



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LA PEUR: THÉMATIQUE ET PROCESSUS DE CRÉATION
DANS TROIS ROMANS DE MARGUERITE DURAS

par

MARIE-CHANTAL-KILLEEN

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 1993



Marie-Chantal Killeen, Ottawa, Canada, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Voire référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-315-95953-3

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Madame Nicole Bourbonnais qui m'a prodigué des conseils inappréciables tout au long de ce travail, et qui a su - ironie du sort? - ménager ma peur initiale face à la rédaction d'une thèse.

Je tiens également à remercier les nombreuses personnes qui m'ont soutenue et encouragée pour mener à bien la réalisation de ce projet: ma famille, bien sûr, et mes amies, notamment Gina, Katherine et Lucie.

Enfin, j'aimerais dédier ce travail à mes «muses» littéraires: ma mère Astrid, Madame Barbara Green et Madame Susan Brunet.

- Pourquoi êtes vous seule dans tout le port à avoir peur de ces gens?

Je vous ai souri. Je vous ai dit:

- On m'a dit que c'était probablement les colonies, l'enfance là-bas et l'alcool. Que ce n'était rien mais que ça ne cesserait jamais tout à fait.

[...]

Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas. Je dis: c'est en moi. Sécrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et cellulaire à la fois. C'est là. Sans langage pour se dire. Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Etanche. Avec des percées vers la raison, la vraisemblance, la clarté.

[...]

Je dis que c'est ma référence majeure, la peur. Faire peur, c'est le mal. Je crois ça. Beaucoup de jeunes aussi le croient.

Je dis que la peur de la nuit et la peur de Dieu et la peur des morts sont des peurs apprises pour effrayer les enfants insoumis. Je dis aussi que parfois je vois les villes comme des objets d'épouvante avec, autour d'elles, des murailles pleines et gardées. C'est aussi comme ça que je vois les gouvernements. L'argent. Les familles d'argent. Je suis pleine des résonances de la guerre, de l'occupation coloniale aussi. Parfois, quand j'entends des ordres criés dans la langue allemande, j'aurais besoin de tuer.

Vous n'écoutez pas ce que je dis sur la peur parce que vous êtes quelqu'un qui a peur et qui croit que sa peur à lui, personne ne peut savoir quelle elle est. Vous êtes quelqu'un qui ne parle jamais de sa peur à lui.

[...]

Vous me demandez comment ces gens [asiatiques] me font peur [...]. Je dis que c'est parce qu'ils ignorent recéler en eux la cause de cette peur. Dans la plaine de Kampot, quand ils tuaient les chiens à coups de bâton, ils restaient souriants, comme des enfants. Ils regardaient mourir les chiens avec des rires frais, ils regardaient en s'amusant les grimaces et les gesticulations d'agonie des chiens squelettiques. Je dis que je ne pouvais pas être pareille aux Français de France après cette enfance.

Marguerite Duras, Emily L., p.50-53.

INTRODUCTION

De sa famille affolante et de son histoire effrayante désormais célèbres, Marguerite Duras dira: «C'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu» [Am,p.93]. Ce lieu de l'enfance familiale qui la rendra à jamais «différente» et qui aime son écriture, elle le visite d'abord du vivant de sa mère, en 1950 (mais sous couvert, tandis que le clan est réduit à un trio composé de la soeur, de la mère et d'un frère unique et que les liens autobiographiques sont tout à fait masqués), avec la publication d'Un barrage contre le Pacifique. Certains ont été tentés de n'y lire qu'une critique acerbe et percutante du système colonial qui, au moment de la parution, achève d'ensanglanter l'Indochine. Mais voilà qu'après un long silence sur son passé douloureux, Duras y revient quelque trente-cinq ans plus tard, s'affirmant cette fois comme narratrice garante de son récit l'Amant, roman couronné par le prix Goncourt en 1984 et par l'énorme succès médiatique que l'on connaît. Dans l'intérim qui sépare le premier roman de celui-ci, une fracture importante marque l'oeuvre. A partir de Moderato Cantabile, paru en 1958 (date où s'accordent généralement les critiques pour situer le tournant dans l'oeuvre, et que l'écrivaine elle-même désigne comme «rupture en profondeur¹» avec la production

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, les Parleuses, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p.59.

antérieure qu'elle s'est hâtée de désavouer²), Duras adopte un style résolument nouveau. Au «réalisme américain» qui caractérisait Un barrage, elle préférera une écriture en spirale, dépouillée, raréfiée, grugée de trous, soudée aux silences. Mais si son style a évolué, Duras n'a pourtant pas perdu de vue l'histoire de la famille épouvantable. En 1991, forte de son bestseller, elle complète la trilogie avec l'Amant de la Chine du nord, inspiré, à en croire la préface, par la mort du personnage éponyme et annoté de commentaires visant à élaborer le scénario d'un film possible. Bien que Duras y reprenne la narration à la troisième personne, il n'empêche qu'il s'avère impossible de le lire isolément des textes qui l'ont précédé et de faire fi, à l'instar des lecteurs des années 50, de la dimension autobiographique du cycle de l'amant. Un ensemble cohérent, ces trois oeuvres le sont incontestablement, en raison d'abord du genre romanesque dans lequel elles s'insèrent toutes (d'où l'omission, par exemple, de l'Éden-Cinéma, pièce de théâtre publiée en 1976). Mais surtout, bien sûr, en raison du sujet traité, à savoir l'adolescence passée dans la brousse de la Cochinchine des années 20, adolescence qui se veut la véritable pierre angulaire de la

² Ibid., p.13.

trilogie. Tous les éléments principaux sont déjà présents dans l'histoire de misère et de terreur racontée dans le premier roman, depuis la figure dominante et effrayante de la mère folle, détruite par l'écroulement de ses barrages et la turpitude des fonctionnaires français, terrible dans l'amour farouche qu'elle porte à son fils, jusqu'à la rencontre troublante avec l'amant peureux à la limousine noire. Histoire obsédante, somme toute, dont la reprise ternaire, au fil de quatre décennies, signale d'emblée l'importance et, a fortiori, la hantise et l'horreur.

Oui, l'horreur. Jusqu'ici, la critique s'est bornée tantôt à mettre en relief le statut problématique de l'autobiographie (c'est le cas d'Aliette Armel), tantôt à appliquer aux textes une grille psychanalytique (Madeleine Borgomano, Danielle Bajomée, Jacques Lacan même, pour ne nommer que ceux-là). Toutefois, quelle que soit l'approche privilégiée, la lecture demeure toujours entée sur le processus désirant de l'écriture durassienne³. Cette modalité désirante a tellement fait couler d'encre qu'elle

³ Une seule exception à la «règle du désir» doit être signalée: c'est l'ouvrage de Janine Ricouart, Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras, dans lequel l'auteure étudie l'oeuvre durassienne dans un contexte socio-politique. Encore revient-elle, de façon plus subtile, au désir en tant que moteur principal de la «réinvention positive», au niveau artistique, de la violence et de la destruction.

aurait instauré un discours canonisé, pour ainsi dire, sur la «Durasie». Si bien, de fait, que le thème du désir et l'écrivaine Duras ne semblent plus, désormais, dissociables. Or, cette insistance sur le désir qu'on invoque sans cesse, presque machinalement à dire vrai, au sujet de Duras, se fait souvent au détriment d'une des composantes sous-jacentes à toutes les modulations de l'oeuvre. En effet, qu'elle soit effleurée dans de trop brefs excursus du territoire du désir ou bien qu'elle soit totalement escamotée par les lecteurs de Duras, la thématique de la peur tient peu de place au sein du discours critique. On peut pourtant s'en étonner: l'horreur constitue une articulation capitale, voire la «référence majeure⁴» de Duras, non seulement de la trilogie mise à l'étude mais de la somme de ses oeuvres. Écriture de l'épouvante, écriture épouvantée aussi, nées d'une «même expérience, une même connaissance, d'un ordre très féminin, de l'horreur⁵». Certes, les Lol V. Stein, les Anne Desbaresdes, les Elisabeth Alione, les vice-consuls vierges et androgynes, les tondues de Nevers, comme les mendiante

⁴ M. Duras, Emily L., op.cit., p.51.

⁵ Id., «Rencontre des Cahiers Renaud-Barrault» in Cahiers Renaud-Barrault, Paris, Gallimard, no.91, 1976, p.9.

folles qui font leur entrée pétrifiante dans la littérature dès Un barrage, forment une constellation de personnages fous de peur, terrifiants et terrifiés, qui défilent dans les textes de l'écrivaine, et ce depuis les débuts. D'ailleurs, l'auteure affirme:

Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein [...]. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles⁶.

En résultent des textes que Michel Foucault et Hélène Cixous qualifient de «bouleversants», «inquiétants», «profondément menaçants⁷».

Cette étude tentera donc de dessiner une sorte d'algèbre de la peur, qui tiendrait compte, de par son approche thématique, à la fois du contenu et des aspects formels de la trilogie de l'amant. Par «thème», mot «vague et fuyant⁸» qui souvent renvoie à tout ce qui frappe l'esprit du lecteur dans une oeuvre, entendons la

⁶ Id., la Vie matérielle, P.O.L., 1987, p.32-3.

⁷ Michel Foucault et Hélène Cixous, «A propos de Marguerite Duras» in Cahiers Renaud-Barrault, Paris, Gallimard, no 89, p.19.

⁸ Jean-Pierre Richard, l'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, p.24.

définition qu'en donne Jean-Pierre Richard dans l'Univers imaginaire de Mallarmé, c'est-à-dire:

un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette «parenté secrète» dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses⁹.

Or, comme l'affirme Jean Rousset, «l'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse¹⁰». Au lieu de recourir à une théorie rigide et toute faite qu'on tenterait d'appliquer de gré ou de force aux textes, nous puiserons des éléments d'analyse thématique chez quelques critiques spécialisés dans la thématique: Richard, Mansuy, Rousset et Hamon. Dans les ouvrages de Jean-Pierre Richard, en premier lieu, ce sont les textes eux-mêmes, par ce qu'ils peuvent suggérer de propre à l'imaginaire d'un écrivain, qui l'invitent à en faire un sens. Pour lancer ses essais, il suffit du son d'un mot, de la texture d'une image qui cristallisent les textes. Ainsi, il examine comment un objet obsessionnel, tel le casque célinien, s'inscrit dans l'ordre d'un récit, ou encore comment un

⁹ Ibid., p.24-5.

¹⁰ Jean Rousset, Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, 1962, 1989, p.xii.

motif poétique (l'étoile chez Apollinaire, par exemple) se métamorphose sous la poussée d'une écriture en évolution. Se forment alors des réseaux thématiques qui serviront à esquisser ce que le critique appelle rêveusement les «paysages imaginaires» qui ont fait l'objet, entre autres, de ses Microlectures. Dans la lignée de Richard, Michel Mansuy s'intéresse aux motifs qui parcourent les oeuvres littéraires, images dont la «récurrence [ne serait] pas réductible à des nécessités fonctionnelles (c'est-à-dire n'étant pas liée nécessairement à l'action)¹¹». Dans ses Études sur l'imagination de la vie, tout particulièrement, Mansuy examine la transposition des grandes pulsions vitales en images de la matière, afin d'en dégager la vision du monde d'un écrivain. De Philippe Hamon, ensuite, nous retiendrons de son article «Pour un statut sémiologique du personnage» sa conception des personnages en tant que signes; la distribution et l'agencement de ces signes à partir des notions de doubles et de substituts permettront de cerner le système des personnages dans les trois romans. Quant à la «critique essentielle que l'on peut adresser au thématicien [qui est celle] de négliger la

¹¹ Madeleine Borgomano, Parcours de lecture: Moderato Cantabile, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990, p.88.

structure du texte¹²», Jean Rousset répond par la thématization imagée des éléments formels des oeuvres littéraires. Dans son ouvrage Forme et signification, il démontre par exemple la concordance de l'intrigue amoureuse avec la montée en vrille de la pièce cornélienne Polyeucte. En édifiant ainsi ses analyses sur la solidarité des niveaux formel et sémantique, il essaie de capter dans «un acte simultané [...] l'imagination et la morphologie¹³» de l'oeuvre.

Ainsi, à partir d'une lecture serrée des trois romans, notre analyse s'orientera vers ce qu'ils peuvent comporter d'obsessionnel au niveau de l'imaginaire, tant en ce qui concerne l'univers matériel et les personnages que l'aspect formel.

Pour amorcer l'équation tripartite qui balisera notre étude, on pourrait lire, en guise d'introduction, cet extrait tiré de Détruire, dit-elle:

Je suis quelqu'un qui a peur (...), peur d'être délaissée, peur de l'avenir, peur d'aimer, peur de la violence, du nombre, peur de l'inconnu, de la faim, de la misère, de la

¹² W. Smekens, «Thématique» in Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, M. Delcroix et F. Hallyn éd., Duculot, 1987, p.109.

¹³ Jean Rousset, op.cit, p.ii.

vérité¹⁴.

«Peur de la misère, de la faim», peur matérielle tout d'abord. Dans un premier temps, nous relèverons, à la manière de Mansuy, les images fondamentales de la matière. Dans la trilogie, on constatera la prolifération des motifs d'une mort horrifiante, tels l'étouffement, la décomposition, la putréfaction. Une fois ces images repérées et décrites, il conviendra de les inscrire sous le signe de motifs spatiaux, de modalités de la substance (le fangeux, le pourri ou le cru) et de schèmes (de l'avalement, de la dévoration et de l'inversion par exemple). Se déploieront ainsi à profusion des systèmes signifiants de la peur. Chez Duras, il importera de saisir comment l'angoisse informe les images exploitées dans l'écriture, donnant lieu à une fantasmagorie effrayante qui, à son tour, exacerbe la peur.

Notre regard se portera ensuite sur les personnages de la trilogie, examinés à partir d'une double perspective. Une analyse thématique, en premier lieu, s'effectuera en fonction de thèmes-sujets qui assurent la continuité du cycle. La «peur d'être délaissée, peur d'aimer, peur de la violence» qui terrassait le personnage d'Élisabeth Alione

¹⁴ M. Duras, Détruire, dit-elle, Éditions de Minuit, 1969, p.72.

dans Détruire, dit-elle, s'illustrera dans l'attitude des personnages face à une sauvagerie abjecte et à une brutalité hypertrophiée ainsi qu'à une sexualité effarante (où, dans un retournement non sans teintes d'ironie, le désir glosé à satiété sème la peur, tandis que la peur, elle, paraît désirable, voire désirante). Le deuxième volet, davantage sémiotique, s'appuiera sur le fonctionnement du système des personnages, tel que le décrit Hamon. Dans la trilogie, la récusation catégorique par les personnages du clan de toute altérité, de concert avec leur fusion inquiétante, rendront à cette «peur de l'inconnu et du nombre» toute sa signification.

Reste la forme, véritable signature individuelle de l'écrivain, qui pour Rousset «est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret¹⁵». C'est en gardant présente à l'esprit cette dichotomie de l'accès et de la fermeture qu'il faut tenter d'appréhender le processus de création de Duras lorsqu'elle écrit sur

ces autres choses dont [elle] avai[t] pensé
alors qu[']elle] aurai[t] dû les passer sous
silence et dont [elle] croyai[t] maintenant
tout au contraire qu[']elle] aurai[t] dû [s']y

¹⁵ Jean Rousset, op.cit., p.iii.

tenir [s]a vie entière¹⁶».

