dans la conscience et me troublait, surtout quand je connus Léo, parce c'était à l'occasion des relations que j'avais avec lui que mon frère me les renvoyait [...]. "Merdeuse", "sale cul", "sale con" ou "chienne" [...] étaient passés dans le langage courant » [CG p. 47]), les humiliations de la mère (« *Une saleté de fille* comme j'ai là... » [BCP p. 109, nous soulignons]) ou la mise en « quarantaine » [ACDN p. 118] qu'elle subit de la part des autres membres de la communauté coloniale blanche. Dans son essai *De la souillure*, Mary Douglas estime qu'en tant que récepteur de significations sociales et de symboles de société, le corps s'inscrit comme le lieu privilégié de toute conceptualisation de la souillure. Pour l'anthropologue, les interdits sociaux visent à « protéger la société contre des comportements qui pourraient la mettre en danger¹⁵⁰ » et ainsi, préserver la santé morale du corps social. Ramenée au *cru*, au *non-consommable*, à la puanteur du *pourri*, la jeune fille est par conséquent celle qui, n'ayant pas intégré *par corps* les limites à ne pas franchir, trouble par sa sexualité jugée déviante l'ordre social¹⁵¹. *Souillée*, elle s'oppose aux jeunes lycéennes, mais aussi à la mère, privée de jouissance, dont l'odeur corporelle est comparée à « celle du savon de Marseille, celle de la pureté, de l'honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, [...] de l'immensité, de la candeur [...] » [A. p. 74].

¹⁴⁹ Jérôme Meizoz. *Faire le garçon*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁰ Mary Douglas. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵¹ Comme le rappelle Aurélie Mardon dans son article « Les premières règles des jeunes filles : puberté et entrée dans l'adolescence », « dans nombre de sociétés, les femmes réglées sont considérées comme dangereuses et impures à cause du sang des règles et contraintes de respecter un ensemble de prescriptions et d'interdits (Verdier, 1979 ; Héritier, 2002). Par ailleurs, en Occident, les réalités biologiques de la sexualité et de la procréation ont longtemps été dissimulées aux jeunes filles afin de préserver leur virginité. Ce régime de non-dit a culminé au XIXe siècle, tandis que l'église sacralisait la virginité féminine en développant le culte marial » (*Sociétés contemporaines* (n° 75), 2009/3, p. 109–129, p. 121. Disponible en ligne : 10.3917/soco.075.0109.)

Maîtresse des confins sauvages, l'adolescente se construit une destinée individuelle en s'écartant des règles du collectif : « Tu es déshonorée maintenant. » [ACDN p. 96] Dans l'individualité davantage que dans la collectivité, elle assume son identité transgressive vectrice d'une liberté nouvelle. L'anéantissement communautaire permet dès lors un retour sur *soi* : s'il marginalise l'adolescente, il l'inscrit également dans une individualité émancipatoire. « [A]ppelé[e] à perpétrer la révolte¹⁵² », l'héroïne durassienne devient « celle qui regarde et choisit, qui a du pouvoir, ainsi elle présente une nouvelle perception de la protagoniste, ses relations passionnelles qui bousculent toute convention et tous interdits.¹⁵³ » Le désir érotique se fait vecteur et révélateur d'une identité féminine (pro)créatrice. Il permet l'exploration et la maîtrise du corps autant que la découverte de l'écriture.

2.2.3 L'ensauvagement comme acte de création

Sans généraliser le désir d'écriture chez l'ensemble des adolescentes du corpus (Suzanne n'évoque aucune vocation littéraire), il nous faut tout de même relever la concordance tissée par les textes entre quête identitaire et conquête du corporel. L'apprentissage des savoirs sexuels permet aux jeunes filles de s'affranchir du *devoir-être* familial pour embrasser un *vouloir-être* tout personnel, un « savoir “autre”¹⁵⁴ » faisant scandale justement parce qu'il s'inscrit en marge de la communauté, « hors de portée du contrôle de l'ordre social¹⁵⁵ ». Cette *connaissance* favorise par conséquent une prise de contrôle du destin féminin jusqu'à devenir le médium privilégié permettant de s'émanciper de la « grande poigne parentale — conjugale — phallogocentrique¹⁵⁶ ». Le détour par la forêt avec Jean Agosti permet à Suzanne de « désappr[endre] enfin [...] les rêves vides » [BCP p. 286] construits sur l'interminable attente d'un mari. Entre les mains de Jean Agosti, Suzanne jusqu'alors contrainte à l'espace clos de la plaine se sent « à flot avec le monde » [BCP p. 272]. Elle troque, pour reprendre l'expression de Laure Adler,

¹⁵² Jiří Šrámek. « Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras », *Études romanes de Brno*, vol. IX, 1977, p. 37–50, p. 49.

¹⁵³ Anna Ledwina. « Désir féminin, folie et écriture : la transgression chez Marguerite Duras », *op. cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Hélène Cixous. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 39.

« [I]’étroitesse du monde domestique contre l’espace illimité de la pensée.¹⁵⁷ » Les limites sont franchies : matériellement par la déchirure de l’hymen, métaphoriquement par ce corps jusqu’alors « hors de monde », qui dans les bras d’un homme, dépasse les limites closes de la plaine et circule enfin. Revenue chez elle le soir, la jeune fille se sait désormais « d’une intelligence nouvelle » [BCP p. 285]. Cette progressive acquisition d’une identité à la fois sexuée et créatrice est d’autant plus visible dans *L’Eden Cinéma* ; la présence du corps adolescent domine aussi bien l’espace textuel que théâtral. La parole vive, abondante, est presque exclusivement celle de Suzanne (ou de la « VOIX DE SUZANNE »). Elle se superpose à la mise en scène qui ne cesse de faire se mouvoir le corps de l’adolescente, notamment par la danse. La dynamique inertielle qui suit l’initiation sexuelle est également appuyée : « Je me souviens : la forêt et le Pacifique autour de la maison. Comme j’entendais le vent. /ça cognait contre la montagne. /J’étais sur le passage du vent. » [EC p. 149, nous soulignons] Le corps dans sa globalité trace la métaphore du rapport aux mots.

Le constat se poursuit ; « l’*experiment* » [A. p. 27] vécue par la jeune fille de *L’Amant* lui apporte pour sa part une « connaissance décisive » [A. p. 49] la séparant définitivement de la malade Hélène Lagonelle et de cette mère n’ayant « pas connu la jouissance » [A. p. 49]. Or le savoir qui prime dans le texte est bien celui du corps, car le processus d’écriture s’avère directement liée à la découverte de la sexualité et à la jouissance que celle-ci procure¹⁵⁸. En plein processus d’expérimentation sensuelle et sexuelle, le corps de l’adolescente de *L’Amant de la Chine du Nord* poursuit « son chemin de par le monde » [BCP p. 59], se construit et prospère, *sans limite* :

[Le Chinois] discerne de moins en moins clairement les limites de ce corps, celui-ci n’est pas comme les autres, *il n’est pas fini*, dans la chambre *il grandit encore*, il est encore *sans formes arrêtées*, à tout instant *en train de se faire*, il n’est pas seulement là, où il le voit, *il est ailleurs aussi*, il s’étend au-delà de la vue, vers le jeu, la mort, il est souple, il part tout entier dans la jouissance

¹⁵⁷ L’autrice évoque pour sa part la pratique de la lecture chez les femmes. Laure Adler, Stefan Bollmann. *Les femmes qui lisent dangereuses*, Paris : Flammarion, 2015, p. 22.

¹⁵⁸ Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « La raison graphique dans *L’Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (*Cahier Remix*, « imaginaire de l’écrit dans le roman, 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de>; <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02420456/document>.)

comme s'il était grand, en âge, il est sans malice, *d'une intelligence effrayante*
[A. p. 117, nous soulignons].

Dès lors, si elle est ramenée au sauvage par le reste de la communauté (« Elles disent — tenez-vous bien — “Pourquoi court-elle après le baccalauréat cette petite grue ?” » [ACDN p. 115]), la jeune fille prouve que les soubresauts de la création littéraire tiennent justement de cet ensauvagement. Ce dernier se manifeste comme un pouvoir positif de déplacement, un geste de déprise, une force centrifuge.

Il n'est par conséquent pas étonnant qu'au sein de l'épitéxte composant la « mythologie durassienne¹⁵⁹ », les associations et connotations utilisées par l'écrivaine pour qualifier son expérience créative s'inscrivent dans un réseau d'images faisant une part belle au sauvage. Dès *Les lieux de Marguerite Duras*, elle évoque l'espace *hors-la-loi* de la forêt comme étant lié à l'émancipation féminine :

C'est dans la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée [...] C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis de la maison, justement¹⁶⁰.

Les propos de Duras (inspirés, comme nous l'avons déjà mentionné, de *La Sorcière* de Jules Michelet) trouvent résonnance dans ce qu'Yvonne Verdier nomme la « mythologie de la forêt » :

La forêt est [...] la terre natale du mythe : elle est dans l'espace ce qu'est l'âge d'or dans le temps, elle est le lieu même de l'âge d'or. Abri privilégié des dieux à qui les hommes doivent les lois de leur monde, elle est aussi abri et refuge pour eux : la forêt a toujours été ce lieu d'où pouvait s'organiser et surgir un contordre, ou un autre ordre, un ordre neuf et plus juste, cette terre d'asile qui s'offre à nourrir toutes les révoltes contre tous les ordres établis [...] ¹⁶¹

¹⁵⁹ Comme le note Sylvie Loignon : « C'est au cœur de l'épitéxte que s'inscrit une dimension métatextuelle où l'écrivain réfléchit sur sa propre pratique, sa propre présence et sa propre représentation. » *Marguerite Duras*, Paris : L'harmattan, 2003, p. 25.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, Michelle Porte. *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 56.

¹⁶¹ Yvonne Verdier. « Mythologie de la forêt », *Coutume et destin*, op. cit., p. 232.

Dans la poétique du texte, la forêt est inexorablement liée aux activités transgressives de libération du corps. Or, chez l'écrivaine, découverte de la sexualité et processus d'écriture sont associés. Comme l'écrit Anne Cousseau, « la forêt constitue le lieu par excellence où s'épanouit la sauvagerie de l'enfant.¹⁶² » En effet, l'initiation sexuelle de Suzanne, mais aussi, l'« amour originaire¹⁶³ » du frère et de la sœur — « interdit majeur de tous les temps, des temps civilisés¹⁶⁴ » — débutent au sein de la forêt : « On allait *chasser* ensemble dans *la forêt* au bord de l'embouchure du rac. Toujours seuls. Et puis une fois c'est arrivé. Il est venu dans mon lit. [...] Quand on était à Prey-Nop on allait dans *la forêt* ou dans les barques, le soir » [ACDN p. 56, nous soulignons]. En tant qu'espace privilégié des pratiques non-ordonnées par la communauté, il n'est par conséquent pas étonnant que l'espace forestier soit également associé au processus créatif : dans le paratexte de *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras évoque le hors-lieu de « la forêt de l'écrit à venir » [ACDN p. 152]. Souvenons-nous par ailleurs des termes de l'écrivaine pour qualifier l'expérience d'écriture : une « chasse préhistorique¹⁶⁵ », un « appétit de la viande fraîche¹⁶⁶ » ; « Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts [...] On ne peut pas écrire sans la force du corps.¹⁶⁷ » L'ensauvagement représente par conséquent tout aussi bien l'affranchissement d'une sexualité jugée non conforme aux mœurs de la communauté que l'émancipation d'une écriture « organique » qui déjoue les codes.

2.3 Sa-voir¹⁶⁸

La conquête de liberté du personnage adolescent intervient pour l'adolescente dans un contexte de dysfonctionnement familial — déjà analysé —, où la transmission semble en crise, où les autres corps qu'elle fréquente, au contraire de s'ouvrir, se referment jusqu'à disparaître. Dans cette perspective, le corps de l'enfant va trouver sa place en remplaçant un autre, celui de la mère. Cet aspect a été relevé par une partie de la critique. Dans son

¹⁶² Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 382

¹⁶³ *Ibid.*, p. 400.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Marguerite Duras. *Outside II*, op. cit., p. 212.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Marguerite Duras. *Ecrire*, op. cit., p. 45.

¹⁶⁸ Selon notre hypothèse, le *savoir* privilégié dans l'écriture durassienne provient du corps et plus particulièrement du regard, d'où la dissociation du mot en *sa-voir*.

essai *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain (1945-1968)*, Adeline Caute remarque en effet que :

Les théories sur la place et la position de la fille, en particulier dans son rapport à la mère, se fondent essentiellement sur deux axiomes contradictoires, mais complémentaires : d'une part, la nécessité chez la fille de tuer la mère pour parvenir à mener une vie autonome, et, d'autre part, l'existence d'un noyau d'identification complexe entre la mère et la fille¹⁶⁹.

Caute précise par ailleurs que « [d]ans cette logique, pour parvenir à l'indépendance, la fille doit accepter de mettre à mort sa mère¹⁷⁰ ». Si l'on admet que dans le cycle indo-chinois le récit fonctionne comme un rite, « l'achèvement » textuel prend dès lors forme par le biais du sacrifice maternel, à « la fin des choses de cette famille » [A. p. 66]. Pour Adeline Caute, il s'agit d'un des trois éléments clefs « opérant dans un grand nombre de publications de Duras¹⁷¹ ». Elle propose le classement suivant : « l'absence du père », « la préférence absolue de la mère pour le fils aîné » et « le développement de l'autonomie de la fille et sa prise de distance par rapport à sa famille, notamment la mère, par l'initiation sexuelle et amoureuse¹⁷² ». En ce sens, le matricide apparaît comme un des motifs primordiaux des récits :

Having introjected a maternal object from which she was unable to distinguish herself, [the daughter does not have] access to her own anger; unable to commit the necessary matricide, [the] daughter nearly drown[s] in a death-bearing symbiosis with the maternal figure¹⁷³.

Nous souhaitons creuser cette perspective de manière à l'analyser par le biais d'une poétique du littéraire et d'une ethnologie du symbolique. Les récits du corpus s'inscrivent à notre sens dans une logique *rituelle* de transmission intergénérationnelle. Par conséquent, le corpus traduirait « dans sa langue et dans son système propres¹⁷⁴ » par quels

¹⁶⁹ Adeline Caute. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain (1945-1968)*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55. Rappelons que ce message (universel) traverse déjà certains contes initiatiques comme « Blanche-Neige » ou « Le Petit Chaperon rouge » ; ces derniers insistent sur le remplacement de la mère par la fille.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Nancy Lane. « Duras and Cardinal, Writing the (M)Other », *French Forum*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 215–232, p. 225. Citée par Adeline Caute, *op. cit.*, p. 176.

¹⁷⁴ Sophie Ménard. « Le personnage liminaire : une notion ethnocritique », *op. cit.*

mécanismes poétiques et symboliques la quête *identito-littéraire* de l'adolescente prend forme par la conquête du corps.

Tout au long des récits, le portrait de la mère est construit comme une déchéance à la fois physique, morale, sociale et identitaire. Marquée par toutes ces contradictions, la direction de son corps est illisible. À l'opposé du corps inachevé de l'enfant qui se construit et grandit au fil de l'écriture, le corps de la mère rétrécit à mesure que son identité s'efface. Âgée et malade, elle est du côté de la stérilité, des actions vaines et improductives. L'ouvrage *Puissance du mythe* de Joseph Campbell reprend justement l'une des thématiques mythologiques les plus universelles (et présente en particulier dans les régions du Pacifique) : celle du corps mort de l'ancêtre duquel jaillit une plante nourricière qui permettra à sa famille de survivre. L'idée dominante étant qu'un personnage doit mourir et être enseveli pour que les plantes puissent pousser sur son cadavre et contribuer ainsi au cycle incessant de mort et de renaissance. Pour reprendre les termes d'Edgar Morin : « Sacrifier, c'est en quelque sorte planter¹⁷⁵ ». La structure cyclique de ce mythe nous amène à tisser un parallèle avec l'histoire de Perséphone. La belle Perséphone (la "Kórê" – soit littéralement « la jeune fille », « *celle qui voit* », par opposition à Déméter "hê Mêtêr", la mère) est tout comme la jeune Suzanne élevée par sa mère, à l'abri des regards. Son oncle Hadès se décide cependant à l'enlever (et notamment à sa mère) pour en faire la reine des Enfers. S'en suivent d'intenses négociations arbitrées par Zeus qui amèneront la jeune fille à passer chaque année huit mois sur terre auprès de sa mère en tant que jeune fille, et quatre mois aux Enfers comme épouse. Elle est dès lors associée au retour de la végétation lors du printemps dans la mesure où chaque année, son retour provoque le bonheur et l'épanouissement de sa mère, déesse de l'agriculture, et son départ, le désespoir maternel, et avec lui, la mort de la végétation.

[...] le mythe dit bien cette oscillation permanente entre disparition et apparition. Tantôt dans ce monde tantôt dans l'autre, [Koré-Perséphone] passe des ténèbres à la lumière comme la pupille sous la paupière, tantôt en surface parmi les vivants, les tiges vertes et les bourgeons comme la sève aspirée par les lunes printanières, tantôt parmi les morts et les semences enfouies¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Edgar Morin. *L'Homme et la Mort*, Paris : Seuil, 1970, p. 130.

¹⁷⁶ Lucie Desideri. « Jeu de l'œil », *op. cit.*, p. 421. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40989294?seq=1>.

Dans ce récit rendant également compte de l'éternelle complexité des relations mère-fille, l'allégorisme agraire a pour but d'expliquer le déroulement des saisons, mais également le rythme cyclique qui fait passer du diurne au nocturne, de la vie à la mort, de la mort à la renaissance.

Plus encore, par son étude ethnologique approfondie de plusieurs mythes, contes, rites et représentations religieuses, Lucie Desideri a interrogé l'idée « partagée par les traditions les plus diverses¹⁷⁷ », qui voudrait que « l'œil des femmes, en raison de leur physiologie, [serait] investi de redoutables pouvoirs ou puissances¹⁷⁸ ». Elle remarque que la manière de nommer la jeune fille par la pupille (« "pupilla" en latin, "niña", "menina" en espagnol et portugais ; "signorella" en italien ou en corse ; "Koré" en grec¹⁷⁹ ») renvoie à cette filiation linguistique entre l'œil et la jeune fille :

[L]a Proserpine des Romains nous reconduit vers la Koré des Grecs. D'un seul terme, ils désignaient ainsi tout à la fois la « jeune fille » et la « pupille » des yeux ; et, singulièrement, de tous les yeux : ceux des hommes comme ceux des femmes. Dans toutes les langues dérivées est conservée cette antique et saisissante trouvaille langagière qui n'a cessé d'irriguer le discours des mythes, tournant autour de ce qui, littéralement, enchante l'œil : la « jeune fille ». [...] Cette dernière, saisie au jeu des métaphores, renaît en ouvrant ses propres « yeux » : « œil » est le nom de la source qui resurgit, « œil », celui des bourgeons et des entailles des greffons gorgés de sève, œil partout ouvert jusque sur les ailes des papillons. Au printemps, elle est criblée de pupilles, criblée de « jeunes filles » donc. Voici le temps où, tout comme une jeune fille, la « nature » (terme désignant aussi le sexe de la femme) ouvre la paupière et « voit » (« voir » servant à désigner les règles féminines)¹⁸⁰.

Par conséquent, si la naissance de la vocation littéraire chez le personnage de la jeune fille s'inscrit bien, comme nous l'avons vu, dans le regard et la force génésique du sang, elle ne peut dès lors s'appréhender en dehors de la problématique, plus large, de la

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 420.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 417.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

transmission. La révolte du corps jeune et sexué paraît indissociable du corps malade de la mère, corps qu'il tend par ailleurs à remplacer¹⁸¹.

Symboliquement aveugle, la mère du cycle est celle qui ne voit plus, soit, pour reprendre la « façon de dire » qu'Yvonne Verdier a longuement analysée dans son ethnographie, elle est celle qui est ménopausée. Rappelons que la « sanglance¹⁸² » fonde l'identité des femmes dont découle justement leur destin social. Par conséquent, nous partons du postulat que l'ensauvagement progressif de la mère a pour principale cause la disparition de ses pouvoirs reproducteurs. Pour Anne Monjaret : « La perte de la féminité et celle du pouvoir d'enfanter passeraient donc par une masculinisation et plus encore par un ensauvagement. On peut faire l'hypothèse que le cycle de vie s'achève par un retour à la nature, l'état de culture et de civilité correspondant à l'âge de maturité¹⁸³ ». Et en effet, dès « L'histoire de Léo », la jeune narratrice ne manque pas de clairement rappeler que la destruction des barrages coïncident avec le « retour d'âge » de la mère. Cette précision était également présente dans les premiers brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique* : « — Encore une nuit sans dormir, moi qui suis si fatiguée. /— C'est le retour d'âge, t'en fais pas va maman, je rentrerai tôt, dit gentiment Joseph. » [CG p. 140, nous soulignons] Ménopausée, la mère rejoint celles qui *ne voient plus* ; elle se trouve ainsi affiliée aux croyances du *malvoir*, soit du « mauvais œil¹⁸⁴ ». Remémorons-nous dès lors comment les personnages d'*Un barrage contre le Pacifique* évoquent leur constante malchance... Par le terme non anodin de « déveine ». Littéralement la *veine* manque (*vena*, dérivé du radical indo-européen commun *veis* (« couler ») se comprend au sens de « suc vital¹⁸⁵ »). Nous sommes ici face à un phénomène de logogénèse, où la langue « imagée » construit tout à la fois des réseaux sémantiques latents et des univers symboliques culturellement réglés. En d'autres termes, « la culture est dans la langue¹⁸⁶ ». Par conséquent, les coups de sort que subit la famille sont symboliquement associés au *malvoir* de la mère, à ce *sang qui ne coule plus*, à cet ensauvagement synonyme d'une absence de renouveau dans lequel la

¹⁸¹ Cet aspect nous permet également de tisser un lien avec le cycle carnaval-carême (qui a lieu à la jonction de l'hiver et du printemps) et l'intronisation-détronisation de la mère carnavalesque.

¹⁸² Nous empruntons ce terme à Yvonne Verdier.

¹⁸³ Anne Monjaret. « “De l'épingle à l'aiguille”. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁴ « Le mauvais œil vide les maisons et remplit les tombes. Ont des yeux particulièrement dangereux : les vieilles femmes ; les jeunes mariées. » Lucie Desideri. « Jeu De L'œil. », *op. cit.*, p. 419.

¹⁸⁵ Source : CNRTL.

¹⁸⁶ Privat Jean-Marie. « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *op. cit.*, p. 79.

figure maternelle enferme les adolescents. Progressivement privée de la seule identité qui lui a été laissée, celle de mère (notons que dans l'ensemble du cycle indochinois, elle n'est jamais qualifiée autrement que comme « la mère » soit une identité sociale, marquée par une fonction biologique), elle perd ses facultés cognitives à mesure que ses enfants s'éloignent d'elle pour vivre leur propre vie et notamment faire leurs propres choix.

En effet, Suzanne fait remonter « les premiers signes du *printemps* de Joseph » [BCP p. 243, nous soulignons] à la première fois qu'il s'occupe des agents cadastraux à la place de sa mère, soit à la première fois qu'il tend à la remplacer au sein du noyau familial pour faire valoir sa propre autorité. Le corps maternel martyr s'inscrit dans une imagerie presque christique ; il est contraint de s'effacer pour que grandisse et s'épanouisse celui de ses enfants : « Je vous ai donné tout ce que j'avais ce matin-là, tout, comme si je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si de mon corps sacrifié allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants. » [EC p. 132] À plusieurs reprises il apparaît au sein de l'imaginaire textuel d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Eden Cinéma* que ce n'est pas la maladie ou l'âge avancé de la mère qui sont à l'origine de sa mort, mais bien un assassinat symboliquement orchestré par Suzanne et Joseph : « Elle, ce serait Joseph qui la tuerait. Déjà il prépare son assassinat. » [EC p. 113] Les enjeux féminins sont les mêmes : à mesure que la jeune fille s'initie, qu'elle découvre les pouvoirs de son corps et la sexualité, la mère s'affaiblit et s'efface¹⁸⁷. Seulement huit jours après qu'elle découvre la jouissance dans les bras de Jean Agosti, la mère a sa dernière crise, celle qui lui est fatale.

Ce fut pendant ces huit jours-là, entre la promenade au champ d'ananas et la mort de la mère que Suzanne désapprit enfin l'attente imbécile des autos des chasseurs, les rêves vides. La mère lui avait dit qu'elle pouvait se passer d'elle, qu'elle prendrait ses pillules toute seule, qu'il n'y avait qu'à les laisser sur une chaise près de son lit. Peut-être ne les prit-elle pas régulièrement. Peut-être que la négligence de Suzanne fut cause que sa mort survint un peu plus tôt qu'elle n'aurait dû. C'est possible. [BCP p. 286]

¹⁸⁷ Dans *Un barrage contre le Pacifique*, consciente que sa fin est proche, affaiblie, et folle de douleur après le départ du fils, la mère laisse *sa place* à sa fille : « Pourtant ils avaient fait l'amour ensemble tous les après-midi depuis huit jours jusqu'à hier encore. Et la mère le savait, *elle les avait laissés, le lui avait donné* pour qu'elle fasse l'amour avec lui. » [BCP p. 289, nous soulignons]. Quelques pages avant la fin du roman, les rapports s'inversent enfin : la mère ne cherche plus à « donner » sa fille à un homme, mais offre désormais l'homme à sa fille.

Suzanne tue-t-elle la mère, tant symboliquement que physiquement ? Le texte nous le laisse entendre, de même que le départ de Joseph précipite son agonie : « Si Joseph revenait, la mère vivrait, s'il ne revenait pas, elle mourrait » [BCP p. 159]. Le jeune homme finit bien par revenir, mais pour mieux repartir, et cette fois son départ est définitif.

