

# L'Orient fantasmé de Marguerite Duras : figures du métissage et influences des philosophies asiatiques

Hamida Drissi

Université du Québec à Montréal

Comme le signale Serge Gruzinski dans *La Pensée métisse* (p. 10), le thème du métissage est devenu depuis bien des années une notion galvaudée et confuse oscillant entre le multiculturalisme, vecteur de diversité et d'ouverture à l'Autre, et la « globalisation », facteur d'homogénéisation massive de l'espèce humaine. Souvent associé, dans un passé que l'on voudrait révolu, aux termes de marginalité, de mélange et d'impureté, le terme « métis » perd sa connotation péjorative dans les sociétés postmodernes et témoigne d'une identité multiculturelle en constante métamorphose. Ce passage d'une

appréhension du métissage comme contamination des races à celle du métissage comme subversion de l'hégémonie d'une langue et d'une culture marque un tournant décisif dans les textes autant théoriques que littéraires. Il s'agira, dans la présente étude, de voir comment Marguerite Duras, Française née en Indochine, interroge dans ses œuvres la double appartenance culturelle et de montrer dans quelle mesure ses productions réussissent à résorber les conflits identitaires en acceptant l'altérité et en revendiquant le métissage.

En effet, l'existence de Marguerite Duras prend sa source en Asie, plus précisément au Vietnam, où elle vécut pendant dix-huit ans. Ses parents étaient français, tous deux instituteurs expatriés en Indochine en octobre 1909 (voir Adler, p. 32). Leur nomination coïncide avec la scolarisation des enfants indigènes, mesure qui déclencha un afflux d'enseignants attirés par les affiches de la propagande coloniale. Ainsi, la jeune Marguerite Donnadiou est incontestablement blanche, fruit de l'union d'un couple franco-français. Or, Duras se désigne souvent comme étant une jeune fille d'Indochine (voir 1984a, p. 120), une enfant maigre et jaune (voir 1984b, p. 277), une annamite. Comment expliquer alors ce métissage fantasmatique? Comment permet-il à l'écrivain de déconstruire les approches conventionnelles de l'écriture romanesque, d'ébranler la langue française dans ses fondements et de s'ouvrir à la pluralité des philosophies et des cultures asiatiques?

### ***Métissage identitaire et linguistique***

Plusieurs éléments favorisent, à notre sens, le développement d'une identification métisse chez Duras. Le premier semble être

l'attachement indéfectible de la romancière à sa terre natale. En réalité, le retour définitif de Duras en France, au début des années 1930 après l'obtention de son second baccalauréat, a été vécu comme un véritable traumatisme à la fois identitaire et linguistique. « Je ne me sens pas française », confie-t-elle à Elia Kazan (1980, p. 200) et, à Xavière Gauthier : « Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France, dans cette patrie pourrie, pourrie. » (1974, p. 135) Il convient de rappeler ici le bilinguisme originel de l'écrivain. En effet, pendant son enfance, Duras a parlé davantage le vietnamien que le français. Paradoxalement, dans une structure coloniale fracturée selon plusieurs lignes de partage, la principale étant celle entre la langue française et la langue jaune, la jeune Marguerite baignait dans l'idiome vietnamien. Dès l'âge de six mois et jusqu'à l'âge de quatorze mois, elle a été séparée de sa mère pour être élevée par un jeune boy annamite. Ainsi, durant ces huit mois cruciaux dans l'imprégnation de l'enfant par la langue maternelle et l'apprentissage des principaux repères linguistiques, « l'univers sonore et affectif de la petite Marguerite est davantage investi par la musique de la langue jaune que par celle de la langue blanche » (Bouthors-Paillart, p. 28) : ce sevrage précoce du corps et de la langue maternelles blancs ainsi que cette immersion totale dans la langue vietnamienne ont infléchi considérablement sa perception de la question identitaire et linguistique du métissage.

En effet, pour Duras, sa langue maternelle est incontestablement le vietnamien et non le français. C'est la langue jaune qui a bercé ses premières nuits et rythmé les jeux de sa prime enfance. Si elle a spontanément parlé le vietnamien aux premiers temps de sa vie, elle a, en revanche, appris avec soin et application à lire et à écrire la langue française inculquée

par sa mère, exactement comme une langue étrangère. Dans *Le Monde extérieur. Outside 2*, la narratrice précise : « Ma mère a surtout été une institutrice et sa fierté de moi, c'est que j'avais été son élève. Une bonne élève. » (p. 200) D'emblée, Duras réduit ici sa mère à sa seule fonction d'enseignante de la langue française. Elle ne l'identifie pas à son rôle de mère, autrement dit de véhicule vivant qui, grâce à sa relation privilégiée avec son enfant, transmet et apprend à celui-ci la langue dite maternelle.