Car la «peur de l'avenir, de la vérité» transparait partout dans la trajectoire de l'écriture, dans la forme même qu'elle épouse, qu'il s'agisse des stratégies de l'occultation dans la confrontation urgente du passé effroyable ou de la répétition effrénée, non moins nécessaire, issue de l'angoisse de l'oubli. Ainsi Duras doit-elle maintenir dans sa démarche créatrice un équilibre on ne peut plus fragile, entre la retenue et l'impudeur, entre la censure et l'aveu de l'horreur. Comment exprimer la peur sans être de nouveau submergée et paralysée par elle, et forer sans s'y perdre, comme le dit l'écrivaine, «l'ombre interne qui, en moi, balance ma vie vécue¹⁷»?

Tel nous paraît être tout entier l'enjeu de la trilogie de Duras, à savoir comment l'écriture, catalysée par l'horreur, cherche à opérer une abréaction de la peur. Ainsi, la puissance génératrice dans ses romans n'est pas, comme on aurait tendance à le croire, le désir. Car en ce qui a trait à ce qui pousse à écrire, à ce qui supplante le désir sexuel, à ce qui nourrit l'imaginaire et informe les personnages, une seule libido s'impose: la peur.

¹⁶ M. Duras, Emily L., Paris, Éditions de Minuit, 1987, p.48.

¹⁷ Id., les Parleuses, op.cit., p.50.

CHAPITRE I: LA MATIERE ANGOISSANTE

Nous sommes ensemble dans
une honte de principe
d'avoir à vivre la vie.
[Am, p.69]

S'il est vrai, comme le soutient Michel Mansuy dans ses Études sur l'imagination de la vie, que «l'imagination (au sens bachelardien du terme) est l'expression en images des instincts fondamentaux», et que, par conséquent, «l'imagination de la vie traduit symboliquement le vouloir-vivre dans ses variations multiples¹», combien l'affirmation de Duras mise en exergue est lourde de sens! Cet aveu peut servir de clef de voûte qui permettrait de dévoiler, comme le souhaite Mansuy,

les images de la vie [qui] manifestent des cohérences et des structures [et] font converger vers un même foyer les expressions divergentes d'une sensibilité, d'une pensée, d'une morale².

Certes, l'imagination de la matière, base première de la vie, investit Un barrage contre le Pacifique, l'Amant et l'Amant de la Chine du nord, mais pas forcément dans le sens que l'on aurait escompté. Car chez Duras, «vouloir-vivre» appelle d'avance son contraire, la pulsion de mort. Afin de dégager cet entrelacement de cohérences dans le corpus, il importerait donc de passer l'imaginaire de Duras

¹ Michel Mansuy, Études sur l'imagination de la vie, Paris, José Corti, 1970, p.8.

² Ibid., p.10.

au crible de certaines interrogations. D'abord, comment les images qu'elle emprunte mettent-elles en scène la matière horrifiante, et, ce faisant, quels registres sensuels sollicitent-elles? Ensuite, quelles pulsions vitales informent, dans son écriture, la présence au monde - ou plutôt, comment les pulsions de mort alimentent-elles ces oeuvres? Autour de ce réseau thématique de la matière s'articuleront les composantes privilégiées par l'écrivaine, à savoir la nature et le bestiaire qui l'habite, la nourriture et le corps humain. Constellation d'où émergeront, en se multipliant, des images façonnées par une profonde angoisse. Pas de tableaux bucoliques lénifiants ni d'épisodes idylliques de l'exotisme colonial, cela va sans dire. Duras nous livre dans ses romans sa vision d'un univers plongé irrémédiablement dans la dérélition et l'animalité débridée, où tout n'est que pourriture et déchéance. Dès lors surgit un dilemme pétri de contradictions, à la fois insoluble et intenable. Tel son personnage, l'amant, qui a peur à la fois de mourir et de «vivre une vie qui va mourir un jour» [AmChN,p.138], chez Duras, la hantise de mourir se conjugue d'emblée au dégoût de vivre. Prise en étau entre ces deux pôles, l'écrivaine se retrouvera sans aucun talisman contre l'épouvante.

LA NATURE

Transportée dans l'inquiétante étrangeté de l'Indochine, la famille coloniale doit affronter une nature impitoyable. Ici, «nature» devrait être prise dans son sens large de «dehors»: elle embrasse tant le climat que les lieux qui la constituent, motifs spatiaux qui serviront de métaphores de la peur, soit la plaine austère dans laquelle est isolée la famille, sorte de no-man's land encerclé d'une monstrueuse forêt tropicale et d'une mer avaleuse et omnipotente. Or, ces grands espaces ouverts et inhabités, au lieu d'inspirer le bien-être et un sentiment de liberté, renvoient plutôt à la désolation sans bornes, à la «solitude et la stérilité de toujours» [E,p.14], à l'isolement «effroyable dans l[equel] se tiennent les postes de brousse perdus dans les étendues quadrilatères du riz, de la peur, de la folie, des fièvres, de l'oubli» [Am,p.111]. On a affaire à une nature primitive et sauvage, dotée d'un caractère intransigeant, démesuré, absolu. Inutile, voire impossible, de dompter cette nature rebelle à la manière d'un Robinson Crusoë: au départ, elle n'offre aucune concession aux êtres vivants. A vrai dire, elle s'avère hostile à la vie quelle qu'elle soit, au principe

même de la vie: «C'est pas un pays pour les chevaux, même pas les chevaux, ils sont tous crevés» [B,p.128]. C'est que les forces de la nature, représentées par une tétralogie primitive des éléments que sont le feu, l'air, la terre et l'eau, concourent toutes à travestir les propriétés de la matière pour la confondre, ultimement, en une masse indifférenciée.

Le signe du feu, tout d'abord, trouve sa contrepartie dans le climat torride qui incendie le pays des tropiques, inexorablement soumis à l'«éternel soleil-roi» [B,p.122], tyran mortifère qui règne sur la plaine. Tyran mortel, doit-on s'empresser de préciser. Pas question de s'aventurer dehors, encore moins de prendre des bains de soleil. Il s'agit là de rien moins qu'un impératif de survie: seuls les enfants imprudents s'y risquent, pour mourir en grand nombre d'insolation, ou pour être aveuglés, sensu strictu, par les rayons solaires. Cette clarté blanche et éblouissante est d'autant plus assommante que d'un mois à l'autre, de saison en saison, c'est du pareil au même. On est toujours suspendu dans les limbes de la répétition sempiternelle d'un été sans répit. Le cycle de la destruction et de la régénération, une fois rompu, rend caduque la mesure de l'écoulement du temps. Le temps s'étire ad vitam aeternam:

il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau [Am,p.11].

Par conséquent, une atmosphère de mort prédomine à longueur d'année. Fait incontournable, désespérant que cet «enfer de chaleur, immobile, monumental» [AmChN,p.48].

Aucune brise aux pouvoirs revigorants - nous entendons, par ce signe de l'air, le souffle de la vie - ne viendra dissiper cette chaleur écrasante. Il convient d'évoquer quelques qualités parentes d'un tel manque de flux aérien, parentes en ceci qu'elles nient toutes, de façon radicale, le dynamisme de la matière: la pesanteur, la stagnation, l'étouffement. La nature accable la matière en la figeant, tant et si bien qu'un oxymore suffit à traduire l'invivable: «l'air tremble de chaleur» [AmChN,p.43]. La peur de l'étouffement, au demeurant, a des racines bien réelles. Les conducteurs de trams brisent les vitres de leur compartiment pour ne pas succomber à la chaleur, et «[d]e même étaient tenus de faire les voyageurs avec les vitres de leur wagon pour en sortir vivants» [B,p.170]. Les forêts pestilentielles, déjà rebutantes à cause du «vacarme stagnant des moustiques» sont doublement suffocantes sans «le vent salubre de la mer» [Am,p.107]. Puis, le comble de l'horreur: si la chaleur induit

l'engourdissement chez les êtres vivants, elle leur défend au reste toute possibilité de repos. Même au coeur de la nuit, le soleil-roi couché, la dense lourdeur de l'air ne s'allège point: «La ville insomniaque, accablée par la chaleur de la nuit. Il n'y a aucun vent» [AmChN,p.150], il n'y a «[r]ien que la touffeur irrespirable d'une nuit épaisse» [B,p.201].

Cette lourdeur intolérable de l'air, en laissant les odeurs en suspens, appelle le sens olfactif. Or, les parfums des fleurs et des herbes saturent l'air en doses trop fortes, tel le «jasmin qui inonde la ville de son odeur - si violente elle est que "c'est écoeurant", disent certains Blancs au début de leur séjour» [AmChN,p.59]. Reste que les odeurs sont pour la plupart nauséabondes. Ainsi la puanteur contamine tout l'espace de la clairière où «les fauves laissaient se faisander leurs proies au grand soleil» [B,p.158]. Pareillement, la charogne des biches tuées à la chasse et montées sur des crochets, comme celle des chiens que les lépreux affamés font cuire sur la grève déserte imprègnent l'atmosphère d'une odeur dégoûtante, à tel point que «ça sent très mauvais sur cent kilomètres de plage» [AmChN,p.107]. La chaleur et la stagnation, en hâtant la putréfaction, entrent en relation décisive avec la pourriture de la matière. Le pont, lien on

ne peut plus tenu qui rattache la famille à la «civilisation», se désintègre promptement; le bois s'effrite et les planches sont déclouées par la chaleur, tandis que «la toiture pourrie par les pluies continue à disparaître» [Am,p.36] sous le soleil brûlant.

Force est de constater, compte tenu du climat brutal, la stérilité de l'environnement. La terre s'effrite en poudre: la «poussière brûlée» [B,p.171] recouvre tel un linceul la ville entière alors que la plaine, elle, est assimilée à «un désert où rien ne pousse» [B,p.13]. Seule la mère, butée dans sa folle obstination de triompher de la terre ingrate, persiste à planter des cannas rouges. Bien entendu, malchance oblige, la «sécheresse les faisait régulièrement crever» [B,p.18]. Les plantes se fanent avant même d'éclore, toutes «mortes de chaleur» [Am,p.56; AmChN,p.79], «le champ s'étalait, sans un arbre, torride, en lisière de la forêt tropicale» [B,p.335]. Soit que la végétation s'anéantisse, soit que le règne végétal se transmue pour se minéraliser. Qu'on songe au «jardin figé tout entier dans une immobilité de marbre» [Am,p.101] qui entoure la villa.

Si l'on peut imputer cette carence agricole en partie à la chaleur qui réduit la terre en poussière, il ne faudrait pas toutefois oublier l'eau qui, elle aussi,

condamne la plaine «fraîchement émergée de la mer» [AmChN,p.173] à la stérilité. Comment serait-elle féconde, cette terre arable rendue d'avance impure par le sel marin qui s'y mêle? L'amoncellement de la poussière et de l'eau, cette victoire de l'informe générateur de bourbiers à perte de vue, est emblématique chez Duras du dégoût viscéral de l'existence. La consistance muqueuse et perméable du paysage de «deltas de vase noire» [Am,p.107] est réminiscente des cloaques. Madeleine Borgomano, dans Duras. Une lecture des fantasmes, relève cette collusion dérangeante de la terre et de l'eau: «A la place où l'on attendait la solidité de la terre dans l'univers durassien on ne trouve rien, un creux, un manque³». Voilà qui met l'accent sur la duplicité du «pays du sud [qui a] le même sol que la mer» [AmChN,p.48], sol incertain qui se dérobe sans cesse sous les pas. A force de patauger dans la boue stagnante des rizières, les corps se transforment - ou se déforment, à dire vrai - pour s'y adapter. Ainsi le caporal, le serviteur de la famille, est pourvu «d'énormes pieds en raquette qui s'étaient aplatis et évasés» [B,p.243].

Le terrain fangeux fait donc figure de guet-apens dans

³ Madeleine Borgomano, Duras. Une lecture des fantasmes, Petit Roeulx, Cistre, 1985, p.63.

lequel restent prises - avalées - ses victimes. Les enfants, surveillés par les chiens laqués de boue chaude et pestilentielle, se vautrent dans la vase gluante, enlisés jusqu'au cou. Activité par trop effroyable, monstrueusement prémonitoire, lorsqu'on considère que tôt ou tard, en raison des mille et une maladies de la famine, ils y retourneront :

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 déjà on ne leur faisait plus de sépulture. Simplement, en rentrant du travail, le père creusait un petit trou devant la case et il y couchait son enfant mort. [B,p.118]

Le deuil est donc balayé du revers de la main, et les minuscules cadavres n'ont même pas le temps de refroidir qu'ils sont expédiés illico dans la terre, engloutis dans la boue molle. Car :

[i]ls mouraient avec leurs poux dans leurs cheveux et dès qu'ils étaient morts le père disait, c'est bien connu, les poux quittent les enfants morts, il faut l'enterrer tout de suite sans ça on va être envahi, et la mère, attends que je le regarde, et le père, que deviendrons-nous si les poux se mettent dans la paillote de la case? Et il prenait l'enfant mort et l'enterrait encore chaud, dans la boue. [B,p.330]

Les bagnards et les enrôlés (euphémisme pour esclaves, tout simplement) responsables de la construction de la piste

sont ensevelis vivants à même la vase. La piste, symbole d'ores et déjà pour les Blancs de l'essor fulgurant du colonialisme, deviendra par la suite, aux yeux des indigènes, une espèce de «chemin de croix⁴».

Tous les kilomètres, tous les deux kilomètres, on voyait des trous remplis, et c'était des gens qu'on mettait pour les forcer à travailler, pour les punir, on les mettait dans la terre jusqu'au cou, sous le soleil, pour l'exemple.⁵

Quelle «gestation» perverse, somme toute, que celle de la terre convoitée qui abrite et engendre la mort en son sein, qui héberge dans ses profondeurs des cadavres «grouillants» [E,p.296], plus animés, à bien y penser, qu'ils ne l'étaient dans la vie!

Le «solide-liquide» de la terre salée et vaseuse semble annoncer, cela irait de soi, une eau qui elle non plus ne serait guère une matière parfaitement homogène. Pollution qui constitue, pour Kristeva, l'abject, à savoir tout «ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁶». A l'essence bénéfique

⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, op.cit., p.138.

⁵ Ibid., p.138.

⁶ Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, Paris, Seuil, 1980, p.12.

des eaux limpides et potables, véritable source originelle, se substitue «l'écume grise» [B,p.20] des eaux limoneuses et corrompues. D'où le glissement logique, à peine déplacé, entre l'eau du Pacifique et les déjections corporelles. «C'est de la mer», remarque Suzanne. «C'est de la merde» [B,p.58], de rétorquer Joseph.

Nul doute que le mouvement de la mer contrecarre l'immobilité générale du tableau. Il n'en demeure pas moins, toutefois, que son ressac est ravageur, et que ses tourbillons apportent la mort. Violente, elle monte à l'assaut: «chaque année, [...] plus ou moins loin, [elle] brûlait en tout cas une partie des récoltes et, son mal fait, se retirait» [B,p.118]. La marée impressionnante, qui inonde régulièrement le bungalow, emporte d'une seule vague les barrages, et avec eux, tous les espoirs et les économies de la famille.