Ce constat est plus net encore dans *L'Éden Cinéma* où la mise en scène s'attache à montrer cette progressive transition entre corps mort et corps vivant. La stérilité de la mère et de la plaine, sont combattues par le processus créatif qui s'échappe du corps de l'adolescente. À cette mise en mots du corps succède ainsi une émergence du corps au-delà des mots. La musique et la danse, très présentes dans la pièce, deviennent les symboles de la jeunesse, du corps jeune et sexué qui souhaite prendre sa liberté. Pour Anne Ubersfeld « [d]'emblée le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité¹⁸⁸ » ; cette percutante définition a le mérite de souligner la spécificité de ce genre littéraire qui cumule corps de papier, corps de chair, et corps de l'écriture. À la lisière du monde réel et de l'univers de la fiction, le théâtre est le fruit d'une vision du monde et cela, peut-être plus encore que d'autres genres tant la corporalité y est importante. Dans *L'Éden Cinéma*, cette liberté prise par les deux adolescents sur le corps ancien de leur mère, et donc sur l'ancienne génération, nous permet de tisser encore le lien entre *corps* et *corpus* : le renouveau recherché par Suzanne et Joseph, dont le corps a symboliquement pu prendre sa puissance par le biais du corps engrais de la mère, peut apparaître comme une métaphore du renouveau théâtral qu'expérimente Marguerite Duras¹⁸⁹. Au sein de *L'Éden Cinéma*, régénération des corps et régénération théâtrale sont à notre sens indissociables. En nous racontant comment le corps jeune des enfants, va remplacer celui de la mère, « immobile » [EC p. 12] la fable nous illustre également comment le théâtre contemporain tente de se détacher du théâtre classique tout en prenant racine sur lui et en s'inscrivant dans sa filiation. La fin du XX^e siècle expérimente un renouvellement radical des formes dramatiques. Comme le remarque Sylvie Roque « l'attention au corps a grandi¹⁹⁰ ». Ainsi le théâtre contemporain voit le corpus prendre définitivement corps, celui-ci « [s']agite et

¹⁸⁸ Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre.*, Belin : Paris, 2001, p.2 24.

¹⁸⁹ Cette question a été traité dans notre article intitulé « La crise de la théâtralité dans L'Éden Cinéma de Marguerite Duras : mise en pièce du corps vieillissant comme signe d'un renouveau théâtral » et proposé à la revue *Anales de Filologia Francesa*, Universidad de Murcia (n°27), 2019.

¹⁹⁰ Sylvie Roques. « Le Corps Performatif : les enjeux des scènes contemporaines », *Revue Bras. Estud. Presença*, v. 7 (n° 1), 2017, p. 4–18, p. 12.

parle, chante et danse, ostensiblement et en son nom propre¹⁹¹ », bouleversant par la même occasion les codes du théâtre classique. Nous ne sommes donc pas surpris de constater que sous la plume de Duras, corps jeune et théâtre, tous deux hybrides, se meuvent, parlent, voient, et dansent. Créatifs, ils apportent le renouveau nécessaire à toute renaissance. Suzanne devenant femme, et Joseph ayant quitté le foyer maternel pour rejoindre Lina dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, ce personnage sans nom, désigné uniquement par sa fonction maternelle, n'a plus d'existence biologique à mesure qu'elle ne peut plus exercer sa fonction sociale de mère.

C'est ensemble qu'on quitterait la mère. Ensemble qu'on la laisserait, là. Dans cette plaine, seule avec sa folie. Sans prévenir. Pendant la sieste : elle dort comme une masse : on part. Elle se réveille. Elle hurle les noms de ses enfants. On ne répond plus, plus d'enfants dans la plaine. Elle prépare le repas d'échassier et de riz. Plus personne pour manger. La plaine est vide. On n'est plus là. La terre au premier jour. Elle serait punie la mère. De nous avoir aimés. [EC p. 41].

Ce manque à voir de la mère, ce vieillissement, est poétiquement et symboliquement présent dans le reste du cycle par le biais d'une poétique du regard : dans *Un Barrage contre le Pacifique*, lorsque Lina vient chercher Joseph, la mère garde les yeux fermés. La mention est faite à trois reprises : « Les yeux à demi fermés » [BCP p. 241], « elle avait de nouveau fermé les yeux » [BCP p. 243], « la mère les yeux fermés était toujours dans la même position » [BCP p. 244]. Après le départ de son fils, elle « ne voi[t] rien » [BCP p. 244] et paraît « très vieillie et exténuée » [BCP p. 276]. La dégradation du corps maternel n'en est que plus importante dans *L'Eden Cinéma* : « La mère ne bouge pas [...] La mère ne répond pas [...] La mère ne parle plus. Elle ferme les yeux. » [EC p. 144] Et cela, jusqu'à sa mort, jusqu'à devenir cette statue immobile qui ouvre la pièce : « Les enfants embrassent les mains de la mère, caressent son corps, toujours. Et toujours, elle se laisse faire. Elle écoute le bruit des mots. » [EC p. 17] Ainsi, les quelques phrases prononcées par celle-ci lors des scènes narratives –soit après la mort annoncée de la mère–, semblent être le fruit d'un corps machine, désincarné, définitivement privé de la spontanéité qui faisait son humanité : « LA MARÉE DE JUILLET MONTA À L'ASSAUT DE LA PLAINE ET NOYA LA

¹⁹¹ Christian Biet. *Qu'est ce que le Théâtre ?* Paris, Gallimard, 2013, p. 25.

RÉCOLTE » [EC p. 19 ; en lettres capitales dans le texte]. À mesure de l'avancée de la fable, le corps de la mère se dégrade, il ne crie plus sa colère, mais paraît au contraire résigné, à bout de force : « La mère vient de parler mécaniquement, sans force, sans conviction. » [EC p. 114]. Via les didascalies, lors des scènes jouées, la mise en scène appuie la représentation d'un corps malade et vieillissant, d'un corps mourant : « *Suzanne quitte Mr Jo, entre dans le bungalow, et va vers la mère. Elle soulève les jambes de la mère et les pose sur un fauteuil. Puis elle sort, revient avec un verre d'eau et des pilules. Boit.* » [EC p. 76] Celui-ci tend à réduire jusqu'à un effacement mis en scène par les quelques indications scéniques « *Le caporal baisse un store vers le corps endormi de la mère. Ce corps cesse d'être visible, il devient une ombre noire dans la lumière blanche. Silence.* » [EC p. 133]

Lorsque la mère de *L'Amant* est, selon la narratrice, « à enfermer, à battre, à tuer » [A. p. 31], *L'Amant de la Chine du Nord* trace pour sa part le portrait d'une mère marquée par son aveuglement. Aveuglement symbolique certes, mais qui ne cesse de s'inscrire dans le récit : « La mère ne le voit pas » [ACDN p. 14], « [...] aveugle. Isolée. Perdue. » [ACDN p.26], « C'est la mère qui baisse les yeux. Tuée, on dirait » [ACDN p. 30]. Dans ce récit où *voix* et *voir* s'entremêlent sans cesse dans une démarche de création, la mère perd également toute fonction orale et créatrice : « Sans voix, tout bas, la mère dit qu'elle le sait » [ACDN p. 26]. Elle est privée de parole, son enfant lui « ferm[ant] sa bouche de sa main pour qu'elle ne parle plus de cet amour » [ACDN p. 26]. L'ouverture de sa bouche est niée, fermée, de même que toute sexualité lui est refusée¹⁹². Symboliquement stérile, elle n'est jamais femme, seulement mère et veuve. Son unique désir est tourné vers le grand frère et celui-ci est refusé par l'enfant. Jusqu'alors externe à ce stade du récit, la narratrice devient interne et marque son implication affective dans le récit et *voit* au travers de la mère. Ainsi, est-il dit lorsque cette dernière évoque un amour égal pour ces trois enfants, qu'elle « ment » [ACDN p. 26]. Sa parole est non seulement remise en cause, mais l'oralité du corps devient violente dans cet échange mère/fille : « L'enfant avait été pour hurler, l'insulter, la tuer », « La mère se laisse insulter, maltraiter » [ACDN p. 26]. La mère,

¹⁹² Pour Nancy Lane, « il [la mère] lui est fondamentalement refusée la subjectivité sexuelle » (« She is fundamentally denied sexual subjectivity »). (Nancy Lane. « Duras and Cardinal, Writing the (M)Other », *op. cit.*, p. 225.

aliénée, devient la victime consentante de ses enfants. La jeune fille « s'arrache » à sa famille, s'émancipe par le biais de sa conduite transgressive ; le meurtre, s'il est imagé, se trouve néanmoins textualisé dans l'ensemble du récit : « Elle, elle pleure sans bruit, tout bas, elle n'a plus de force. [La mère] est déjà morte » [ACDN p. 197]

Nous sommes dans la même logique de transmission intergénérationnelle des « pouvoirs féminins » déjà narrée par les contes. Reprenons l'analyse proposée par Yvonne Verdier du *Petit Chaperon Rouge* :

La petite fille élimine déjà un peu sa mère le jour de sa puberté, encore un peu plus le jour où elle connaît l'acte sexuel, et définitivement plus si celui-ci est procréatif, en d'autres mots, au fur et à mesure que ses fonctions génésiques s'affirment. Mais c'est aussi une image vampirique qui nous est proposée quand le sang afflue chez la fille — condition première de son destin génésique — il doit quitter la mère qui va se trouver dépossédée de son pouvoir de faire des enfants comme dans un jeu de vases communicants. Et le conte dit plus, la fille conquiert ce pouvoir sur sa mère, elle le lui prend, elle l'absorbe au sens propre¹⁹³.

Le récit textualise comment le personnage de la jeune fille, qui dévore par son regard aussi bien les corps que les livres, entre en pleine possession de son pouvoir créateur féminin : « Elle regarde tout [...] L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable. Il [l'amant chinois] la regarde regarder toutes ces nouveautés [...] » [ACDN p. 37] Marquée par le besoin obsédant de voir, de dire, d'écrire, elle tend à remplacer la mère, mourante, représentante de l'anti-sexualité, de l'anti-jouissance et donc de l'anti-création. L'identité créatrice qui s'échappe du corps adolescent vient ainsi combattre et destituer cette mère ogresse représentante d'un « monde à l'envers » où le principe de filiation est mis à mal. Au sein de la structure familiale mortifère marquée par la tare et la stérilité, le sacrifice du corps maternel stérile permet un déplacement vers la ville, vers la vie, puis vers l'écriture. L'importance accordée par Marguerite Duras au départ des enfants en est la preuve :

Je prends cette précaution parce que dans le film qu'a fait René Clément à partir de mon livre *Un barrage contre le Pacifique*, celui-ci a été trahi de façon

¹⁹³ Yvonne Verdier. « Grands-mères, si vous saviez... », *Cahiers de littérature orale* (n° 4), 1977, p. 17–55, p. 35.

irréversible. En effet, après la mort de la mère, au lieu de quitter la concession, d'abandonner pour toujours la colonie, les enfants restent dans cette colonie, s'y installent, tout comme l'auraient fait des pionniers américains du Middle-West, pour « continuer l'œuvre des parents. [EC p. 157]

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, cette transmission du pouvoir créateur féminin va s'inscrire aussi bien dans le biologique que dans la littérature, les deux s'entremêlant sans cesse. La jeune fille le sait, elle « fera des livres » [ACDN p. 25] et l'utilisation du verbe « faire » marque bien cette prédominance du corporel. Elle joint l'oralité du corps à la littérature en enfantant des textes. L'écriture littéraire se construit en association avec un corps pro-créatif désormais affranchi. Naviguant entre « une pensée sauvage et orale¹⁹⁴ » et « une raison graphique, scolaire, alphabétique¹⁹⁵ », l'adolescente dans les marges du non-réglé ne suit ni la voie des épingles, ni la voie des aiguilles ; elle choisit la plume. L'encre compose désormais avec le sang « causeu[r] de troubles¹⁹⁶ » pour proposer une écriture pleinement ensauvagée.

¹⁹⁴ Sophie Ménard. « De l'oiseau à la lettre : l'entrée en écriture dans Histoire de ma vie de George Sand », *op. cit.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Dans *Le sang et le Ciel : les saintes mystiques dans le monde chrétien* (Paris : Aubier, « historique », 1997), Jean-Pierre Albert analyse l'excès de sang versé par les saintes dans l'imaginaire hagiographique comme une défloration hyperbolique où l'impureté du sang de la fécondité serait détournée et sublimée par la pureté du sang sacrificiel. L'auteur ajoute que cette supposée pureté ne se laisse pas définir indépendamment d'effets physiologiques bien réels : la privation excessive de nourriture provoque par exemple l'aménorrhée. La sainteté féminine présuppose donc symboliquement une position dite « hors sang ». L'écriture religieuse féminine s'inscrirait par ailleurs dans la continuité de cet idéal : au sang se substitue désormais l'encre.

Chapitre VI

La conquête littéraire : du personnage (anti)littératien à la figure de l'écrivaine.

« On n'écrit rien en dehors de soi. »

Marguerite Duras, « Le bon plaisir de Marguerite Duras ».

Nous analyserons dans ce chapitre le progressif glissement vers la narration *oralisée* qui s'organise au fur et à mesure des textes jusqu'à façonner — par la fin d'un « cloisonnement des voix » entre personnage, narratrice et autrice — l'« écriture courante » propre à Duras dans ses derniers textes. La quête identitaire du personnage se mue ainsi en une conquête littéraire où la narratrice — transfiguration textuelle de l'écrivaine — *prend corps* et se figure, par divers procédés narratifs et stylistiques que nous décrirons, comme l'accomplissement du personnage adolescent. Le *corpus* met par conséquent en exergue un véritable *continuum*¹ entre oralité, corporalité et scripturalité qui ne fait que s'affirmer à mesure que le cycle prend forme pour mieux appuyer la construction d'une (re)présentation de soi entre sujet (anti)littératien et artefact littéraire.

1. Se mettre au monde : l'écriture comme rite

1.1 Celles qui voient, celles qui parlent, celles qui montrent, celles qui écrivent

1.1.1 Les marges du générique

Une importante littérature critique a été consacrée aux relations complexes tissées par Marguerite Duras entre les œuvres fictionnelles et le genre autobiographique. Si nous rejoignons en partie les réflexions de Monique Pinthon lorsqu'elle déclare trouver « paradoxal de mener une réflexion générique à partir de l'œuvre de Marguerite Duras,

Jean-Marie Privat. « Continuum anthropologique », *op. cit.*

alors qu'elle n'a cessé de contester la notion même de genre littéraire », nous pensons que la question de la définition du genre littéraire prend tout son sens lorsqu'elle permet de situer l'*éthos* de la narratrice, l'*éthos* de l'écrivaine, et plus généralement, le déplacement des valeurs qui s'opère progressivement dans les discours de la (re)présentation de soi. Comment et à quelles conditions s'exerce le travail créatif du *devenir écrivaine* à l'intérieur de l'économie textuelle ?

Explicitons dans un premier temps ce que l'on nomme ordinairement « autobiographie ». Philippe Lejeune a donné une définition exigeante de ce genre. En faisant remonter la naissance de « l'autobiographie littéraire » à l'entreprise confessionnelle de Jean-Jacques Rousseau², il la théorise comme un « [r]écit 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.³ » Le point central du récit autobiographique réside par conséquent en « l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage⁴ » qui se traduit le plus généralement par l'emploi de la narration autodiégétique. Lejeune détermine également la notion de « pacte référentiel » par lequel l'écrivain s'emploie à « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité⁵ » au lecteur quand, à l'inverse, ce dernier s'engage à ne pas remettre en question la véridicité de ce récit. La définition de Philippe Lejeune ne rencontre pas le consensus de l'ensemble des spécialistes, mais elle permet du moins de proposer un modèle « qui fixe un contenu, impose un projet et un ton, des thèmes obligés⁶ ».

Cependant, comment qualifier le processus de prise de conscience de soi permis par la démarche d'écriture ? Pour Georges Gusdorf la signification anthropologique des « écritures du Moi » est plus importante que sa fonction littéraire. L'autobiographie ne se limite dès lors pas à la simple expression du passé, mais s'inscrit comme la réminiscence d'un vécu dont le projet introspectif de remémoration pourrait modifier la signification de ce vécu. En d'autres termes, « l'homme qui raconte sa vie se cherche lui-même dans son

² Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions*, Paris : Gallimard, « Folio », 2009.

³ Philippe Lejeune. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, « Poétique », 1975.

⁴ *Ibid.*, p. 15

⁵ *Ibid.*

⁶ Georges Gusdorf. « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75e année (n° 6), 1975, p. 957–1002, p. 957. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40525445?seq=1>.

histoire, il cherche une certaine vérité qui le concerne⁷ ». L'autobiographie selon Gusdorf serait par conséquent la synthèse d'une « triple dimension conceptionnelle⁸ » : l'*auto/bio/graphie*.

- L'*autos*, soit l'identité personnelle, l'individualité qui s'affirme et se démarque de la communauté.
- Le *bios* rappelle « la continuité vitale de cette identité⁹ ».
- Le *graphein* introduit l'aspect *technique* : « l'écriture est le fruit d'un apprentissage tardif puisque le maniement complet de cette technique et la maîtrise de la rédaction sont longs à acquérir¹⁰ ».

Pour Gusdorf, « toute autobiographie digne de ce nom présente ce caractère d'une expérience initiatique, d'une recherche du centre¹¹ » ; en ce sens l'activité scripturale, en tant qu'*autocréation*, permettrait de prendre conscience de soi :

Toute écriture est écriture d'un moi. Mais le plus souvent ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose ; la littérature du moi commence avec l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, [...] s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même¹².

Autrement dit, l'écrivain.e devient à la fois *sujet* et *objet* de l'écriture : écrire sa vie signifie lui donner un sens ; au célèbre « connais-toi toi-même » se substitue un « écris-toi pour devenir ».

L'écriture durassienne est certes fortement autoréférencée¹³, aucun des textes du cycle indochinois ne relève cependant à strictement parler du genre autobiographique. Les premiers brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique* jouaient avec le matériau

⁷ Georges Gusdorf. *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 29

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Georges Gusdorf. « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *op. cit.*, p. 971.

¹² Georges Gusdorf. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 124.

¹³ Par ailleurs, le paratexte oriente et détermine l'« horizon d'attente » d'une lecture qui puise dans le biographème : les éditions Gallimard-folio précisent en guise d'introduction à plusieurs récits du cycle que « Marguerite Duras est née en Indochine où son père était professeur de mathématiques et sa mère institutrice. A part un bref séjour en France pendant son enfance elle ne quitta Saigon qu'à l'âge de dix-huit ans ».

biographique¹⁴ ; Joseph et la mère s'appelaient alors Paul et Marie¹⁵ : « — Merde ! dit Paul, il avance plus. /Paul et Marie regardaient le cheval. C'était un vieux cheval tuberculeux gris, il l'avait acheté cent franc. » [CG p. 131]. À l'inverse, le texte publié ainsi que son hypotexte, *L'Eden Cinéma*, ne laissent planer aucun doute sur la non-identité revendiquée entre les différentes instances narratives. On ne peut nier cependant que le cadre spatio-temporel de l'Indochine coloniale invite déjà lecteurs et lectrices à une lecture référentielle. *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* jouent davantage encore sur les ambiguïtés. Dans ces deux textes, Marguerite Duras reprend les codes de l'écrit personnel en tissant un lien entre auteur, narrateur et personnage principal : entre ces trois instances, la ligne séparatrice est floue. *L'Amant*, « livre sans genre¹⁶ » basé sur « une constellation de ressemblances significatives entre l'œuvre et la vie¹⁷ » a dans un premier temps été présenté comme « un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confidence sur un passé familial et amoureux peu ordinaire¹⁸ ». Comme le remarque Jean Cléder, la réussite éditoriale de *L'Amant* n'est pas étrangère à ce catalogage :

[...] le succès du livre se gonfle de sa teneur, ou de sa réputation, autobiographique : si le texte avait été écrit tout à fait à la troisième personne, Bernard Pivot n'aurait certainement pas invité son auteure le 28 septembre à Apostrophes, émission littéraire la plus importante à la télévision à l'époque. On se souvient que le présentateur vedette accroche systématiquement son public avec la garantie renouvelée d'un rapport d'identité entre l'auteur(e) invité(e) et son/ses personnage(s) (quel que soit le genre) : si l'auteur ne parle pas de lui, ce n'est pas un auteur pour la télévision — ce n'est pas un auteur. [...] Après quelques phrases de présentation de Marguerite Duras [...] l'entretien, filmé principalement en champ-contrechamp, débute d'ailleurs de cette manière — Bernard Pivot est plein cadre : « Vous avez quinze ans et demi, et vous êtes sur un bac qui traverse un fleuve, le Mékong... et vous êtes

¹⁴ Dans une interview datant de 1972, Marguerite Duras présentait d'ailleurs le texte comme « entièrement autobiographique¹⁴ », avant de finalement nuancer ses propos. Germaine Brée. « An Interview with Marguerite Duras », *Contemporary Literature*, vol. XIII, 1972, p. 405.

¹⁵ Rappelons que la mère de Marguerite Duras se nomme Marie et son frère Paul.

¹⁶ Jean Cléder. *Duras, op. cit.*, p. 45.

¹⁷ Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989, p. 72. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.

¹⁸ Aliette Armel. *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris : Le Castor astral, 1991, p. 13.

drôlement attifée... D'ailleurs, vous êtes attifée comment ? » À la fin de cette réplique, le retour à l'image de Marguerite Duras est pris dans un dispositif faisant apparaître l'auteure en incrustation dans son livre, pour la faire parler de ce livre depuis ce livre¹⁹.

Par la suite, plusieurs études ont montré que ce classement était contestable et appelait « bien des réserves²⁰ ». *L'Amant de la Chine du Nord* débute quant à lui par un avant-propos signé « M.D » où la projection fictionnelle de l'autrice « historique »²¹ explique son désir d'écrire par la mort de cet amant d'autrefois : « Je n'avais pas imaginé du tout que la mort du Chinois puisse se produire, la mort de son corps, de sa peau, de son sexe, de ses mains » [ACDN p. 12]. Duras fait ici coïncider rôle d'auteur et rôle fictif : l'« illusion biographique²² » s'avère inévitable²³. Cependant, si le texte est d'emblée placé du côté du souvenir et de l'écriture intime, le protocole nominal contradictoire ainsi que les différents « moi » successifs disjoints traduisent l'absence de toute unité dans l'individualité et rendent par conséquent l'autobiographie « traditionnelle » improbable. Marguerite Duras ne trace par ailleurs aucun pacte explicite avec le lecteur et continue à entretenir le doute sur la véridicité de ses textes : avec *L'Amant de la Chine du Nord*, « moins inventé que dans *L'Amant*²⁴ » selon les propres mots de l'autrice, elle n'en reste pas moins « un écrivain de romans » [ACDN p. 12]. La libre interprétation est finalement laissée aux lecteurs : « Qu'on dise roman ou non, au fond ça regarde les lecteurs ? En tout cas reprise des temps par l'imaginaire.²⁵ »

Il n'y aurait bien entendu que peu d'intérêt ici à procéder au grand partage entre le fictif et le vécu, entre l'imaginaire et le référentiel afin de déterminer avec exactitude le genre dans lequel se classent les textes du cycle indochinois. Non pertinente dans le cadre

¹⁹ Jean Cléder. *Duras, op. cit.*, p. 45.

²⁰ Monique Pinthon. « Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question », *RELIEF revue électronique de littérature française*, vol. 3 (n° 1), « Autobiographie et autofiction », Utrecht University, 2009, p. 30–42, p. 36. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.18352/relief.400>.

²¹ Dans « Marguerite Duras, La fabrique d'un visage » (In *Marguerite Duras: Marges et Transgressions, op. cit.*, p. 113-128, p.120), Marie-Annick Gervais Zaninger déclare que Marguerite Duras « affiche un personnage qui s'appelle « MD » Nous rejoignons cette analyse : « M.D » n'est selon nous pas l'autrice réelle, mais une projection fictionnelle de l'écrivaine.

²² Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature, op. cit.*, p. 97.

²³ En effet, « les habitudes de la lecture contemporaines sont ainsi faites que le public opère toujours spontanément une indexation biographique d'une œuvre ou l'auteur s'est représenté ». *Ibid.*, p. 170.

²⁴ Marianne Alphant. « Duras dans le parc à amants », *Libération*, entretien, 13 juin 1997, p. 26.

²⁵ Cité par Aliette Armel dans *Marguerite Duras et l'autobiographie, op. cit.*, p. 18.

de ce travail de recherche, l'énumération des « coïncidences-discordances²⁶ » entre la figure de l'autrice (« M.D ») et l'autrice réelle/historique trouvent par ailleurs ses limites²⁷. Nous nous en tiendrons simplement à la constatation que les textes du cycle indochinois troublent les catégories ordinaires : leur valeur autobiographique est limitée et le processus de fictionnalisation de soi complexe. Nous sommes par conséquent dans une perspective générique qui tient davantage de l'ambiguïté constitutive de la démarche autofictive²⁸.

Pour Brigitte Leguen, toute définition de l'autofiction passe par une critique de l'autobiographie et se construit par rapport à elle ou contre elle²⁹. En effet, en tant que « jeu sur les voix et les perspectives narratives³⁰ », l'autofiction se définit comme « un genre indécis, hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel³¹ ». Dès lors, cette classe de textes composites et problématiques tient principalement à la difficulté de distinguer le sujet de l'énoncé et celui l'énonciation.

L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective — quand ce n'est pas davantage³².