Un peu plus loin dans le même texte, Duras revient de façon plus explicite sur ses rapports complexes avec les deux langues de son enfance en relatant comment la « petite sauvage » a brillamment réussi son certificat d'études à l'âge de onze ans :

J'avais eu vingt sur vingt en dictée. Mention très bien. C'était un jour d'immense bonheur pour ma mère. Tout le monde se demandait d'où je sortais. Je me souviens, on montrait la petite, au bout du banc, d'où venait-elle? Elle venait de la brousse. Où, pendant quatre ans, je n'avais parlé que le vietnamien. J'avais peur. C'était à Saïgon. Le certificat se passait dans un grand collège vide. C'était la première fois que je voyais tellement de Blancs. (1993b, p. 201)

Ces propos sont particulièrement significatifs dans la mesure où ils traduisent le clivage non seulement identitaire, mais aussi linguistique et social qui a structuré l'enfance et la personnalité de la romancière. Dans ce récit, la langue blanche fait l'objet d'un apprentissage, d'une évaluation et débouche sur un classement. Contrairement au vietnamien parlé naturellement, la langue française impose des règles et nécessite une réelle discipline. Situation pour le moins paradoxale puisque la narratrice semble présenter la langue

maternelle comme ayant été apprise et l'idiome étranger spontanément parlé.

De même, le contexte sociopolitique dans lequel la romancière a grandi explique l'émergence, chez elle, d'une pensée métisse. En effet, Duras a vécu son enfance en Indochine dans une société coloniale fortement marquée par la ségrégation raciale. À l'instar de la prostitution, le métissage est, pour le système colonial, une honte. De fait, le métis incarne concrètement, dans l'Indochine des années 1920, la contamination des Blancs par les Annamites. Il est, dans l'imaginaire colonial, la preuve vivante de l'échec de la société coloniale dans sa vocation à préserver l'intégrité physique et identitaire de la minorité blanche contre l'altérité jaune, perçue comme une menace pour sa pureté et son hégémonie. Le métissé, le « mal tissé », symbolise le mélange, l'impur et, surtout, le désordre dans l'ordre strict et policé des sociétés coloniales. Né de la rencontre de deux races que tout sépare jusqu'à là, le métis porte en lui la marque rédhibitoire de l'altérité. Il est le tiers exclu, voué constamment au désillusionnement identitaire.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, Duras se reconnaît dans la condition métisse et se projette fantasmatiquement en elle. Pourtant, qu'elle le souhaite ou non, Marguerite Donnadiou est sans conteste une jeune fille blanche. Elle n'a pas le statut d'une indigène ni celui d'une métisse. Certains facteurs rendent, néanmoins, sa position sociale ambiguë. On pense notamment à son histoire familiale douloureuse et, surtout, au parcours marginal de sa mère, qui a modifié le statut social de la famille Donnadiou. À vrai dire, celle-ci occupe une position particulièrement équivoque. Tandis

que les Blancs vivent exclusivement entre eux et évitent tout contact avec les autochtones, Madame Donnadieu, enseignante dans une école indigène, n'appartient à aucune communauté. Occupant, au sein de la hiérarchie coloniale, une des positions les plus basses, elle est délibérément mise à l'écart de la société blanche. Très tôt, la petite Marguerite s'est considérée comme une exclue du cercle fermé des enfants blancs et n'a donc jamais pu ressentir cette appartenance à la race blanche. À l'image du métis, elle est « outside », inclassable.

En outre, la romancière décrit le clivage inhérent à sa personnalité comme le passage brutal et forcé d'une identité jaune, qui lui colle viscéralement à la peau, à une identité blanche, complètement artificielle, découverte a posteriori et donc étrangère à son être le plus intime. Il s'agit là d'un nouveau changement de position qui apparente la jeune fille de race blanche à une petite indigène violemment privée de ses racines, de sa langue et de sa culture, et forcée par une puissance colonisatrice à se fondre dans une identité radicalement étrangère à elle. De retour en France, après dix-huit ans passés en Indochine, Duras a ressenti comme un viol ce passage brutal d'une identité à une autre. De fait, pour bien s'intégrer dans la société française, Duras a dû rompre tout lien avec la langue jaune. Se pliant aux ordres maternels, elle s'est acharnée à rayer de sa mémoire le vietnamien pour parler, lire et écrire exclusivement en français. Dans ces conditions, il est possible de considérer que c'est à cause de ce refoulement, à la fois vital et douloureux, de la langue jaune que naît la culpabilité de la romancière. Coupable, celle-ci pense l'avoir été doublement, car elle n'a pas été solidaire du peuple indigène opprimé par le système colonial et par ce qu'elle l'a trahi en quittant l'Indochine et en oubliant la langue vietnamienne.