Décidément, cette mer matricielle n'a rien de réconfortant, ni de très «pacifique»: comme la plaine vaseuse, elle suce et avale les corps captifs. Qu'on pense, entre autres, au jeune passager qui se suicide à la fin des deux derniers romans et «qui se tenait les yeux fermés, immobile, suspendu dans les eaux lourdes des zones profondes de la mer» [AmChN,p.229]. Les «racs bouillonnants» [B,p.331] aspirent tout sur leur passage,

charrient dans une masse indifférenciée la matière morte. Le fleuve puissant, dont on se sert comme d'un dépotoir où disposer des immondices (aussi bien des biches pourries que la robe bleue de «putain» de Suzanne),

emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthe d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur.
[Am, p.30-31]

Rien de surprenant, par conséquent, que la petite manifeste une réticence à se baigner dans le fleuve: «un écureuil, ou un rat musqué, ou un jeune paon descendait, noyés au fil de l'eau, et ces rencontres la dégoûtaient» [B, p.30].

Dans les entretiens publiés dans les Lieux de Marguerite Duras, l'écrivaine médite sur cette hantise immémoriale de la mer: «La mer me fait très peur...Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau⁷», hantise à laquelle elle fait allusion, d'ailleurs, en toutes lettres, dans l'Amant:

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent,

⁷ M. Duras et Michèle Porte, les Lieux de Marguerite Duras, Paris, Minuit, 1977, p.84.

. que nous soyons emportés par la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie, le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. [Am,p.18]

A l'instar du soleil, la mer est totalitaire, catholique si l'on veut, dans la mesure où il n'existe pas de frontières étanches pour délimiter son périmètre. Cela contribue à créer l'effet «d'espaces liquides et sans fin» dont on sait déjà l'impureté. Dans ses notes pour le scénario d'un film possible, annexe à l'Amant de la Chine du nord, Duras souligne à l'aide de majuscules que l'on a affaire à un fleuve non seulement «entier» mais «ÉNORME» [AmChN,p.233].

La mer s'immisce dans la forêt, autre «lieu inquiétant» puisque «très, très ancien⁸». Les palétuviers géants, uniques vestiges de verticalité, sont quasiment «castrés», coupés en rondins et inondés de surcroît par la mer. Cette liquéfaction de la forêt est déconcertante. Oui, la végétation pousse ici, mais à un rythme qu'on dirait par trop accéléré. «Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en faisaient une masse compacte aussi inviolable qu'une profondeur marine» [E,p.157]. Qu'importent ces

⁸ Ibid., p.27.

indices effroyables de vie, étant donné qu'on est saisi, ici comme partout ailleurs, d'un sentiment de clausturation et d'étouffement: «un sentier étroit de la largeur d'une poitrine d'homme et pareil à un tunnel au-dessus duquel la forêt se refermait, dense, sombre» [B,p.157]. Les enfants y disparaissent sans traces. Thanh, le boy de la famille, le sait, lui qui y a laissé sa famille: «[O]n ne peut pas retrouver des petits enfants, dans la forêt du Siam. Jamais.» [AmChN,p.207]. L'obscurité, en dernier lieu, ne parvient pas à conférer à la forêt la douce consolation d'un lieu utérin. Loin de là, elle lui donne plutôt l'impression troublante d'un «gouffre d'une sombre verdure» [B,p.338]. La forêt s'ajoute, par là même, à la multitude de figures catamorphes de la nature, au «gouffre d'écume» [AmChN,p.101] qu'est le sol manquant de la concession, aux marécages et à la mer avaleuse.

Dans ces romans se dessine donc (ou croirait-on à s'imaginer ces «bassins d'orchidées pleins de pluie et dans lesquels on trouvait [en pleine forêt!] les mêmes poissons des marigots de la plaine» [B,p.158]) un monde sens dessus-dessous. Alors que les poissons habitent les arbres, les échassiers, créatures aériennes pourtant, puent le poisson. Cet avalement du ciel par la mer, ce doute qui subsiste - comment discerner les éléments dans leur propre espace

vital? - induit un vertige impressionnant.

De plus, plutôt surtout, devrait-on dire, le havre familial est loin d'être inviolable. La formule «Hors du foyer, point de sécurité» n'aurait sûrement pas droit de cité à Sadec. La «maison funèbre» [Am,p.101] atteste de nouveau l'influence prépondérante de la nature. Car la famille, nous aurons l'occasion de le constater à maintes reprises, est le lieu par excellence dans cette trilogie de Duras. Son «aridité irrespirable» [Am,p.93] fait écho à la concession incultivable: «Autour [de la mère] c'est les déserts, les fils c'est les déserts [...] les terres salées aussi» [Am,p.33]. La puanteur gagne la maison en pénétrant dans la chambre de Joseph: «les cloisons étaient tapissées de fusils et de peaux qu'il tannait lui-même et qui pourrissaient lentement en dégageant une odeur fade et écoeurante» [B,p.143]. Pareillement, l'appartement de l'amant est souillé par «l'idée de la séparation qui entre dans la chambre et reste là, comme une puanteur à fuir» [AmChN,p.177]. Enfin, la mer omnipotente ne recule pas devant la villa ni la garçonnière de Cholen, tous deux des «lieux de détresse, naufragé[s]» [Am,p.56;AmChN,p.79].

Qu'il y ait chez Duras la mise en scène d'une nature qui sème l'épouvante, surchargée de violence et d'agressivité, c'est ce que montrent ces descriptions du

«désert de sel et d'eau» [B,p.290] farci de traquenards. On y retrouve un système écologique d'une terrible ingéniosité, comme si, au fond, tous les agents de la nature, d'emblée maléfiques, travaillaient de concert à garantir non point la survie de l'espèce mais l'annihilation de la matière. La liquéfaction, la minéralisation, la pourriture et l'engloutissement sont autant de processus qui assurent le retour de la matière à l'informe, à l'incrée d'une nature à l'état brut.

LE BESTIAIRE

Cette nature terrifiante est surpeuplée d'un bestiaire effroyable de bêtes tantôt sauvages, tantôt sinistres. Figures toujours inquiétantes, quoi qu'il en soit, puisque toutes, en tant que force commune de la nature, servent à répandre la terreur. Le retour au primitif caractérise le bestiaire durassien. Ainsi, les différences s'abolissent entre les animaux et la nature quasiment préhistorique qu'ils habitent, dans une régression jusqu'à l'«indifférenciation du commencement du monde» [B,p.159]. Une quelconque hiérarchie des espèces qui catégoriserait les animaux selon leur réceptivité au contact «civilisateur» humain n'aurait pas encore été ébauchée.

Tout est matière. Encore une fois, le bas contamine le haut.

Par exemple, les rares animaux domestiques qui parcourent les textes, les chiens et le cheval du Barrage - «meilleurs amis» de l'homme et «sa plus noble conquête», respectivement - redeviennent sauvages. Le vieux cheval que se procure la famille dans une dernière tentative de s'intégrer au «monde» se montre foncièrement indomptable. Typiquement un schème d'animation dans la mythologie courante, ce cheval se démarque des autres par son inertie désespérante. En plus de ne pas obéir à ses nouveaux maîtres, il refuse de manger et de se tenir debout et achève de «crever» peu de jours après l'achat. Adjuvant de la mort, il entérine le mauvais sort jeté sur la mère. Les chiens, de leur côté, doublets domestiques du loup, sont enragés, «coriaces» et «galeux» à force de survivre dans la plaine, et ils finissent par s'assimiler à leurs frères sauvages.

Toutefois, ce sont les animaux davantage exotiques, fauves et oiseaux d'une part, insectes et reptiles de l'autre, qui obsèdent l'imaginaire angoissant - et angoissé - de l'auteure. Il y a d'abord la férocité des prédateurs affamés à la recherche de chair fraîche, soit les «tigres assassins» qui rôdent près de l'embouchure du rac, les

panthères noires qui hantent la forêt pestilentielle ainsi que les chiens inapprivoisés qui errent dans la plaine. Tous présentent un danger certain de mort; pour les habitants de la plaine, il ne s'agit que d'un péril parmi tant d'autres à éviter: «Dès qu'ils étaient en âge de comprendre, on apprenait aux enfants à se méfier de la terrible nuit paludéenne et des fauves» [B,p.32].

Indubitablement, leur présence troublante tient surtout de leur gueule dévoratrice: «On parlait bien sûr, d'être dévorés par les tigres si on ne faisait pas attention» [Am,p.130]. Cette dévoration n'est qu'une des épiphanies effrayantes de l'animalité dans la plaine. Gilbert Durand, dans son ouvrage les Structures anthropologiques de l'imaginaire, verse cette caractéristique dévorante au compte des bêtes en puissance:

C'est donc dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité: agitation, manducation agressive, grognements et rugissements⁹.

Animaux crépusculaires, de surcroît, il s'agit d'ennemis doublement pernicious, parce que cachés et lointains. A défaut de voir cet ennemi, on l'entendra dans les ténèbres, et ces hurlements sinistres surdéterminent

⁹ Gilbert Durand, les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, P.U.F., 1963, p.81.

l'agressivité des prédateurs. La petite apprend très tôt à «bien écouter [...] les bruits de la nuit [...] les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient [...] l'enfer de la solitude» [AmChN,p.33]. C'est un vacarme obnubilant que celui des chiens qui «toujours crient au loin vers les racs» [AmChN,p.172].

A ces aboiements de chiens enragés vient s'ajouter, comme pour compléter le bruit déjà assourdissant, le «pépiement incessant aigu» [B,p.158] des sarcelles et des corbeaux noirs affamés, oiseaux à l'allure redoutable. S'ils ne sont point nantis d'une gueule dévoratrice, les oiseaux s'inscrivent tout de même dans cette famille de mutilateurs de proie grâce à leur bec acéré: «ils s'aiguisent le bec contre l'air froid, ils le font sonner dans toute son étendue de façon presque assourdissante» [Am,p.130]. Cette cacophonie générale sera modulée, enfin, par «l'énorme bruissement» des «nuages de moustiques» et de mouches tropicales porteuses de maladies.

On retrouve, par ailleurs, un groupe d'espèces fort répugnantes d'insectes, de reptiles, de vermine et de larves. Sur une toile de fond immobile - on se rappelle, pour mémoire, la fixité, la stagnation et la pourriture dans la nature - ces bêtes s'animent, mais à l'excès, telle

la mort à l'oeuvre. Voilà qui rebute tant chez elles: leur pouvoir horrifiant réside dans le grouillement qui déroute par ce qu'il a d'interminable et, à plus forte raison, de chaotique, d'inchoatif. Au sujet de ce fourmillement angoissant, Durand remarque judicieusement que ce «mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination [...] cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite¹⁰».

Isomorphes des ténèbres et de l'enfer tout comme les fauves, ces bêtes demeurent une menace enfouie dans la nature, impossible à circonscrire. Les cavités terrestres infernales renferment une pléthore de bêtes grotesques et primitives - scorpions, serpents, rats et vers, tandis que les eaux obscures recèlent des caïmans et des crabes qui, sans pour autant dévorer la matière, se contentent de la ronger.

Le bestiaire relégué à l'extérieur gagnera - il fallait s'y attendre - l'intérieur. La villa de Sadec s'installe au coeur de la tourmente, «bâtie sur un terre-plein qui l'isole du jardin, des serpents, des scorpions, des fourmis rouges» [Am, p.76]. Qui l'isolait pour un temps, du moins. Peu s'en faut que les larves dégoûtantes

¹⁰ Ibid., p.67.

pénètrent et prennent possession de la maison maudite. Ainsi des armées de vers envahissent le bungalow; la famille capitule, sans même faire allusion à cette nouvelle plaie d'Egypte qui - c'est le cas de le dire! - leur tombe du ciel:

une [des] craintes non moins constantes [de la mère] avait toujours été que les vers se mettent au chaume avant qu'elle ait eu assez d'argent pour le faire remplacer. Or, quelques jours avant le départ de Joseph, ses craintes se réalisèrent et il se fit comme 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. [B.p.286]

Les crabes incarnent eux aussi une autre émanation diabolique de la «déveine» familiale et des rêves tombés en déconfiture. «Des petits crabes couleur de boue, dit Suzanne, inventés pour nous» [B,p.58] rongent les barrages changés en passaires, défaite d'autant plus cuisante parce que perpétrée par des crabes nains et fangeux, d'apparence on ne peut plus dérisoire.

Comme ces crabes caméléons qui en viendront à adopter les caractéristiques de la vase, les animaux se confondront avec la nature, se perdront en elle. De fait, par l'ensauvagement, la dévoration et le grouillement, le bestiaire participera de l'épouvante qu'inspire la nature

en poursuivant méticuleusement son oeuvre terrible de mort.

LA NOURRITURE

Les images de la dévoration appellent logiquement le réseau thématique de la nourriture, matière vitale par excellence, mais qui, dans la trilogie, devient matière éminemment ambiguë, angoissante. A l'instar de la nature et du bestiaire, elle effraie puisqu'elle oscille constamment entre deux pôles contradictoires, ceux de la vie et de la mort.

C'est le double tranchant que renferment, entre autres, les mangues vertes du printemps (saison de renaissance, prétend-on), fruits à la fois défendus et irrésistibles. Irrésistibles en vertu de leur jus poisseux et de leur chair douce; défendus puisqu'elles sont porteuses du choléra: «dans le noyau plat, parfois logeait une bête noire qu'on pouvait avaler et qui, avalée, s'installait et rongait l'intérieur du ventre¹¹». Cela va sans dire que les «meutes affamées» des enfants se livrent à la tentation de cueillir le fruit interdit: «Chaque année, à la saison des pluies, on en voyait, perchés sur les branches ou sous l'arbre, qui attendaient, affamés, et

¹¹ M. Duras, «Les enfants maigres et jaunes» in Outside, Paris, Albin Michel, 1981, p.277.

les jours qui suivaient, il en mourait en plus grand nombre» [B,p.118].

Ce fruit cueilli avant qu'il soit mûr signale, d'autre part, une régression au primitif. Outre les mangues, la famille se nourrit d'aliments crus, dont les petits caimans panés dans la saumure qui peuvent aussi transmettre le choléra. Le carnassier s'inscrit dans cette imagerie animale; la viande d'échassier noire, «sombre et saignante» servira d'ingrédient de base à tous les repas. A la différence des mangues et des caimans, l'échassier ne tue pas. N'empêche qu'il soit dégoûtant et qu'il pue le poisson: les traits effrayants de putréfaction, de décomposition et de mort s'ajoutent donc inéluctablement à la nourriture. Dans ses Microlectures, Jean-Pierre Richard affirme que les modalités de pourriture et de fétidité de la substance alimentaire servent à rappeler le caractère primitif de toute nourriture:

Le faisanté reste de ce point de vue l'une des catégories alimentaires les plus franches, puisqu'il dénonce positivement dans l'aliment le lien gustatif de la dissociation et de la mort, qu'il y montre la complicité de tout mangeable avec le maladif et l'excrémentiel.¹²

Le primitif rebutant ressurgit également dans la

¹² Jean-Pierre Richard, Microlectures, Paris, Seuil, 1979, p.141.

préparation - on dirait plutôt le manque de préparation - de la nourriture. La gastronomie à grands frais est une science tout à fait étrangère à la famille de Sadec. La nourriture est servie telle qu'on la trouve, ou à peu près, dans la nature, sans qu'on cherche à stimuler l'appétit des convives. Il n'est que de s'imaginer un dîner typique de la famille pour s'en assurer: la mère «se leva, alla prendre dans le buffet une boîte de beurre salé et une boîte de lait condensé qu'elle posa devant ses enfants» [B,p.34] et voilà, «Madame est servie»!