« Art du trouble³³ », les codes de l'autobiographie y sont « assumés, mais perturbés, relativisés par une certaine emphase ; des règles génériques s'entremêlent qui sont entre elles contradictoires jusqu'au vertige³⁴ ». Jean Lecarme ajoute qu'il s'agit d'un « espace

²⁶ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, op. cit., p. 58.

²⁷ Pour une perspective biographique de ces questions, nous renvoyons aux ouvrages de Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras* Tome 1 et Tome 2, Paris, Gallimard, 2014.

²⁸ En 1977 Serge Doubrovsky publie *Fils*, narration à la première personne dont le héros est Serge Doubrovsky (nommément désigné), et qui porte pourtant en sous-titre l'indication de roman. La quatrième de couverture nous indique « Autobiographie ? Non [...] fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction ». Le terme autofiction apparaît dans plusieurs travaux durassiens pour désigner l'œuvre de l'écrivaine.

²⁹ Brigitte Leguen. « Autofiction versus écriture de soi chez les écrivaines françaises contemporaines », *En Feminismo/s* (n°34), 2019, p. 121–141, p. 122. Disponible en ligne : 10.14198/fem.2019.34.06.

³⁰ Sébastien Hubier. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003, p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² Vincent Colonna. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004, p. 203.

³³ Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, op. cit., p. 118.

³⁴ *Ibid.*, p. 122

dont on ne sait toujours pas s'il est régi par la formule du "ni l'un ni l'autre" ou par celle du "et l'un et l'autre" en résonance.³⁵ »

Plus encore que dans l'autobiographie, la logique de l'autofiction serait celle d'une ambiguïté narcissique mêlant la réalité et sa représentation. L'écriture, inséparable de la vie, serait, en somme, une manière d'envers, de décalque de celle-ci. À ce titre elle offrirait un moyen de parvenir à une connaissance plus juste de soi-même, à une véritable compréhension des tréfonds de l'âme, ou plus exactement, de l'inconscient. [...] l'autofiction apparaîtrait, à son auteur, comme une quête de vérité³⁶.

Genre de l'ambiguë, du *liminaire*, l'autofiction s'inscrirait à la limite entre *retour sur soi* et *création de soi*. Avec l'œuvre indochinoise, nous sommes bien dans une entreprise de *réalisation* initiatique où l'écrivaine « façonn[e] son existence vécue en la coulant dans un moule qui la réinvente [...] ³⁷ ».

De livre en livre, la même histoire réécrite s'appauvrit, éclate, se confond avec d'autres. De livre en livre, la reprise de personnages à la fois autres et semblables engendre le doute, confirme et contredit à la fois ce que le lecteur a pu apprendre. De livre en film et de film en pièce de théâtre, les frontières deviennent floues, les espaces narratifs se rencontrent, remettant en question la classification traditionnelle des œuvres par genres, brouillant l'ordonnance chronologique des histoires rapportées. À force de répétition, les cloisons initialement élevées se fissurent, les œuvres deviennent perméables et les repères mouvants. Dans le même temps, cette répétition permet, alors même qu'elle déstructure l'ensemble et brouille les pistes, de reconstruire ce qui est mis à mal d'une façon nouvelle et plus satisfaisante³⁸.

Dès lors, si une large partie du cycle indochinois est lue comme des écritures du *Moi*³⁹, c'est notamment parce que Duras a « si patiemment construit son propre

³⁵ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone. *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, « U. Lettres », 1997, p. 204.

³⁶ Sébastien Hubier. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *op. cit.*, p. 124.

³⁷ Marie-Annick Gervais Zaninger. « Marguerite Duras, La fabrique d'un visage », *op. cit.*, p. 121.

³⁸ Sylvie Bourgeois. *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris : L'harmattan, « Critiques Littéraires », 2007, p. 276.

³⁹ Comme le rappelle Philippe Forest, l'écriture de soi est un vaste champ où fleurissent autobiographies, journaux intimes, autofictions, romans autobiographiques « et des milliers de manières de raconter ». *Je et Moi*, Paris : Gallimard, 2011, p. 9.

personnage⁴⁰ » jusqu'à ne plus établir « aucune limite entre le réel et le fictionnel, entre la vie et l'écrit⁴¹ ». En effet, les œuvres du corpus soulignent une certaine « mise en crise de la fonction auctoriale⁴² » qui ne fait que s'accroître. Nous ne sommes ni dans la perspective autobiographique d'une relation « [d']identité [entre] l'auteur, [le] narrateur et [le] personnage⁴³ », ni dans la distinction narratologique barthésienne affirmant que « qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est⁴⁴ ». Pour Bernard Alazet, Marguerite Duras a en effet « brisé les barrières entre sa vie et ses écrits au point qu'elle vivait comme elle écrivait et qu'elle écrivait comme elle vivait dans une confusion soigneusement entretenue entre le réel et la fiction⁴⁵ ». Comme le remarque Sandrine Vaudrey-Luigi, avec Marguerite Duras, « [l]'“effet Pivot“ décrit par Lejeune est activé à plein régime : le charisme de l'écrivain semble l'emporter sur les effets de lecture parce que “le livre existe par et à travers l'auteur, plus précisément à travers la personne qu'est l'auteur montré dans sa réalité corporelle“ (Gschwind-Holtzer 1993)⁴⁶ ». Et ce phénomène ne fait que s'accroître au fil de la carrière littéraire de l'écrivaine : « plus les années avancent et plus la fiction semble tenir lieu de vérité⁴⁷ ». Or nous pensons que c'est justement grâce à la pratique de l'autextualité et à l'attention accordée aux marges du texte — épitexte et métatexte — que la romancière a construit sa personnalité littéraire (ce fameux personnage nommé « M.D ») et façonné « sa propre conception de l'écriture⁴⁸ » avec notamment pour optique d'« interdire tout autre discours sur son œuvre que le sien, et pour se positionner au sommet du champ littéraire⁴⁹ ». Dans cette perspective, l'écrit devient rite ; il se conçoit comme une genèse permettant la construction d'une identité d'écrivain : l'écriture produit des représentations de soi qui interpénètrent vie factuelle et

⁴⁰ Laure Adler. *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 13.

⁴¹ Isabelle Daussaint-Donaux. « Duras, là où la marge devient norme ». In *Marges et Transgressions, op. cit.*, p. 243–255, p. 250.

⁴² Vincent Colonna. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature, op. cit.*, p.268.

⁴³ *Ibid.*, p. 15

⁴⁴ Roland Barthes. *L'analyse structurale du récit*, Paris: Seuil, 1981, p. 40

⁴⁵ Bernard Alazet. *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris : Lettres modernes Minard, « L'icosathèque », 2002, p. 11.

⁴⁶ Sandrine Vaudrey-Luigi. « L'Amant de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style », *op. cit.* L'autrice cite Gisèle Gschwind-Holtzer.

⁴⁷ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 111.

⁴⁸ Isabelle Daussaint-Donaux. « Duras, là où la marge devient norme », *op. cit.*, p. 254.

⁴⁹ *Ibid.*

vie textuelle. En d'autres termes, écrire, en tant que travail d'auto-engendrement, permet de se réinventer⁵⁰.

1.1.2 Un décloisonnement des voix

Construction et reconstruction (et ses corollaires création et destruction) sont les maîtres mots de l'œuvre durassienne. Comme le remarque Anne Cousseau dans *Poétique de l'enfance* : « L'enfance n'est pas à retrouver, ni à reconstituer, elle est à construire. Ce que la mémoire propose, c'est une enfance "mythologique", recréée par le fantasme, qui a pour seule réalité celle de l'objet littéraire⁵¹. » Dans cette perspective, en « se cré[ant] une vie de roman⁵² », Marguerite Duras transforme les récits indochinois en un espace initiatique où l'*éthos* d'écrivain s'*expérimente* parallèlement à l'émancipation corporelle et scripturale de la protagoniste principale. La progressive « réinvention de soi » prend dès lors forme par une écriture de plus en plus référentielle et la prégnance assumée d'un corporel qui s'exprime par l'intime relation entre la *voix* et le *voir*. La littératie seconde fait ainsi progressivement revenir la culture graphique vers le corps et sa parole.

Dès *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne — qui s'inscrit comme le personnage central du roman — laisse déjà présager l'importance du parcours initiatique féminin. En analysant la focalisation du récit, Anne Cousseau remarque que

[...] le point de vue de Suzanne est largement privilégié. Il oriente très explicitement le regard du lecteur sur la mère, à la fois insupportable et admirée dans sa folie, sur Joseph, le frère adoré, la plaine, lieu d'enlèvement, coupée du monde. Dans la seconde partie du récit, alors que les trois membres de la

⁵⁰ Nous renvoyons à la notion d'auto-engendrement théorisée par Paul-Claude Racamier : « Désigne le fantasme central de la constellation antoedipienne (en vérité le plus souvent un fantasme-non-fantasme), fantasme aux termes duquel le sujet se vit lui-même comme générateur de sa propre existence. Cette formation psychique fondamentale obéira à l'un des deux destins qui s'attachent à l'antoeidipe : se fondre dans le moi et contribuer au sens vivant du réel, ou bien faire rage dans le moi dans un assaut mégalomane de surréalité sans images. Dans le premier cas le sujet s'institue co-créateur de sa vie et ainsi se prépare à l'Œdipe ; dans le second cas il s'intronise comme engendreur unique de soi-même et du monde, au lieu et place des parents et des ancêtres, ce qui tend à évincer radicalement l'Œdipe et les générations. Dans les deux éventualités le « fantasme » n'est ni vraiment réfuté ni conscient. Inconscient ? Pas encore. » Paul-Claude Racamier. *Cortège conceptuel*, Apsygée Editions, 2000, p. 25.

⁵¹ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 286.

⁵² Paul Nizon. « Propos recueillis par Aliette Armel », *Le Magazine littéraire* (n° 404), *Les Écritures du Moi*, mai 2002, p. 49.

famille vivent chacun de leur côté leur aventure à la ville, le lecteur n'a connaissance que de ce qui touche Suzanne, et ne sait de Joseph et la mère que ce que sait l'adolescente : la focalisation, globalement, se fait à la fois par et sur Suzanne⁵³.

La narration se confond dès lors majoritairement avec le point de vue de la jeune fille, mais l'agentivité de l'adolescente reste encore timide. Suzanne apparaît dans un premier temps comme un personnage relativement effacé et soumis aux moindres volontés familiales. Ne sachant quoi faire de son corps, elle se contente soit d'attendre devant des lieux symbolisant des passages, comme le pont ou l'ouverture des portes, soit de suivre son frère aîné dans tous ses déplacements. Sa voix, par conséquent, « affleure constamment⁵⁴ », mais « sans que son discours parvienne à se maintenir de manière autonome⁵⁵ » : « *Un barrage contre le Pacifique* demeure donc bien un récit hétérodiégétique duquel la voix narratrice assume pleinement la direction, en laissant sourde malgré tout la voix de l'adolescente⁵⁶ ». L'utilisation — certes peu fréquente — du discours indirect libre permet toutefois un bref enchevêtrement des voix entre le personnage et la narratrice jusqu'à occasionnellement mimer une relation d'identité : « C'est elle, elle qui était méprisable des pieds à la tête. À cause de ses yeux, où les jeter ? À cause de ces bras de plomb, ces ordures, à cause de ce cœur, une bête indécente, de ces jambes incapables. Et qui trimbale un pareil sac à main, un vieux sac à elle, *cette salope, ma mère, ah ! qu'elle meure !* » [BCP p. 149, nous soulignons]. Au jeu des « convergences » personnage/narrateur s'ajoute également le statut linguistique, esthétique et politique d'une voix narrative qui oriente la perception d'un *éthos* narratif *populaire*⁵⁷, donc au plus proche des personnages et surtout, de leur vécu. La fonction « émotive⁵⁸ » du « ça » narratif, la « dynamique physique [d'une] expression en deçà d'une grammaire

⁵³ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 89.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁷ Jérôme Meizoz parle du narrateur populaire comme un « anti-bourgeois », « [rejetant] l'image social de l'homme de lettre ». *L'âge du roman parlant (1919-1939): écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 472–474.

⁵⁸ Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.

imposée⁵⁹ » et la présence latente d'un discours idéologique engagé caractérise une narratrice qui, bien qu'hétérodiégétique, reste fortement impliqué par son récit :

Car le dieu des enfants c'était le car de Ram, la mécanique roulante, les klaxons électriques des chasseurs, la ferraille en marche, et ensuite les racs bouillonnants, et ensuite les mangués mortelles. Aucun autre dieu ne présidait aux destinées des enfants de la plaine. Aucun autre. *Ceux qui disent le contraire mentent.* [BCP p. 266, nous soulignons]

Amère, la voix narrative d'*Un barrage contre le Pacifique* laisse à plusieurs occasions ses affects et jugements tranchés transparaître stylistiquement dans le récit.

La suite du cycle poursuit cette expérience initiatique de recherche de soi par l'autocréation. Dans les *Cahiers Renaud—Barrault*, Marguerite Duras rapporte à propos de *L'Éden Cinéma* : « C'est à partir d'un manque à voir mon histoire, que j'ai écrit mon histoire⁶⁰ ». Le travail d'écriture permettrait par conséquent de combattre un *manque à voir* ; il faut en passer par le livre — le *corpus* — et l'*image* que ce dernier offre, pour appréhender son corps et construire son identité. Et en effet, le processus d'*affirmation* de soi progresse au fil des récits. Le travail de reconstruction générique de *L'Éden Cinéma* permet au texte de devenir pleinement parole⁶¹ ; la littératie seconde éloigne l'acte de création de la culture graphique pour privilégier la voix. Or, la plus fréquente détentrice de parole n'est autre que Suzanne ; Anna Ledwina remarque en effet qu'« en ce qui concerne la répartition des répliques, environ 30 % des lignes sont prononcées par "Suzanne" et environ 30 % par "Voix de Suzanne". Elles prononcent donc environ 2/3 des répliques⁶² ». Par un processus d'hétérophonie la « voix de Suzanne » se fait médiatrice du discours de l'autrice :

VOIX DE SUZANNE

⁵⁹ Jérôme Meizoz. *L'âge du roman parlant (1919-1939): écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁰ Marguerite Duras. *Cahiers Renaud-Barrault* (n° 96), 1977, p. 24.

⁶¹ Pour Geneviève Jolly le théâtre de Marguerite Duras relève d'un « théâtre de la parole » : « Au final, cette épure de la théâtralité scénique valorise la théâtralité de la parole, et une action verbale s'émancipant de la notion d'événement. ». Geneviève Jolly, « Avènement d'une dramaturgie en marge (*Les Eaux et Forêts, Le Square et La Musica*) ». In *Marges et transgressions*, *op. cit.*, p. 181–191, p. 183.

⁶² Anna Ledwina. « L'Éden Cinéma de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma », *Synergies* (n° 8), 2011, p. 45–53. Disponible en ligne : <https://gerflint.fr/Base/France8/ledwina.pdf>. *op. cit.*, p. 47.

Cet air, c'était celui de sa mort. Né du vertige des villes fabuleuses.

Celui de notre impatience.

De notre ingratitude.

De l'amour de ce frère.

Ils dansent.

De mon amour pour lui, ce petit frère, *ce petit frère mort*. Que d'amour.

L'irruption d'un biographème pourtant extérieur à la temporalité de la pièce, en l'occurrence la mort du « petit frère » ici remémorée par la musique et la danse, contribue à représenter un *éthos* d'écrivain regroupant conjointement fictionnel et référentiel. Le brouillage des distinctions entre Suzanne, la voix de Suzanne et l'autrice, entre le « petit frère » et Joseph, traduit un glissement toujours plus marqué vers l'autoréférentiel.

Écrit par une autrice âgée de désormais soixante-dix ans, *L'Amant* se caractérise comme un « livre de la vieillesse⁶³ » renvoyant « au roman des origines⁶⁴ », *Un barrage contre le Pacifique* : « ils se rejoignent par-delà trente années d'écriture⁶⁵ ». En travaillant jusqu'à l'exacerbation le jeu de la référence personnelle, le récit marque un renversement. L'utilisation d'éléments plus ou moins biographiques, le processus d'intertextualité, mais aussi par la présence d'un locuteur qui s'inscrit grâce à une surprésence des déictiques comme le sujet de l'énonciation au sein du discours, permettent une plus grande implication de l'« autrice impliquée/implicite⁶⁶ ». Le personnage adolescent acquiert non seulement une autonomie de pensée et de mouvement par rapport à sa famille, mais il s'inscrit cette fois explicitement comme le *devenir* d'une narratrice elle-même conçue comme une « projection fictive de l'auteur réel dans le texte⁶⁷ ». D'objet « donné à

⁶³ Gilles Phillipès (dir.). « Introduction ». Marguerite Duras. *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 19.

⁶⁴ Madeleine Borgomano. « Duras : Les voix du silence », *Cahiers de Narratologie* (n°10.1), 2001, p. 231–241, p. 237. Disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6945>.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Projection littéraire de l'auteur concret, second moi de l'auteur réel, alter ego romanesque, l'auteur impliqué se définit selon Japp Lintvelt comme : « la somme des choix d'écriture qui constituent le texte ; il est à chercher dans la forme globale de l'œuvre ». Jaap Lintvelt. *Essai de typologie narrative*, Paris : J. Corti, 1989, p. 18.

⁶⁷ Paul Ricœur. *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1984, p. 181.

voir⁶⁸ », la jeune fille est devenue « sujet regardant⁶⁹ », sujet bientôt *écrivain*. Les transformations du texte amènent par conséquent des implications libératrices en ce qui concerne l'image du *moi*. La jeune fille, *voyeuse*, prend un pouvoir tout littéraire et s'inscrit à la fois comme le commencement et comme l'achèvement d'une narratrice qui, par la parole, se donne à *voir* dans la multiplicité de ses identités pour pleinement exister : « Sur le bac, *regardez-moi*, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. » [A. p. 24, nous soulignons] Ce retour sur soi (retour également à *soi*) prend source au sein de la corrélation *voix* et *voyance*, qui donnent ici corps à l'écriture ; ils se complètent et deviennent la condition nécessaire à toute démarche créative. L'« écriture courante⁷⁰ » durassienne, style « qui cherche à rejoindre la fluidité de la vie, à mimer le jaillissement spontané de l'oralité⁷¹ », prend forme par la présence (ou plutôt l'absence) obsédante d'une image⁷² photographique (voire cinématographique) qui corporalise le récit : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. [...] elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu » [A. p. 17]. La genèse de *L'Amant* est connue. Débuté à l'initiative du fils de Marguerite Duras, Jean Mascolo, l'ouvrage prenait à l'origine la forme d'un album rassemblant des photographies de l'écrivaine et de sa famille ; Duras devait y légèrer les images. Dès lors, l'histoire entière se construit sur l'absence d'une photographie, celle de la rencontre du Chinois sur le bac, *manque à voir* (réel ou fictif) qui stimule l'imaginaire durassien et que l'écriture parfait : « Ainsi l'enjeu du récit est-il régulièrement de compenser ou compléter une image lacunaire par l'assemblage de composants parfois très hétérogènes⁷³. »

⁶⁸ Martine L. Jacquot. *Duras ou le regard absolu*, op. cit., p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Je disais, vous savez, que l'écriture courante que je cherchais depuis si longtemps, je l'ai atteinte là, maintenant j'en suis sûre. Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui plus est pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous, et je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois ». Marguerite Duras, Entretien avec Bernard Pivot. *Apostrophe*, 1984.

⁷¹ Sophie Bogaert. « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme ». In Claude Rgelin, Isabelle et Roger-Yves Roche (dir.). *Autofiction(s)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 165–186, p. 173.

⁷² Dans une interview, accordée au *Nouvel Observateur* lors de la sortie de *L'Amant*, Duras détermine, en ces termes la place de l'image dans le texte : « [I]e texte de *L'Amant* s'est d'abord appelé l'Image absolue. Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi ». Nous renvoyons à l'article de Najet Limam-Tnani, « *L'Amant* de Marguerite Duras : album de photos ou film virtuel ? », *Littératures* (n°78), 2018, p. 123–133.

⁷³ Jean Cléder. *Duras*, op. cit., p. 109.

Le regard et la voix de l'instance narratrice dominant désormais le récit⁷⁴. Par la littérature seconde, la narratrice elle-même va donner l'illusion d'entendre le rythme d'une parole en prenant voix. Ambition phonographique et ambition photographique lui donnent désormais corps, un corps de vieille femme (« J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée » [A. p. 10]) dont la ressemblance à la fois à la jeune fille (« Maintenant je vois que très jeune [...] j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie » [A. p. 10]) et à Marguerite Duras⁷⁵ est *implicitement* tracée. L'histoire ne se concentre par ailleurs plus uniquement sur la jeune fille. Comme le remarque Anne Cousseau, « la conscience adulte l'emporte sur la conscience adolescente⁷⁶ ». À l'inverse d'*Un barrage contre le Pacifique*, « ce n'est pas l'ordre dans lequel les événements ont pu être vécus par l'adolescente qui est reproduit, mais celui dans lequel ils parviennent à la mémoire de l'adulte⁷⁷. » Dès lors, si l'utilisation de la première personne crée un « horizon d'attente », le brouillage des distinctions entre les différentes fonctions énonciatives et l'entremêlement des voix et des consciences viennent complexifier la lecture d'un « je » loin d'être univoque :

[...] il renvoie tantôt à celui qu'était l'énonciateur autrefois, dont il suit l'histoire, dont il évalue les transformations, et dont il juge l'évolution ; tantôt à ce qu'il est devenu, maintenant qu'il est un narrateur et non plus seulement un personnage. On devine que si la première personne a pour vocation d'articuler les discours, les récits et le monde, la manière dont s'effectue cet embrayage est souvent obscure⁷⁸.

Malgré toutes les incertitudes énonciatives qui tendent à complexifier la lecture de *L'Amant*, une évidence se dégage : la voix narrative se caractérise comme une femme âgée et une écrivaine (« Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus du tout ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit [...] » [A. p. 33]). C'est d'ailleurs grâce aux réflexions métatextuelles menées sur la pratique de l'écriture que se construit

⁷⁴ Pour Madeleine Borgomano, la voix narrative des derniers livres a acquis, par le passage de Duras par le cinéma, le statut « un peu fantastique » de voix « off » : « brouillant le dehors et le dedans, à la fois impersonnelle et très personnelle, lointaine et pourtant très proche, absente et si fortement présente, elle n'a cependant plus rien de l'abstraction du narrateur classique. » Madeleine Borgomano, « Duras : Les voix du silence », *op. cit.*, p. 236.

⁷⁵ Marguerite Duras a souvent évoqué son alcoolisme.

⁷⁶ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15

explicitement un rapport d'identité entre le personnage adolescent, la narratrice et l'autrice. L'écriture devient la matière d'une vie et le fil d'une existence⁷⁹ : elle lie les différentes instances narratives, toutes poussées par ce besoin irréprouvable de *voir*, de *dire*, et finalement, d'*écrire* : « Je lui ai répondu que *ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire*, rien d'autre que ça, rien. » [A. p. 30, nous soulignons] ; « *Je vais écrire des livres*. C'est que ce je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie. » [A. p. 122, nous soulignons] L'expression la plus forte de cette permanence prend forme par la pratique de l'autotextualité qui *encre* véritablement la mythologie durassienne en créant une continuité entre les textes : « L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent et pareil. » [A. p. 14] La mise en abyme du livre par lui-même permet une inclusion par le texte de son dehors et par conséquent un rapport entre le livre et la vie. D'abord par le décloisonnement des voix, puis par le décloisonnement des œuvres, l'écriture permet un travail fantasmatique de *réinvention de soi*. En soulignant la parenté entre *L'Amant* et *Un barrage contre le Pacifique*, Duras modèle « sa propre pratique, sa propre présence et sa propre représentation⁸⁰ », elle modifie, enrichit le texte jusqu'à *créer* la figure d'une narratrice-autrice omniprésente : « Ce n'est pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur » [A. p. 36]. Véritable travail d'auto-engendrement, l'autofiction relève par conséquent d'« une prise de pouvoir sur l'œuvre et sur la vie⁸¹ ».

1.2 Voix et voyance : l'exemple paroxystique de *L'Amant de la Chine du Nord*

La question de savoir qui parle et qui voit traverse les pages de *L'Amant de la Chine du Nord*. Le récit ne cesse de brouiller les limites énonciatives entre le personnage de l'enfant, la narratrice — parfois dans une position hétérodiégétique, parfois

⁷⁹ Nous rejoignons les observations d'Anne Cousseau lorsqu'elle déclare que « le vrai sujet du discours autobiographique [est] l'écriture, par laquelle se construit la seule identité qui vaille pour Duras, celle d'écrivain. » *Poétique de l'Enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 292.

⁸⁰ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 25.

⁸¹ Monique Pinthon. « Marguerite Duras et l'autobiographie : Le pacte de vérité en question », *op. cit.*, p. 34.

autodiégétique, usant tout aussi bien de la focalisation externe que du regard omniscient — et bien sûr l’auteurice, qui ne cesse de nous informer de sa présence et de son propre regard sur sa création par le biais de l’image qu’elle projette d’elle-même dans le récit (« M.D »). Nous avons choisi de développer plus en détails l’analyse de l’écriture (initiatique) au sein de *L’Amant de la Chine du Nord* afin de mettre en relief l’exacerbation des procédés, motifs et thématiques qui composent la rhétorique du « devenir écrivaine » dans cet achèvement « du périple⁸² » indochinois. Comment ce récit qui n’utilise jamais le déictique « je » et dont l’intrigue se concentre sur la brève relation entre l’enfant et l’Amant chinois, donne-t-il à voir par la richesse de son intertexte, l’auteurice dans toute la maturité de sa création⁸³ ? Comment corps et écriture se mêlent-ils pour donner lieu à une véritable écriture du regard ?