C'est en 1977 que Duras prend conscience, assez tardivement, de cette blessure originelle et qu'elle verbalise, pour la première fois, cette fracture identitaire et linguistique :

On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. [...] En somme, un jour, j'ai *appris* que j'étais française, voyez... [...]. Oh, ça doit se produire souvent : vous êtes né dans un milieu, dans un espace donné, vous êtes né dans le milieu, vous parlez le langage du milieu, etc. — les premiers jeux étaient des jeux d'enfants vietnamiens, avec des enfants vietnamiens — et puis on vous apprend que vous n'êtes pas Vietnamien, et qu'il faut cesser de voir de petits Vietnamiens parce que c'est pas des Français [...]. C'est très tard que je me suis aperçue de ça, peut-être maintenant, voyez-vous. (1977b, p. 60-61)

Le lapsus « cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française » est ici très significatif. En effet, pour Duras, l'origine nationale indiquée sur son passeport ne reflète en rien son identité. Le lieu d'enracinement de son être restera, jusqu'à la fin de sa vie, l'Indochine.

Duras essayera, grâce à l'écriture, de réparer la trahison originelle dont elle ne s'est jamais remise et qui marquera son œuvre entière. En effet, pour la romancière, l'acte scripturaire est aussi une expérience métisse, une épreuve tantôt fascinante, tantôt terrifiante de la pluralité des langues et, donc, de la différence et de l'altérité.

C'est à même le texte que Duras inscrit les signes de son identification métisse et essaye d'expier la faute dont s'origine, paradoxalement, son écriture. Le désir insistant d'une identité métisse trouve son expression d'abord dans le rejet du corps maternel. Ce rejet est explicitement lisible dans un court texte

intitulé « Les enfants maigres et jaunes » paru dans *Sorcières*, puis inséré dans *Outside* (p. 277). Ce texte met en scène une famille installée à Vinh Long, où la mère, veuve, « essaie d'élever » ses trois enfants. Ceux-ci, qui se sentent annamites, refusent la nourriture occidentale. Ils préfèrent les fruits tropicaux comme les mangues malgré cette « bête noire » qui représente, aux dires de la mère, un danger pour leur santé :

C'était pendant qu'elle faisait la sieste qu'on volait les mangues. Pour elle, les mangues, certaines mangues — trop vertes — étaient mortelles : dans le gros noyau plat, parfois, logeait une bête noire qu'on pouvait avaler et qui, avalée, s'installait et rongait l'intérieur du ventre. Elle faisait peur, la mère, et on la croyait. Le père était mort, et la pauvreté, et ces trois enfants qu'elle essayait d'« élever » : c'était la reine, pourvoyeuse de nourriture, d'amour, incontestée. Mais pour les mangues, non, elle était moins forte, et on désobéit et lorsqu'elle nous retrouve après la sieste, dégoulinants du jus poisseux, elle nous bat. Mais on recommence. [...] Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. [...] On est battus ensemble : sales petits Annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. [...] Je la regarde [...], je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente [...]. Non, elle, elle n'avait pas l'appétit forcené des mangues. Et nous, petits singes maigres, [...] on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des Annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. [...] comment est-elle notre mère, comment est-ce possible, mère de nous, nous si maigres, de peau jaune, que le soleil ignore [...]. Je regarde cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère. » (1984b, p. 277-278).

Dans ce récit, la « bête noire », à la fois si désirée et si redoutable pour la jeune fille et son petit frère, semble être la matérialisation métonymique des maladies endémiques. Dans l'imaginaire colonial, protection sanitaire et discrimination



raciale se confondent : un seul combat est engagé non seulement contre les maladies indigènes, mais aussi contre le métissage. Tous les deux représentent un même fléau à enrayer pour préserver la pureté ainsi que l'intégrité physique et identitaire des Blancs. Or, ce que la narratrice met en scène, d'une manière transgressive, c'est sa volonté de devenir métisse. Avec avidité, les deux enfants s'emploient à avaler les mangues vertes, autrement dit à incorporer la race jaune et à se soustraire à l'emprise de la figure maternelle.

En effet, le processus fantasmatique du métissage s'inscrit explicitement dans un mouvement de rejet du corps maternel. Ce rejet est à interpréter dans son sens le plus concret et physique : il s'agit, au sens littéral du terme, de vomir, de « recracher » toute substance d'origine maternelle comme le pain, la viande et les pommes, produits typiquement français, substituts du lait maternel :

Un jour, elle nous dit : j'ai acheté des pommes, fruits de la France, vous êtes Français, il faut manger des pommes. On essaye, on recrache. Elle crie. On dit qu'on étouffe, que ça c'est du coton, qu'il n'y a pas de jus, que ça ne s'avale pas. Elle abandonne. La viande, on recrache aussi. On n'aime que la chair du poisson d'eau douce cuite à la saumure, au nuoc-mam. (1984b, p. 279)

Refuser d'avalier ces aliments revient à s'arracher du corps maternel, ce corps de femme blanche, viscéralement perçu par les enfants comme répulsif. Le fantasme de métissage permet ainsi à Duras d'échapper à l'emprise maternelle mortifère en se projetant dans l'écriture afin, par exemple, de mettre en mots son amour incestueux pour le petit frère.