Menu sans variété, faut-il ajouter. Dans Un barrage contre le Pacifique, l'échassier devient l'unique source d'alimentation, routine monotone qui elle aussi dénote une sauvagerie élémentaire. Décidément, à Sadec, on mange pour vivre, ou plus précisément, pour survivre, point final. «Ça pue [...] mais c'est nourrissant» [B,p.35], dit la mère en guise d'encouragement; «c'est peut-être nourrissant [...] mais c'est de la saloperie» [B,p.82], résume Suzanne.

L'acte de manger, par ailleurs, est aussi chargé de sens que les aliments que l'on mange. Les rites de table et l'intimité disparaissent au profit d'une dévoration rapide qui s'exécute dans un silence monastique, mis à part, à la rigueur, quelques grognements barbares. Il ne s'agira pas tant des plaisirs de la table - pas du tout, de fait - mais

bien plus de l'appétit de puissance et du sadisme latent tangibles dans l'acte de la dévoration. Cette oralité constitue, avec la génitalité, les deux dominantes toutes-puissantes de la conduite animale. Nul doute quant au déplacement de l'accent depuis la jouissance des mets à celle de la mastication, de la macération des «proies», si l'on en juge d'après la répétition emphatique du verbe dévorer :

Tous, ils dévorent. Le Chinois qui ne mangeait pas se met à dévorer lui aussi. Il a commandé lui aussi des crevettes grillées et il les dévore. Du coup les autres commandent encore des crevettes grillées et ils les dévorent de même. [AmChN, p.154].

Cette propension à l'excès est relevée par le choix des adverbes. On mange «voracement», «"exagérément"», outrance mise en relief par les guillemets de l'auteure. Cette voracité inouïe n'a rien d'humain: «Mes frères [...] dévorent comme je n'ai jamais vu dévorer personne nulle part» [Am, p.64].

On dévore la nourriture, certes, mais aussi, de façon métaphorique, les sentiments tels la haine et l'agressivité (Joseph, en mangeant «à pleines dents, encore plus grossièrement que d'habitude, ravalait en fait sa colère» [B, p.82]), tout comme on peut s'approprier, par le biais des diamants, les signes du pouvoir et de la richesse. La

bague offerte par M. Jo est «dévorerée» de la sorte par la famille, «aussi difficile à reprendre que s'ils l'avaient mangée, digérée, et que si elle était déjà diluée dans leur propre chair» [B,p.153].

Dans l'imaginaire durassien, la bestialité humaine se dessine également, comme pour les fauves, par des mâchoires fortes, des bouches-gueules goulues, des dents acérées, bref, des meules prêtes à tout instant à mordre et à broyer. Par exemple, Carmen, gérante de l'Hôtel-Central, fille de putain et amante fugace de Joseph, est pourvue d'une mâchoire équine

très proéminente, en partie rachetée d'ailleurs par une dentition large et saine, si évidente qu'elle lui donnait en fin de compte l'air de vouloir la montrer sans cesse, et lui faisait la bouche goulue, carnassière et sympathique. [B,p.153]

Les «mâchoires serrées» de l'aîné, exaspéré «d'avoir à supporter ça [la présence de l'amant], cette indignité pour seulement manger bien» [Am,p.67] trahissent, pareillement, l'agressivité belliqueuse sur le point d'éclater. La dentition forte est aussi synonyme de virilité terrifiante. Ainsi Agosti, sorte de sosie de Joseph et amant de Suzanne, vante de «larges dents cerclées de nicotine, très serrées, qui se découvraient, menaçantes, dans son rire» [B,pp.322-3]. Les dents blanches et saines de M.Jo renvoient à la

puissance; si elle n'est pas évidente au niveau de sa personnalité, n'empêche qu'elle peut se trouver, à la limite, dans sa richesse et son statut social. A l'inverse, les dents pourries de Joseph (ou les dents manquantes de la prostituée qu'il fréquente en ville) sont signes de frustration, ou pour emprunter le discours freudien, de castration.

Enfin, certains personnages incarnent la dualité dérangement de la nourriture en tant que matière à la fois vitale et mortelle. Les enfants de la plaine, dans cette optique, sont des signes vivants de cette polyvalence troublante de la matière alimentaire. La plaine regorge d'enfants aux «bouches roses toujours ouvertes sur leur faim», décimés par «la faim, des maladies de la faim, des aventures de la faim» [B,p.33]. Or, à regarder de près ces «grappes d'enfants» «enfermés jusqu'au cou dans de grands paniers d'osier» [B,p.116], semblables à «des pluies, des fruits», ne sont-ils pas eux aussi nourriture? C'est ce que laisseraient croire leurs corps enduits de safran qui ont «la couleur et la lisseur de jeunes mangues» [B,p.159]. Dans le tableau écoeurant que brosse l'auteure du cortège de chiens qui mangent les matières fécales des enfants («nourriture» putride, encore une fois!), on entrevoit une méthode horrifiante de régulation de la population

fourmillante:

[F]aute de pouvoir les nourrir, on les aurait donnés aux chiens, peut-être les aurait-on exposés aux abords de la forêt, mais même alors [...] les tigres eux-mêmes auraient peut-être fini par ne plus en vouloir.
[E,p.119]

La nourriture fait ressortir, dans la même optique, le statut double de la mère qui simultanément pourvoit la vie et prodigue la mort. Sans compter que, comme nous le rappelle Richard, «[t]oute nourriture peut s'éprouver, en sa vérité, comme une métaphore de l'être premier; celui qui nous a nourris¹³». L'empire de la mère sur ses enfants est assuré tant qu'ils acceptent volontiers les mets qu'elle apprête (c'est l'unique canal par lequel s'exprime l'affection), tant que le lien de dépendance n'est pas sevré. La voici «indulgente et patiente» aux heures du repas: «Quand ils mangeaient avec appétit, elle était toujours heureuse» [E,p.162]. A la vue de Joseph qui accepte ses sandwiches, elle s'assoupit: «Jusque là peut-être avait-elle douté qu'elle eût encore à le nourrir» [E,p.240]. L'acte de nourrir, connotée de violence, cultive l'ambiguïté: «il s'agissait de les gaver» [E,p.35]. Suzanne n'est pas repue mais «saturée d'une nourriture lourde comme du plomb» [E,p.361]. Du coup, la lézarde apparaît. La mère

¹³ Ibid., p.135.

serait une ogresse qui, ultimement, peut dévorer sa progéniture:

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. [B,pp.183-4]

La mère nourricière ne l'est donc qu'à demi. Elle nourrit ses enfants, certes, mais comme nous l'avons vu, de biches puantes, de caïmans infects et d'échassiers à chair noire que «tout le monde était dégoûté [de] manger» [B,p.19]. D'ailleurs, qui ne mange plus ne peut pas nourrir. Cette incapacité de subvenir aux besoins des petits annonce sa folie:

Ces signes avant-coureurs, cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus pouvoir nous nourrir. [Am,p.22]

De même, la lubie de la mère d'élever «quarante mètres carrés de poussins», projet «proprement inimaginable» avorte dans la tragédie:

Elle s'était trompée dans le maniement des infra-rouges, 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 [...]. 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. [Am,pp.39-40]

La rêverie alimentaire débouche inévitablement sur la nausée. Dans ses entrevues et ses essais, Duras se remémore les pommes reinettes «en coton» qu'elle ne pouvait pas avaler, les biftecks qu'elle vomissait, bref, le fait qu'elle «ne pouvait pas manger de la nourriture française¹⁴», et que les enfants se remplissaient «le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère¹⁵». Elle nous invite donc ici à interpréter cette expulsion du corps non seulement dans le sens d'un rejet de l'identité raciale mais, bien davantage, comme rejet de la mère elle-même. Kristeva dira: «J'ai envie de vomir la mère¹⁶».

LE CORPS

Les êtres aussi sont matière périssable et soumis au régime de la peur; la destruction et l'éclatement de cette matière, dans l'imaginaire durassien, emprunteront des formes diverses. Le corps, offert comme lieu de transition dans le cycle romanesque, servira ainsi de tremplin efficace à l'expression du tedium vitae et de la peur de mourir chez Duras.

¹⁴ M. Duras et M. Porte, op.cit., pp.60-1.

¹⁵ M. Duras, «Les enfants maigres et jaunes», op.cit., p.278.

¹⁶ J. Kristeva, op.cit., p.59.

De nouveau il y a dérèglement troublant du temps. Ici, il s'amenuise avec célérité en acheminant la matière vers une mort précoce. Tout est consommé d'avance pour la jeune femme transfigurée à l'orée de l'âge adulte:

A dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. [Maintenant] [j]'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. [Am,p.10]

A l'inverse, d'autres personnages, «attardés» dans l'enfance, préservent des corps chétifs, sans force aucune. La main de l'amant «est maigre, ça s'infléchit vers les ongles, un peu comme si c'était cassé, atteint d'une adorable infirmité, ça a la grâce de l'aile d'un oiseau mort» [AmChN,p.42]. Son corps qui «pourrait être malade, être en convalescence, il est imberbe, sans autre virilité que celle du sexe» [Am,p.49] fait pendant au «corps de petit coolie de mon petit frère» [Am,p.89]. Corps maladifs et, bien souvent, malades, ils peuvent être des instruments de souffrance en proie aux migraines (la petite), aux crises convulsives (la mère) et aux nausées; ils maintiennent ainsi les êtres dans un état constant d'insécurité et de vulnérabilité, voisin de la peur. A l'Éden-Cinéma, haut lieu du plaisir des enfants, la mère

qui y travaille en tant que pianiste est saisie de vertige. Le désir de voir, comme il en va de tous ses désirs, s'éclipse, hors de sa portée:

Quelquefois il me semblait que je dormais en jouant. Quand j'essayais de regarder l'écran c'était terrible, la tête me tournait. C'était une bouillie noire qui dansait au-dessus de ma tête et me donnait le mal de mer. [B,p.283]

Cette stérilité de la mère qui n'a jamais connu la jouissance se manifeste sensiblement dans les vêtements qui recouvrent son corps maigre. Comme l'amant qui revêt son peignoir noir de la nuit, «funèbre et effrayant» [AmChN,p.172], la mère est emmurée dans un deuil perpétuel «qu'elle traîne depuis treize ans - le crêpe noir sur le casque blanc» [AmChN,pp.118-9], «vêtue de grisaille comme une défroquée» [Am,p.33]. Elle fait honte, cette veuve qui affiche sa misère, affublée de «ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô» dans lesquelles elle «flottait comme une épave» [B,p.310], de bas de coton, reprisés eux-aussi par Dô, de ce «vieux sac à elle, cette salope, [la] mère» [B,p.187].

Stérile, la matière l'est également par la pesanteur qui entrave la liberté de mouvement. «Je marchais comme dans du coton» [B,p.276], il «allait vers eux avec une lenteur de monstre marin sorti de son élément» [B,p.40], «on roulait comme dans du sirop» [B,pp.268-9], «on avançait

comme dans du sirop» [B,p.270] sont autant de phrases qui donnent l'impression d'enlèvement dans des sables mouvants. Un pas de plus et cette inertie débouchera sur la pétrification de la matière inanimée. Figés dans une espèce de rigor mortis sclérosante tels les corps hiératiques de l'art byzantin, spoliés dès lors de leurs droits d'êtres vivants, ces personnages existent à l'état de morts-vivants. «La scène est immobile. Personne ne bouge. Personne ne parle.» [AmChN,p.125] - de telles «didascalies» romanesques pullulent dans les trilogies. La mère, d'abord, subit une rigidité statufiante. Elle «avait des gestes lents comme si sa longue attente dans le noir l'avait ankylosée jusqu'à l'âme» [B,p.161], «toujours immobile, crucifiée» [B,p.154]. On aurait pu la croire «calmée si ce n'avait été cette raideur de tout son corps» [B,p.135], ce visage «crispé dans son sourire» [B,p.344]. Mais le Sphinx pétrifié pétrifie à son tour. Duras explique: «On est atteint d'étrangeté nous aussi et la même lenteur que celle qui a gagné ma mère nous a gagnés aussi» [Am,p.35]. En résulte une «famille en pierre, pétrifiée, dans une épaisseur sans accès aucun» [Am,p.69], qui vit dans la peur.

Qu'un être soit minéralisé en pierre ou figé en glace,

cela revient au même, souligne Borgomano¹⁷, c'est-à-dire à démentir le sang chaud du corps. Dans l'Amant de la Chine du nord, la petite est «glacée» après la découverte qu'elle n'est pas enceinte. Elle crie, de même, pour empêcher la glaciation de la mère sur la vérandah: «J'ai crié. Un cri faible un appel à l'aide pour que craque cette glace dans laquelle se figeait mortellement toute la scène» [Am,p.105].

Niés de la sorte dans leur vitalité, les personnages s'enfoncent dans l'apathie la plus complète. A la pétrification se jouxterait donc une vie qu'on pourrait qualifier de «végétative». La mère, à vrai dire, sombre dans une torpeur qui frise la narcolepsie. Elle s'endort partout, dans la B.12 comme à la Cascade: «Cet espoir l'avait usée, détruite, nudifiée à ce point, que son sommeil qui l'en reposait, même la mort [...] ne pouvait plus le dépasser» [B,p.142]. La mère «ne pleure pas: une morte» [AmChN,p.26].

La léthargie constitue une forme de l'absence - absence à soi - qui, poussée à l'extrême, fera s'évanouir, vaporisés, des corps qui ne sont plus «habités». Ce phénomène de vacance ahurissante se produit chez la mère

¹⁷ M. Borgomano, op.cit., p.84.

hébétée sous les yeux de l'enfant :

dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai pas reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. [...] Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. [Am,p.105]

Y aurait-il lieu de parler de corps «possédés», supplantés par des esprits étranges, étrangers? Chez l'amant, le transfert s'opère le temps d'un éclair: «Silence long de lui qu'elle ne reconnaît plus tout à coup» [AmChN,p.107].

D'autres corps sont flous, spectraux, à peine perceptibles. La peau d'Hélène Lagonelle, par exemple, est «au bord de ne pas être perçue» [Am,p.91]. L'amant, de son côté, n'est «pas assez dense pour être perçu» [Am,p.64], et cette cécité de la fille est sans doute imputable à la famille qui lui fait écran: «J'ai voulu que tu les voies une fois dans ta vie. C'est vrai, peut-être que leur présence m'empêche de te voir toi» [AmChN,p.152]. Quant à son «prédécesseur» moins alléchant, M.Jo, il est sans substance ni épaisseur, carrément invisible. Suzanne le regarde «sans le voir, comme s'il eût été transparent, et qu'il fallait passer par ce visage pour entrevoir les promesses vertigineuses de l'argent» [E,pp.101-2]. Si bien que «délesté de son auto, de son costume de tussor, de son

chauffeur, peut-être serait-il devenu d'une transparence de vitrine vide, parfaite» [E,p.77]. Suzanne partage ce sentiment d'inexistence, voire d'évidement qui débouche sur la panique, en l'absence de Joseph: «Maintenant c'était comme si ce bungalow avait été invisible; personne ne semblait remarquer qu'il y eût là [...] une fille qui attendait» [E,p.320].