1.2.1 Manque à voir et effacement des distinctions auctoriales :

Les différentes entités auctoriales sont d’emblée portées par un besoin obsessionnel de voir. Dès les premières lignes du texte, une corrélation entre *voir* et *voix* est développée : le savoir du corps qui voit, devient le savoir du corps qui parle, qui écrit et enfin, qui montre.

C’est un livre.

C’est un film.

C’est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite du livre.

Voix aveugle. Sans visage.

Très jeune.

Silencieuse. [ACDN p. 17, nous soulignons]

⁸² Périple conduisant « aux couches les plus profondes de la mémoire, au souvenirs plus authentiques, et plus encore permettrait de réunir en tout cohérent l’ensemble des textes s’inspirant de l’enfance. » Anne Cousseau, *Poétique de l’enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 142.

⁸³ « Libre mon petit frère adoré, mon trésor sorti de l’épouvante pour la première fois de sa vie. » [ACDN p. 226].

Pourtant, ce savoir semble tout d'abord nié : au début du texte, le regard est « aveugle » et la voix dite « silencieuse », loin d'être omniscient, l'éthos du narrateur — ce « on » impersonnel qui traverse le texte — se définit tout d'abord par ses lacunes : « Elle est devant nous. *On voit mal son visage* [...] » [ACDN p. 20, nous soulignons] ; « Un air de valse morte. Celle d'un livre. *On ne sait plus lequel.* » [ACDN p.20, nous soulignons] Si la cécité de la narratrice s'amointrit à mesure que le processus de création se met en place, que celui-ci « voit », que la voix « parle », que la main « écrit », un doute persiste toujours : « C'est une très jeune fille, ou une enfant *peut-être*. Ça a l'air de ça. [...] Mince, *peut-être* maigre. Les jambes... Oui... C'est ça... » [ACDN p. 18] ; « Le lit des amants. /Ils dorment *peut-être*. *On ne sait pas.* » [ACDN p. 58] Verbes, adverbes, conjonctions et ponctuations modalisent une incertitude. La narratrice, pour l'heure simple observatrice extérieure, semble découvrir les personnages (visuellement) en même temps que le lecteur se les représente au travers de sa voix (et de l'écriture). Ainsi, au début du texte, ce qui n'est pas vu par la narratrice-destinateur, n'est pas su d'elle, et n'est pas transmis au lecteur-destinataire : « Ils s'éloignent. La cour redevient vide. *On les perd. Ils réapparaissent.* » [ACDN p. 32, nous soulignons] La narratrice apparaît dans un premier temps défaillante, privée du pouvoir de *voyance* et du savoir intrinsèque qui lui est lié : dès lors, qui ne voit ne sait, qui ne voit ne peut être sujet.

Ce *manque à voir* initial trouve cependant une compensation dans la parole⁸⁴. La voix n'a rapidement plus rien de silencieux, au contraire, elle est insatiable de sa propre parole. Pour combattre cette lacune initiale dans la communication, le texte use de la construction présentative « c'est », souvent anaphorique. Par la parole, la narratrice marque sa position d'observateur, mais surtout, de *médiateur* transmettant ce qu'il perçoit de son regard. Le texte articulant ainsi savoir et regard, la voix narrative va devenir *voyeuse* :

C'est un livre. / C'est un film. / C'est la nuit. [...] C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz. [...] C'est un poste de brousse au sud de l'Indochine française. / C'est en 1930. / C'est le quartier français. / C'est une rue du quartier français. [...] C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être. [...] C'est un

⁸⁴ Dans *La vie matérielle*, Marguerite Duras disait déjà : « la voix c'est plus que la présence du corps » (*op. cit.*, p. 142)

village de jonques. / *C'est* le commencement du Delta. De la fin du fleuve. [ACDN p. 17–18, nous soulignons]

Dans cette perspective, comme le note Fabienne Barre « le travail obsessionnel de l'oubli et de l'aveuglement est sans cesse recouvert par le travail de l'image⁸⁵ ». En effet, le récit propose avant tout une démarche introspective (*introspectus*, « regarder à l'intérieur ») ; il permet un regard *sur soi* et plus encore, un regard sur *son œuvre* (le *moi* étant principalement appréhendé comme un *soi* écrivant). Dès lors, si les premières pages du récit tendent à distinguer les trois entités auctoriales : « *Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle qui parle* » [ACDN p. 18], très vite cette frontière s'efface. La narratrice apparaît comme l'achevée de la jeune fille, et la présence de l'autrice — explicite dans les très nombreuses notes et commentaires — affleure derrière chaque mot, chaque autoréférence à l'œuvre durassienne : « Il [l'amant] est un peu différent de celui du livre » [ACDN p. 36]. Personnage, narratrice et autrice se mêlent et s'entremêlent dans le corpus ; les frontières entre l'un et l'autre, labiles, deviennent nécessaires à la création des différents réseaux de signifiances.

Et pour cause, si dans *L'Amant de la Chine du Nord* les soubresauts d'une création littéraire sont déjà bien présents chez le personnage de l'enfant : « Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça [...] » [ACDN p. 102], ces derniers ne prennent reliefs que grâce à l'intertexte et au paratexte, signe de l'écriture réalisée, mais surtout d'un double regard entre enfance et maturité. Le roman va mettre en scène une accumulation du savoir littéraire et donc une position métadiscursive sur ce savoir : l'écrit se nourrit de lui-même. Véritablement « enfantés », ces livres marquent une agrégation littéraire uniquement analysable par le biais du paratexte et du regard différent qu'il permet de porter sur ce récit d'adolescence. Ainsi la narratrice, par un jeu d'autoréférence constant au reste de l'œuvre durassienne apparaît comme l'achevée de la jeune fille, le futur littéraire accompli du personnage de l'enfant découvrant sa vocation littéraire et débutant sa quête d'écriture⁸⁶. L'œuvre se referme sur elle-même.

⁸⁵ Fabienne Barre. « L'obligation d'imaginer de Marguerite Duras ». In *Marguerite Duras, Marges et transgressions*, *op. cit.*, p. 127–145, p. 132.

⁸⁶ Nous rejoignons les observations d'Anne Cousseau : « La parole d'enfance ne va donc pas vers l'avènement d'une histoire, mais vers l'évènement de l'écriture ». *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 289.

1.2.2 L'obsession de l'image ou la création du sujet écriture

Dans l'*Amant de la Chine du Nord*, où l'écriture devient cinématographique, où regard, voix et écriture ne font qu'un, où l'image s'inscrit comme nécessaire à toute démarche d'écriture, les instances narratives ne sont pas uniquement dans une démarche de *voir*⁸⁷. En effet, par divers procédés textuels, le récit montre et demande à être *vu*. La critique a abondamment relevé combien le texte s'apparentait à un scénario cinématographique⁸⁸ tant ce dernier utilise avec abondance un vocabulaire technique propre au cinéma. Il nous est ainsi dit que « *La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir* » [ACDN p. 21, nous soulignons] ou que l'enfant est « seule dans l'image » [ACDN p. 58, nous soulignons]. Le texte est également agrémenté d'un paratexte riche en indications censées guider une possible adaptation cinématographique : « *En cas de cinéma on aura le choix [...] » [ACDN p. 28, nous soulignons] ou encore « *En cas de cinéma à titre d'exemple : on filme la chambre éclairée par la lumière de la rue. » [ACDN p. 84, nous soulignons]. Le cinéma n'étant autre que l'art de *montrer*, l'art de *voir*, et surtout l'art d'*être vu*, nous partons du postulat que Duras ne veut plus ni dire, ni écrire, elle veut montrer, *encre* son texte dans le visuel et littéralement lui donner corps, pour lui donner vie. La narratrice fait ainsi planer au-dessus du texte non plus seulement son regard, mais une caméra : filmer pour montrer l'action en train de se faire — l'image qui se construit — devient dès lors le moyen d'une conquête du devenir sujet, un sujet qui est tout à la fois « corps » et « écriture », un sujet dont l'écriture, par l'acte de création, *prend corps*. Le lecteur, lui, voit le récit durassien se mettre littéralement en scène.

Comme nous avons tenté de le démontrer, l'articulation entre image et langage est omniprésente ; *montrer*, mais surtout *être vu*, devient le moyen d'exister, de marquer son existence, de combattre la destruction qui guette. La « voix » narrative prend progressivement corps ; ce récit d'adolescence qui ne souhaite pas aller « au-delà du départ du paquebot de ligne, c'est-à-dire le départ de l'enfant », comme le dit « M.D » dans son

⁸⁷ Cette sous-partie reprend et retravaille des analyses déjà présentes dans une production nommée « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission ». (*Cahier Remix*, « imaginaire de l'écrit dans le roman, 2018. Disponible en ligne : <http://oic.uqam.ca/en/carnets/imaginaire-de-lecrit-dans-le-roman/la-raison-graphique-dans-lamant-de-la-chine-du-nord-de>; <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02420456/document>.)

⁸⁸ Keling Wei. « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras. » *op. cit.*, p. 106.

avant-propos, ne cesse par conséquent d'évoquer à travers les lignes le temps présent de l'écriture, marqué quant à lui, par une écriture de la vieillesse, une crainte de l'oubli que viendrait combattre l'écriture par la mise en image.

Le texte est caractérisé par une omniprésence de la mort qui rattrape tous les personnages : « Hélène Lagonelle est *morte* de tuberculose » [ACDN p. 54, nous soulignons], « Thanh a voulu retrouver sa famille dans la forêt du Siam [...] il avait dû se perdre et *mourir* là, dans cette forêt » [ACDN p. 242, nous soulignons], le décès de l'Amant chinois, qui, selon l'avant-propos en tout cas, déclenche le processus d'écriture : « J'ai appris qu'il était mort depuis des années » et bien sûr, la perte de la mère, dont les intersignes annonçant la mort à venir sont omniprésents dans le récit (« *une morte* » [ACDN p. 27, nous soulignons]). Mettre en image, permet d'assurer une immortalité du langage, mais également de l'objet des descriptions, d'inscrire le corps dans une éternité en cultivant la mémoire, de combattre l'oubli et la destruction par le biais de la création :

Elle dit : Pour que ce soit encore et encore raconté par des gens, n'importe qui, pour que le tout de l'histoire ne soit pas oublié, qu'il en reste quelque chose de très précis, même les noms des gens, des rues, les noms des collègues, des cinémas, il faudrait les dire, même les chants des boys la nuit à Lyautey et même les noms d'Hélène Lagonelle et celui de Thanh, l'orphelin de la forêt du Siam. [ACDN p. 224]

Marguerite Duras a soixante-seize ans quand elle publie ce texte et sait qu'elle n'en réalisera aucune adaptation. En découle une question obsédante qui traverse le roman de part en part, aussi bien par les problématiques qu'il traite que par les constantes autoréférences à des textes antérieurs⁸⁹ : que restera-t-il de moi, que restera-t-il de mon œuvre et comment combattre l'oubli généré par la mort ? L'image « montrée » va devenir le moyen d'exister, de marquer son existence à travers le processus d'écriture.

Le regard de l'autrice ne s'efface ainsi jamais complètement. Le texte ne cesse de mettre en scène le regard rétrospectif de Duras, regard critique sur l'ensemble de l'œuvre par jeu d'autoréférence et d'autotextualité, mais également un regard sur le processus de création : « De la limousine noire est sorti *un autre homme que celui des livres*, un autre

⁸⁹ « *Les voix sont mêlées comme dans les salons vides de *India Song* » [ACDN p. 236]

Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : *il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace*. [...] il est plus “pour le cinéma” que celui du livre. » [ACDN p. 36] ; « *La B12 n'est pas la “ruine” du *Barrage contre le Pacifique*. Ici, elle est esquintée, certes, mais ne pétarade pas, elle n'enfume pas les rues des postes de brousse, elle n'est pas un objet de curiosité » [ACDN p. 157]. Par un regard rétrospectif critique la narratrice ne cesse de retravailler, de modifier et d'enrichir l'écriture, portant ainsi sur le récit d'enfance, un nouvel éclairage, fruit de la maturité. Personnage, narratrice et autrice ne semblent alors n'être qu'une seule et même voix, un seul et même regard, mais à des stades différents de la création littéraire. Le texte ne porte pas un regard sur le *soi enfant*, il montre comment on se voit soi-même, dans toute sa maturité, par le biais du regard porté sur ce *soi enfant*.

Le « sujet écriture », comme nous l'avons précédemment nommé, s'avère par conséquent complexe à définir. Il s'agit, à notre sens, d'une « seconde naissance » de l'écrivaine réelle qui, par sa réception au sein des textes, la rapprocherait de la notion d'« auteur impliquée/implicite » telle que définie par Wayne Booth⁹⁰ c'est-à-dire une projection fictionnelle, un *second moi* de l'autrice réelle, un double narratif⁹¹.

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » — quoi que l'on imagine de lui — et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même⁹².

L'auteur réel (l'individu concret pourvu d'une existence historique) projeterait dans son récit une image de lui-même déductible de l'organisation d'ensemble de son texte, l'auteur

⁹⁰ « Pour certains romanciers, il semble, en effet, qu'ils se découvrent ou se créent eux-mêmes en même temps qu'ils écrivent. Comme le dit Jessamyn West, c'est parfois “seulement en écrivant que le romancier peut découvrir — non pas son histoire — mais son écrivain, le scribe officiel, pour ainsi dire, de cette histoire “. [...] Aussi impersonnel qu'il puisse être, son lecteur construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette manière. [...] Ses différentes œuvres impliqueront différentes versions, différentes combinaisons idéales de normes. » Wayne C. Booth. « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Paris : Seuil, « Points », 1977, p. 71.

⁹¹ En effet, dans la synthèse des recherches effectuée par Vincent Jouve, sur le récit des dernières décennies, il apparaît que « le texte narratif se caractériserait par une interaction dynamique entre des instances différentes situées sur trois plans » : auteur réel — auteur impliqué — narrateur — récit - narrataire - lecteur impliqué — lecteur réel. » Vincent Jouve. « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie* (n°10.2), 2001, p. 75–90.

⁹² Wayne C. Booth. « Distance et point de vue », *op. cit.*, p. 92–93.

impliqué⁹³. Ce dernier se laisserait, entre autre, appréhender par la façon dont il construit la figure du narrateur qui prend en charge le récit. Projection littéraire de l'auteur concret, second moi de l'auteur réel, alter ego romanesque, il se définit selon Japp Lintvelt comme : « la somme des choix d'écriture qui constituent le texte ; il est à chercher dans la forme globale de l'œuvre⁹⁴ ». La notion narratologique d'auteur impliqué/implicite, si elle permet de mesurer l'écart entre la figure fictionnelle de l'auteur telle qu'elle se donne à voir par l'autofiction et la figure réelle, rencontre cependant ses limites. Nous continuerons pour notre part à nommer « narratrice » cette « voix » *qui prend corps*, car elle est la vectrice de cette parole.

2. L'errance de la narratrice liminaire

2.1 Une narratrice « problématique⁹⁵ » ?

La mise au monde du texte rencontre cependant l'expérience de l'errance. En effet, les enchevêtrements et superpositions entre les différentes strates énonciatives soulignent une polyphonie narrative révélatrice, à notre sens, d'une posture liminale. Personnage, narratrice et autrice ne tendent qu'à être un seul et même corps, un seul et même regard, mais à des stades différents de la création. Cependant, l'absence d'unité du « Je » et la multitude de voix disloquées traduisent, dans la perspective d'un parcours initiatique, une difficulté à *être*. Plusieurs critiques, dont Anne Cousseau, ont en effet appuyé la construction d'un *sujet écriture* éparpillé :

Cette mobilité, ou cette incertitude, de la position narrative entre bien entendu pleinement dans la problématique de l'identité qui fonde le projet d'écriture. Elle permet en effet de subtiles variations de distances entre l'instance narratrice et le personnage de l'adolescente qui empêchent finalement le lecteur de les identifier complètement⁹⁶.

⁹³ Vincent Jouve. « Qui parle dans le récit ? », *op. cit.*, p. 81.

⁹⁴ J. Lintvelt. *Essai de typologie narrative*, *op. cit.*, p. 18–22.

⁹⁵ Nous calquons ici la formule de Georg Lukács sur le héros problématique.

⁹⁶ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 272.

Madeleine Borgomano poursuit la réflexion. L'article « Duras : Les voix du silence » propose une étude narratologique de la voix « très particulière⁹⁷ » de *L'Amant*, faite de « troublantes fluctuations pronominales⁹⁸ » :

Parfois, l'usage du « je » et du présent donne à la « petite au chapeau de feutre » un statut de narratrice, en supprimant la vieille femme intermédiaire : « Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve » (17). D'autres fois, dans une même phrase, elles se partagent le rôle : « Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère » (35). Tandis que la jeune fille vit au présent la traversée du fleuve, son avenir est en marche et l'autre le sait et dit qu'elle le sait. Pourtant, dans les scènes les plus intenses, celle de la rencontre, celle de la garçonnière, la petite cesse d'être sujet du discours et se voit reléguée à la troisième personne, celle de « l'absente » (selon la classification de la grammaire arabe), la « non-personne », selon Benveniste⁹⁹.

Dans le cadre de notre lecture ethnocritique du cycle indochinois, nous appréhendons l'éclatement des instances narratives comme l'un des témoignages de la multiplicité des statuts qu'expérimentent le(s) sujet(s) durassien(s). Pour reprendre les termes de Martin de la Soudière nous dirions « [qu']“avoir un problème d'identité“, c'est avoir un problème d'entre-deux, c'est-à-dire mal supporter le passage [initiatique] où la fonction identitaire passe d'un pôle à l'autre¹⁰⁰ ». Et en effet, l'autorité narrative cumule les signes d'une altérité liminaire. L'enfant et la femme cohabitent encore : elles sont simultanément personnage, narratrice et autrice (en considérant l'importance de l'autotextualité et du paratexte au sein des derniers récits) ; enfant ensauvagée, mère endeuillée et femme mature¹⁰¹.

Or, la superposition des statuts s'avère toujours dangereuse. Si l'on reprend la théorisation du rite de passage d'Arnold Van Gennep, il en ressort que la vie individuelle

⁹⁷ Madeleine Borgomano. « Duras : Les voix du silence », *op. cit.*, p. 236.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « Puisqu'il est processus, tout passage est, successivement et à la fois, un avant et un après, un ici et un là-bas, séparation, mais adhésion, perte, mais gain, désidentification, mais identification. » Martin De La Soudière, « Le paradigme du passage », *op.cit.*, p. 22.

¹⁰¹ « J'ai un visage détruit [...] à la peau cassée [...] lacéré de rides [...] » [A. p. 10]

et sociale progresse « par oscillations et par étapes, par régressions et par progressions, par agrégation et désagrégation¹⁰² » :

Pour les groupes comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître [...] Et toujours ce sont de nouveaux seuils à franchir, seuils de l'été ou de l'hiver, de la saison ou de l'année, du mois ou de la nuit ; seuil de la naissance, de l'adolescence ou de l'âge mûr ; seuil de la vieillesse ; seuil de la mort ; et seuil de l'autre vie — pour ceux qui y croient¹⁰³.

Tout rite revêt une fonction organisatrice. En ce sens, il est fondamental pour acquérir une nouvelle identité de quitter la phase de marge et de franchir le seuil pour se dépouiller de son ancien statut. L'inverse produit une situation liminale par laquelle les personnes échappent aux classifications permettant de déterminer leur état et leur position au sein de l'espace culturel : « Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre-deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial [...]»¹⁰⁴

Rappelons que c'est en suivant cette ethno-logique et en la reconfigurant en termes de poétique littéraire que Marie Scarpa a théorisé la notion de « personnage liminaire » ; car « si le rite permet [...] de mesurer le type de “socialisation“ (en termes d'intégration, d'autonomisation, etc.) du personnage et sa plus ou moins grande réussite, son organisation formelle aussi peut servir à penser la narrativité¹⁰⁵ ». Dans la perspective d'une homologie entre logiques ritiques et logiques narratives se démarque en effet un type particulier et singulier de personnage, « incapable de quitter ces seuils singuliers¹⁰⁶ », défini « par ses ratés et ratages dans l'initiation¹⁰⁷ ». Comme nous l'avons illustré à de multiples reprises par le biais des différents exemples présents dans le cycle indochinois¹⁰⁸, le personnage liminaire, révélateur des conflits cosmologiques mis en scène par le récit moderne¹⁰⁹ (il est pris entre « la règle collective et sa trajectoire

¹⁰² Sophie Ménard. « Le « personnage liminaire » : une notion ethnocritique », *op. cit.*

¹⁰³ Arnold Van Gennep. *Les Rites de passage*, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰⁴ Victor Turner. « Liminalité et communitas », *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁵ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁷ Sophie Ménard. « Le “personnage liminaire“ : une notion ethnocritique », *op. cit.*

¹⁰⁸ Nous renvoyons au chapitre 4 de cette thèse : « Le corps ambivalent du personnage liminaire ».

¹⁰⁹ Vincent Descombes. *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 179–187.

singulière¹¹⁰ »), porte sur lui la marque de son inachèvement. Cependant, qu'en est-il de la possibilité d'une narratrice liminaire ? Une narratrice qui serait elle aussi « en rupture », évoluant dans les *marges* de l'autofiction et proche, nous l'avons vu, de la figure de l'écrivaine telle que cette dernière se donne à voir ?

2.2 Le récit comme marge

Pour questionner la matérialité des passages de la narratrice liminaire, il nous faut appréhender le cadre textuel comme un espace-temps de transition, une marge entre spatialité, temporalité et altérité dans laquelle la narratrice fait l'expérience des limites. Nous visualisons en effet la narratrice du cycle indochinois comme évoluant « matériellement » au sein d'un hors-lieu et d'un espace-temps de la création que représenterait le cadre textuel, telle une « forêt de l'écrit à venir » [ACDN p. 152]. En créant au fil de ses déambulations de multiples réseaux de passages entre les différents espaces-temps que représentent les textes (par le biais notamment de l'autotextualité), elle exploite à outrance le paratexte — seuil du récit — et explore sans cesse les limites de la narration. Tout à la fois « ici » et « là-bas », la narratrice s'inscrit comme une maîtresse des seuils évoluant dans les zones de frontière. Combinant voix autobiographique et voix fictive, cumulant par l'autocréation les « moi » successifs disjoints, la narratrice du cycle apparaît figée dans un « entre-deux constitutif¹¹¹ ». Nous appréhendons par conséquent la narratrice du cycle indochinois comme une figure mobile, voire labile, nouant et dénouant son existence par l'inlassable traversée des frontières entre les différentes strates narratives, mais aussi, entre les récits. Dans la mesure où, comme le remarque Christiane Blot-Labarrère, « [i]ntertextualité et hypertextualité irriguent l'œuvre de Duras jusqu'au vertige¹¹² », la figure de la narratrice nous semble franchir les seuils symboliques délimitant les espaces du roman. Dans ce cadre perceptif, la narratrice poursuit au cœur des textes (par le mouvement perpétuel de la parole) le fantasme de libre circulation que les adolescentes expérimentent (ou désirent expérimenter dans le cas de Suzanne) à l'intérieur de la société coloniale. La déambulation narrative entre par conséquent en

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 30.

¹¹² Christiane Blot-Labarrère. « De Césarée à "Roma", Marguerite Duras dans les forêts de Racine ». In Alexandra Saemme et Stéphane Patrice (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 17–28, p. 20.

résonance avec le motif de la traversée matérielle (à pied, en carriole, en voiture, en limousine, en bateau), sociale (de fille à femme), sexuelle et bien sûr, créative (le devenir écrivaine). Dès lors, si de l'importance du passage se dégage bien la métaphore du chemin, nous sommes ici dans la perspective d'une *errance* de la narratrice vagabonde au cœur des pages de son récit¹¹³.

Pour Olivier Schefer, auteur de *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art, anthropologie*, le concept de l'errance se doit d'être abordé en corrélation avec les rites initiatiques (eux-mêmes liés au déplacement) et par rapport à l'espace mythique du labyrinthe, « indissociable du parcours qu'il suscite¹¹⁴ ». Or, le tourbillon de va-et-vient que représente l'autotextualité au sein du cycle indochinois, « la qualité passagère et mouvante du temps¹¹⁵ », de même que la recherche du soi par l'expérience créatrice nous renvoie à la métaphore labyrinthique. Remémorons-nous les termes utilisés par la narratrice de *L'Amant* lorsqu'elle débute son récit : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne » [A. p. 14] En ce sens, le « chemin de par le monde » censé mener le personnage au statut d'*agrégée* devient pour la narratrice une déambulation entre les différentes postures, entre les différents espaces-temps, entre les différents textes. Ce cheminement perpétuel entre limbes mémorielles et création littéraire s'avère dès lors entretenu par la *dé-marche* d'écriture.

Dans cette perspective, le constant exercice de réécriture (en étroite relation avec le thème du recommencement) fixe l'existence d'une narratrice qui, par la répétition de la traversée initiatique adolescente, n'en finit pas de *passer*, comme une quête identitaire continuellement renouvelée : « L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je faisais ici est différent ; et pareil. » [A. p. 14] ; « J'ai écrit l'histoire de l'Amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans *L'Amant*, le temps manquait autour d'eux. » [ACDN p. 12] La fin de l'histoire semble ne jamais advenir. La mort de la mère, le départ des enfants, l'embarquement dans le paquebot des Messageries Maritimes, le mariage chinois, aussi

¹¹³ L'errance de la narratrice la rapproche par conséquent du personnage de la mendicante de Calcutta.