De même, l'abjection de la race blanche et l'incorporation de la race jaune se manifestent, ensuite, à travers la fusion sexuelle d'un corps blanc et d'un corps jaune. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras met en scène une héroïne

métisse parce qu'elle est exclue et qu'elle s'exclut elle-même du cercle blanc. La jeune Française non seulement s'identifie aux Vietnamiens, mais se définit aussi comme la sœur de sang des Asiatiques. Elle semble remettre en cause les discours d'une propagande coloniale qui prend appui sur l'origine génétique des opprimés. La récurrence des corps à corps métis aspire à une contamination des identités. D'ailleurs, Duras souligne à maintes reprises la parenté physique des corps du Chinois et de l'enfant. En effet, par une coïncidence physiologique mystérieuse qu'elle revendique comme une parenté raciale, « l'enfant blanche de l'Asie » ressemble, selon l'amant, aux Annamites :

Lui, l'amant de Cholen, il croit que la croissance de la petite blanche a pâti de la chaleur trop forte. Lui aussi il est né et il a grandi dans cette chaleur. Il se découvre avoir avec elle cette parenté-là. 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. (1984a, p. 120)

La ressemblance entre la jeune adolescente et le Chinois atténue en quelque sorte les différences raciales entre les deux protagonistes. Elle est perceptible à travers de nombreux critères physiologiques exhibés pour faire valoir leur appartenance originelle.

Si le désir métis passe par le rejet du corps maternel et le mélange sanguin, il passe également par la maigreur. Celle-ci est, semble-t-il, un critère inhérent au processus fantasmatique du métissage. La traversée du fleuve sur le bac, symbolique de l'entrée de l'enfant en métissage, est associée aux soupes

maigres que l'on consomme sur place et qui sont vendues par les hommes indigènes :

On n'aime que le riz, la fadeur sublime à parfum de cotonnade du riz cargo, les soupes maigres des marchands ambulants du Mékong. Quand on passe les bacs ma mère nous achète de ces soupes au canard, la nuit. Sur les sampans, les feux de charbon de bois sous les marmites de terre. Tout le fleuve est parfumé par le feu et les herbes bouillies. (1984b, p. 279)

Duras considère ici la soupe comme structurellement métisse, car celle-ci nettoie le corps, le débarrasse de ses scories et le rend à sa vacuité première. Le désir de métissage se profile dès lors comme celui d'une assimilation paradoxale de la maigreur indigène.

Mais l'expérience durassienne du métissage n'est pas uniquement identitaire : elle est aussi linguistique. En effet, l'identification métisse trouve aussi dans les textes durassiens son expression proprement linguistique : ce que la critique littéraire souvent appelé, faute de mieux, « la langue de Duras » ou « le style de Duras » est une langue hybride. À en croire Catherine Bouthors-Paillart, si Duras écrit en français, il semble que sa langue soit parasitée par un idiome clandestin, celui de la langue de son enfance, le vietnamien. Bien refoulée dans l'écriture de ses premières œuvres, tout comme est refoulée la part jaune de son identité, cette langue s'introduit dans la trame malmenée de ses récits ultérieurs. C'est au niveau syntagmatique que les structures, les rythmes et les accents du vietnamien trouvent à s'immiscer dans le texte de la romancière. En effet, la syntaxe et la morphologie de la langue vietnamienne se caractérisent par la simplicité de leurs structures et la spécificité de certains procédés linguistiques tels que la construction antithétique, l'absence de verbe ou,

encore, le report en fin de phrase du syntagme majeur. Lors d'un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, Duras, rappelle elle-même l'ensemble de ces éléments de la langue vietnamienne en signalant l'apport dans sa propre écriture :

Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. Il n'y a pas de temps non plus. On ne dit pas : « Je suis allé hier. », on dit : « Je vais hier. » [...]. 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. (1990, p. 132)

De telles tournures syntaxiques permettent à l'auteur d'incorporer dans la langue française les modes de construction propres à l'idiome vietnamien, la métissant afin de se projeter entièrement dans l'altérité. À vrai dire, Duras n'a eu de cesse de délester son texte de la richesse à la fois lexicale et syntaxique propre à la langue française, qu'elle considérait comme une surcharge factice, pour retrouver la maigreur de la langue vietnamienne.

À la maigreur des corps correspond donc, dans l'univers durassien, la maigreur du texte. En effet, Duras s'emploie à débarrasser ses récits des ornements superflus et à aller « à l'os, au plus pauvre de la phrase » (1993a, p. 86). S'éloignant progressivement du foisonnement qui caractérise ses premiers romans, qu'elle qualifie d'ailleurs de « bavards », elle engage son écriture sur la voie du dénuement, et ce, à partir du *Square* (1955) et de *Moderato cantabile* (1958). Nourriture maigre, maigreur des corps et des textes : même fantasme d'une matière purifiée, enfin rendue à son essence originelle et à son vide primordial. Et c'est justement à travers cette recherche du vide que l'influence des pensées asiatiques se traduit chez

Duras. Nous constatons en effet que l'approche durassienne de certains concepts révèle une imprégnation des philosophies et religions orientales telles que le bouddhisme.