Lorsque les corps sont visibles, le regard toutefois ne les appréhende guère dans leur totalité, mais les fragmente sans qu'il y ait de commune mesure entre la somme et ses parties. Les images de coupure abondent, depuis le corps disloqué d'Hélène, la «façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées» [Am,p.89] jusqu'à l'affreux baiser avalant des bouches-poulpes mutilées de leurs corps qui se succionnent à l'écran de l'Éden-Cinéma:

Dans leurs têtes de décapités, on voit ce qu'on ne saurait pas voir, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir, s'entrouvrir encore, leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale [E,p.189]

En découvrant qu'elle plaît aux hommes, Suzanne examine son corps devenu monnayable comme si les «apparat» de la

séduction en étaient détachés: «au-dessus de la ville terrifiante, Suzanne vit ses seins, l'érection de ses seins plus haut que tout ce qui se dressait dans la ville», elle «regardait solitairement son empire, où régneraient ses seins, sa taille, ses jambes» [B,pp.226-7].

Outre le morcellement, les trous criblent la matière corporelle. Le sexe féminin, terra incognita et «nuit noire du corps de l'enfant» [AmChN,p.95], en est l'illustration la plus évidente. La chair de Lina est meurtrie, ouverte dirait-on: sa bouche était «du même rouge que ses ongles [...]. 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» [B,p.260]. Mais ce sont davantage les yeux perforés qui dominent, vestiges peut-être de ces yeux vitreux, symptomatiques du choléra. Ces miroirs de l'âme, pour reprendre un cliché galvaudé, donnent sur le vide de l'épouvante, renferment la mort. Vérité de la Palisse en ce qui a trait au cadavre de la mère: «les yeux fermés étaient pleins d'une ombre violette, profonde comme de l'eau, la bouche fermée était fermée sur un silence qui donnait le vertige» [B,p.359]. Or, il en est de même chez les êtres vivants. A preuve, l'amant («dans les yeux du Chinois, elle devine le désespoir, la peur» [AmChN,p.131) ou encore, Marie-Claude Carpenter:

«[P]ourquoi dans ses yeux, très loin dedans, au fond de la vue, cette particule de mort, pourquoi» [Am,p.82]. Et surtout, Lina, qui a «dans les yeux toujours la même épouvante», yeux «si clairs qu'on les aurait dits aveuglés par la lumière» [B,p.362] ou capables de voir «seulement une partie des choses» [B,p.266].

Cette désagrégation de la matière n'est pas sans rappeler la pourriture des corps lépreux qui «éclatent sous les coups comme des sacs de poussière¹⁸». En fait, Duras admet que «la lèpre est devenue la lumière [...] du décor colonialiste où j'ai passé mon enfance¹⁹». Sous l'effet des épidémies de lèpre purulente, de choléra, de gale, de syphilis et de dysenterie amibienne, les chairs se désintègrent et se décomposent. Sans défense contre les parasites, l'être humain est dépossédé de son corps. Les enfants sont envahis de poux, et par une métonymie bouleversante qui prend une partie (les poux) pour le tout (le corps), on dira que la plaine est «infestée» d'enfants. La mendicante souffre d'une «plaie terrible [qui] lui avait dévoré le pied à partir du talon» [B,p.119], «rongé par les vers, plein de mouches» [Am,p.106], et son nourrisson

¹⁸ M. Duras, le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1960, p.114.

¹⁹ M. Duras et X. Gauthier, op.cit., p.207.

meurt, étouffé de larves: elle «rendait des vers qu'[on] lui retirait de la gorge en les enroulant autour de son doigt» [B,pp.120-1].

Plus inquiétante encore que la transmission des maladies est la contagion du mal. Pourchassée par la mendicante dans les avenues de Vinh-Long, l'enfant est saisie d'une «peur centrale [qui] dépasse [s]on entendement, [s]a force», parce que la mendicante risque de lui communiquer sa folie pour peu qu'elle la touche, «même légèrement, de la main» [Am, p.104]. De même, lorsque Suzanne se promène dans l'opulente ville haute, le regard d'autrui déclenche un effet d'enchaînement fulgurant qui la couvre de ridicule. 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» [B,p.186].

Il ne reste plus que la putréfaction des dépouilles. Le cadavre est bel et bien celui qui a «chuté» dans la matière... Cette promesse de la mort et de toute sa cavalcade de vers inspire d'avance le dégoût du corps vivant. Sous les regards brûlants des Blancs aux colossales fortunes, Suzanne se sent «méprisable des pieds à la tête. A cause de ses yeux, où les jeter? A cause de ces bras de plomb, ces ordures, à cause de ce coeur, une bête

indécente, de ces jambes incapables» [B,p.187]. Elle ira se purifier dans l'anonymat du cinéma «où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence» [B,p.188].

La violence verbale confirme la souillure inhérente à la chair: la honte se mêle à la peur. A l'exclamation de la fille («la saleté, ma mère, mon amour») s'enchaîne la lamentation de la mère: «Qu'est-ce que j'ai fait au ciel [...] pour avoir des saletés d'enfants comme j'ai là» [B,p.31]. «De mon amant de Cholen elle disait comme le frère aîné. C'étaient des mots qui avaient trait aux charognes que l'on trouve dans les déserts» [Am,p.72], injures si ordurières que la narratrice n'ose pas les répéter. Les plaisirs de la chair, surtout, sont entachés d'opprobre. «Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire» [Am,pp.109-10], «dépravation» qui lui vaudra des menaces d'être chassée par la mère «pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux» [Am,p.73].

Enfin, selon le mot de Joseph, «tous les coloniaux étaient des ordures» [B,p.261]. Et ce, malgré le «parfum des cigarettes américaines, des odeurs fraîches de l'argent» [B,p.186] qui masquent la puanteur. En dépit des «autos caoutchoutées, suspendues dans un demi-silence impressionnant» [B,p.171], isolé du quartier indigène qui

a le «son d'un film mis trop haut». En dépit, enfin, des ventilateurs et des tentures qui étouffent le «bruit inconcevable» dans les restaurants, le «massacre des cymbales chinoises, inimaginable pour quelqu'un qui ne sait pas» [AmChN,p.85] et la langue chinoise, «incroyablement étrangère», «qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts» [Am,p.52].

L'obsession de la propreté (ou la peur de la contamination) partagée par les riches coloniaux naît d'une xénophobie certaine. Qu'on pense au circuit de tramway pour indigènes qui «contournait hygiéniquement le haut quartier» [B,p.170]. Les manies de M.Jo, l'un d'eux justement, sont tout à fait risibles. Il craint toujours de se salir, et porte uniquement le tussor parce qu'il «était plus frais que le coton et qu'il ne pouvait supporter rien d'autre parce qu'il avait la peau fragile» [B,p.150]. Les étrangers adoptent volontiers le «costume blanc, d'immunité et d'innocence» car «la distance augmentait d'autant, blanc sur blanc, entre eux et les autres» [B,p.168]. Reste que «le blanc est en effet très salissant», ironise Duras en stigmatisant ces «grands fauves à la robe fragile» [B,p.168]. La matière corrompue - c'est une des idées motrices de la deuxième partie - trouvera son répondant dans la corruption morale, la dissolution du corps dans

celle des moeurs...

Ce regard d'ensemble posé sur la matière montre ad nauseam un imaginaire orienté tout entier vers l'indifférenciation et la mort. Les motifs centraux de l'avalement, de la pourriture, de la régression à l'informe, de la transmission - du mal, de la maladie, de la folie et, immanquablement, de la peur - décrivent un monde terrifiant d'avant la civilisation, enfoncé dans la putréfaction, la sauvagerie et la violence. Une théologie inversée s'annonce. Telle la mer insidieuse qui aspire le ciel, le bas avale le haut. Aucune créature, dans ces romans, n'est affranchie des contingences terrestres. Car si, pour Mansuy, «la beauté de la nature et la douceur de l'air sont interprétées comme les signes d'une présence²⁰», ici, la désolation infinie dit sans équivoque l'Absence d'un regard sub specie aeternitatis qui transcenderait les divisions éventuelles d'ici-bas. Hormis pour le soleil-roi, les mangues mortelles et les trams étouffants, «[a]ucun

²⁰ M. Mansuy, op.cit., p.83.

autre dieu ne présidait aux destinées des enfants de la plaine. Aucun autre. Ceux qui disent le contraire mentent» [B,pp.331-2]. Faute de pouvoir se tourner vers la religion comme rempart contre la solitude, les personnages chercheront la sujétion à d'autres opiums. L'aîné et l'amant fréquenteront les fumeries du Mékong; pour la narratrice, c'est l'alcool qui «a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue» [Am,p.15]. Pourtant, la peur subsiste, peur globale engendrée par la matière pourrie ou insaisissable, sans substance comme un vide vertigineux, qui envahit cette histoire terrible de folie, de désespoir et de mort. A tel point que lorsque la narratrice entendra, quelques décennies plus tard, l'amant de Cholen au téléphone, c'est dans le tremblement de sa voix qu'elle redécouvrira, intact, l'accent de la Chine. Cette peur indélogeable inscrite dans la matière, nous la retrouverons aussi dans la famille, au coeur des personnages.

CHAPITRE II: LES PERSONNAGES DE LA PEUR

L'abjection, elle, est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche: une terreur qui se dissimule, une haine qui se sourit, une passion pour le corps lorsqu'elle le troque au lieu de l'embraser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde¹.

De l'abjection de la matière jusqu'à l'abjection morale bien plus effarante dans laquelle basculeront tous les personnages, le pont est vite franchi dans la trilogie de Marguerite Duras. Ou plutôt, le monde durassien n'est que matière, y compris les personnages. Car le dedans - entendons le foyer familial en pleine dégénérescence - non seulement s'asservit au dehors qui l'absorbe en mirant l'animalité et la pourriture omniprésentes dans la nature, mais en fin de compte, le dedans est le dehors. Les lois impitoyables de la jungle où survivent les plus forts et où périssent les plus faibles seront reproduites jusque dans la famille, sous l'égide du frère aîné: «Cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale» [Am,p.13]. Il y régnera, par conséquent, une brutalité monstrueuse à l'égal des forces de la nature, bref, une régression jusqu'à l'indivision primitivé des bêtes et des êtres humains: «on y grouillait

¹ Julia Kristeva, op.cit., p.12.

comme le reste²». C'est un lieu de la chute d'avant le rachat, un univers de l'horreur où tous ont peur ou font peur, que dépeint Marguerite Duras dans ces trois romans. Dénué du vernis de la civilisation, ce monde effrayant laisse libre cours aux vols, aux meurtres, aux viols, à la prostitution, à la folie ainsi qu'à une sexualité hors-la-loi, voire sadique. Enfoncée dans les dépouilles d'une nature abjecte, la seule pureté qui existerait, non sans ironie, est celle de la sauvagerie humaine:

Surtout il faut que ce soit sauvage, pas de gentillesse, pas de demi-teinte [...]; ce sont des êtres redevenus bruts, abrupts, purs comme un cristal non taillé.³

Afin de saisir les tenants et les aboutissants de leur chute dans l'abîme, il serait intéressant d'examiner, dans une première partie, comment ces personnages sont informés par les axes essentiels de la peur chez Duras, tels l'animalité, le meurtre, la sexualité, l'inceste et la folie, autant de formes que prend leur déchéance marquée par la faute. A cette analyse thématique succédera une étude sémiotique qui, en s'inspirant d'un article de Philippe Hamon, visera à élucider le fonctionnement du

² M. Duras et M. Porte, op.cit., p.26.

³ Duras cité par Alain Vircondelet in Duras, Paris, Lacombe, Éditions François Bourin, 1991, p.292.

système des personnages, élaboré à partir de notions d'équivalence, de substitution et d'anaphore. On verra alors que tout procède de la mère, matière originelle et symbole de peur primitive, de panique. Figure centrale de la trilogie, elle est aussi cellule génératrice du système des personnages. Le dévoilement de ce fonctionnement complexe, où la notion d'identité semble on ne peut plus problématique à la lumière de la dynamique de la fusion, rendra sensible, enfin, la thématique de la peur, pierre d'achoppement contre laquelle butent en définitive les personnages de Duras.

A - AXES THÉMATIQUES DE LA PEUR

PERSONNAGES ET ANIMALITÉ

En refusant de faire de la sauvagerie l'apanage seul des fauves, Duras nous met sous les yeux, sans ménagements, l'horreur de l'animalité familiale, d'une grossièreté «si évidente que toujours et partout, elle déroutait, s'imposait, inquiétait» [B, p.308]. On comprendra donc mieux pourquoi, dans son entretien avec Bernard Pivot, l'écrivaine admet que pendant son enfance «on avait tout le

temps peur⁴». La force brute, en premier lieu, est exaltée au-delà de toutes qualités humaines. Témoin la devise à laquelle souscrit la famille dans Un barrage contre le Pacifique. Le chant incantatoire du trio qui clôt la première partie donnera le ton à tout le roman. Joseph: «On [...] écrasera [les autres] sur les routes, partout où on les verra»; Suzanne: «Puis on s'en foutra de les écraser» [B,p.164]. La balle de chevrotine que Joseph tire en l'air pour effrayer l'agent du cadastre est accueillie dans l'euphorie, par la mère en liesse:

Nous nous en souviendrons tous comme d'un bon souvenir car de voir un homme de votre espèce avoir la trouille au cul, c'est une chose qu'entre toutes nous, nous aimons voir» [B,p.291].

L'agression physique cède à la violence, non moins marquante, des insultes et des injures. Ainsi, la cascade de vitupérations vitrioliques que Joseph lance au fonctionnaire déclenche des réactions physiques: l'agent «baissa aussi brusquement la tête que s'il venait de recevoir un coup de matraque», puis «il passa sa main sur sa joue pour effacer la gifle» [B,p.309].

Toujours est-il que l'union ne fait pas la force.

⁴ M. Duras, entretien à Apostrophes, prod. Antenne 2, émission de Bernard Pivot, réalisation Jean Cazenave, diffusion 28 septembre 1984.

Duras pose comme assises de la philosophie du clan que «toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante» [Am,p.64]. C'est en gardant présent à l'esprit cet état de faits qu'il faut envisager la dynamique familiale. Car l'hypertrophie de la violence terrorisante n'épargne guère les membres du groupe, et ce, dès les débuts: les frères «s'étaient toujours battus, [...] n'avaient jamais joué ensemble, jamais parlé ensemble» [Am,p.75]. La mère de son côté élit la petite comme bouc émissaire: «Suzanne à ses pieds, à demi nue dans sa robe déchirée, pleurait. Lorsqu'elle tentait de se lever, la mère la renversait du pied» [B,p.137]. Elle bat pour le plaisir des coups, tout simplement, mue par une faculté de violence gratuite. Et «quand elle aura plus personne à qui foutre des gnons [...] elle s'en foutra sur sa gueule à elle» [B,p.138]. Qu'on se le tienne pour assuré, ces assauts répétés auront des effets dévastateurs sur la communauté familiale. Le Chinois, lui, devine immédiatement cette histoire d'abus dans le comportement de la petite;

il s'en doutait déjà à cause d'une sorte de peur enfantine qui ne quittait jamais l'enfant - une sorte de crainte constante, de méfiance ... de tout, des orages, du noir, des mendiants, de la mer...des Chinois. [AmChN,p.162]

Pourtant, à force de grandir dans ce climat de la violence, la petite perpétue le cycle de la destruction. M.Jo doit «s'emparer de la main de Suzanne pour l'empêcher de glisser dans la cruauté» [B,pp.136-7].