¹¹⁴ Oliver Schefer. *Figures de l'errance et de l'exil : cinéma, art et anthropologie*, Aix-en-Provence : Rouge profond, 2013, p. 121.

¹¹⁵ Keling Wei. « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras. », *op. cit.*, p. 106.

définitifs semblent-t-ils¹¹⁶, laissent déjà présager la réécriture à venir. Dès lors, pour reprendre les mots d'Anne Cousseau « [l]a problématique n'est pas ici de quitter l'enfance, mais au contraire d'y revenir incessamment, sous l'emprise d'une mémoire obsédante. [...]»¹¹⁷. Nous concevons par conséquent « la répétition des “motifs”, souvent plus ou moins biographiques, et de leurs variations¹¹⁸ », fréquemment mis en exergue par la critique, comme étant le fait d'une *narratrice liminaire*, devenir du personnage adolescent et projection fictionnelle de l'autrice.

¹¹⁶ La fin des textes insiste sur le passage effectué et sur la dimension « définitive » de ces derniers : « Et puis, pour toute la durée de la vie de l'enfant, à cette heure-là du jour, la direction du soleil s'était inversée » [ACDN p. 228]

¹¹⁷ Anne Cousseau. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 30.

¹¹⁸ Bernard Alazet. *Écrire, réécrire*, op. cit., p. 11.

2.3 La vivante et les morts : de la conteuse à la passeuse

« J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps : j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. »

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*.

« Quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes. »

Guy de Maupassant, *Le Horla*.

La narratrice du cycle indochinois cumule, nous l'avons vu, « les compétences liées au seuil ¹¹⁹ ». La multiplicité de ses identités, le franchissement des frontières génériques, de même que ses constants allers-retours au cœur des textes par le processus d'autotextualité soulignent une mobilité transgressive qui s'exprime par son rôle privilégié de médiatrice. Dès lors, ensauvagée (au sens où elle évolue au sein des marges du texte), elle s'avère rattachée aux passages. Et pour cause, si la narratrice est bien celle qui fait *littéralement* basculer le lecteur dans l'univers textuel, elle trace également un lien entre les vivants et les morts.

En effet, nous avons précédemment étudié combien, derrière la progressive *corporalisation* de l'écriture dans le cycle indochinois, — notamment analysable par l'omniprésence du regard et la primauté accordée aux images (photographiques ou cinématographiques) — se cachait une volonté d'« immortalité ». Une longue tradition associant mort, représentation et culte de la mémoire existe. Pour Michel Tournier, « L'image est toujours rétrospective. C'est un miroir tourné vers le passé. Il n'y a pas plus pure image que le profil funéraire, le masque mortuaire, le couvercle de sarcophage ¹²⁰ ». Roland Barthes compare pour sa part la photographie à « la figuration de la face immobile

¹¹⁹ Marie Scarpa. « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.

¹²⁰ Michel Tournier. *La Goutte d'or*, Paris : Gallimard, 1985, p. 201.

et fardée sous laquelle nous voyons les morts ¹²¹ ». Un exemple de matérialisation visuelle du souvenir par la photographie est cité dans *L'Amant* :

Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, [la mère] est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. [A. p. 114]¹²²

Dans cette optique, il s'agit de donner *corps* à l'écrit, mais aussi, de (re)*donner vie*, par l'image, à un passé désormais révolu. Dès lors, si l'écriture est bien « une expérience des limites¹²³ », elle se situe dans la perspective créative durassienne aux frontières entre souvenir et oubli, entre mémoire et création, mais aussi, entre le *mort* et le *vif*. Nous voudrions par conséquent amener l'hypothèse d'une écriture durassienne figurant, par cet étroit lien regroupant rite et création, une transaction entre les morts et les vivants.

La photographe Fabienne Barre a déjà relevé « l'image mentale obsessionnelle¹²⁴ » que représente la mort pour l'autrice : « Marguerite Duras est fascinée par la mort, la mort donnée, la mort désirée, la mort imaginée¹²⁵ ». Et en effet, la présence des morts au sein du cycle indochinois nous interpelle ; les livres sont de véritables charniers dans lesquels l'interpénétration des espaces des morts et des vivants s'avère frappante. Rappelons quelques exemples déjà analysés dans ce travail de recherche :

- L'agonie du cheval débutant *Un barrage contre le Pacifique* fait écho à l'hécatombe infantile de la plaine de Kam, à cette terre « grouillante de cadavres d'enfants » ; elle résonne par ailleurs avec la perte du père et le décès de la mère.

¹²¹ Roland Barthes. *La Chambre claire*, Paris : Gallimard, 1980, p. 56

¹²² Pourtant, la narratrice relève les limites de cette mémoire matérielle : « Tous les gens photographiés, j'en ai vu beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. [...] Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. [...] Cette ressemblance — cette discrétion — devait habiller le souvenir de leur passage à travers la famille, témoigner à la fois de la singularité de celui-ci et de son effectivité. Plus ils se ressemblaient et plus l'appartenance aux rangs de la famille devait être patente. [...] Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé » [A. p. 114, nous soulignons] L'écriture photographique prend par ailleurs le contre-pied de cette pratique en n'atténuant aucune « spécificité ».

¹²³ Philippe Sollers. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Seuil, 1970.

¹²⁴ Fabienne Barre. « L'obligation d'imaginer de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 129.

¹²⁵ *Ibid.*

- Espace de seuil comparable par bien des aspects à un purgatoire, la scène de *L'Eden Cinéma* entrecroise des personnages présents, vivants, et des personnages cadavérisés, comme absents de leur propre corps, désincarnés. La mort de la mère et du « petit frère » (« mon frère, mon petit frère mort, que d'amour » [EC p. 62]) plane sur la pièce de théâtre.
- *L'Amant* se construit sur des expériences de réminiscence¹²⁶ générant une nouvelle confusion entre la vivante (la narratrice) et les morts. Betty Fernandez et Marie-Claude Carpentier, images *passantes*, véritables *revenantes*, entrent comme nous l'avons précédemment analysé, en résonance avec le paradigme du fantôme. Elles rejoignent le père qui « mourra dans moins d'un an » [A. p. 18], Paulo « rappelé à Dieu » [A. p. 122], l'enfant « mort à la naissance » [A. p. 122], le frère aîné « mort dans sa chambre » [A. p. 94], et la mère « morte entre Dô et celui qu'elle appelle son enfant » [A. p. 99].
- *L'Amant de la Chine du Nord* n'échappe pas à cette omniprésence de la mort qui vient rattraper tous les personnages : les oiseaux de mauvaise augure annoncent la mort du petit frère et de l'Amant Chinois, ce que le paratexte — au seuil du récit — viendra confirmer : « J'ai appris qu'il était mort depuis des années » ; « Hélène Lagonelle est morte » [ACDN p. 54, nous soulignons] ; « Thanh a [...] dû se perdre et mourir là, dans cette forêt » [ACDN p. 242, nous soulignons], le corps du petit frère resté « sans sépulture » [ACDN p. 247]. Enfin, la perte de la mère transparait au travers des nombreux intersignes du récit. Et pour cause, Keling Wei voit *L'Amant de la Chine du Nord* comme un « Livre de mort¹²⁷ », une « écriture du deuil [qui] s'écrit à partir de la mort, depuis la mort¹²⁸ » :

Les personnages, tous atteints d'une « maladie de la mort », sont « des êtres déjà radicalement détruits », rendus mourants par un « mouvement infini de mourir » : ils sont en train de mourir, ils se meurent, ils vont mourir, ils sont

¹²⁶ « Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. 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, 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. » [A. p. 37]

¹²⁷ Keling Wei, « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras. », *op. cit.*, p. 106.

¹²⁸ *Ibid.*

toujours déjà morts sans être morts : ni vivants ni morts, entre la vie et la mort
[...] ¹²⁹

En écrivant et surtout, en réécrivant ces figures d'*inachevés* « spectres, fantômes ¹³⁰ », la narratrice *psychopompe* les fait par conséquent *revenir* et leur donne ce statut hybride de personnages morts que la plume s'attache à faire revivre.

À notre sens, la création littéraire durassienne peut dès lors s'analyser sous le prisme de la transaction symbolique. En effet, en forgeant les notions de « *don* » et « *contre-don* », Marcel Mauss détermine l'exigence des lois de la réciprocité qui sont le propre de la culture même. Si comme l'écrit Philippe Descola « [...] la transmission est avant tout ce qui permet l'emprise des morts sur les vivants par l'entremise de la filiation. L'on peut devoir bien des choses à ceux qui nous ont précédés [...] ¹³¹ », nous appréhendons alors le motif de « l'objet — livre réalisé », tel qu'il apparaît dans l'intertexte et le paratexte, sous l'angle du don et de la dette. Au sein de la dynamique de l'échange, la parole mémorielle (re)devient rituelle : « Nous sommes immunisés au langage, ou nous croyons l'être. Nous ne voyons plus dans la langue qu'un intermédiaire inerte [...], alors que la conception de la parole comme verbe, comme pouvoir et comme action représente bien un trait universel de la pensée humaine. ¹³² » Du corps autrefois sacrilège de la jeune fille naît désormais la parole sacrée de la narratrice, gardienne du souvenir. En effet, les morts du cycle participent tous, dans le cadre du parcours initiatique, à l'avènement de l'identité créatrice. Ils sont modèles, contre-modèles, initiateurs, mais surtout matériau du récit. Dans cette perspective, le livre s'inscrit dans une logique de réciprocité et devient un don « différé et différent ¹³³ ». Véritable monnaie d'échange, il souligne combien la circulation des mots devient un hommage ritualisé aux morts ¹³⁴.

– Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l'histoire.

– [...] L'amour sera dans le cercueil avec les corps.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Philippe Descola. *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 450.

¹³² Claude Lévi-Strauss. *Les structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 566.

¹³³ Marcel Mauss, *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *op. cit.*, p. 164

¹³⁴ Nous remercions Jean-Marie Privat de nous avoir partagé son article « La théorie des fées » (à paraître sur ethnocritique.com) qui nous a permis de préciser notre pensée.

– Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil.

– Peut-être. On ne peut pas savoir.

Le Chinois dit :

– Si, on sait. Qu’il y aura des livres, on sait. Ce n’est pas possible autrement.

[ACDN p. 195]

L’hommage maternel demeure certainement le plus important. Dès la sortie d’*Un barrage contre le Pacifique*, le critique N. Nadeau remarquait la préséance de la mère dans le drame familial : « [...] Duras a écrit le roman de la mère, l’épopée lamentable de la mère “plus terrible que la vie“, ses espoirs avortés, devenue inutile, attendant la mort [...] Ce livre aurait pu s’intituler : “Du côté de la mère“¹³⁵ ». Pour Pierre Assouline, le texte du barrage se construit en effet comme « une veillée mortuaire de la mère par les enfants¹³⁶ ». Anne Cousseau relève pour sa part que « [l]’enfance n’est qu’un objet second d’un discours qui se veut d’abord hommage à la mère, glorification de son courage et dénonciation de l’injustice qui lui a été faite, vibrant chant d’amour à la mémoire de celle qui a marqué si fort l’enfance¹³⁷ ». La jeune fille de *L’Amant de la Chine du Nord* en fait un combat de tous les instants : « Une fois j’écrirai ça : la vie de ma mère*. Comment elle a été assassinée. » [ACDN p. 101] Elle comprend désormais ce qui échappait à Suzanne lorsque la mère répétait que « tout le monde peut tirer des coups de chevrotine en l’air, mais pour se défendre contre les salauds il faut autre chose » [BCP p. 280]. Le livre-dette sera finalement réalisé, le pari « tenu » [ACDN p. 101] et la mère, *malmorte*, vengée. Sa mention par la narratrice (projection fictionnelle de l’autrice) au cœur des marges de l’intertexte, finit de clore un cycle dans lequel la répétition des mots est affiliation à la mémoire des morts. Dès lors, si l’écriture créatrice (en tant que processus initiatique) naît bien du matricide métaphorique, elle permet pourtant d’*encre* la mythologie maternelle : « *C’est là que commence son histoire écrite. Son immortalité. La voici.* » [EC p. 18]

Une telle remarque amène à la conclusion suivante : à la croisée des chemins, à la croisée des destins, se retrouvent une mère et une fille dont le parcours semble étrangement similaire. Toutes deux passeuses, toutes deux *sur-initiées*, toutes deux détentrices d’un sa-

¹³⁵ N. Nadeau, *Combat*, 22 juin 1950. Cité dans Gilles Philippe (dir.). « Préface ». In Marguerite Duras. Œuvres complètes, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁶ Pierre Assouline. « La vraie vie de Marguerite Duras », *Lire* (n° 193), 1991, p. 51.

¹³⁷ Anne Cousseau. *Poétique de l’enfance chez Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 111.

voir, elles transmettent la voix des morts. Par conséquent, si la jeune fille se construisait en opposition au personnage maternel, la narratrice, au contraire, le rejoint : la frénésie de la mère pour la croissance des plantes et des enfants (qui ne mène toutefois qu'à des échecs) rencontre l'obsession de la narratrice pour une *création* qui s'exprime par la constante volonté de destruction puis reconstruction des textes¹³⁸. En ce sens, dans la perspective de filiation, cette dernière s'inscrit comme une continuité *littératienn*e de la mère ensauvagée.

2.4 Le pouvoir créatif de la marge : une écriture liminoïde

Ces réflexions nous conduisent par ailleurs à l'hypothèse d'une écriture qui tiendrait de la performance liminoïde, au sens où l'entend Victor Turner, c'est-à-dire une écriture de la marge à forte valeur expressive et corporelle remettant en cause l'ordre établi. L'anthropologue a en effet proposé dans ses recherches une analyse des situations sociales susceptibles de bouleverser des structures socio-politiques en accordant une attention toute particulière à la dynamique des événements, « dynamique véhiculée par des individus, par leur habilité créative et par leur propension à manipuler leur patrimoine symbolique, à jouer avec les symboles de la culture, à alimenter la fracture entre règle et comportement¹³⁹ ». En d'autres termes, dans la théorie de l'anthropologue, c'est bien l'individu au-delà de la structure, qui est investi d'un rôle capital. Les recherches de Turner ont notamment permis d'approfondir l'étude des rapports existant entre le rite, le conflit social et les créations artistiques. La performance¹⁴⁰, forme expressive qui complète ou réalise une expérience, s'inscrit dès lors comme la manifestation d'une expérience extraordinaire, liminaire :

¹³⁸ Cet aspect s'inscrit dans le « paradoxe du faire et du défaire » déjà mis en avant par la critique durassienne. Pour Jean Cléder : « Toute l'œuvre de Marguerite Duras s'organise autour d'un déplacement de cette nature concernant la conduite de l'action et l'utilisation des corps : il ne s'agit pas de faire, mais de défaire, non plus de construire, mais de détruire — et pas seulement au cinéma. » (*Duras, op. cit.*, p. 21)

¹³⁹ Teodoro Patera. « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales* (n°35), 2014. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/peme/5025>.

¹⁴⁰ Comme le résume Jean-Marie Pradier : « la performance figure au point de rencontre des éléments constitutifs d'un système complexe qui comprend les rites, rituels, ritualisations animales, cérémonies, crises et leurs résolutions, la vie quotidienne, les jeux (play), les spectacles ». Nous renvoyons aux travaux de l'auteur : Jean-Marie Pradier. « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues* (n°148–149), 2017, p. 287–300.

À travers la mise en scène du corps, les êtres liminaires procèdent à une réflexion critique sur des éléments cristallisés du système à la marge duquel ils se sont portés. Turner souligne l'étymologie du terme « performance », de l'ancien français « parfournir », c'est-à-dire « compléter, accomplir, achever, terminer ». Dans la mise en scène de son corps et dans la mise en crise des vieilles valeurs, l'être liminaire crée en effet quelque chose de nouveau, opère une construction de sens (toujours dialectique et jamais signifié clos), mais, du même coup, il est amené à réfléchir sur son propre passé, sur son univers d'origine qui est soumis à une sorte de redéfinition qui l'actualise : c'est ce que Turner appelle méta-commentaire, une histoire qu'un groupe raconte à soi-même sur soi-même¹⁴¹.

Aux marges de la vie sociale, aux marges d'une expérience liminaire, surgissent ainsi les formes liminoïdes¹⁴². Turner souligne en effet une continuité entre, d'un côté, le caractère liminaire du conflit social et du rite de passage et, de l'autre côté, le liminoïde, c'est-à-dire « les productions artistiques et culturelles des sociétés modernes¹⁴³ ». Grâce à elles, « [à] partir d'éléments structurellement en retrait, capables de faire irruption dans le chaos, la vie se renouvelle¹⁴⁴ ».

En suivant les réflexions critiques de Véronique Cnockaert sur la possibilité d'une écriture liminoïde où, dans certains cas, « le concept de performance permet[trait] de montrer qu'une esthétique du dire comme geste et la notion de rite de passage percolent afin d'offrir de nouveaux paradigmes esthétiques et poétiques¹⁴⁵ », nous posons l'hypothèse d'une écriture durassienne transposant un langage de la marge. En effet, associée à un contexte de passage, la corporéité textuelle (où la parole semble indissociable du geste) nous amène à convoquer la notion de performance. Nous proposons d'explorer comment l'usage de la performance permet d'atteindre, par

¹⁴¹ Teodoro Patera. « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *op. cit.*

¹⁴² Le terme improvisé par Turner, formé du vocable grec *oid* (qui signifie « ressembler à »), marque une différence. Il s'agit d'une expérience atténuée du liminaire.

¹⁴³ John C. Dawsey. « Sismologie de la performance : plateaux, temps, f(r)ictions », *Cultures-Kairós*. Disponible en ligne : <https://revues.mshparisnord.fr/443/cultureskairos/index.php?id=1403>.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Véronique Cnockaert. « Écritures liminoïdes et langues sur le seuil. "L'Assommoir" de Zola, "L'Avalée des avalés" de Ducharme ». In Véronique Cnockaert, Marie Scarpa et Marie-Christine Vinson (dir.). *L'ethnocritique en mouvement. Trente ans de recherches avec Jean-Marie Privat*, février 2021. Disponible en ligne : <http://www.ethnocritique.com/fr/node/250/>.

l'expérience esthétique, une écriture autre, nouvelle et exploratoire, une écriture « faisant l'épreuve du seuil¹⁴⁶ ».

Comme nous l'avons analysé tout au long de ce travail de recherche, le récit durassien met en scène des conflits entre enfance et âge adulte, masculin et féminin, vie et mort, humanité et animalité, mémoire et oubli, oralité et littératie, sang et encre, etc. Or, ces différentes tensions, interactions et hybridations s'incarnent au cœur même de la langue durassienne et octroient une valeur expressive et corporelle au langage, « sorte de force physiognomonique¹⁴⁷ ». Rappelons que pour Duras, l'écriture « vraie » (en opposition toujours au « faux de l'écrit ») est le fruit d'une expérience corporelle ; c'est justement un manque de « désordre » et finalement d'altérité que l'autrice reprochait à l'écriture « larvée¹⁴⁸ » de Roland Barthes : « [il] a dû être un adulte tout de suite après l'enfance. Les dangers de l'adolescence, il ne les a pas traversés¹⁴⁹. » Selon nous, l'écriture liminoïde trouve sa principale expression dans la nature cynégétique du corpus durassien : entre sang et encre, entre création et destruction, les explorations linguistiques provoquent un écart. Dès lors, au cœur de la « forêt de l'écrit à venir » [ACDN p. 152], l'écrivaine, accompagnée de son assemblée de revenants, nous propose une Chasse Sauvage où la Lettre est traquée. Les phrases émiettées et peu structurées des derniers récits donnent à lire, figurativement, le corps liminaire de la jeune fille — corps tout à la fois chasseur et proie — mais aussi le corps *morcelé* de cette narratrice des marges. Dans cette continuité, les textes s'assimilent à de véritables corps symboliques : composés et recomposés par l'entreprise de réécriture, ils offrent une prose dépecée.

Le restaurant chinois.

Ce restaurant est celui où sont allés l'enfant et le Chinois le premier soir de leur histoire. C'est l'endroit sans musique. Le bruit de la salle centrale n'est pas assourdissant.

Le serveur arrive, il demande s'ils désirent un apéritif.

La commande est passée. Trois Martel Perrier et une bouteille d'alcool de riz.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Duras parle d'« un essayisme larvé à la Barthes ». Marguerite Duras. *La Vie matérielle*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

Ils n'ont rien à dire. Personne ne parle. C'est le silence. [ACDN p. 158]

L'écriture, parangon de civilisation, devient vecteur d'une marginalité. L'ensauvagement scripturaire offre une phrase véritablement « à l'os », dépouillé de sa chair, qui effleure enfin l'idéal durassien : « Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt.¹⁵⁰ » Au cœur de la logique de renversement-rétablissement qui traverse le « récit-performance » du cycle, c'est bien une langue marquée par une rhétorique de la marge que nous donne à lire « crûment » l'autrice. Cette langue « ensauvagée » conduite par une « écriture courante » sans cesse performée, mime le corps ensanglanté de la jeune fille, corps lui-même « ouvert », offrant le heurté des vies peuplant le cycle indochinois. Dans cette langue du seuil, véritable performance liminoïde, se trouve le moyen de s'écrire pour renaître à soi.

¹⁵⁰ Marguerite Duras. *Écrire, op. cit.*, p. 71.

CONCLUSION

« La fin est dans le commencement et cependant on continue. »

Samuel Beckett, *Fin de partie*.

« Elle dit : Duras c'est devenu un phénomène cosmique. Elle ne rit pas. Elle a quinze ans, elle est déjà la littérature. Elle est dedans, elle fait ça, sa vie entière, à tout prix, rien d'autre ne compte, moi je ne compte pas, je n'y suis pour rien dans cette histoire puisque c'est elle qui invente tout, *de a à z*, tout. Elle dit : vous savez que je n'invente rien, vous savez que je ne mens jamais, jamais une seule fois. »

Yann Andréa, *Cet amour-là*.

1. Du cycle d'initiation au cycle de création

En tant que méthode d'analyse des textes qui propose d'articuler une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique, l'ethnocritique nous a permis d'interroger le travail de configuration et de reconfiguration des logiques culturelles à l'œuvre dans notre corpus. Au fil de notre questionnement, nous avons tenté de montrer les apports qu'une telle démarche pouvait offrir à la critique durassienne. En nous intéressant à la poétique culturelle des textes et en démontrant que ces derniers obéissaient à des réglages culturels particuliers, nous avons non seulement pu poser un nouvel éclairage sur certains motifs de l'œuvre indochinoise déjà abondamment analysés par la critique, mais également, soulever d'autres problématiques par la mise à jour d'« embrayeurs culturels¹ » (le carnivalesque, la cynégétique, etc.). Porter une attention soutenue à l'organisation fictionnelle et narrative du corpus nous a permis en particulier de mettre en évidence les logiques culturelles de type initiatique constitutives des récits.

Dans l'ouvrage *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Marie-Laure Bardèche déclare que « certains textes n'existeraient qu'à condition d'être comparés² ». Cette proposition est particulièrement vraie dans le cadre du cycle indochinois. Si les textes de notre corpus peuvent bien entendu se comprendre dans leur individualité (en tant qu'œuvre close), étudier la relation intertextuelle entre les récits nous permet d'appréhender le cycle comme structure à examiner dans son ensemble et ainsi pénétrer d'autres systèmes de signification. Plus que des romans de formation, le corpus nous propose un véritable parcours initiatique. Dans cette perspective, le cheminement des

¹ Guillaume Drouet. *Marier les destins : une ethnocritique des « Misérables »*, op. cit., p. 7.

² Marie-Laure Bardèche. *Le principe de répétition: littérature et modernité*, Paris : Harmattan, « Sémantiques », 1999, p. 14.

personnages (et notamment du personnage principal féminin) serait indissociable de la *traversée créatrice* de la narratrice, voire de l'autrice, pour qui *l'écriture-réalisée* résulte d'un véritable « engendrement de soi ». Le corpus indochinois condense en effet bien des cycles. Parfois entravés, ces derniers se répètent et se superposent, mais l'entremêlement de logiques ritiques et de logiques narratives leur donne une cohérence :

- Cycle du sang,
- Cycle calendaire,
- Cycle cynégétique (chasse, mort, fécondité),
- Cycle de vie (et donc de mort et de résurrection),
- Cycle carnavalesque d'intronisation/détronisation³ de la mère,
- Cycle de création,
- Cycle de réparation,
- Cycle d'écriture.

Si les récits combinent différents systèmes discursifs, la matrice culturelle du passage les structure toujours. En effet, tout cycle implique circulation : circuler aussi bien physiquement (mobilité géographique ou franchissement des frontières narratives par l'autotextualité) que métaphoriquement (par l'acquisition d'un nouveau statut) permet le passage vers le *devenir* écrivaine et la possibilité de prendre en charge son propre récit. Analyser les continuums et les belligérences entre les traits caractéristiques de l'oralité (et donc de la corporalité) et ceux de la littérature nous a par conséquent permis de porter un autre regard sur le processus de création. Dans la logique de notre corpus, la posture littéraire de la narratrice résulte bien des traversées initiatiques de la jeune fille : la fabrique d'identités à la fois féminines (les états dits « physiologiques » et le statut culturel donné au corps) et scripturales (les apprentissages littéraires) entrent en corrélation avec le meurtre sacrificiel de cette mère stérile que l'écriture, réparatrice, tend désormais à immortaliser. La répétition du mouvement cyclique inhérente au corpus indochinois vise par conséquent à la restauration d'un équilibre ; elle propose de combattre l'autre imaginaire graphique qui se dégage des récits, celui de la ligne brisée.