### ***L'influence du bouddhisme***

Apparue en Inde au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., cette philosophie s'est répandue peu à peu sur toute l'Asie. Selon les points de vue traditionnels, l'essence du bouddhisme réside dans les quatre nobles vérités qui auraient été définies dans le premier sermon prononcé par le bouddha. Celui-ci prône que toute vie implique la souffrance et l'insatisfaction. Ce qui rend l'existence humaine intolérable, c'est l'impermanence des phénomènes, idée emblématisée par le *samsara*, le cycle des vies, de renaissance en renaissance. Tout notre malheur découle d'une incapacité à voir correctement la réalité. Cette ignorance et les illusions qu'elle entraîne conduisent à l'avidité, au désir de posséder davantage que les autres, à l'attachement aux choses et aux personnes ainsi qu'à un éternel vouloir vivre. Il est possible, dans la doctrine bouddhiste, de se libérer des tourments du *samsara* et de briser le cycle de la souffrance en adoptant une éthique presque non active et des solutions négatives : ne pas avoir de convoitise, ne pas nuire aux autres, ne pas parler faux, etc. Le respect scrupuleux de ces préceptes mène au nirvana, c'est-à-dire à l'arrêt des renaissances et à l'extinction des désirs (voir Mourre, p. 364).

Certes, Duras n'était pas une disciple de Bouddha. Néanmoins, sa vision du monde et son œuvre ont pu être influencées par cette philosophie dans laquelle elle a été immergée pendant ses années d'enfance et d'adolescence.

Duras partage notamment avec les adeptes du bouddhisme cette idée selon laquelle tout est douleur dans la vie. En effet, dans l'univers durassien, nul ne peut échapper à la douleur de la séparation, du manque, de l'oubli et de la mort. L'œuvre durassienne exprime une tonalité fondamentale, la douleur d'être au monde. De telle sorte que la romancière envisage la naissance comme une terrible souffrance :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. [...] Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. [...] C'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas. (1977b, p. 23)

Cette conception de la naissance dans l'horreur d'être séparé, Duras la reprend dans ses textes ultérieurs, qui évoquent « ces données abominables de la séparation irrémédiable entre les gens » (1987a, p. 39). Ainsi, la souffrance imprègne de nombreux textes. Tel est le cas par exemple du *Vice-consul*, où la mendicante indienne vit une terrible douleur d'exister. En effet, décomposée par un enfant qui lui mange les entrailles, elle ne supporte plus son calvaire. Figure dépourvue de nom, de mère et de repères, elle incarne l'essence du tragique, la pire déchéance à la fois matérielle et morale à laquelle, selon l'écrivain, l'être humain puisse être soumis. À travers sa misère sociale et sa décadence physique, elle représente non seulement la souffrance des Indes, mais aussi celle de l'humanité tout entière.

Par ailleurs, la souffrance peut être provoquée, selon le bouddhisme, lorsque l'homme, emporté par le cycle du devenir, se trouve dans une situation paradoxale : d'une part, il ne supporte pas le caractère éphémère des choses et leur

inexorable déroulement et, d'autre part, il ne peut pas renoncer à ses désirs qui le conduisent à vouloir renaître pour goûter encore à des plaisirs illusoires. Par appropriation intuitive d'une telle philosophie, Duras semble traduire dans ses œuvres une profonde sensibilité à l'éphémère au point de vouloir arrêter le temps. Êtres passionnés et sensibles, les personnages de Duras ne peuvent s'inscrire dans une temporalité linéaire et continue. Ils ont une conscience aiguë de l'instant, de son intensité et de sa fragilité. Ainsi, Lol V. Stein ne ressent de sentiment que par rapport à un instant isolé, prélevé sur le continu. Pour elle, le circuit des événements est brisé et le temps se condense dans un seul moment vivant : celui de la séparation avec son fiancé, Michael Richardson. Dès lors, Lol vit une coupure radicale avec son entourage. Elle évolue dans une sorte de hors-temps alors que les autres s'inscrivent dans une continuité fluide. La temporalité durassienne est paratactique, discontinue, transmuée en un instant figé et perpétuel.