Comme quoi l'instinct génésique est complètement escamoté au profit d'une pulsion de mort dévergondée. La barbarie

d[u] frère aîné, froide, insultante, [...] accompagne tout ce qui [leur] arrive, tout ce qui vient à [eux]. Son premier mouvement, c'est de tuer, de rayer la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir. [Am,p.68]

Au demeurant, les pulsions semblent tellement incontrôlables et spontanées - tel un instinct primitif - qu'elles innocentent, de façon détournée certes, la cruauté humaine. Une cruauté décantée, en quelque sorte. De l'aîné, on dira qu'il est doté d'une «méchanceté. Mais très pure, voyez-vous, un vrai diamant» [AmChN,p.153]. Suzanne subit les coups de la mère comme elle le ferait d'une «force impersonnelle»; la mère, pour sa part, «frappait encore, comme sous la poussée d'une nécessité qui ne la lâchait pas» [B,pp.136-7]. Nécessité, obligation ensuite. La «violence sereine» de l'aîné s'accomplit presque dans l'inconscience de la sauvagerie. La fête qui inaugure l'Amant de la Chine du nord est brutalement interrompue par Pierre qui attaque Paulo, sa cible préférée: «Et comme s'il

y était tenu par un devoir cruel, il le jette dehors comme il le ferait d'un chien» [AmChN,p.14]. Il serait capable de tuer Paulo, «peut-être même sans savoir qu'il le tue» [AmChN,p.25].

Les rapports se calquent donc sur le mode d'opération essentiel des fauves. Que penser de l'aîné qui vole la viande de l'assiette du petit frère, en attendant que celui-ci «ose dire un mot, un seul mot, ses poings fermés [...] déjà prêts au-dessus de la table pour lui broyer la figure» [Am,p.99]? Qu'il y ait là un manquement flagrant à l'étiquette préconisée, c'est peu dire! Toutes les conventions sociales sont bafouées. Aucun rite - pourtant un des actes qui caractérise les êtres humains et les distingue des animaux - n'est observé à Sadec:

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 plus, aucune sépulture, aucune mémoire» [Am,p.72].

Qui plus est, «le mot conversation est banni» [Am,p.64]. Le style à bâtons rompus, désarticulé de Duras, mime bien le genre de contact qui existe dans la famille, comme si, finalement, la capacité d'enchaîner les mots, si longtemps laissée de côté, s'était atrophiée: «Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin» [Am,p.64].

Le silence mortifère est comblé cependant par les cris perturbants de la mère. Tandis que ses fils

se battent sans un mot, on entend seulement leurs souffles, leurs plaintes, le bruit sourd des coups [...], [la] mère comme en toutes circonstances accompagne la scène d'un opéra de cris. [Am,pp.74-5]

Moïse effrayant, elle «hurle dans le désert de sa vie», «crie ce qu'elle croit comme les envoyés de Dieu» [Am,p.57]. Si bien qu'elle «ne pouvait presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler» [B,p.22] (en risquant, par conséquent, de succomber à une syncope), et que les tentatives de réprimer sa colère requièrent un effort herculéen de sa part: «Elle faisait un effort pour parler calmement. Son front était couvert de sueur» [B,p.254]. Ces rugissements qui rappellent, bien sûr, ceux des fauves, surenchérissent sur la bestialité de la mère: elle «étouffait et des cris sourds sortaient tout seuls de sa gorge, des sortes d'aboiements de colère et de haine de toute chose et d'elle-même» [B,p.359].

Par ailleurs, la pulsion scopique est strictement refoulée. Non seulement esquive-t-on les regards d'autrui, tel l'amant assis «à l'arrière de l'auto noire, le visage détourné pour ne pas voir les regards, toujours dans la peur» [Am,p.101] ou Suzanne qui, devenue le point de mire dans l'avenue, «ne pouvait que continuer à avancer,

complètement cernée, condamnée à aller au-devant de ces regards braqués sur elle» [B,p.187], mais on ne regarde jamais. Par exemple, devant le «phono» emballé sur la table, la mère et Joseph sont «aussi assoiffés de voir que des prisonniers derrière une grille» [B,p.76]. Toutefois, étant donné que dans la logique prescrite par la famille, «[r]egarder, c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir», et que, subséquemment, le regard est «toujours déshonorant» [Am,p.64], ils refusent, en dépit de l'anticipation qui les ronge, de «montrer la moindre curiosité à propos d'une chose donnée ou apportée ou simplement montrée par M.Jo» [B,p.75]. Poser un regard sur quelqu'un consisterait à reconnaître la présence d'autrui, à s'insérer dans la société, qui, on le sait déjà, est «dégradante» aux yeux de la famille. On dirait des étrangers:

En dehors des repas et des soirées, non seulement la mère passait des journées entières sans parler à Suzanne, mais souvent, lorsque celle-ci entrait dans sa chambre, elle négligeait de la regarder. [B,p.319]

Il s'agit d'une impossibilité quasiment physiologique de l'acte de regarder, lourde de conséquences. Les frères ne peuvent pas regarder l'amant chinois,

ils ne pourraient pas le faire. 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 société. [Am,p.64]

Quitte à laisser libre cours, en revanche, à la pulsion orale.

PERSONNAGES ET MEURTRE

Compte tenu de cette violence effrénée, concomitante de la condition animale des personnages, aucune contrainte morale n'existe pour prohiber le meurtre. En effet, les «assassinats» - et les guillemets sont opératoires puisqu'il s'agit pour la plupart de meurtres au sens figuré - abondent dans la trilogie de Duras. La société, d'abord, «assassine» la mère, en lui dérobant à jamais sa foi jusque-là inébranlable dans la justice, tant humaine (la vente de la concession inexploitable) que divine (le silence de Dieu). Cet assassinat symbolique s'accomplit dans l'illumination d'un rite de passage magistral. Jadis «vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial» [B,p.25] à l'époque du grand espoir des barrages, la mère est rapidement et cruellement initiée à la turpitude des agents du cadastre. Forte de cette défloration de l'ignorance - lisons de l'innocence - elle entend disséminer cette Révélation. Ainsi ne pouvait-elle guère

résister à la tentation de leur faire partager sa récente initiation et sa compréhension maintenant parfaite de la technique concussionnaire des agents de Kam. Elle se libérait enfin de tout un passé d'illusions et d'ignorance et c'était comme si elle avait découvert un nouveau langage, une nouvelle culture, elle ne pouvait se rassasier d'en parler. [B,p.56]

Au mieux, ce ressassement obsessionnel pourrait transmettre à ces enfants l'intelligence nouvellement acquise du mal: «que mon fils s'en aille pour toujours, jeune comme il est et instruit comme il est de toutes choses sur votre ignominie, c'est déjà peut-être un commencement» [B,p.296]. L'amant non-initié n'est donc pas en mesure de comprendre la petite, car il ne possède pas encore les «moyens de connaître tant de perversité» [Am,p.48].

De cette transmission de l'intelligence du mal découlent les complots meurtriers de Joseph qui rêve de redresser les torts faits à la mère. A relire les multiples lettres de sa mère adressées aux fonctionnaires, il «se sentait devenir comme il aurait aimé être, capable de tuer les agents de Kam s'il les avait rencontrés» [B,p.275]. Pourtant, le gouvernement colonial n'est pas le seul à avoir les mains tachées du sang de la mère. Celle-ci est aussi «tuée» par «l'injustice du monde, le spectacle de ses enfants qui se baignaient dans la rivière» [B,p.22], qui osent se distraire dans la plaine, et oublier, même pour un

temps, l'histoire terrible qu'ils vivent ensemble. Cette défection prendra l'envergure d'une trahison. Du coup, un problème épineux se présente: le départ imminent des enfants équivaldrait au meurtre de la mère. Joseph en est conscient: après la chasse ou la conquête sexuelle, il se sent si coupable qu'il aurait préféré mourir. Il a tellement peur que son absence achève une fois pour toutes sa mère malade qu'en la laissant il «ressemblait à un assassin qui fuit la ville où il a commis son crime» [B,p.237]. Par conséquent, les enfants eux aussi s'inscrivent du côté de la société qui assassine la mère. Et à cause «de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons» [Am,p.69].

Ce matricide jouera le rôle d'un paradigme sur lequel se calquera un long chaînon de meurtres. Le père de l'amant exige la rupture de son fils d'avec la fille blanche, et le jeune Chinois se demande comment il a pu accepter «ça de [s]on père, le laisser assassiner son fils comme il le fait» [AmChN,p.184]. Thanh, le boy siamois, est troublé par le désir qui sourd en lui de venger sa race: «il a en lui la peur de tuer tous les hommes et les femmes à peau blanche, [...] il doit faire attention à lui» [AmChN,p.176]. La famille de Sadec, surtout, vit dans la

crainte constante et le désir effroyable de s'entretuer. L'«ombre du frère criminel» dans laquelle grandit Paulo provoque sa lente mise à mort. «Pour la mort, une seule complice, ma mère» [Am,p.26], écrit la narratrice, et cette accusation portée contre la mère et l'aîné l'arrache péniblement à leur emprise: «Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup» [Am,p.37]. Reste que la violence n'est pas à sens unique, pas plus que les liens privilégiés entre mère et fils ne les préservent l'un de l'autre. Le fils oblige la mère à lui donner cinq cents piastres, «sans ça il la tuait, il tuait sa mère. [Celle-ci est] indifférente. Hypocrite, ouvertement» [AmChN,p.204]. Et pour le fils, «on a tous pensé à le tuer, même ma mère» [AmChN,p.169]. La mère «à enfermer, à battre, à tuer» [Am,p.32], frappe Suzanne jusqu'au danger en ponctuait ses coups d'aveux horripilants: «Et si je veux la tuer? Et s'il me plaît de la tuer» [B,p.137]. Cette folie meurtrière atteint son apothéose dans l'Amant de la Chine du nord. Elle empoisonne même le personnage éponyme qui médite de tuer son amante «comme un Chinois. Avec la cruauté en plus de la mort» [AmChN,p.109]. L'enfant pressent le danger dès qu'il la vouvoie, et glisse «de nouveau dans cette sorte de peur qui a commencé depuis quelques jours et qu'elle n'arrive pas à surmonter. D'être tuée par cet inconnu du

voyage à Long-Hai» [AmChN,p.134].

Peu s'en faut, il est vrai, pour éveiller l'instinct, voire l'amour du carnage. Un seul regard suffit parfois à susciter la violence, à faire naître le désir invétéré de blesser, de rayer la vie. Ainsi en est-il pour Pierre, le frère Caïn: «dès que je [...] vois [Paulo], j'ai envie de le tuer [...] Qu'il ne pouvait plus se retenir de le frapper, de l'insulter» [AmChN,p.157], et pour l'amant: «c'est curieux comme votre fils donne envie de le frapper» [AmChN,p.160]. Même l'enfant admet que la vision éblouissante d'Hélène Lagonelle «donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains» [Am,p.91].

PERSONNAGES ET SEXUALITÉ: PEUR ET DÉsir

Ce passage de la «virginité» innocente à la souillure, source d'intelligence maléfique, se transpose également sur le plan fort complexe de la sexualité. Dans cette optique, le dépuçelage de la petite est donné comme «meurtre de l'ignorance» [AmChN,p.77] qui l'introduit à l'univers «divin» du mal. Cette inauguration s'effectue dans la peur: «Elle se disait se souvenir de la peur. Comme elle se souvenait de la peau, de sa douceur. De celle-ci, à son tour, épouvantée» [AmChN,p.77]. Le corps de l'enfant sera

désormais instruit de l'«intelligence effrayante» [Am,p.121] du désir, tout comme celui de Suzanne l'a été dans Un barrage: les gestes doux et fatals d'Agosti «faisaient naître en elle un même trouble rassurant. Elle se sentait sereine, d'une intelligence nouvelle» [B,p.256]. Dans cette veine, ce n'est sans doute pas pure coïncidence dans l'Amant de la Chine du nord que Paulo, la personnification même de la probité, raconte son premier mensonge après avoir couché avec sa soeur dans la salle de bains...

Amour, meurtre, peur. Il s'avère décidément hasardeux de distinguer, dans l'oeuvre de Duras, Eros de Thanatos, tant ils se brouillent. Témoin la séquence effarante du film racontée dans Un barrage contre le Pacifique, celle de l'étreinte amoureuse de la femme étendue sur le corps gisant de son amant. Entre ces sphères du désir, de la peur et de la mort se nouent des liens aussi nombreux que contradictoires, du moins en apparence. Primo, dans ces romans où le pouvoir d'un personnage appelle la subordination délicate de l'autre, la peur suscitera le désir de l'autre, si bien qu'elle usurpe, ni plus ni moins, la place du désir, qui lui n'aura plus de sens qu'allié à la peur. Dans l'Amant, la photographie absolue qui n'a pas été prise lors de la traversée du bac prend forme au moment

précis où la lycéenne s'aperçoit que le Chinois, sidéré par la jeunesse séduisante de la fille blanche, est à sa merci, «quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur» [Am,p.45]. Dans la garçonnière, son désir «brutalement [...] revient» dès qu'elle «voit qu'il a peur» [Am,p.69].

Inversement, la libido est inféodée au désir du plus puissant. L'amant n'a pas la force nécessaire d'aimer au-delà de la peur: «son héroïsme c'est moi», dit la petite. Aimer sans peur exigerait la transgression de la Loi posée par son père, qui de tous les émigrés chinois est «le plus terrible, le plus riche» [Am,p.119]. Et si l'image de l'amant subjugué s'estompe en un «endroit brûlé» [Am,p.65] aux côtés de l'aîné, c'est que l'objet sur lequel se porte le désir de l'enfant est déterminé par le frère dominant. Cette dynamique des rapports de force est explicitée dès Un barrage: «Suzanne n'avait d'yeux que pour ce frère. Elle se sentait très près de Joseph, toujours, devant un tiers». Or, ce cycle désirant à la remorque de la peur qui s'ébauche entre l'amant, l'enfant et le frère finira par tourner au vide, puisque comme l'explique la narratrice, «la seule personne que craint le frère aîné, devant qui curieusement il s'intimide, c'est moi» [Am,p.68].

Pourrait-on donc qualifier les personnages de sado-

masochistes? Le désir de l'amant, en tous cas, ne pourrait se concevoir sans la fragilité qui caractérise l'objet de ses désirs, intact et à peine pubère. Le risque d'emprisonnement et des sanctions paternelles que pourrait représenter ce détournement de mineure (et cette relation interracial, doit-on signaler) fait partie intégrante de l'attrait de l'enfant: «il entre dans une timidité soudaine. Peut-être est-ce la jeunesse de l'enfant tout à coup qui apparaît, comme un fait brutal, entier, presque indécent» [AmChN,p.72]. En fait, son désir y est si intimement lié qu'il craindra de ne pas pouvoir donner d'héritier à sa future épouse lors de leur nuit de noces, tant le corps de la Chinoise est étranger à celui de l'enfant, «très robuste et [elle] tellement petite et mince» [AmChN,p.210]. Enfin, la peur de s'éprendre de l'amant, considération dont fait fi Suzanne (et la protagoniste de l'Amant jusqu'au dernier moment sur le paquebot en partance), hante l'enfant dès la rencontre initiale dans l'Amant de la Chine du nord. Quand le Chinois lui déclare son amour éternel, il décèle «[d]ans les yeux de l'enfant, une certaine crainte» [AmChN,p.70]. L'enfant d'expliquer la raison d'être de cette crainte à Hélène: oui, elle a peur du Chinois, «mais de l'aimer peut-être [...] [elle] veu[t] aimer Paulo jusqu'à [s]a mort»

[AmChN,p.58].