En effet, nous avons démontré que « L'histoire de Léo » (*Cahiers de la guerre et autres textes*), *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de*

³ Mikhaïl Bakhtine. *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 180.

la Chine du Nord prenaient ancrage durant une période de changement cristallisée par un même scénario : une mère vieille et affaiblie se meurt, une fille veut quitter les chemins de l'enfance et accéder à l'indépendance. Problématique universelle, cette « crise de la relève » nourrit une multitude de cultures. Les folkloristes puis les ethnologues du symbolique ont rapporté nombre de pratiques quotidiennes et rituelles permettant d'étudier le statut transitoire de jeune fille, entre l'état de la fillette et celui d'épouse. En effet, rappelons que, le rite suppose « la reconstitution des enjeux symboliques inhérents à certaines réalités physiques et sociales [...] au moyen d'un système de communication fondé sur la performativité [...] et le cérémonial⁴ » de manière à rendre matérielles ou concrètes certaines réalités impalpables. « [P]etit rite parlé⁵ », les contes de tradition orale sont en effet nombreux à nous raconter « le cycle des femmes passant par les différents âges de la vie⁶ ». Comme Yvonne Verdier l'a fait remarquer dans ses travaux, ils sont de véritables instruments de transmission.

Comprendre le conte, pour Yvonne Verdier, ce n'est donc pas le « placer dans son contexte », injonction qui esquivait l'essentiel — c'est-à-dire la nature, le niveau, les dimensions et les caractères de ce dernier —, mais bien plutôt construire, avec le conte, le réseau de toutes les autres « façons de faire et façons de dire » qui en éclairent non seulement le mouvement général, mais le plus énigmatique détail. Elle se plaisait à ajouter que le conte était à la fois, indissolublement, « savoir sur la société » et « savoir de la société », miroir grossissant et toujours déplacé, en même temps qu'agent des apprentissages essentiels [...] ⁷.

Le langage symbolique des contes initiatiques dit « féminins » insiste en effet sur le remplacement de la mère par la fille et contribue ainsi à véhiculer « les normes et les valeurs sociales⁸ ». La version orale du *Petit chaperon rouge*, *Blanche-Neige*, *Cendrillon*,

⁴ Sophie Dumoulin. « Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo », *op. cit.*, p. 440.

⁵ Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 15.

⁶ Anne Monjaret. « “De l'épingle à l'aiguille”. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 119.

⁷ Daniel Fabre et Claudine Fabre-Vassas. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, 15. Également cité par Anne Monjaret dans « “De l'épingle à l'aiguille”. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 121.

⁸ Anne Monjaret. « “De l'épingle à l'aiguille”. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 121.

*La Belle au bois dormant*⁹ et bien d'autres encore, soulignent la dimension critique des rapports mère-fille dans la transmission des rôles et la construction des identités. Les questions de socialisation et d'apprentissage posées par ces récits trouvent par conséquent un écho dans les principes de transmission et de renouvellement qui veut « qu'à la naissance d'un enfant, l'un des grands-parents disparaisse¹⁰ ». De là l'idée d'un progrès, d'une avancée : lorsqu'il y a mort, il y a également naissance, alternance, *renovation*. Dans cette perspective, une pensée symbolique associe le cycle du sang à un certain nombre de métaphores construites sur un vocabulaire agraire et sur l'organisation cyclique des saisons. Véritable printemps, les menstrues des jeunes femmes (les « fleurs ») promettent fertilité, fécondité, croissance et régénération du monde :

La fleur est le fondement ou préparatif à la semence et au fruit de chaque plante. Pour cette cause, on appelle fleurs les purgations menstruelles de la femme, d'autant qu'elles précèdent communément et sont comme préparatifs à leur fruit, qui est l'enfant, dont il s'ensuit que les femmes ne pensent avoir d'enfants devant qu'avoir leurs fleurs [sic]¹¹.

Pourtant, nous l'avons vu tout au long de notre analyse, les textes du cycle indochinois ne relèvent aucunement du conte. Si les emprunts sont nombreux (particulièrement dans *Un barrage contre le Pacifique*), le corpus les actualise et s'en écarte pour privilégier la mise en scène de desseins (et de destins) individuels. Dès lors, à l'opposé des récits de tradition orale qui utilisent les rites dans le but d'illustrer « tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce [qu'ils] édictent¹² », les romans nous montrent « ce qui se passe quand on s'écarte [...]»¹³. Dans cette perspective, si les intrigues débutent bien au cœur de la crise des relations mère-fille, les textes mettent en lumière une structure familiale dysfonctionnelle à la tête de laquelle le « monstre » [BCP p. 146] maternel ne sait comment céder sa place. Symboliquement *malmorte*, déjà « assassinée » par le cadastre colonial, elle reste au seuil de la vie et de la mort, incapable de *tré-passer*. Le

⁹ Dans plusieurs versions de conte, la belle-mère ogresse entend manger ses petits-enfants et sa bru. Elle en est finalement empêchée et jetée dans la cuve aux serpents.

¹⁰ Anne Monjaret. « De l'épingle à l'aiguille ». L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *op. cit.*, p. 145.

¹¹ Ambroise Paré, cité par Jocelyne Bonnet, *La Terre des Femmes et ses Magies*, Paris : Robert Laffont, « Les Hommes et l'Histoire », p. 4.

¹² Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre. « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *op. cit.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*

sème de la boiterie, et les symboliques qui l'accompagnent, nous informent d'emblée de l'équilibre rompu. La jeune fille, loin de connaître la bonne marche à suivre, se perd pour sa part sur les seuils de l'adolescence en s'essayant à diverses figures ambivalentes allant de la vierge à la prostituée, de la chasserresse à la proie, de la métisse à l'incestueuse.

Selon notre hypothèse, l'essentiel du procès narratif se structure par la textualisation d'une période de marge où l'impossibilité du passage met à mal la continuité du cycle. La grille d'analyse chronotopique nous a permis de souligner les principales dynamiques ritiques des parcours initiatiques et l'accointance des personnages avec la phase de marge. En effet, nulle régénérescence, nulle floraison dans la plaine close et statique de Kam. Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, l'absence de sociabilisation a provoqué de véritables lacunes initiatiques, obligeant les habitants ensauvagés à vivre dans un statisme à la fois physique et symbolique, éloignés de toute forme de passage. Signes d'une perturbation du transit, les pieds sont malades et n'avancent plus, jamais les graines ne germent, les enfants perpétuent le cycle mortifère. Dans l'impossibilité de devenir adultes, ils retournent à la terre une fois le printemps venu. La narratrice de *L'Amant* se souvient pour sa part d'un sentiment d'attente et de l'étrange impression de *ne pas être à sa place* : « On est trop grands maintenant, on ne se baigne plus dans le rac, on ne va plus chasser [...], on ne va plus [...] dans la forêt [...] » [A. p. 34]. La mort, le chaos, les vers grouillants sur le chaume du toit et les cadavres des enfants font de la plaine un espace-temps du dérèglement. « Tout ça, c'est la déveine » ne cesse de répéter la mère dans *Un barrage contre le Pacifique* ; comment lui donner tort ? Le sang de la mère ménopausée ne coule plus, mais désociabilisés, les adolescents restent privés de toute possibilité d'alternance et risquent « de se laisser dévorer » [BCP p. 146] par la mère ogresse.

Les multiples expressions de désordre observables dans le cycle indochinois nous ont également conduites à l'analyse des nombreux effets de sens carnavalesques présents au sein du corpus. Période d'inversion (de sexe, de classe, de génération), le carnaval se manifeste comme « instant d'une tension¹⁴ » dans le calendrier, une « soudure entre deux années¹⁵ », entre deux saisons : « Le vieux monde anéanti est donné avec le nouveau,

¹⁴ Alain Faure. *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX siècle : 1800-1914*, op. cit., p. 10.

¹⁵ *Ibid.*

représenté avec lui, comme la partie agonisante du monde bicorporel unique¹⁶ ». Raison pour laquelle, nous informe Mikhaïl Bakhtine, « les images du carnaval offrent tant de choses à l'envers¹⁷. » Marqués par un espace-temps de crise et de retournement, les récits du cycle indochinois thématisent et problématisent dans leur narration et leur langue une logique culturelle de type carnavalesque. La confusion des univers symboliques est généralisée : les rites sont dévoyés, le pouvoir des institutions remis en cause, les morts côtoient les vivants, la transmission fait défaut et la mère, reine du monde à l'envers textualisée en veuve boiteuse et vieille de la Mi-Carême, oscille entre les figures de Christ cupide et de martyr grotesque. En actualisant et textualisant les pratiques culturelles et symboliques du cycle carnaval/carême, les récits viennent une nouvelle fois appuyer la difficulté du passage. Loin d'inscrire l'imaginaire carnavalesque dans un cycle ordonné, le corpus superpose différentes cosmologies : le livre côtoie le corps ; l'excès, l'ascèse ; l'ordre, le désordre ; le gras, le maigre.

En intégrant des rites manipulés dans le tissu narratif, le roman moderne nous propose de lire une conception particulière du rapport entre l'individu et l'ordre social. À la coutume se substitue désormais le destin, souvent problématique. La catégorie du personnage liminaire en littérature théorisée par Marie Scarpa nous a permis de poser un nouveau regard sur la marginalité des personnages durassiens. Pris dans le « triangle initiatique » décrit par Daniel Fabre¹⁸ (triangle des frontières entre le sauvage et le domestique, le mort et le vivant, entre le féminin et le masculin), les personnages du cycle indochinois mêlent les ambivalences et les paradoxes. Les failles identitaires provoquées par les mécanismes de singularisation en font des personnages déséquilibrés, dans un constant état d'écartement. « Bloqués » dans un entre-deux constitutif, celui de la phase de marge, ils évoluent en dehors des cadres sociaux. Nous avons dès lors pu observer par une étude chronotopique mêlant chronotopie littéraire et représentations symboliques des temps et des espaces vécus, combien mobilité géographique et mobilité identitaire étaient indissociables. Pour *passer*, les personnages doivent *transgresser*, littéralement « marche[r] à travers, au-delà » et franchir matériellement ou symboliquement les frontières pour finalement circuler (dans la forêt, sur le bac, à la cantine de Ram/Réam,

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine. *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 178.

¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸ Daniel Fabre. « L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe », op. cit.

dans la grande ville coloniale/Saigon, etc.) et acquérir un nouvel état. La dynamique de violation rythme en effet le cycle indochinois : c'est bien la découverte de l'altérité et l'exploration transgressive des frontières et des limites qui provoquent chez les adolescents en quête d'identité l'enchaînement des épisodes initiatiques. Dans cette perspective, si l'emprise maternelle coupe la jeune fille de toute possibilité de régénérescence, cette dernière va peu à peu vouloir s'affranchir et suivre sa propre voie/x.

Enfin, notre lecture ethnocritique nous a permis d'observer dans quelle mesure, à l'intérieur de toutes ces variations textuelles, s'initier c'est avant tout créer. Il s'agissait dès lors d'interroger les conditions du surgissement de la vocation d'écrivaine. Nous avons détaillé combien la maîtrise du corps est porteuse d'une dynamique à la fois libératrice et créatrice. Dans cette continuité, le thème structurant de l'empreinte du sang sauvage ouvre un large réseau métaphorique et symbolique qui nous a rendue particulièrement sensible à l'étude des négociations plus ou moins conflictuelles entre cultures orales multiformes et univers scripturaux. Le sang autrefois indissociable des travaux d'aiguille — symbole de l'écriture du corps — est ici poétiquement associé à l'encre ; de même l'encre prend le pas sur le sang, et la lettre s'incorpore à la chair. Au sein du cycle indochinois, la littérature (souvent) mal incorporée fait naître une littérature seconde : encre et sang (ensauvagé) se conjuguent. Cette prégnance du corporel affranchi participe au caractère singulier de la narration. Au fil des récits, la voix narrative se pose comme « sujet » à travers la capacité du langage à transcrire, si ce n'est transmettre, les expériences vécues grâce au mimétisme de l'oralité très présent dans le corpus. L'implication de la narratrice (véritable alter ego fictionnel de Duras) vient appuyer la dimension subjective par une corporalisation sensorielle du discours. Désormais, la voix narrative poursuit l'interminable circulation de la jeune fille dans les marges du texte. Narratrice liminaire, elle prend une posture d'errante et substitue à la ligne brisée de la mère le mouvement cyclique de la réécriture indochinoise.

De la narratrice à l'autrice, il n'y a qu'un pas. Pour Marguerite Duras, le cycle indochinois est surtout le cycle d'une vie passée à écrire. Entre les brouillons des *Cahiers de la guerre* et *L'Amant de la Chine du Nord*, se sont près de quarante-cinq années qui se sont écoulées, soit la totalité d'une carrière littéraire et le passage d'une « écrivaine en herbe » au statut de mythe littéraire. Au fil des années, des genres, des récits, des styles, des entretiens, Marguerite Donnadiou a tracé sa voie/x jusqu'à devenir pleinement

Marguerite Duras. Du roman à l'autofiction, elle a créé son propre personnage et fait de la littérature sa vie : avec Duras, l'œuvre est *incorporée*. Dans cette perspective, la démarche d'écriture à la fois initiatique et performative qui nous est donnée à lire par la large amplitude temporelle du corpus illustre comment une écrivaine s'est mise au monde.

2. Pour une ethnocritique de la vocation littéraire féminine

Par l'intérêt qu'il a porté à la poétique culturelle, notre travail de recherche a permis l'exploration des imaginaires initiatiques et scripturaux présent dans le cycle indochinois de Marguerite Duras. Arrivée au terme de notre démonstration, nous pensons qu'il serait fructueux de confronter ces hypothèses à un plus large corpus d'autrices contemporaines à l'écrivaine. Des ouvrages tels que les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) de Simone de Beauvoir, *La batarde* (1964) de Violette Leduc, *L'Opoponax* (1964) écrit par Monique Wittig, ou plus récemment, *Mémoire de fille* (2006) d'Annie Ernaux oscillent également entre le régime de l'oralité et de l'écriture : les tensions, interactions et hybridations entre corps et corpus, maîtrise des fonctions reproductrices et maîtrise des savoirs rythment les textes. Au même titre que Duras, ces écrivaines s'inscrivent dans un tournant historique où la création littéraire n'est plus perçue comme l'unique fait des hommes. Toutes revendiquent en même temps qu'une libération de leur corps, une réappropriation de l'écriture. Dans cette perspective, il serait sans doute fructueux d'examiner les modalités symboliques, poétiques et ethnologiques d'une traversée créatrice indissociable d'une tension entre des logiques culturelles relevant à la fois de l'oralité (qui inclut la corporalité) et de la littératie.

Une telle recherche permettrait de poser un autre regard sur le processus créateur et la conquête de l'écriture par les femmes. Par ses travaux initiés sur l'écrivaine George Sand et des poètes-femmes (Marceline Desbordes-Valmore, Élisabeth Mercœur, Anaïs Ségalas et Lucie Delarue Mardrus), Sophie Ménard tente de cerner les aspects culturels de la formation des autrices au regard des rites de passage tels qu'ils se déploient dans la société française et tels qu'ils ont été étudiés par les ethnologues du féminin. Nous pensons que ces réflexions mériteraient d'être élargies à un corpus contemporain. L'intérêt de cette recherche serait d'investir un champ (en grande partie) délaissé par la théorie des identités de sexe/genre, par les études culturelles et par les théories féministes : celui de l'étude des

enjeux poétiques des œuvres à porté « autobiographique ». En effet, questionner la dimension ritique de la surprésence du corporel au sein de l'écriture féminine permettrait non seulement une mise en lumière des dynamiques organiques sous-jacentes à l'entreprise littéraire, mais également, de procéder à une anthropologie de la « traversée créatrice » féminine de manière à saisir les modalités initiatiques propres au « devenir écrivaine ». Une telle démarche permettrait certainement de dégager une poétique commune (de type initiatique) qui s'élaborerait dans les ouvrages féminins traitant de la vocation littéraire à partir des années 1960 en France, tout en offrant la possibilité de mieux appréhender la spécificité de chacune des autrices. De quoi, peut-être, mettre davantage en exergue toute la particularité de l'écriture durassienne.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus, œuvres, entretiens et ouvrages critiques sur Marguerite Duras

1.1 Corpus

DURAS Marguerite. *L'Éden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1977.

DURAS Marguerite. *L'Amant*, Paris : Éditions de minuit, 1984.

DURAS Marguerite. *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard, « Folio », 1993 (1991).

DURAS Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard, « Folio », 2011 (1950).

1.2 Corpus secondaire

BEAUJOUR Jérôme, DURAS Marguerite. *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris : P.O.L., 1987.

DURAS Marguerite. *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, Paris : Albatros, 1980.

DURAS Marguerite. *Yann Andréa Steiner*, Paris : P.O.L., 1992.

DURAS Marguerite. *Écrire*, Paris : Gallimard, 1993.

DURAS Marguerite. *Le Monde extérieur, Outside II*, Paris : P.O.L., 1993.

DURAS Marguerite. *Les yeux verts*, Paris : Cahiers Du Cinéma, « La Petite Bibliothèque », 1996 (1987).

DURAS Marguerite. *Papiers d'un jour, Outside I*, Paris : Gallimard, 1996 (1984).

DURAS Marguerite. *Yann Andréa Steiner*, Paris : Gallimard « Collection Folio », 2002 (1992).

DURAS Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris : P.O.L., 2009.

DURAS Marguerite. *Des journées entières dans les arbres*, Paris : Gallimard, 2009.

DURAS Marguerite, Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit 2013 (1974).

1.3 Entretiens

DURAS Marguerite, SAINT-PHALLE (de) Thérèse. « Entretien avec Thérèse de Saint-Phalle », *Le Monde*, 20 janvier 1962.

DURAS Marguerite, HERVE Alain. « Entretien avec Alain Hervé », *Réalités* (n° 206), mars 1963.

DURAS Marguerite, SOBAN Paul. « Entretien avec Paul Soban à propos de la publication du Ravissement de Lol V. Stein », *Lire et Écrire* (n° 8), « F. comme fiction », 1964.

BREE Germaine, DURAS Marguerite. « An Interview with Marguerite Duras », *Contemporary Literature* (vol. XIII), 1972.

COUSIN Gabriel, DURAS Marguerite, KNAPP Bettina. « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review* (n° 44), 1971.

DURAS Marguerite. « Marguerite Duras à propos de “Baxter Véra Baxter” », Télévision Française 1, 1977. [En ligne]. <https://www.ina.fr/video/I00019605>.

DURAS Marguerite, LE MASSON Hervé. « Entretien avec Hervé Le Masson », *Le Nouvel Observateur*, septembre 1984.

DURAS Marguerite, LAMY Suzanne, ROY André. *Marguerite Duras à Montréal*. Malakoff : Spirale, 1984.

DURAS Marguerite, PIVOT Bernard. *Apostrophe*, émission du 28 septembre 1984.

DURAS, Marguerite, PORTE Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012 (1976).

1.4 Articles et ouvrages généraux sur Marguerite Duras

ADLER Laure. *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998.

AHLSTEDT Éva. *Le Cycle du « Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003.

AHLSTEDT Éva. « Lorsque la marge vient réclamer sa place au centre, à propos de Thanh, Alice et Betty Fernandez ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 138–151.

ALAZET Bernard. *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris : Lettres modernes Minard, « L'icosathèque », 2002.

ALAZET Bernard et BLOT-LABARRERE Christiane (dir.). *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris : Honoré Champion, 2020.

ALIETTE Armel. « De la mendicante à Christine V, les errances féminines de M. Duras », communication à la journée d'agrégation Marguerite Duras organisée par Bernard Alazet et Évelyne Grossman, Université Paris 7 — Denis Diderot & Université Paris 3 — Sorbonne nouvelle, 2005. [En ligne]. <http://remue.net/Duras-De-la-mendicante-a-Christine-V-les-errances-feminines-de-M-Duras-par>

ALIETTE Armel. *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris : Le Castor astral, 1991.

AMMOUR-MAYEUR Olivier. *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris : Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2004.

ANDERSON Stéphanie. *Le discours féminin de Marguerite Duras : un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

ASSOULINE Pierre. « La vraie vie de Marguerite Duras », *Lire* (n° 193), 1991.

BARAT François, FARGUES Joël. *Marguerite Duras*, Paris : Éditions Albatros, 1975

BARBE Philippe (dir.). « Hétérotopies et cartographie existentielle des lieux de Marguerite Duras ». In *French Literature series : Origins and Identities in French*

- littérature*, vol. XXVI, Amsterdam : Éditions Rodopi, 1999, p. 183–196.
- BARBE Philippe. « Mémoire des lieux : Reterritorialisation de l'espace colonial chez Marguerite Duras », *L'Esprit Créateur* (n°1), 2003, p. 101–112.
- BARRE Fabienne, COUSSEAU Anne. *Marguerite Duras : marges et transgressions ; actes du colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005, Université Nancy 2 — UFR de Lettres*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le texte et ses marges », 2006.
- BARRE Fabienne. « L'obligation d'imaginer de Marguerite Duras ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005*. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », p. 127–145.
- BERNATEAU Isée. « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *Le Carnet PSY* (n° 165), 2012, p. 32–35.
- BIET Christian. *Qu'est-ce que le Théâtre ?*, Paris : Gallimard, 2013.
- BLOT-LABARRERE Christiane. « De Césarée à “Roma“, Marguerite Duras dans les forêts de Racine ». In Alexandra Saemme et Stéphane Patrice (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 17–28.
- BOGAERT Sophie. « Les Chantiers de l'écriture durassienne : une poétique de l'inachevable », *Ligeia* (n° 101–104), 2010. [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/lige.101.0155>.
- BOGAERT Sophie. « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme ». In Claude Rgelin, Isabelle et Roger-Yves Roche (dir.). *Autofiction(s)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 165–186.
- BORGOMANO Madeleine. *Duras : une lecture des fantasmes*, Belgique : Cistre, 1985.
- BORGOMANO Madeleine, BORGOMANO Claude et ALAZET Bernard. *Marguerite Duras : de la forme au sens*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- BOURGEOIS Sylvie. *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris : L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2007.
- BOUTHORS-PAILLART Catherine. *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2002.
- BROWN Llewellyn. *Marguerite Duras, écrire et détruire : un paradoxe de la création*, Paris : Lettres modernes Minard, « Archives des lettres modernes », 2018.
- BURGELIN Claude, GAULMYN de Pierre. *Lire Duras*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000.
- CALLE-GRUBER Mireille. « Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras ? », *Littérature* (n° 63), 1986, p. 104–119. [En ligne]. <https://doi.org/10.3406/litt.1986.1399>
- CASSIRAME Brigitte. *Anne-Marie Stretter, Une figure d'Éros et de Thanatos dans l'œuvre Marguerite Duras*, Éditions Publibook université, 2006.
- CAUTE Adeline. *Maternité et sacrifice dans le récit au féminin français, québécois et américain : 1945-1968. Perspectives comparatistes*, Paris : Classiques Garnier, « Genres, sexes, textes », 2018.

- CENAC Laetitia. *Marguerite Duras : l'écriture de la passion*, Paris : Éditions de La Martinière, 2013.
- CHALONGE (de) Florence. *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2005.
- CHOUEN-OLLIER Chloé. *Marguerite Duras : écrire l'écart*, Paris : Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes. Série Critique », 2015.
- CLAVARON Yves. « L'Inde dans Le Vice-consul et India Song », *Roman* (Hors-série n° 2), 2006, p. 109–120. [En ligne]. <https://www.cairn-int.info/revue-roman2050-2006-3-page-109.htm>
- CLEDER Jean. *Duras*, Paris : Icônes, 2019.
- COUSSEAU Anne. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.
- DAVID Michel. *Marguerite Duras, une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture*, Paris : Desclée de Brouwer, 1996.
- DAUSSAINT-DONEUX Isabelle. « Duras, là où la marge devient norme ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 243–255.
- DRISSI Hamida. « L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne », Thèse de doctorat en Littératures, Université Paris-Est, 2008.
- EUGENE Pierre. « Le chant des seuils ». In Luc Chessel (dir.). *Filmer dit-elle : le cinéma de Marguerite Duras*, Paris : Capricci, 2014.
- FAU Christine. « Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras », *Symposium* (n° 49), 1995.
- FONSECA Christiane. « L'amour dans le *Cantique des cantiques* et *L'Amant* », *Cahiers jungiens de psychanalyse* (n° 109), 2004, p. 63–81. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2004-1-page-63.htm>
- FREMONT Gabrielle. « L'effet Duras ». *Études littéraires* (n° 16) 1983. [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/500597ar>
- GERVAIS ZANINGER Marie-Annick. « Marguerite Duras, La fabrique d'un visage ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 113–128.
- GHORBEL Wafa. « La mère chez Duras : “Deux fois étrange, deux fois étrangère“ : L'exemple d'Un barrage contre le Pacifique ». In *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, p. 151–161.
- HANANIA Cécile (dir.). *Marguerite Duras. Le rire dans tous ses éclats*, Editions Rodopi, 2014.
- INCE Kate. « Le “cycle du Barrage” dans l'œuvre de Marguerite Duras ». *French Studies*,

- vol.59, (n° 4), 1 octobre 2005 : p. 572–573. [En ligne]. <https://doi.org/10.1093/fs/kni265>.
- JACQUOT, Martine L. *Duras, ou le regard absolu*. Toulon : Presses du Midi, 2009.
- JOLLY Geneviève. « Avènement d'une dramaturgie en marge (*Les Eaux et Forêts, Le Square et La Musica*) ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 181–191.
- LANE Nancy. « Duras and Cardinal, Writing the (M)Other », *French Forum*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 215–232, p. 225.
- LIMAM-TNANI Najet (dir.). *Marguerite Duras : altérité et étrangeté, ou, la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2013.
- LIMAM-TNANI Najet. « L'Amant de Marguerite Duras : album de photos ou film virtuel ? », *Littératures* (n° 78), 2018, p. 123–133.
- LOIGNON Sylvie. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir !*, Paris : L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2001.
- LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- MARINI Marcelle. *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, Paris : Éditions de Minuit, « Autrement dites », 1977. [En ligne]. <https://www.cairn.info/territoires-du-feminin--9782707301727.htm>
- MARINI Marcelle. « Transgressions ». In Alain Vircondelet (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Paris : Rocher, 1998.
- MEUREE Christophe, PIRET Pierre. *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Berne : Peter Lang, 2009.
- MICHEL Chantal « Duras lue par Blanchot ». In Claude Burgelin, Pierre de Gaulmyn (dir.). *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon : Presse universitaire de Lyon, 2000, p. 107–134.
- MICHELUCCI Pascal. « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* ». *Études françaises* (n° 39), 8 octobre 2003, p. 95–107. [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/007039ar>
- MION Didier. « Une passion, celle d'écrire chez Marguerite Duras », *Champ psy*, (n° 57), 2010, p. 43–52.
- PAQUIN Annie. « Le paradoxe romanesque autobiographique dans *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Mémoire de recherche en littérature*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1995.
- PERALDI François. « L'attente du père, Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras », *Études freudiennes* (n° 23, avril), p. 25–41.
- PHAM Thi Hoa. « Marguerite Duras et la représentation du colonialisme européen : lecture d'Un Barrage contre le Pacifique », *Mémoire de recherche en littérature*, Département d'études françaises, Université de Moncton, 1999.
- PHILIPPE Gilles (dir.). « Préface ». In *Marguerite Duras. Œuvres complètes*.