Outre ce désir d'arrêter le passage du temps, nous décelons, dans l'œuvre de Duras, une volonté d'atteindre l'atemporalité par un mouvement suspensif qui ralentit les événements jusqu'au figement. Nombreux sont, en effet, les récits durassiens qui tendent à illustrer ce temps éternel. C'est le cas par exemple dans *L'Homme assis dans le couloir*, où Duras évoque une « durée [qui] grandit » et qui « a cette unité de l'immensité indéfinie » (p. 19). Il en est de même dans *La Vie matérielle*, où l'écrivain affirme, à propos du journal de *L'Été 80* : « J'aurais pu continuer après *L'Été 80*. [...] Ce journal de la mer et du temps [...]. Avec devant moi le temps arrêté » (p. 13). Ce désir de privilégier l'instant impose le rapprochement avec la philosophie bouddhiste, qui prône l'arrêt de la roue du devenir, forcément néfaste pour l'homme. La volonté

d'échapper à l'action destructrice du temps irréversible se lit également dans cette paralysie qui confère aux productions de Duras un aspect statique. Ce statisme se manifeste notamment dans *Moderato cantabile*, où l'immobilisation événementielle va de pair avec la pétrification d'Anne Desbaresdes et de son enfant. Tous les deux sont dépourvus de parole et de mouvement. Les séquences descriptives qui leur sont consacrées sont chargées de structures verbales négatives et de sèmes propres au champ lexical de l'immobilité. On constate ainsi que, pendant la leçon de piano, « [l']enfant resta immobile [...]. Pas un cil de l'enfant ne bougea » (1988, p. 7), il « ne broncha pas » (p. 49), « se figea » (p. 51), tandis que sa mère, qui « ne peut pas chanter » (p. 72), plaque sur ses lèvres un « sourire fixe ». (p. 68) L'aspect statique du temps durassien atteint, semble-t-il, son point culminant dans *L'Amour* (1971) et *La Femme du Gange* (1973), où tout concourt à traduire la paralysie, la claustration et l'enlèvement. On a l'impression, dans ces œuvres, que les personnages sont arrachés à l'espace et au temps morcelé et flottent dans un univers à la fois détemporalisé et déspatialisé.

Cette tendance de Duras à vouloir échapper au flux du temps qu'elle transcende par des moments d'éternité peut faire penser à la doctrine bouddhiste qui, constatant le règne de l'éphémère, préconise l'arrêt du cycle du *samsara* auquel l'homme est soumis par sa perpétuelle insatisfaction. Toutefois, pour atteindre cet objectif, l'être humain doit oublier sa propre personne, s'absenter à lui-même. De plus, il doit se détacher de ses passions et de ses désirs afin d'accéder à une sérénité intense. Or, dans un des rares récits où elle évoque la spiritualité orientale, Duras souligne, justement, la désappropriation totale atteinte par les bonzes :



J'ai des souvenirs... ah... plus beaux que tout ce que je pourrai jamais écrire. Les plages de la mer [...], là où on allait en vacances, toujours avec mon frère, on se perdait dans les montagnes... les bonzeries, les petites pagodes qu'on voyait, perdues, le calme qu'il y avait là, ces hommes qui étaient là, un calme extraordinaire, cette absence à eux-mêmes, tu vois. (1974, p. 142)

La romancière se dit, ici, fascinée par « l'absence à eux-mêmes » des bonzes. Mais ne peut-on pas en dire autant de certains de ses personnages?

En réalité, l'absence, la vacuité caractérise plusieurs personnages durassiens, comme ceux d'*India Song*, décrits par la cinéaste elle-même en ces termes : « Je les vois, oui, absents, donc rendus à eux-mêmes » (1988, p. 17). C'est aussi le cas d'Anne-Marie Stretter, qui se donne à qui veut d'elle, car elle a pénétré la vanité de tout et a réalisé l'absurdité de l'existence humaine.

En effet, la fascination de Marguerite Duras pour la vacuité est une constante de son œuvre et, également, de sa vie : ce qui la captive, c'est le vide, celui qui n'a aucune connotation péjorative. La romancière manifeste, à notre sens, une certaine sympathie intuitive pour la spiritualité orientale, car elle a démystifié le rationalisme occidental :

ce qui est propre à l'Occident et qui nous vient de Descartes — mais en passant par Stendhal, etc. —, c'est cette illusion que nous sommes maîtres de nous-mêmes et que nous avons un moi et que c'est nous qui désirons, etc. [...] les Occidentaux croient toujours que ce sont eux qui créent et qui pensent. (1974, p. 140-141)

Duras semble rejeter le nihilisme occidental aux dimensions pessimistes et négatives ainsi que les concepts stériles et vains tels que le néant ou l'absurde et préfère

adhérer à la philosophie orientale de la négation totale, chargée paradoxalement d'une portée positive. Cette conception du vide, assimilée à la vacuité et non pas au néant, rappelle l'état de détachement préconisé par le bouddhisme.