Le désir permet de lutter contre la peur en servant d'épreuve contre la mort. De ce parallèle, la petite déduira que l'amant doit beaucoup faire l'amour tant il est peureux. Toujours est-il que la tentative de repousser la mort par l'acte sexuel échoue lamentablement, car la jouissance ne fait que rappeler trop vivement ce qu'on essaie de reléguer à l'oubli: «cela a été à en mourir» [Am,p.55]; «Tu verras, la première fois que ça nous arrive ... on a peur, on croit qu'on est en train de mourir» [AmChN,p.54]. D'où les métaphores de crucifixion et de pétrification qui décrivent cette «petite mort». Les amants sont «cloués, à gémir» par le désir, «verrouillés entre eux dans l'épouvante» [Am,p.123]. Le corps de l'enfant «s'étend vers le jeu, la mort» [Am,p.121] tandis que l'homme de la Chine, «mort du désir d'une enfant» [AmChNp.61], «gémît de désir fou, immobile» [AmChN,p.95] dans un bonheur «à se tuer».

La sexualité est d'autant plus traumatisante que l'amour se consomme dans la violence de la «douleur effrayante» du désir. En résulte l'érotisme profondément troublant du «viol sacré» du corps maigre [AmChN,p.212], où se mêlent la crainte et la brutalité, les injures et les douceurs. Tantôt l'amant «mange les seins d'enfant, il

crie, il l'insulte» [Am,p.54] «avec beaucoup d'amour», tantôt «se tait et [...] pleure et [...] le fait dans un amour effrayant qui lui arrache des larmes» [AmChN,p.77]. Cette ambiguïté entre sexualité et violence, Duras la cultivera par l'usage de mêmes champs lexicaux. Ainsi la tournure, «Et puis il le fait», est employée sans discernement pour décrire l'acte sexuel ou l'agression physique.

A l'intérieur des confins refulants de la famille, le sadisme se proposera en place et lieu de l'orgasme crucifiant. Une jouissance sensuelle est tirée de la violence débridée, à en juger d'après cette réaction de la mère lorsque Joseph terrorise l'agent du cadastre: «Puis brusquement, son expression changea, et se renversa entièrement et en quelques secondes devint celle du plaisir, du seul plaisir, toute lassitude chassée» [B,p.210-11]. Pis encore, la mère apaise Pierre en violentant sa fille, «pour l'amour de lui, pour lui plaire...pour de temps en temps ne pas lui donner tort» [AmChN,p.162]. L'aîné en coulisse l'encourage à battre l'enfant nue d'une voix «intime et caressante», celle-là même qu'il emprunte après ses «assassinats», dans «un dessein obscur, terrifiant» [Am,p.74]. Par l'entremise de la mère, le frère assouvit ses désirs incestueux par une

catharsis horrifiante: «le mal est là, aux portes, contre la peau» [Am,p.78].

De toute évidence, ce monde de la frustration sexuelle trouve dans la violence superlative un défoulement. Priment alors le goût de la conquête, le désir de la prise dans ces divers appétits qui s'entrecourent et se succèdent. La chasse, dans cette veine, se propose comme exutoire aux pulsions moins reluisantes des frères. L'exemple de Joseph qui affiche son trophée de chasse s'avère aussi probant qu'il est terrifiant: il met le tigre noir «en proue à la pointe de sa barque et tous les paysans s'étaient rassemblés sur les berges du lac pour le voir arriver» [B,p.144]. Les spectateurs entrent donc en communion avec le chasseur, unis dans leur culte de la violence. La chasse stimule le désir (c'est dans la forêt, lieu de l'interdit, qu'éclôt la passion entre Paulo et sa soeur) comme une faim insatiable l'accompagne (d'où les repas gargantuesques de Joseph et Lina au restaurant: «Depuis le commencement de ma vie je n'avais jamais eu aussi faim ni aussi soif ni autant envie d'une femme» [B,p.271], dit-il).

Parfois même la fusion recherchée épouse les formes repoussantes d'une dévoration fatale. Telles les mains qui s'absorbent en se caressant dans la Morris Léon Bollée et

les poulpes qui se mangent à l'écran du cinéma, le désir de l'enfant de dévorer les seins d'Hélène Lagonelle culmine dans le fantasme d'être «dévorée par ces seins de fleur de farine que sont les siens» [Am,p.91]. Ces exemples suggèrent en creux l'histoire d'amour et de mort entre Anne-Marie Stretter et l'administrateur-adjoint à Savannakhet, Michael Richardson, qui apparaît en filigrane dans les derniers romans. C'est un cercle vicieux et effrayant, par conséquent, qui se dessine entre Eros et Thanatos: le désir donnerait non seulement envie de mourir mais, qui est plus désespérant encore, de tuer. La boucle est bouclée.

PERSONNAGES ET INCESTE: FIGURES DU DÉSIR OU «Le désastre des familles sans père» [AmChN,p.119]

Dans le cycle romanesque de l'amant, les multiples tentatives de se séparer de la famille épouvantable (et plus précisément de la mère) par le biais de la sexualité se soldent inmanquablement par un échec. Compte pour beaucoup l'attirance au même. La consommation de l'inceste entre la jeune fille et Paulo, pris de force si ce n'est violé dans l'Amant de la Chine du nord, scène si choquante pour certains lecteurs, ne fait pourtant qu'abonder dans le sens que proposaient en sourdine les romans précédents. Déjà le thème de l'inceste s'insinue, bien que plus

discrètement, dans Un barrage dans le désir exclusif qu'éprouve Suzanne pour Joseph. Très tôt elle «sût qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph» [B,p.311]. Cette attirance est reprise dans l'Amant, colorée de teintes plus lugubres, chez le frère aîné et sa volonté impérialiste, pourrait-on dire, «d'occuper le territoire du corps de l'enfant» [Am,p.78] et par l'alchimie des corps si semblables de l'enfant et de l'aîné. La danse fait ressurgir dans toute l'ampleur de l'épouvante ce désir honteux de l'enfant, redoublé par le magnétisme omnipotent du frère sur son entourage: «une appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps» [Am,p.68].

Ce thème de l'inceste est repris tour à tour dans des variations qui recréent, au niveau métaphorique, le schéma familial. Or, «inceste» il y a. Sinon, pourquoi Thanh résisterait-il aux avances de l'enfant en tranchant la question: «Non. Je ne peux pas. Tu es ma soeur» [AmChN,p.175], et que Joseph de même rompt avec Carmen puisque c'était «un peu comme si je couchais avec une soeur» [B,p.257]? Que penser, par ailleurs, de la relation maternelle esquissée entre l'amant chinois et la petite, qu'il lave dans l'eau des jarres, qu'il «prend comme il

prendrait son enfant» [Am,p.123]? Dans l'Amant, la liaison permet aussi à l'enfant de réaliser, comme par procuration, l'inceste avec le petit frère, «son enfant» à elle [Am,p.13] et homologue de l'amant. La fille parviendra à réconcilier le dilemme d'aimer le Chinois sans pour autant être infidèle à Paulo: «dans ce désarroi soudain du bonheur [...] l'enfant avait découvert qu'elle avait vécu un seul amour entre le Chinois à Sadec et le petit frère d'éternité» [AmChN,p.200]. A la limite, même le désir lesbien peut être perçu dans le sens de cette éternelle attirance au même. C'est ce que laisseraient croire, de toute manière, les inquiétudes d'Hélène qui souffre d'une «peur terrible entre toutes, de se cacher la vérité sur la nature de cette passion qu'elles ont l'une pour l'autre et qui, de plus en plus, les fait si seules ensemble» [AmChN,p.58].

Non seulement le désir reste-t-il profondément ancré dans le clan, et donc dans la peur, mais la sexualité elle-même semblerait être affaire de famille, si bien qu'on pourrait dire avec la narratrice que M. Jo, «l'amoureux qui échut à Suzanne un soir à Ram [...] échut tout aussi bien à Joseph et à la mère» [B,p.65]. A vrai dire, l'acte sexuel se déroulerait «en présence» de la famille. Joseph a beau

passer trois jours emmuré dans une chambre d'hôtel avec Lina, il ne réussit pas à chasser de son esprit l'image obsédante de la mère qui «n'avait jamais fait l'amour après la mort du père» [B,p.281]. Ainsi ils «avaient oublié tout le reste. Sauf lui, la mère. C'était ça qui l'avait fait revenir à l'Hôtel Central, et non pas le manque d'argent» [B,p.281]. Lors de la défloration de l'enfant, les frères absents ressuscitent d'entre les ombres, l'un assassin, l'autre chasseur, suivis de près par «l'image de la femme aux bas reprisés [qui] a traversé la chambre» [Am,p.50]. La jouissance conjure de nouveau la mère, transmuée tout simplement en mer sans forme. A y regarder de près, cette image «vicariante» qu'est la mer s'imposait également dans la scène amoureuse de Suzanne et Agosti dans la forêt, «la mer à côté»: «Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde et le laissa faire comme il voulait, comme il fallait» [B,p.340].

PERSONNAGES ET FOLIE

Cet environnement de violence et d'inversion où l'on a toujours peur, prépare un terrain idéal à la fermentation de la folie. Si cette dernière fonctionne de prime abord comme échappatoire, aussi malsaine soit-elle, à la peur, reste qu'elle provoque à son tour l'épouvante. Une des

manifestations les plus importantes, dans ce cycle romanesque, de la perte de la raison apparaît dans la propension marquée des personnages à l'excès. La folie qui s'empare progressivement de la mère s'exprime ainsi dans sa compulsion à la répétition. Les malheurs ont si parfaitement oblitéré sa vie quotidienne qu'ils deviennent tels des maillons indissociables dont la mention d'un seul appelle forcément la chaîne entière:

Toutes ces défaites se tenaient en un réseau inextricable et elles dépendaient si étroitement les unes des autres qu'on ne pouvait toucher à aucune d'elles sans entraîner toutes les autres et la désespérer.
[B, pp.351-2]

L'évocation d'une des innombrables injustices faites à la mère déclenche donc ce que nous appellerions ses «litanies de la déveine», dénombrements titaniques qu'elle débite à la manière d'un automate. Elle raconte volontiers, à tous ceux qui veulent bien lui prêter oreille, «ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir» [Am, p.59]. En battant Suzanne, elle parle «des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort» [B, p.136]. Comme le personnage du célèbre poème The Rime of the Ancient Mariner de Coleridge, qui est porté à répéter

ad nauseam son histoire dans l'espoir d'expier sa faute symbolisée par l'albatros autour de son cou, de même la mère, présentée à la directrice du lycée que fréquente sa fille, ne peut s'empêcher de lui énumérer aussitôt «la mort du père, les ravages de la dysenterie amibienne, le désastre des familles sans père, ses torts à elle, son désarroi profond, sa solitude» [AmChN,p.119]. Elle s'enferme de la sorte dans une répétition stérile qui, au lieu de secouer une fois pour toutes sa colère, ne fait que la nourrir et recouvrir d'un voile d'amertume le présent.

[J]e ne me lasse pas de ressasser ce malheur. Je ne m'y habituerai jamais, à votre ignominie, et tant que je vivrai, jusqu'à mon dernier souffle, toujours je vous raconterai dans le détail ce que vous m'avez fait, ce que vous faites chaque jour à d'autres que moi et cela dans la tranquillité et dans l'honorabilité. [B,p.289],

écrit-elle aux agents du cadastre. Impuissante à l'égard du gouvernement et d'une justice qui n'est qu'illusoire, la mère refuse - alors que la vérité flagrante et le bon sens l'y obligerait - de se résigner à la défaite. Elle continue obsessionnellement à examiner ses «comptes de cinglée» [B,p.38], poussée par son «vice incurable» [B,p.281] de recommencer à tous les soirs son rêve trop beau des barrages. Même à mille lieues de l'Indochine, avec le recul qu'apporte habituellement le temps, la vieille femme

s'installe dans la Loire, et sa «chambre sera la redite de Sadec, terrible» [Am,p.116].

La mère n'a pas cherché à livrer aux enfants une vision édulcorée de la vie. Loin de là, il fallait leur dire, quel que soit le prix, «le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort» [AmChN,p.33]. Avec ce savoir épouvantable se transmet par ailleurs la passion pour la redite. Pour la petite, c'est l'acte même de la répétition qui prime. Peu importe la réception éventuelle du message, pourvu qu'elle ait le loisir de l'énoncer: «elle raconte souvent cette histoire, et [...] ça lui est égal qu'on ne l'écoute pas» [AmChN,p.97]. A écouter son amant raconter son passé avec une démesure digne de la mère, elle reconnaît en lui un être fraternel: «Il est peut-être un «maniaque» de cette histoire. Il y a dans cet excès une folie qui plaît à l'enfant» [AmChN,p.88].

L'errance, ensuite, accompagne cette aliénation mentale. Kristeva, «théoricienne» de l'abjection, affirme à ce sujet que «celui par lequel l'abject existe est donc un jeté qui (se) place, (se) sépare, (se) situe et donc erre, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir

ou de refuser⁵». Cela, à cause de la peur. C'est ce qu'illustre, entre autres, le périple ulyssien qu'entreprend la mendiante exilée depuis le Laos jusqu'à Sadec (en passant par Calcutta!). La famille, expatriée elle aussi, ni tout à fait coloniale faute d'argent, ni tout à fait indigène de par leur appartenance à la race blanche, chevauche ces deux mondes en tant qu'annamite sans pour autant y retrouver sa place, coupée de «ceux qui vivent ailleurs [...] ceux qui sont du monde» [E,p.13]. Elle est vouée, par conséquent, à l'errance sans fin des mendiants qui «marchent sans avoir l'air d'aller» [Am,p.59]. Des rumeurs s'ébruitent au sujet de la mère, gracieuseté des agents de cadastre, qui font croire - en jouant sur la polysémie d'une épithète - «qu'elle est égarée en Indochine» [AmChN,p.97]. Sa fille Suzanne, de même, se retrouve dépaysée dans l'opulente ville haute, jalouse du bien-être évident de ses habitants:

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 des semblables. Elle, Suzanne, n'avait aucun but, aucun semblable et ne s'était jamais trouvée sur ce théâtre.
[E,p.186]

Précisons néanmoins que l'errance n'a d'autre but en soi

⁵ J. Kristeva, op.cit., p.15.

que de chercher une issue hors d'une maison familiale qui est «au-delà de toute laideur, à fuir» [Am,p.116]. L'errance et la fuite font bon ménage avec la peur, détail sur lequel insiste à dessein la narratrice: «[C]e n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où on est» [Am,p.32], afin qu'un regard soit jeté «sur eux enfin au-dehors, au-dehors de la maison de Sadec, du poste, enfin lâchés dans les rues» [AmChN,p.154]. Joseph «allait à Ram pour rien, pour mieux fuir le bungalow» [B,p.69], et son rêve du départ est cristallisé dans l'air de Ramona, «né du vertige des villes» [B,p.86]. Il laisse derrière lui Suzanne qui «se haïssait, haïssait tout, se fuyait, aurait voulu fuir tout, se défaire de tout» [B,p.187]. Les enfants, faute de (s')appartenir, faute d'argent, «de l'horreur de ça, sans quoi rien ne peut se faire, ni rester ni partir» [AmChN,p.168], demeureront d'éternels nomades. La mère ne le sait que trop bien. Son unique consolation de voir Joseph s'éprendre d'une autre femme est de savoir qu'il la quittera. Son fils «partira toujours de partout, comme il est parti de toutes les écoles où je l'ai mis. C'est avec moi qu'il sera resté le plus longtemps» [B,p.304].