Bibliothèque de la pléiade, Paris : Gallimard, 2011.

PHILIPPE Gilles. « Le style Marguerite Duras », entretien avec Éléonore Sulser, *Le temps*, 11 novembre 2011. [En ligne]. <https://www.letemps.ch/culture/style-marguerite-duras>.

PINTHON Monique. « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 63–72.

PINTHON Monique. « Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question », *RELIEF revue électronique de littérature française*, vol.3 (n° 1), Utrecht University, « Autobiographie et autofiction », 2009, p. 30–42. [En ligne]. <https://doi.org/10.18352/relief.400>

PINTHON Monique. « Marguerite Duras : une écriture à l'écoute du corps », *Intercâmbio : Revue d'Études Françaises/French Studies Journal*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2009, p. 233–246.

POULET Élisabeth. « Marguerite Duras n'existe pas », *La Revue des Ressources*, 2013. [En ligne]. <https://www.larevuedesressources.org/marguerite-duras-n-existe-pas,629.html>

QUENEAU Raymond. « Un lecteur de Marguerite Duras », *Cahiers Renauds-Barrault* (n° 52), 1965.

RATNOFF Anne. « Écrire la mère dans le “Cycle indochinois“ de Marguerite Duras », Mémoire de recherche en littérature française, Wellesley College, 2015. [En ligne]. <http://docplayer.fr/66499265-Ecrire-la-mere-dans-le-cycle-indochinois-de-marguerite-duras.html>

RICHAUDEAU François. « De Marguerite Duras à Marcel Jousse, le jésuite ». *Communication et langages* (n° 69) 3ème trimestre 1986, p. 8–25. [En ligne]. <https://doi.org/10.3406/colan.1986.1778>.

ŠRAMEK Jiří. « Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras », *Études romanes de Brno*, vol. IX, 1977, p. 37–50.

TISON-BRAUN Micheline. *Marguerite Duras*, Amsterdam : Rodopi, 1984.

VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras : 1914-1996*, Paris : Librairie générale française, 2014.

VAN DE BIEZENBOS Lia. *Fantasmés maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam : Brill, 2004.

VAUDREY-LUIGI Sandrine. *La langue romanesque de Marguerite Duras : « une liberté souvenante »*, Paris : Classiques Garnier, « Investigations stylistiques », 2013.

VAUDREY-LUIGI Sandrine. « L'Amant de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style ». *Cahiers de Narratologie*, (n° 35), 3 septembre 2019. [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/narratologie.9434>.

VAUDREY-LUIGI Sandrine. « Marguerite Duras et la langue ». *Poétique* (n° 162), 2010, p. 219–231. [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/poeti.162.0219>.

VAYRETTE Patrick. « Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens ». In Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.). *Marguerite Duras. Marges et transgressions. Actes du Colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005. Université de Nancy 2 — UFR de Lettres, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « Le Texte et ses marges », 2006, p. 35–48.*

WATERS Julia. « Marguerite Duras and Colonialist Discourse: An Intertextual Reading of *L'Empire Français* and *Un barrage contre le Pacifique* ». *Forum for Modern Language Studies* (n° 39), 2003, p. 254–266. [En ligne]. <https://doi.org/10.1093/fmls/39.3.254Wei>

WEI Keling. « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil : *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, (n°34), 2002, p. 101–114, p. 110. [En ligne]. <https://doi.org/10.7202/007761ar>

YINGYING Yang. « Marguerite Duras et Eileen Chang. L'enfance, le roman familial, l'écriture féminine », Thèse en doctorat en littératures. Université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2012. [En ligne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01547165>.

2. Œuvres mentionnées

La Bible, Nouvelle traduction, Boyer F., Prevost J-P., Sevin M., Paris : Bayard, 2001.

LAFARGE Marie. *Mémoires de madame Lafarge, née Marie Cappelle écrits par elle-même, vol. I*, Paris : Lévy frères, 1867. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2037160.texteImage>.

PEREC Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris : Gallimard, 1993 (1975).

ROUSSEAU Jean-Jacques. *Les Confessions*, Paris : Gallimard, « Folio », 2009.

SHAKESPEARE William. *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, Paris : Flammarion, 1997.

TOURNIER Michel. *La Goutte d'or*, Paris : Gallimard, 1985.

3. Dictionnaires et encyclopédies

ANDRIEU Bernard. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris : CNRS éditions, « CNRS dictionnaires », 2006.

BRUN Jacques, DRIANT J. C, SEGAUD Marion (dir.) *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, Paris : Colin, « Dictionnaire », 2002.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1997.

JARRETY, Michel. *Lexique des termes littéraires*, Paris : Librairie Générale française, 2001.

Le Robert, Paris : Edition Le Robert, 2012.

REY Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2012.

<https://www.cnrtl.fr/>.

<http://publictionnaire.huma-num.fr/>.

4. Théories littéraires

4.1 Théorie et critique littéraires

AUSTIN John. *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984.

BAKHTINE Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, « Tel », 1987.

BAKHTINE Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.

BARDECHE Marie-Laure. *Le principe de répétition : littérature et modernité*, Paris : Harmattan, « Sémantiques », 1999.

BARTHES Roland. *L'analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981.

BERNARD Michel. « De la corporéité fictionnaire », *Revue internationale de philosophie*, vol. 222 (n° 4), 2002, p. 523–534.

BERNAS Steven. *L'impouvoir de l'auteur(e) : création et médias*, Paris : L'Harmattan, « Champs visuels », 2007.

BOOTH Wayne C. « Distance et point de vue », *Poétique du récit*, Paris : Seuil, « Points », 1977.

BOUVET Rachel, OLIVIERI-GODE Rita (dir.). *Géopoétique des confins*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018.

BOUVIER CAVORET Anne (dir.). *Le théâtre et le sacré. Actes et colloques 45*, Paris : Klincksieck, 1996.

BREMOND Claude. *Logique du récit*, Paris : Seuil, Poétique, 1973.

BRODY Jules. « What was French classicism? », *Continuum* (vol. 1), p. 51–77, 1989.

COLONNA Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. [En ligne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>.

COLONNA Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Tristram, 2004.

DÄLLENBACH Lucien. « Intertexte et autotexte », *Poétique* (n° 27), 1976, p. 282–296.

DAUPHIN Cécile. « Ecriture de l'intime dans une correspondance familiale du XIXe siècle », *Le Divan familial*, vol. 11 (n° 2), 2003, p. 63–73.

DESCOMBES Vincent. *Proust : philosophie du roman*, Paris : Éditions de Minuit, « Critique », 1987.

DESTAIS Alexandra. *Éros au féminin : d'Histoire d'O à Cinquante nuances de Grey*, Paris : Klincksieck, 2014.

- DOUBROVSKY Serge, LECARME Jacques, LEJEUNE Philippe (dir.). *Autofiction et Cie*, Université Paris X, Centre de recherches Interdisciplinaires, 1993.
- FOREST Philippe. *Je et Moi*, Paris : Gallimard, 2011.
- GODARD Roger. *Itinéraires du roman contemporain*, Paris : Colin, 2006.
- GUSDORF Georges. « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 75^e année (n° 6), 1975, p. 957–1002. [En ligne]. <https://www.jstor.org/stable/40525445?seq=1>.
- GUSDORF Georges. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris : Odile Jacob, 1991.
- GUSDORF Georges. *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris : Odile Jacob, 1991.
- HAGEGE Claude (dir.). « Espace et cognition à la lumière des choix faits par les langues humaines ». In *Les espaces de l'homme*, Paris : Odile Jacob, 2005.
- HOLBEK Bengt. « Le langage des contes merveilleux », *Cahier de Littérature Orale* (n° 28), 1990.
- HONG Ran-E. « Quand le paraître prime l'être : les habits dans les Contes de Perrault ». [En ligne]. https://earlymodernfrance.org/files/HongCahiersIX2%282005%29_35_48.pdf
- HUBIER Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003.
- JACKOBSON Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- JOUVE Vincent. « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie* (n°10.2), 2001, p. 75–90.
- JUNG Ursula. *L'énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*. Tübingen : Forum modernes, 1994.
- LAVOCAT Françoise, LECERCLE François. *Dramaturgies de l'ombre : actes du colloque organisé à Paris IV et Paris VII, 27 au 30 mars 2002*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.
- LECARME Jacques, LECARME-TABONE Éliane. *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, « U. Lettres », 1997.
- LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude (dir.). *Le Charivari, Actes de la table ronde organisée à Paris par le CNRS et l'EHESS*, Paris : Mouton, 1977.
- LE GOFF Jacques. *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris : Seuil, 1985.
- LEGUEN Brigitte. « Autofiction versus écriture de soi chez les écrivaines françaises contemporaines », *En Feminismo/s* (n° 34), 2019, p. 121–141. [En ligne]. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/100398/1/Feminismos_34_06.pdf.
- LEJEUNE Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, « Poétique », 1975.
- LINTVELT Jaap. *Essai de typologie narrative*, Paris : J. Corti, 1989.
- MEGEVAND Martin. « Choralité ». In Jean-Pierre Ryngaert (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles : Actes Sud-Papiers, 2005, p. 36–40.
- MITTERAND Henri. *Le discours du roman*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MONTANDON Alain (dir.) *Figures du vieillir*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.

NESCI Catherine, PLANTE Christine, REID Martine. « Genre, Gender : conjonctions et disjonctions », table ronde animée par Audrey Lasserre. In Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.). *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 399–432.

OUELLET Pierre (dir.). *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2002.

PEREC Georges. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, « l'espace critique », 2010.

PROPP Vladimir. *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard, 1983.

RALLO Elisabeth. *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, Paris : J. Corti, 1989.

RICŒUR Paul. *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1984.

RICOTE Sabine. « Jean des Styles. Des Lavandières à Jean des Tilles d'Aloysius Bertrand », *Romantisme* (n° 145), 2009/3, p. 51–64. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-51.htm>

ROQUES Sylvie. « Le Corps Performatif : les enjeux des scènes contemporaines », *Revue Bras. Estud. Presença*, (n°7), 2017, p. 4–18.

ROUSSEAU Marjorie. « La prostituée au XIXe siècle : vers une vacance du personnage romanesque », *Les chantiers de la création*, (n° 4), 2011. [En ligne]. <https://journals.openedition.org/lcc/365#quotation>.

ROUSSEAU-MINIER Marjorie. *Des filles sans joie : le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Genève : Librairie Droz, « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 2018.

SANGLER Judith. « Quel âge ont les classiques ? », *Poétique*, 1991, p. 22–37.

SOLLERS Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Seuil, 1970.

SORCI Antonino. « La détente narrative : Mélancolie et catharsis au cinéma. » In Carole Talon-Hugon (dir.). *L'Artialisation des émotions*, Paris : Presses universitaires de France, 2014, p. 48–62.

UBERSFELD Anne. *Lire le Théâtre*, Paris : Belin, 2001.

ZIETHEN Antje. « La littérature et l'espace », *Arborescences* (n° 3), p. 3–29, 2013.

ZIPES Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris : Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2007.

4.2 Ethnocritique de la littérature

CNOCKAERT Véronique. *Émile Zola. Les inachevés. Une poétique de l'adolescence*, Montréal : XYZ, 2003.

CNOCKAERT Véronique. « L'empire de l'ensauvagement : *Adieu* de Balzac »,

Romantisme (n° 145), 2009, p. 37–49. [En ligne]. <https://www.cairn-int.info/revue-romantisme-2009-3-page-37.htm>.

CNOCKAERT Véronique. « L’empire au miroir. Renée Saccard ou la vieille de la Mi-Carême ». In Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.). *Horizons ethnocritiques*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2010, p. 17-31.

CNOCKAERT Véronique. « Un huis clos de papier. Du “Livret des Enfants-Assistés“ à *La Légende dorée*. », *Flaubert* (n°10), 2013. [En ligne] <http://journals.openedition.org/flaubert/2105>.

CNOCKAERT Véronique. « Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée ». In *Ensauvagement du personnage et écriture ensauvagée*. Carnet de recherche : l’Observatoire de l’imaginaire contemporain, 2017. [En ligne]. <http://oic.uqam.ca/en/carnets/ensauvagement-et-ecritureensauvagee/ensauvagement-du-personnage-et-ecriture-ensauvagee>.

CNOCKAERT Véronique. « Le corps instruit. *La faute de l’abbé Mouret* d’Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes* (n° 92), Dossier « Ethnocritiques zoliennes », 2018.

CNOCKAERT Véronique. « Écritures liminoïdes et langues sur le seuil. *L’Assommoir* de Zola, *L’Avalée des avalés* de Ducharme ». In Véronique Cnockaert, Marie Scarpa et Marie-Christine Vinson (dir.). *L’ethnocritique en mouvement. Trente ans de recherches avec Jean-Marie Privat*, février 2021. [En ligne]. <http://www.ethnocritique.com/fr/node/250/>.

CNOCKAERT Véronique. DUMOULIN Sophie. « Oralités/Littératies/Littératures », *Cahier Figura* (n° 38), « Les douze travaux du texte », 2015. [En ligne] http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/61808/documents/cf38_12.pdf.

CNOCKAERT Véronique, PRIVAT Jean-Marie, et SCARPA Marie (dir.). *L’ethnocritique de la littérature*. Québec : Presses de l’Université du Québec, « Approches de l’imaginaire », 2011.

DELMOTTE-HALTER Alice. « *L’Amant*, approche ethnocritique », *La Revue des Ressources*, Dossier « Marguerite Duras », 2010. [En ligne] <http://www.larevuedesressources.org/l-amant-approche-ethnocritique,1672.htm>.

DELMOTTE-HALTER Alice. *Revoir Osnabrück : sur la cuisine dans un livre d’Hélène Cixous*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2018.

DROUET Guillaume. *Marier les destins : une ethnocritique des Misérables*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2011.

DROUET Guillaume. « Les voi(e)x de l’ethnocritique », *Romantisme*, 2009/3 (n° 145), p. 11–23. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-11.htm>.

DUMOULIN Sophie. « Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo », Thèse de Doctorat en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2013. [En ligne] <https://archipel.uqam.ca/5729/>.

DUMOULIN Sophie. « Il était une fois une jeune fille, sa chèvre et son petit soulier. La Esmeralda et la douce idiotie de l’enfance ». In Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.). *Idiots, figures et personnages liminaires*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », p. 44–55, 2012.

- MENAND DOUMAZANE Françoise. *Miroirs d'Aline : ethnocritique d'un roman de C. F. Ramuz*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2012.
- MENAND DOUMAZANE Françoise. « De *La Vieille Henriette* à *Aline* : ethnogénétique d'une filiation et d'une affiliation », *Flaubert* (n°10), 2013. [En ligne] <http://journals.openedition.org/flaubert/2150>.
- MENARD Sophie. « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme* (n° 149), 2010/3, p. 97–110.
- MENARD Sophie. « “Jusqu’à ce que le mort nous sépare “. Ethnocritique du revenant dans *Thérèse Raquin* », *Poétique* (n° 172), 2012/4, p. 441–455.
- MENARD Sophie. « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 25 décembre 2013, consulté le 27 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/2114>.
- MENARD Sophie. « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d’“À une passante“ de Baudelaire », *Ethnologie française* (vol. 44), 2014/4, p. 643–650. [En ligne] www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-643.htm.
- MENARD Sophie. « Le don d’objets et des “restes de vie“ (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l’œuvre d’art », *Techniques & Culture* (n° 64), 2015/2, p. 192–195.
- MENARD Sophie. « Le pied mal chaussé de la mendicante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *Poétique* (n° 179), 2016/1, p. 73–87. [En ligne]. <https://www.cairn-int.info/revue-poetique-2016-1-page-73.htm>.
- MENARD Sophie. « Le “personnage liminaire“ : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*. Université Toulouse Jean Jaurès (n° 8), 2017, « Entre-deux : Rupture, passage, altérité ». [En ligne] <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notionethnocritique/>.
- MENARD Sophie. « Poésie surréaliste, conte et comptine. Le poème 27 de Poisson soluble », *Poétique* (n° 183), 2018, p. 109–120.
- MENARD Sophie. « De l’oiseau à la lettre : l’entrée en écriture dans *Histoire de ma vie* de George Sand », *Pratiques* (n° 183–184), 2019. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/pratiques/7182>.
- PRIVAT Jean-Marie. *Bovary charivari : essai d'ethno-critique*, Paris : CNRS « CNRS littérature », 1994.
- PRIVAT Jean-Marie. « Son auberge n’était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud ». In Vincent Jouve (dir.). *L'expérience de lecture*, Paris : L'improviste, 2005, p. 101–111.
- PRIVAT Jean-Marie. « Une ethnocritique des intersignes : Le Retour et ses discours », *Etudes de lettres* (n° 1–2), 2005.
- PRIVAT Jean-Marie (dir.). *Ma montagne. Lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade pour la jeunesse*, Recherche textuelles (n° 6), Université Paul Verlaine-Metz, 2006.
- PRIVAT Jean-Marie. « Un habitus littéraire ? », *Pratiques* (n° 131–132), 2006, p. 125–130. [En ligne]. https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2006_num_131_1_2122.

- PRIVAT Jean-Marie. « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature ». *Romantisme* (n°145), 2009, p. 79–95. [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/rom.145.0079>.
- PRIVAT Jean-Marie. « Le dur combat dialogique », *Flaubert* (n° 10), 2013. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/flaubert/2152>.
- PRIVAT Jean-Marie. « À la fin, tout i/y passe », *Flaubert* (n° 10), 2013. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/flaubert/2167>.
- PRIVAT Jean-Marie. « La lettre et le panier. Ethnocritique de Flaubert », *Ethnologie française*, vol. 44 (n° 4), 2014, p. 651–661. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2014-4-page-651.htm>.
- PRIVAT Jean-Marie. « (Et il la regardait.) Un destin entre parenthèses », *Flaubert* (n° 16), 2016. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/flaubert/2594>.
- PRIVAT Jean-Marie. « “Le chapeau de l’arpenteur“. Polylogie, dialogie, hétérophonie ». In Sophie Ménard et Jean-Marie Privat (dir.). *À l’œuvre, l’ouvrier*, Nancy : Éditions Universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017, p. 47–84. [En ligne] http://ethnocritique.com/fr/article-dun-chapitre/le-chapeau-de-larpenteur-polylogie-dialogie-heterophonie#footnote33_mxy7tui.
- PRIVAT Jean-Marie. « Le cadavre du réalisme », *Cahier ReMix* (n° 07), « Repenser le réalisme », Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire. 2018. [En ligne]. <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme>.
- PRIVAT Jean-Marie. « Sur La Raison graphique. *La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody », *Questions de communication* (n° 33), 2018. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12581>.
- PRIVAT Jean-Marie. « Littératie », *Pratiques* (n°183–184), 2019. [En ligne] <http://journals.openedition.org/pratiques/6762>.
- PRIVAT Jean-Marie. « Oralité », *Pratiques* (n° 183–184), 2019. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/pratiques/6772>.
- PRIVAT Jean-Marie, KARA Mohamed. « La littératie. Autour de Jack Goody », *Pratiques* (n° 131–132), 2006.
- SCARPA Marie. *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris : CNRS, « CNRS littérature », 2000.
- SCARPA Marie. « Sauvage, vous avez dit “sauvage“ ? Lecture ethnocritique de “La Mère Sauvage“ de Maupassant », *Littérature* (n° 153), 2009/1, p. 36-49. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-36.htm>.
- SCARPA Marie. *L'éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris : Champion, « Romantisme et modernités », 2009.
- SCARPA Marie. « Le personnage liminaire ». *Romantisme* (n° 145), 2009, p. 25–35. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>.
- SCARPA Marie. « Et si Félicité portait malheur ? », *Flaubert* (n° 10), 2013. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/flaubert/2162>.
- SCARPA Marie. « L’ethnocritique aujourd’hui ». In Patrick Maurus (dir). *Actualité de la sociocritique*, Paris : L’Harmattan, 2013.

SCARPA Marie. « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, 2013, p. 7–18. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/multilinguales/2808>.

VINSON Marie-Christine. *L'éducation des petites filles chez la comtesse de Ségur*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 1987.

VINSON Marie-Christine. « Le cru et le lu, ethnocritique d'un album pour la jeunesse, *Le Géant de Zéralda* », *Pratiques* (n° 157–158), 2013. [En ligne] <https://journals.openedition.org/pratiques/3856#quotation>.

VINSON Marie-Christine. « Bécassine ou comment on fait les bécasses ». In Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.). *Idiots, figures et personnages liminaires*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2012, p. 56–72.

5. Sciences humaines et sociales

5.1 Approches anthropologiques et ethnologiques

ALBERT Jean-Pierre. « Aux marges du visible : les images des morts », *Critique*, Routledge : Taylor & Francis, 1996, p. 433–446. [En ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00333243/document>.

ALBERT Jean-Pierre. *Le sang et le Ciel : les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris : Aubier, « Historique », 1997.

AUGE Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

BELMONT Nicole. *Mythes et croyances dans l'ancienne France*, Paris : Flammarion, 1973.

BLANC Dominique. « Le chiffre du destin. Le sort des vivants et le sort des morts dans les loteries de l'Europe du Sud », *Études rurales* (n° 105–106), 1987.

BELMONT Nicole. *Aux sources de l'identité française. L'académie celtique*, Paris : Éditions du C.T.H.S, 1995.

BELMONT Nicole. *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999.

BELMONT Nicole. « Temps Continu, Temps Rompu, Temps Oublié », *Ethnologie Française* (n° 30), 2000, p. 23–30.

BELMONT Nicole. *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, Paris : Corti, « Merveilleux », 2007.

BONNET Jocelyne. *La Terre des Femmes et ses Magies*, Paris : Robert Laffont, « Les Hommes et l'Histoire », 1988.

BONNIN Richard. « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale », *Communications* (n° 70), 2000, p. 65–92.

CALAME-GRIAULE Geneviève. « Pour une lecture initiatique des contes populaires »,

Bulletin du centre Thomas-More (n° 21), 1978, p. 11–29.

CAMPBELL Joseph, MOYERS Bill et TANZAC Jazenne. *Puissance du mythe*, Paris : Oxus, 2009.

CARRE DE BUSSEROLLE Jacques-Xavier. *Notice sur les fêtes des ânes et des fous*, Rouen : D. Brière, Sans Date. [En ligne]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8500542>.

CHOAY Françoise. *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Seuil, « La couleur des idées », 2006.

COUCHARD Françoise. *Empire et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 1991.

COUROUCLI Maria. « Du cynégétique à l'abominable », *L'Homme* (n° 174), 2005. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/lhomme/25104>.

DAWSEY John. « Sismologie de la performance : plateaux, temps, f(r)ictions », *Cultures-Kairós*. [En ligne]. : <https://revues.mshparisnord.fr/443/cultureskairos/index.php?id=1403>.

DERRIDA Jacques. *Séminaire : La bête et le souverain ; Tome 1, 2001-2002*, Paris : Éditions Galilée, 2008.

DERRIDA Jacques. « Jacques Derrida : Épreuves d'écriture », *Cahiers philosophiques*, (n° 117), 2009/1, p. 84–91. [En ligne]. <https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-philosophiques1-2009-1-page-84.htm>.

DESCOLA Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005., s. d.

DESIDERI Lucie. « Alphabets Initiatiques », *Ethnologie Française* (n°33), 2003, p. 673–682. [En ligne]. www.jstor.org/stable/40990627.

DESIDERI Lucie. « Jeu De L'œil », *Ethnologie Française*, (vol. 21), 1991, p. 415–422. [En ligne]. www.jstor.org/stable/40989294.

DESIDERI Lucie. « La jeune fille au cœur du vestige ». In Claude Voisenat (dir.). *Imaginaires archéologiques*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008. [En ligne]. <http://books.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/editionsms/3417>>.

DOUGLAS Mary. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris : La Découverte, 2016.

DURKHEIM Émile, WILLAIME Jean-Paul. *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris : Presses universitaires de France, 2013.

FABRE Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Traditions », 1992.

FABRE Daniel. « La Voie des oiseaux Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme* (n° 99), 1986, p. 7–40.

FABRE Daniel. « Le retour des morts », *Études rurales* (n° 105-106), 1987, p. 9–34.