Ce qui se dégage de la vacuité durassienne comme de la vacuité bouddhiste, c'est l'impression optimiste de la disponibilité et de l'ouverture au monde et à ses flux, c'est cette sensation de fluidité et de libre circulation, baignant dans une ambiance générale d'abandon et de détachement total. Mais tout cela relève d'un long cheminement à la fois philosophique et esthétique. Au fil des textes de Duras, on observe une évolution considérable des personnages. En effet, confrontés à un tragique existentiel qui les met face aux limites de leur condition humaine et à la fatalité de la mort, les personnages durassiens décident, après une lutte acharnée et vouée à l'échec, d'accepter ce tragique. On pense par exemple à la mère d'*Un barrage contre le pacifique*, qui a voulu dompter un espace sauvage et défier les forces naturelles en construisant des barrages pour endiguer les vagues de l'océan. Après plusieurs tentatives infructueuses, la mère a baissé les bras et a accepté son échec. La nature tropicale d'*Un barrage* offre une image impitoyable de la condition humaine aux prises avec des puissances qui l'écrasent. Aussi la femme blanche change-t-elle d'attitude face à cette nature indomptable pour se rapprocher de la position plus sereine de l'Oriental traditionnel, réalisant ce dont Malraux traite dans *La Tentation de l'Occident* et qui se profile comme une sorte de métissage entre les civilisations. L'Occident perd sa foi en l'homme triomphant tandis que l'Orient emprunte à l'Occident son activisme. Les deux civilisations se contaminent. L'occidental se laisse aller, emprunte à l'oriental sa passivité sereine et accepte le tragique

inhérent à son existence. Cette acceptation se fait au prix d'un renoncement à chercher un sens à la vie, d'une perte de l'espoir illusoire et d'une vision de l'existence paradoxale où la vacuité se présente comme le terreau d'un monde nouveau, totalement réinventé.

La poésie que défend Duras est incarnée par le personnage féminin du *Camion*, qui a su renoncer à tout. Cette vieille femme prône, en réalité, la perte du monde, perte qu'elle considère comme la « seule politique » envisageable. Pourtant, comme l'explique l'écrivain, ce processus d'abolition, « elle le vit gaiement » (1977a, p. 107). La conciliation du désir de détruire et de faire le vide avec le sentiment de gaieté et de renouveau qui en découle nous conduit à parler d'une poésie du « gai désespoir » chez Duras. Avec une allusion nette au « gai savoir » de Nietzsche, Duras envisage le « gai désespoir » (1984b, p. 171) comme une manière d'être au monde entièrement neuve. C'est un état dans lequel l'homme rejette la nécessité de trouver une signification à sa vie et surmonte la peur de ne pas en trouver une. L'écrivain explicite cette poésie et cet idéal porteur de liberté et de joie en déclarant :

Je préfère un vide, un vrai vide, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX<sup>e</sup> siècle. Je préfère une absence d'État, un manque de pouvoir, à ces propositions complètement trichées, fausses, mensongères, d'une possibilité d'État démocratique [...]. On est tranquille, tout le monde est désespéré, ça devient un état d'homme. Ça devient un passéisme, et le plus dangereux. Il faut sortir de là, je crois. On nous a appris depuis l'enfance que tous nos efforts devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène, à celle qu'on nous propose. Il faut en sortir. Et que ce soit gai. (1984b, p. 176).

Selon Duras, lorsque l'homme dépasse le tragique, surmonte ses peurs et accède à la vacuité, le monde n'est plus

l'objet de son désir et il peut vivre les événements avec détachement, sur le mode de la sérénité et de la plénitude.

Une telle attitude, on la retrouve chez un personnage emblématique de l'œuvre de Duras : la mendiante de Savannakhet. L'écrivain disait d'elle qu'elle est « au-delà du tragique » (2001, p. 18), car elle ignore tout et ne se préoccupe plus de rien. La jeune mendiante est au-delà de la peur, de la mort et, par cela même, elle est libre. N'est-ce pas la raison pour laquelle elle ne craint pas de se mélanger aux lépreux de Calcutta? Contrairement aux occidentaux expatriés en Inde, la mendiante, parce qu'elle a su affronter sa peur du néant et de la mort, se mêle aux cohortes de lépreux qui jonchent les rues de la ville. Et l'écrivain de préciser que, malgré son contact direct et constant avec la lèpre, malgré son manque de nutrition, elle n'a jamais contracté cette maladie. C'est que, chez elle, l'abolition de la peur de la mort revêt, paradoxalement, un caractère rassurant : elle fait d'elle une personne libre, ouverte aux autres et au monde, délivrée de toutes contraintes. Dans *Le Vice-Consul*, Duras lui donne le nom de « bonzesse » : « On l'appelle [Charles Rossett]. On vient. La forme est assez grande, très mince. Elle est là. C'est une femme. Elle est chauve, une bonzesse sale. Elle agite le bras, elle rit [...]. » (1977c, p. 204) Ce nom qui la qualifie la relie explicitement au bouddhisme. En effet, « bonze », de l'étymon japonais « bonzo », signifie prêtre. Ce nom désigne avant tout les religieux bouddhistes de certains pays d'Extrême-Orient. Il fut d'abord employé au Japon pour les desservants des cultes prébouddhiques. Peu à peu, son sens s'est élargi. Il s'étend actuellement aux moines bouddhistes, bien que ceux-ci ne soient pas toujours investis de fonctions sacerdotales. Le féminin « bonzesse » s'applique aux religieuses bouddhistes des pays asiatiques (voir Bersani). Si Duras

emploie ce terme pour désigner la mendicante, c'est peut-être parce que celle-ci a suivi une véritable ascèse pour dépasser le tragique de son existence et faire le vide en elle, ascèse qui est, pour le sage bouddhiste, le travail d'une vie.

En outre, la meilleure illustration de cette philosophie de vie réside, également, dans cette évocation des amies d'enfance de l'écrivain. Duras voit en elles cette sérénité de l'indifférence et de la vacuité, qui affranchit de toute aliénation et qui permet une pleine jouissance de l'existence :

il y avait chez les jeunes filles que j'ai connues là-bas — toutes mes amies étaient vietnamiennes —, jusqu'à seize ans, une espèce de joie, de joie de vivre, très, très animale. [...] Je me souviens d'une grâce [...] presque collective, [...] circulante, de ces jeunes filles qui était... faite d'une sorte d'état de réceptivité de la nature. Elles parlaient peu, elles s'amusaient entre elles, et elles recevaient la pluie, la chaleur, les fruits qu'elles mangeaient, les bains dans les fleuves [...]. Il n'y avait pas de tristesse, pas de préoccupation pour savoir comment elles allaient vivre, ce qu'elles feraient. (1974, p. 143)

On perçoit, ici, l'admiration de la romancière pour ses amies asiatiques, car elle décèle chez elles une adhésion tacite à l'esthétique du détachement et à la philosophie du vide, qui aboutit à une joyeuse approbation de l'existence, de sa gratuité et de son absurdité.

Ainsi, le métissage comme dialectique de l'altérité est un concept qui intervient à de multiples niveaux chez Marguerite Duras, aussi bien identitaire et linguistique que philosophique et esthétique. Duras présente un traitement original de ce motif par le biais d'une forme de métissage fantasmatique. Terrain mouvant et surtout traumatique sur lequel se sont élaborées l'identité et l'œuvre de la romancière, le métissage relève du paradoxe. Il offre une troisième voie entre l'homogène et

l'hétérogène, la fusion et la fragmentation, et achemine l'œuvre durassienne, par la grâce de l'imaginaire, vers une sorte de *koiné* tout autant culturelle qu'esthétique.

## Bibliographie

- Adler, Laure. 1998, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard.
- Bersani, Jacques. 2002, *Encyclopédie des religions*, Paris, Encyclopædia universalis.
- Bouthors-Paillart, Catherine. 2002, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz.
- Duras, Marguerite. 1955, *Le Square*, Paris, Gallimard.
- . 1971, *L'Amour*, Paris, Gallimard.
- . 1973, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard.
- . 1974, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, Paris, Minuit.
- . 1977a, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit.
- et Michelle Porte. 1977b, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit.
- . [1965] 1977c, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire ».
- . 1984a, *L'Amant*, Paris, Minuit.
- . [1981] 1984b, *Outside*, Paris, [Albin Michel] P.O.L.

- . [1980] 1987a, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma.
- . 1987b, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L.
- . [1958] 1988, *Moderato cantabile*, suivi de « *Moderato cantabile* » et *la presse française*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- . 1988, « Notes sur India Song », dans [Collectif], *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Ça/Cinéma », p. 14-22.
- . [1980] 1989, *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit.
- . 1990, « Marguerite retrouvée », entretien avec Frédérique Lebelley, *Le Nouvel Observateur*, n° 1333, 24-30 mai, p. 129-133.
- . 1993a, *Écrire*, Paris, Gallimard.
- . 1993b, *Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris, P.O.L.
- . 2001, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob.
- Gruzinski, Serge. 1999, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard.
- Malraux, André. 1926, *La Tentation de l'Occident*, Paris, Grasset.
- Mourre, Michel. 1961, *Les Religions et les philosophies d'Asie*, Paris, La Table Ronde.

## Résumé

Marguerite Duras a vécu pendant dix-huit ans en Indochine et, pendant son enfance, elle a parlé davantage le vietnamien que le français. Étrangère en Indochine, elle y est née, mais ses parents sont français; étrangère en France après des années passées au cœur de la population indigène, elle restera jusqu'à la fin de sa vie partagée entre deux cultures. La présente étude

analyse comment l'œuvre de Duras s'ouvre à la pluralité des philosophies et des cultures asiatiques et comment elle réussit, en articulant des projets esthétiques issus de « civilisations-altérités », à montrer qu'un dialogue à multiples voix et langues est possible.

### **Abstract**

Marguerite Duras lived for eighteen years in Indochina and she had spoken more Vietnamese than French in her childhood. Foreigner in Indochina, yet born there of French parents. Foreigner in France after years spent in the midst of the indigenous population. She will remain, till the end of her life, split between two cultures. In this research we shall handle an analysis about how the work of Duras embraces the multiplicity of philosophies and the Asian cultures, and how she succeeds, by articulating aesthetic ventures from « civilisations-altérités », in showing that a dialogue in multiple voices and languages is possible.