FABRE Daniel. « Le rite et ses raisons », *Terrain* (n° 8), 1987. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/terrain/3148>.

FABRE Daniel. « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva : revue d'histoire et*

- d'archives de l'anthropologie* (n° 25), 1999, p. 1–13, p. 2.
- FABRE Daniel. « Lire au féminin », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (n° 11), 2000, p. 179–209. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/cli/219>.
- FABRE Daniel. « Limites non frontières du Sauvage », *L'Homme* (n° 175–176), 2005, p. 427–430. [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/lhomme.29593>.
- FABRE Daniel. « C'est de l'art ! : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* (n° 9), 2009, p. 4–37.
- FABRE Daniel. « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* (n° 20), 2014, p. 48–83. [En ligne]. <https://journals.openedition.org/gradhiva/2831#quotation>.
- FAURE Alain, *Paris carême-prenant. Du carnaval à Paris au XIX siècle : 1800-1914*, Paris : Hachette, « Littérature & sciences humaines », 1978.
- FAVRET-SAADA Jeanne. *Désorceler*, Paris : Olivier, « Penser/rêver », 2009.
- FAVRET-SAADA. *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1977.
- FINE Agnès. « Daniel Fabre (1947-2016). “L'invisible initiation“ en Europe, une recherche pionnière ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (n° 44), 2016, p. 265–280. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/cli/13334#quotation>.
- FINE Agnès. « Ecriture féminine et rites de passages ». *Communications* (n° 70), 2000, p. 121–142.
- GEDDES Gordon, GRIFFITHS Jane. *Christian belief and practice*, Oxford : Heinemann, 2002.
- GEORGOUDI Stella, LORAUX Nicole. *La Grèce au féminin*, Paris : Les Belles Lettres, 2009.
- GERVAIS Bertrand. *Logiques de l'imaginaire*. Montréal (Québec) : Quartanier, « Collection Erres essais », 2007.
- GINZBURG Carlo. *Charivari associations juvéniles chasse sauvage*. In Jacques Le Goff ; Jean-Claude Schmitt (dir.). *Le Charivari*, Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, p. 131–140.
- GINZBURG Carlo. *Le sabbat des sorcières*, Paris : Gallimard, 2011.
- GODELIER Maurice, PANOFF Michel (dir.). « Introduction », *Le corps humain, conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*, Paris : Edition du CNRS, 2009.
- GOGUEL D'ALLONDANS Thierry. *Rites de passage, rites d'initiation : lecture d'Arnold van Gennep*, Québec (Canada) : Presses de l'Université Laval, 2002.
- GOODY Jack. *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- GOODY Jack, MANIEZ Claire, PRIVAT Jean-Marie. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris : La Dispute, 2007.
- GREIMAS A.J. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications* (n° 8), 1966, p. 28–59.

- HERITIER Françoise (dir.). *De l'inceste. Opus 6*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1994.
- HERITIER Françoise. *La Plus Belle Histoire des femmes*, Paris : Seuil, 2011.
- HERITIER Françoise. *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996.
- INGOLD Tim. *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles : Zones sensibles, 2011.
- JODELET Denise. « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique », *Connexions* (n° 87), 2007/1, p. 105–127.
- JOLLES André. *Formes simples*, Paris : Seuil, 1972.
- KETTLER PENROD Lynn. « Hélène Cixous : Lectures initiatiques, lectures centrifuges ». In Verena Andermatt Conley, Anne-Emmanuelle Berger, Mireille Calle (dir.). *Du Féminin*, Cap-Saint-Ignace : Le griffon d'argile, « Trait d'union », 1992, p. 78–103.
- LARGUECHE Évelyne. « L'injure comme objet anthropologique », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* (n° 103–104), juin 2004. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/remmm/1198>.
- LE BRETON David. *La part du feu : anthropologie des entames corporelles. Adolescence* (n° 52), 2005/2, p. 457–470. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-adolescence1-2005-2-page-457.htm>.
- LE BRETON David. *Anthropologie de la douleur*, Paris : Éditions Métailié, « Suites Sciences Humaines », 2006.
- LE BRETON David. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 2008.
- LE ROY LADURIE Emmanuel. *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580*, Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1979.
- LE SCOUARNEC René-Pierre. *Habiter, Demeurer Appartenir*. Université du Québec à Montréal. [En ligne]. http://www.habiter-autrement.org/01_tendances/contributions-01/Habiter-Demeurer-Appartenir.pdf.
- LEACH Edmund. « Aspects anthropologiques de la langue : injures et catégories d'animaux », *L'Unité de l'homme*, Paris : Gallimard, 1980.
- LEROY Thibault. « Saïgon, une ville européenne ? » *Encyclopédie pour une histoire nouvelle de l'Europe*. [En ligne]. <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/1%E2%80%99europe-et-le-monde/expansion-coloniale-et-imp%C3%A9rialismes/saigon-une-ville-europ%C3%A9enne%C2%A0>. LEVI-STRAUSS Claude. « Le cru et le cuit », *Mythologiques I*, Paris : Plon, 1964.
- LEVI-STRAUSS Claude. *Le Père Noël supplicié*, Genève : Éditions Sables, 1994 (1952).
- LEVI-STRAUSS Claude. *Triste tropique*, Paris : Plon, 2001 (1955).
- LEVI-STRAUSS Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*, Berlin : Mouton de Gruyter, 2002 (1949).
- LEVI-STRAUSS Claude. *La pensée sauvage*, Paris : Presses Pocket, 2010 (1962).
- LEVI-STRAUSS Claude. *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris : Presses

- Universitaires de France, 2012.
- LOMBARD-JOURDAN Anne. *Aux origines de Carnaval. Un dieu gaulois ancêtre des rois de France*, Paris : Odile Jacob, 2005.
- LYNCH Kevin, VENARD Marie Françoise. *L'image de la cité*, Paris : Dunod, 2001.
- MARDON Aurélia. « Les premières règles des jeunes filles : puberté et entrée dans l'adolescence », *Sociétés contemporaines* (n° 75), 2009/3, p. 109–129.
- MAUSS Marcel. *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris : Presses universitaires de France, « Collection Quadrige », 1973.
- MAUSS Marcel. *Techniques, technologie et civilisation*, Paris : Presses Universitaires de France, « Collection Quadrige », 2012.
- MEIZOZ Jérôme. *Faire le garçon*, Carouge-Genève : Zoe, 2017.
- MONJARET Anne. « De L'épingle à L'aiguille : L'éducation Des Jeunes Filles Au Fil Des Contes », *L'Homme* (n° 173), 2005, p. 119–147. [En ligne]. www.jstor.org/stable/25157083.
- MORIN Edgar. *L'homme et la mort*, Paris : Seuil, 1976.
- ONG Walter. *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Paris : Les Belles Lettres, 2014.
- PARISOLU Marzano, MICHELA Maria. *Penser le corps*, Paris : Presses Universitaires de France, « Questions d'éthique », 2002.
- POIRRIER Philippe. « Le retour de la "Mère folle" et des fêtes carnavalesques à Dijon (1935 1939). Politique culturelle, sociale ou économique ? » In A. Corbin, N. Gérome et D. Tartakowski. (dir.). *Les usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, p. 377–389. [En ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00602375/document>.
- PRADIER Jean-Marie. « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues* (n° 148–149), 2017, p. 287–300.
- REY-FLAUD Henri. *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris : Payot, 1985.
- ROTFUS Michel. « Entretien avec Françoise Héritier », *Médiapart*, novembre 2017. [En ligne]. <https://blogs.mediapart.fr/michelrotfus/blog/151117/entretien-avec-francoise-heritier>.
- SAUMADE Frédéric. « Chasseur, torero, boucher : le triangle sémantique du sang animal », *L'Homme* (n° 136), 1995, p. 113–121 [En ligne]. www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_136_370003.
- SEGALEN Martine. *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris : Flammarion, 1980.
- SEGALEN Martine. *Rites et rituels contemporains*, Paris : Armand Colin, « Sciences sociales », 2005.
- SEGALEN Martine. *Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France*. Naître, vivre et mourir. Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- SOHN Anne-Marie. *Sois un Homme ! La construction de la masculinité au XIX^e siècle*,

Paris : Éditions du Seuil, 2009.

SOUDIERE (de la) Martin. « Le paradigme du passage », *Communications* (n° 70), 2000, p. 5–31. [En ligne]. <https://doi.org/10.3406/comm.2000.2060>.

TEODORO Patera. « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales* (n° 35), 2014. [En ligne]. <http://journals.openedition.org/peme/5025>.

TURNER Victor. *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

UELTSCI Karin. *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris : Champion, 2008.

VAN GENNEP Arnold. *Le folklore français, Tome 1 : Du berceau à la tombe : Naissance, baptême, fiançailles, mariage, funérailles. Cérémonies périodiques, cycliques et saisonnières : Carnaval-Carême, Pâques*, Paris : Robert Laffont, 1998.

VAN GENNEP Arnold. *Les rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*, Paris : Éditions A. et J. Picard, « Picard Histoire », 1981 (1909).

VERDIER Yvonne. *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard, 1979.

VERDIER Yvonne. *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1995.

VERDIER Yvonne. « Grands-mères, si vous saviez... », *Cahiers de littérature orale* (n° 4), 1977, p. 17–55.

5.2 Histoire et autres sciences sociales

ADLER Laure, BOLLMANN Stefan. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris : Flammarion, 2017.

BARATAY Éric. « Le christianisme et l'animal, une histoire difficile », Madrid : Alcalá de Universidad de Alcalá de Henares, 2011, p. 120–138. [En ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00659716/document>.

BARTHES Roland. *La Chambre claire*, Paris : Gallimard, 1980.

BELLOUR Raymond. *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : Éditions P.O.L, 2009.

BOURDIEU Pierre. « Epreuve scolaire et consécration sociale », *Actes de la recherche en sciences sociales* (vol. 39), « Grandes et petites écoles », 1981, p. 3–70. [En ligne] <https://doi.org/10.3406/arss.1981.2124>.

BOURDIEU Pierre. « L'identité et la représentation : Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales* (vol. 35), 1980. [En ligne]. <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2100>.

- BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1980.
- BOURDIEU Pierre. « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales* (vol. 43), 1982, p. 58–63. [En ligne]. http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159.
- BOURDIEU Pierre. *Les règles de l'art genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992. [En ligne]. <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021331981>.
- BOYSSON Benoît de. *Mariage et conjugalité : essai sur la singularité matrimoniale*, Paris : L.G.D.J.-Lextenso éditions, « Bibliothèque de droit privé », 2012.
- BRAUDEL Fernand. *L'identité de la France : espace et histoire*, Paris : Flammarion, « Champs Histoire », 2009.
- BROCHEUX Pierre, HEMERY Daniel. *Indochine : La colonisation ambiguë, 1858-1954*, Paris : Découverte, « Textes à l'appui. Histoire contemporaine », 2001.
- CERTEAU Michel et GIARD Luce. *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris : Gallimard, 2010.
- CHARTIER Roger. « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (n° 4–5), 56^e année, 2001, p. 783–802.
- CHEVALIER Auguste. « L'importance de la Riziculture dans le domaine colonial français et l'orientation à donner aux recherches rizicoles », *Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale* (n° 173), 16^e année, 1936, p. 27–45. [En ligne]. https://www.persee.fr/doc/jatba_0370-3681_1936_num_16_173_5576.
- CHOLLET Mona. *Sorcières*, Paris : La Découverte, 2018.
- CIXOUS Hélène. *Catherine Clément. La jeune née*, Paris : Union Générale D'Éditions, « Série Féminin Future », 1975.
- CIXOUS Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010 (1975).
- COURTOIS Robert. *Les conduites à risque à l'adolescence : repérer, prévenir et prendre en charge*, Paris : Dunod, 2011.
- CUCHET Guillaume. *Le Purgatoire : fortune historique et historiographique d'un dogme*, Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, « En temps & lieux », 2012.
- DEMURGER Camille. « Corps et sainteté : La représentation du corps des saints dans la peinture française et espagnole du XVIII^e siècle ». Mémoire de master en science sociale, Rennes, Université de Rennes 2, 2007.
- DU CHENE Céline. *Sorcières, nature et féminismes*. France culture, « LSD : la série documentaire ». [En ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/sorcières-44-sorcières-nature-et-féminismes-0>.
- ELIACHEFF Caroline, HEINICH Nathalie. *Mères-filles : une relation à trois*, Paris : Le Grand livre du mois, 2002.
- FANON Frantz. *Œuvres : Peau noire, masques blancs. L'An V de la révolution algérienne. Les Damnés de la terre. Pour la révolution africaine*, Paris : La Découverte, 2011.

- FANTINI Maria Pia. « Les mots secrets des prostituées (Modène, 1580-1620) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* (n° 11), 2000, [En ligne] <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/cliio/212>.
- FOUCAULT Michel. *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*, Paris : Éditions Lignes, 2009.
- FOUCAULT Michel. *La folie, l'absence d'œuvre. La Table ronde* (n° 196), « Situation de la psychiatrie », 1964, p. 11–21.
- FREMONT Armand. « Géographie et espace vécu ». In Alain Berthoz, Roland Recht (dir.). *Les espaces de l'homme*, p. 104–118, Paris : Odile Jacob, 2005.
- FURET François, OZOUF Jacques. *Lire et écrire, l'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, Paris : Éditions de Minuit, 1977.
- GOURMELEN Laurent. « Bestiaires et mythologie en Grèce ancienne : l'hirondelle, images, métaphores et métamorphoses ». In Frédérique le Nan, Isabelle Trivisani-Moreau (dir.). *Bestiaires : Mélanges en l'honneur d'Arlette Bouloumié*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 83–95. [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/27946>.
- GREIMAS A.J (dir.). *Pour une sémiotique topologique*. In *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil, 1976.
- GROSSI Alessandra. « Entretien avec Audrey Lasserre et Anne Simon », *Altre Modernità : Rivista di studi letterari e culturali* (n° 2), 2009, p. 297–306.
- HARRISON Robert, NAUGRETTE Florence. *Forêts essai sur l'imaginaire occidental*, Paris : Flammarion, 2010.
- HEINICH Nathalie. *Etats de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, « NRF essais », 1996.
- HEINICH Nathalie. *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris : Alabin Michel, 2003.
- HOUBRE Gabrielle. « Le temps des jeunes filles », *Clio* (n° 4), Toulouse : Presses Universitaire du Mirail, 1996.
- HUBERT Ollivier. *Le pensionnat comme utopie et hétérotopie, XVIII^e-XIX^e siècles*. In Louise Bienvenue, Ollivier Hubert, Christine Hudon (dir.). *Le collège classique pour garçons. Études historiques sur une institution québécoise disparue*, Montréal : Fides, 2014, p. 147–159.
- JOLLY Jean Jolly. *Les seconds mariages. Etude historique sur la législation des seconds et subséquents mariages*, Paris : Hachette BNF, 2016 (1896).
- KLEINBERG Aviad. *Histoire des saints : leur rôle formateur dans l'Occident*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.
- KNIBIEHLER Yvonne. *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris : Temps actuels, « La Passion de l'histoire », 1983.
- LACHANCE Jocelyn, MATHIOT Louis et ST-GERMAIN Philippe. « Cultures adolescentes ». In Denis Jeffrey (dir.). *Penser l'adolescence*, Paris : Presses Universitaires de France, 2016, p. 33–43.

- LACOUÉ-LABARTHE Isabelle. *Lettres et journaux de femmes. Entre écriture contrainte et affirmation de soi*. *Tumultes* (n° 36), 2011/1, p. 113–132. [En ligne]. <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2011-1-page-113.htm>.
- LEPAGE Élise. « Géographie des confins ». In Pierre Nepveu et Louis Hamelin (dir.). *Espace chez Pierre Morency*, Ottawa : Éditions David, 2015.
- MEIZOZ Jérôme. *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat, Préface de Pierre Bourdieu*, Genève : Librairie Droz, 2001.
- MERIDIEN Pierre. *Chez soi, les territoires de l'intimité*, Paris : Armand Colin, 2003.
- MICHELET Jules. *La sorcière*, Paris : Flammarion, 1991 (1862).
- NGUYỄN Thụy Phương. « L'école française au Vietnam de 1945 à 1975 : de la mission civilisatrice à la diplomatie culturelle ». Thèse de Doctorat. Université René Descartes, Paris V, 2013. [En ligne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00932439/document>.
- NORA Pierre. *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.
- OZOUF Mona. *La fête révolutionnaire : 1789 – 1799*, Paris : Gallimard, « Collection folio Histoire », 1989.
- PAQUOT Thierry, YOUNES Christiane (dir.). « Introduction », *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris : La Découverte, 2012, p. 7–11.
- PEREC Georges. *Espèces d'Espaces*, Paris : Galilée, « l'espace critique ».
- PERIER Pierre. *École et familles populaires : Sociologie d'un différend*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005. [En ligne]. <http://books.openedition.org/pur/24249>.
- PLANTE Christine (dir.). « Sorcières et sorcelleries », *Cahiers masculin-féminin*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- POPOVIC Pierre. « Du chronotope et du chronotype ». In Sophie Ménard, Jean-Marie Privat (dir.). *A l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2017.
- PROPP Vladimir. *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris : Gallimard, 1983.
- PUCCHINI Géraldine. « De l'animalité de la femme à l'animalisation de l'homme : la figure inquiétante ». In Marie-Louise Paoli (dir.) *Eidolon* (n° 122), « Imaginaire au féminin du liminal à l'animal », Bordeaux : Presses Universitaire de Bordeaux, 2018.
- RACAMIER Paul-Claude. *Cortège conceptuel*, Apsygée Editions, 2000.
- RAUCH André. *Crise de l'identité masculine, 1789-1914*, Paris : Hachette littérature, 2000.
- ROLLAND Dominique. « Métis d'Indochine, l'inconfort d'un entre-deux », *L'Autre, volume* (n° 2), 2007, p. 199–212. [En ligne]. <https://doi.org/10.3917/lautr.023.0199>.
- ROSAMBERT André. *La Veuve en Droit Canonique jusqu'au XIVe siècle*, Paris : Librairie Dalloz, 1923.
- SAINT-MARTIN Lori. *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Éditions Alias, « Alias poche », 2017.
- SAINT MARTIN Monique. « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », *Actes de la*

recherche en sciences sociales (n° 83), juin 1990, p. 52–56.

SANDERS Eve Rachel. *Gender and Literacy on Stage in Early Modern England*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

SCHEFER Oliver. « Figures de l'errance et de l'exil : cinéma, art et anthropologie », Aix-en-Provence : Rouge profond, 2013.

SERFATY-GARZON Perla. *Chez soi : les territoires de l'intimité*, Paris : Armand Colin, 2012.

SERFATY-GARZON Perla. *Psychologie de la maison, une archéologie de l'intimité*, Montréal : Éditions du Méridien, 1999.

SIMON Pierre-Jean. « L'Indochine française : bref aperçu de son histoire et des représentations coloniales ». In Py Cha (dir.). *Hommes et Migrations*, « France, terre d'Asie », n° 1234, 2001.

THAO Trinh Van. « L'idéologie de l'école en Indochine (1890-1938) », *Tiers-Monde* (n° 133), 1993, p. 169–186. [En ligne]. www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1993_num_34_133_4832.

VERNANT Jean-Pierre. « Hestia-Hermès. Sur l'expression de l'espace et du mouvement chez les Grecs », *L'Homme* (n° 3), 1963, p. 12–50.

VIDAL-NAQUET Pierre. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne ». *Raison présente, Enfance et Civilisation* (n° 59), « Enfant antique et pédagogie classique », 1981, p. 9–29.

WAQUET Françoise. *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris : Albin Michel, 2003.

WASSERMAN François. *La grenouille dans tous ses états*, Paris : Gallimard, 1990.

WIRTH Jean. *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève : Librairie Droz, 2008.

ZAIMAN Louise. « Les jeunes filles dans la cité grecque ». In Louise Bruit-Zaidman, Gabrielle Houbre, Christine Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel (dir.). *Le corps des jeunes filles, de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Perrin, 2001, p. 80–102.

ANNEXES

**I. Charles Saint-Granier. « Ramona », Jean Le Seyeux/Albert Willemetz, (2'48),
Album : Colombia, disque 78 tours, 1927.**

Depuis le moment
Où je t'ai connue
Hélas follement
Je n'ai pas cessé
De penser à toi
Comme un insensé

Refrain

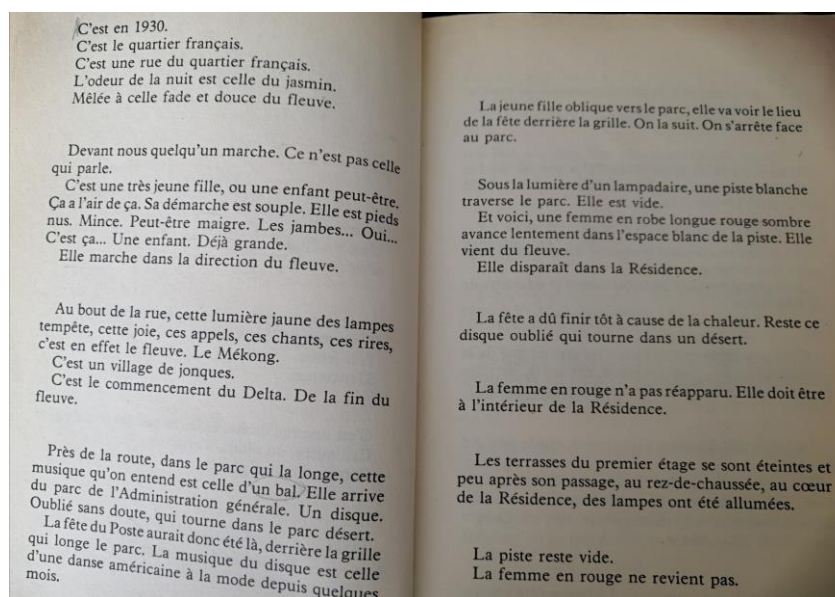
Ramona, j'ai fait un rêve merveilleux
Ramona, nous étions partis tous les deux
Nous allions lentement
Loin de tous les regards jaloux
Et jamais deux amants
N'avaient connu de soir plus doux
Ramona, je pouvais alors me griser
De tes yeux, de ton parfum, de tes baisers
Et je donnerais tout pour revivre un jour
Ramona, ce rêve d'amour

Mais ce doux roman
N'était seulement qu'un rêve d'amant
Par ta cruauté
Tout autre a été la réalité

Refrain

Source : <https://www.paroledechanson.net/tino-rossi/ramona>

II. *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) de Marguerite Duras (p. 18-19)



III. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



IV. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



V. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



VI. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



VII. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



VIII. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



IX. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



X. *Charon, le damné...* (1501) Luca Signorelli



XI. *Casanova* (1927) d'Alexandre Volkoff



XII. *Baxter, Vera Baxter* (1977) de Marguerite Duras



XIII. *Baxter, Vera Baxter* (1977) de Marguerite Duras



XIV. *Baxter, Vera Baxter* (1977) de Marguerite Duras



XV. *Baxter, Vera Baxter* (1977) de Marguerite Duras



Résumé de la thèse :

Cette recherche ethnocritique vise à appréhender la poétique culturelle à l'œuvre dans le cycle indochinois de Marguerite Duras. Composé d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), le corpus reprend le fil narratif « autobiographique » de l'enfance coloniale par la réminiscence des mêmes thèmes et motifs constamment retravaillés. L'objectif de notre recherche est d'interroger l'expression d'une culture plurielle : les questions de pratiques culturelles, de polyphonie langagière, de dialogisme culturel, d'intertextualité et d'interpénétration des cultures dans l'œuvre de Marguerite Duras paraissent fondamentales pour saisir les enjeux de l'écriture durassienne. Par ailleurs, en s'appuyant sur une herméneutique culturelle du récit, notre thèse propose de pénétrer les systèmes symboliques des textes de manière à mettre en lumière la structure rituelle sous-jacente des récits durassiens. À notre sens, les personnages durassiens et leurs trajectoires sont indissociables de la notion d'initiation. Plus encore, nous posons pour hypothèse que les enjeux initiatiques concernent également la narratrice (projection fictionnelle de l'autrice) et la traversée créative de l'autrice réelle/historique. Analyser les continuums et les belligérences entre les traits caractéristiques de l'oralité (et donc de la corporalité) et ceux de la littératie nous amène par conséquent à porter un regard autre sur le processus de création.

Mots-clés : Marguerite Duras ; cycle indochinois ; ethnocritique ; homologie rite-récit ; oralité ; littératie ; littératie seconde ; carnavalesque ; cynégétique.

This ethnocritic research aims at exploring the cultural poetry existing within Marguerite Duras' Indochinese cycle. Our text corpus is composed of *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) and *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), and follows the « autobiographical » narrative path of Duras' colonial childhood through the reminiscence of constantly reworked themes and patterns. The purpose of our work is to question the expression of a pluralistic culture. Cultural practices, language polyphonies, cultural dialogics, intertextualities and interpenetrations between diverse cultures are fundamental issues to understand Duras' writings. Furthermore, my thesis is based on a cultural hermeneutic approach, so as to grasp the symbolic systems of the texts and by that means shine a light on the ritual structure of the narration. According to our perspective, Duras' characters and their trajectories are intimately connected to the notion of initiation. What's more, this essay argues that initiatory issues impacts the narrator (as a fictional projection of the author) as well as her real and historical creative journey. Analyzing continua and belligerences between literacy and orality (and thus corporeality) eventually leads to a better understanding of the creative process.

Keywords: Marguerite Duras; Indochinese cycle; ethnocritic; rite-narration homology; orality; literacy; derived literacy; carnivalesque ; hunt.