Enfin, la folie se propage par le rire contagieux de la mère qui imite le «rire d'or à réveiller les morts»

[Am,p.107] de la mendiante. Ici, le rire n'est pas un des réflexes naturels à l'humour mais, au contraire, signe d'un dérèglement fondamental. «Le long du Gange les lépreux rient» [Am,p.108]. De toute évidence, il ne s'agit pas d'une réjouissance sur leur sort mais d'un éclatement des sens, conséquence directe de l'éclatement du corps. Voilà qui redonnerait à l'expression «rire aux éclats» tout son sens...

C'est un rire jaune qui s'élève dans les circonstances tragiques. Dans cette veine, les descriptions toutes plus pitoyables les unes que les autres que donne Joseph au sujet de la lamentable Citroën B.12 provoquent l'hilarité générale: un même «rire invincible et mystérieux secouait la mère et Suzanne» [E,p.49]. De même, le spectacle de l'aîné qui vole le pourboire, au lieu de tourmenter la mère, l'amuse. Elle rit «de la peur de son fils, de son affolement comme s'il s'agissait là d'une comédie très comique, très vivante» [AmChN,p.170].

Cet élément du tragique qu'on tente tant bien que mal de masquer est mis en relief, en revanche, par la conjonction des larmes et du rire. D'où l'horreur indicible qu'inspire la mendiante: «[C]e sont les femmes qui font le plus peur. Parce qu'elles rient en même temps qu'elles pleurent [...] elles n'ont plus aucune raison»

[AmChN,p.107]. Symbole féminin, donc, repris par la mère qui rit et pleure du scandale de sa fille qu'elle ne pourra plus marier. Ce n'est pas dire, toutefois, que les hommes n'ont pas accès à cette épiphanie de la folie. L'aîné en voie pour la France «essaie de rire» puis «éclate en sanglots» [AmChN,p.189], réaction désarçonnante qu'on remarque également chez le Chinois lorsqu'il relate la mort traumatisante de sa mère: «Il y a dix ans, j'avais dix-sept ans, de la peste, en deux jours, ici, à Sadec [...] Il rit et il pleure à la fois» [AmChN,p.115].

Ce rire, bien entendu, frise de trop près l'hystérie. Le rire de la mère «encore inégalé, immense [,] [u]n rire du Nord» [AmChN,p.197] laisse entrevoir clairement l'étendue de sa folie:

Elle avait eu tant de malheurs et si peu l'occasion d'en rire, que le rire en effet, s'emparant d'elle, l'ébranlait dangereusement. La force de son rire ne semblait pas venir d'elle et gênait, faisait douter de sa raison.
[E,p.51]

Les enfants sont «rieurs à perdre le souffle, la vie» [Am,p.78], «comme moi à [leur] âge», dit la mère. Ce fou rire, ou plus précisément ce rire fou, scelle l'unité familiale dans le délire collectif. En fondant l'hégémonie du clan, il exclut nécessairement tout étranger. Or, à la différence de M.Jo et de l'amant du deuxième roman, l'homme

de la Chine du nord réussit à percer tant soit peu l'hermétisme familial. Lui et l'enfant «rient pareil tous les deux [...] C'est un fou rire tant il est naturel» [AmChN,p.40]. Plus surprenante encore est la complicité inattendue qui se crée entre lui et la mère; le rire contagieux ramène l'étranger dans le giron de l'inceste: «Ils rient ensemble dans une sympathie évidente. Le frère aîné est seul» [AmChN,p.128]. Ce dernier s'efforce de rompre le charme et de se joindre à eux, mais «[l]a malédiction revient. Elle est là dans son rire obscène, forcé» qui rappelle entre autres le rire faux et cinglant du vice-consul de Lahore dans l'oeuvre de Duras du même nom. Quand Pierre s'approprie le thit-khô dans l'assiette de Paulo, la mère est ahurie par son rire «fixe, effrayant» qui découvre des dents canines et se dit «que quand il serait mort il aurait ce sourire-là» [AmChN,p.28]. Rire de l'abjection qu'on retrouvera, mutatis mutandis, dans le terrible sourire ironique qui se dessine sur les lèvres de la mère morte dans Un barrage: «une ironie à peine perceptible y parut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle qui me regarde et qui était ma fille» [B,p.358].

D'OU LA FAUTE...

Il n'est que de survoler ces thèmes de la peur - de la sauvagerie, du meurtre et de la sexualité - pour nous assurer de la déchéance effroyable des personnages. Cette chute est signifiée tout particulièrement par la faute irrémissible, puissante source d'angoisse, qui, comme la peur originelle, flétrit les personnages d'une tache indélébile. Mais à qui la faute, et jusqu'où remonte-t-elle?

A l'origine de cet univers de la chute, un Oeil. Impitoyable, accusateur. C'est Dieu, signifiant flou dans l'oeuvre de Duras, mais ressort caché qu'on devine à coup sûr responsable du fatalisme de la plaine et plus précisément du sort de malchance «chronique» qui mine la vie de la mère. Ainsi va la vie, dit-on, mais «seulement pour ma mère» [AmChN,p.100], se hâte d'ajouter l'enfant. Quant au frère aîné, «celui raté par Dieu» [AmChN,p.189], on aurait tendance à évoquer le scénario typique du Père manquant, fils manqué! Une manière de péché originel remonterait donc, pour blasphématoire que l'idée puisse paraître, jusqu'au Créateur qui, à en juger d'après la famille de Sadec, se serait dédouané de ses devoirs.

La faute, d'ailleurs, est à l'échelle de toute l'humanité. L'illustration la plus parfaite et odieuse du

siècle serait sans conteste ce que Duras appelle, en l'hypostasiant, «la mise en pleine lumière du Crime». Il s'agit de l'Holocauste et des camps, Crime monstrueux qui peut se présenter - tel est le propre de l'abjection - sous des visages aussi banals que celui de la collaboratrice Betty Fernandez. Dans le sillage de ce grand Crime apparaissent en toile de fond «les trafiquants d'opium, des évadés de prisons, des resquilleurs, la racaille de toutes les races, de tous les trafics» [AmChN,p.189].

La mère - l'idée n'est pas neuve - doit également assumer le fardeau de la faute. Mais quelle serait sa tare à elle si ce n'est la faute d'exister, de donner la vie? Dans les Lieux de Marguerite Duras, l'écrivaine remarque:

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 accouchements⁶.

La mère ne participe-t-elle pas à ce «délit» effarant de la maternité en mettant au monde un fils qui sera ensuite «perdu par l'amour de sa mère» [AmChN,p.189]? Cet amour ravageur qu'elle voue à son fils chéri - doté d'une «tendresse si profonde» dans le prisme de son regard

⁶ M. Duras et M. Porte, op.cit., p.23.

déformant - fonde entre eux une complicité de mauvais aloi au détriment des deux plus jeunes. Elle néglige leurs besoins affectifs, et qui pis est, compromet leur sécurité. Tout en étant hautement consciente du danger que pose Pierre («C'est ça le plus terrible» [AmChN,p.26], avoue-t-elle, constat qui fait advenir «la plus grande peur de [s]a vie» [AmChN,p.163]), elle n'a pas su séparer les enfants de l'aîné barbare. En cela, elle s'est montrée «imprudente, inconséquente, irresponsable» [Am,p.70]. Coupable et irrécupérable de surcroît. Mère et fils partageront une tombe, et l'image est telle que la narratrice ne peut en soutenir la vue: «Eux deux seulement. C'est juste. L'image est d'une intolérable splendeur» [Am,p.99].

Enfin, la faute appartient aux coloniaux corrompus, «prêtres de cette Mecque» [B,p.167] ignoble qui prêchent les valeurs stériles de l'argent. Dans Un barrage contre le Pacifique, Duras dénonce avec acuité les «grands vampires de la colonie, du riz, du caoutchouc, de la banque et de l'usure» [B,p.209], en assimilant l'exploitation éhontée des indigènes à une prostitution. Il s'ensuivra toute une isotopie de la colonie comme «bordel colossal», où le marché des corps, paradoxalement, reste «encore ce qu'il y avait de plus honnête et de moins salaud» [B,p.198].

Comme pour l'animalité qui pervertissait les rapports

sociaux, la prostitution pénètre librement dans le milieu frelaté de la famille coupable. La mère la première, «vieille pute qui s'ignorait», se serait prostituée pour les agents du cadastre: «je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si de mon corps sacrifié il allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants» [B,p.290]. Elle se fait aussi collaboratrice, voire la principale cheville dans le déshonneur de sa fille. Dans Un barrage, elle l'incite à soutirer l'argent de M.Jo, à «l'affoler, [à] obscurcir sa raison au point qu'il revienne» [B,pp.179-80] afin que cette figure improbable de contes de fées lui «crache» d'autres diamants. Même dans les romans subséquents, où il entrera dans les rapports de l'enfant et du millionnaire l'élément impondérable de l'amour, la mère offre son appui tacite à la prostitution de son enfant ... tout en désavouant hypocritement par la suite ses projets, bien entendu. Qu'on ne s'y trompe pas pourtant: l'inconvenance de sa fille maquillée, coiffée d'un chapeau d'homme et chaussée de souliers lamés or (artifices de la séduction tous achetés par la mère) est voulue telle. Car «il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, d'une façon ou d'une autre il le faudra» [Am,p.33]. On doit se garder toutefois de s'attrister sur le lot de M.Jo qui, à la différence de ses successeurs dans

les romans postérieurs, a les yeux dessillés. En tentant de jouer de sa fortune, il force Suzanne à marchander son corps contre son gré:

[L]orsqu'elle fut sur le point d'ouvrir la porte de la cabine obscure pour que pénètre le regard de M.Jo et que la lumière se fasse enfin sur le mystère, [...] M.Jo parla du phonographe. [...] C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua. [E,p.73]

La bague s'avère doublement impure, puisque en plus du crapaud qui contamine le diamant, le cadeau lui-même est offert non point en demande de mariage mais simplement comme monnaie d'échange d'où toute connotation affective est évacuée. L'aîné, en dernier lieu, voudrait prendre une part plus active dans la déchéance de sa soeur. Il tentera plus d'une fois de troquer le corps de celle-ci contre de l'opium, transaction sordide qui le prépare déjà à sa «carrière» de proxénète à la suite de son rapatriement en France.

AU ROYAUME DE L'INVERSION, L'AVERSION

Dans ce royaume de la théologie inversée où il règne une peur constante et souterraine agissante à la manière du désir, les personnages seront couronnés d'une distinction douteuse. De simples êtres humains ne pourraient jamais se mesurer à la «grandeur» paradoxale de la «souveraine»

abjection qui caractérise les membres du clan. Dans son entretien avec Bernard Pivot, Duras fait allusion à ces «animaux nobles et terribles», propos qu'elle élague dans le Nouvel Observateur: «on était ce qu'on paraissait être. On ne prenait jamais aucune précaution pour paraître autres, c'était notre noblesse, cette sauvagerie⁷». Cette isotopie de la royauté sauvage, en rattachant les personnages les uns aux autres, annonce l'étude sémiotique des personnages de la trilogie. L'aîné d'abord, tyran suprême, en intronisant sa doctrine de l'animalité, fonde à Sadec son «empire du mal». La mère, au centre de son royaume qu'est la famille, accède au statut discutabile d'une «sorte de reine [...] sans patrie [...] de la pauvreté, de la folie» [AmChN,p.117]. Le Chinois (qui lui-même fait remarquer qu'il provient de la Mandchourie, province natale de tous les empereurs chinois) complimente la mère: «Elle est royale, votre fille». La mère approuve le choix judicieux des mots: «C'est pourtant vrai ce que vous dites, Monsieur» [AmChN,p.132]. Toujours est-il que la petite, comme Anne-Marie Stretter, n'est «reine» que du déshonneur et de la disgrâce [Am,p.111]. De même, le petit

⁷ M. Duras, «L'inconnue de la rue Catinat», le Nouvel Observateur, le 28 septembre, 1984, p.93. C'est moi qui souligne.

frère serait «un prince pour de vrai» [AmChN,p.50] - mais de quoi, au fond, si ce n'est de la peur et de la faiblesse?

B - CEUX QUI SE RESSEMBLENT, SE RASSEMBLENT: ÉTUDE DU SYSTEME DES PERSONNAGES

«Ces gens paraissent n'avoir qu'un seul et même visage, c'est pourquoi ils sont effrayants» [Emily L, p.11]

La citation en exergue engage le lecteur dans une voie qui mène à l'univers étouffant des personnages où le Même se reproduit et s'aimante à outrance. Car l'étude du sémiotique viendra confirmer l'horreur que les axes thématiques de l'animalité primitive et de la sexualité sadique et incestueuse ont mise en évidence: les personnages sont d'abord et avant tout matière, et sont, par là-même, en proie à l'indifférenciation terrifiante qui toujours menace de les engouffrer. En dégageant, à la manière de Philippe Hamon, les signes dont se parent les personnages principaux, il sera possible de saisir le système des personnages qui structure toute la trilogie.

Dans son article «Pour un statut sémiologique des

personnages», Hamon exhorte le lecteur à concevoir les personnages non pas comme des personnes, tel que semble parfois le prôner la critique traditionnelle en se livrant par exemple à une «plaidoirie judiciaire» au nom de Julien Sorel, mais plutôt en tant que signes. Libérés dès lors du carcan d'êtres vivants, ces signes peuvent être anthropomorphes ou figuratifs (la mer, par exemple, tournure «vicariante» mise pour la mère), individuels ou collectifs (telle la «société» qui assassine la mère). Régies par «l'aspect discursif, linéaire et cumulatif du texte⁸», ces unités de signification, «vides» au départ, se rempliront au fil de la lecture qui les construit⁹. Ce remplissage est assuré en partie par «l'étiquette sémantique» du personnage, sorte de fiche signalétique constituée du nom qui peut agir comme «annonce et redoublement de sa "psychologie"¹⁰», de son rôle en tant qu'acteur dans la hiérarchie des personnages (ou actant, selon le schéma greimassien) qui hypothèque largement sa sphère d'action, de sa relation à une série de modalités

⁸ Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage» in Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p.128.

⁹ Ibid., p.117.

¹⁰ Ibid., p.162.

acquises (vouloir, savoir, pouvoir), ainsi que de sa distribution au sein des récits. Mais surtout, l'interaction et l'agencement de ces signes permettent de cerner ce que Hamon appelle la «grammaire» de l'oeuvre. Ainsi, le personnage-signe s'actualise par le faisceau de relations contractées avec les autres personnages auxquels il ressemble ou s'oppose, autour d'axes pertinents qu'il faut trier sur la base de leur récurrence dans les textes. Les rapports du personnage à l'ensemble du système s'inscrivent sous le signe de l'équivalence (ce qui produira les doubles), de la substitution (qui suppose qu'un personnage s'arroge la place d'un autre) et de l'anaphore (le personnage anaphorique en reprend un autre en servant d'indice mnémotechnique au lecteur¹¹). Nous récupérerons, aux fins de cette analyse, la notion d'équivalence pour coupler les doubles dans chacun des romans, en réservant à l'étude du procédé de la substitution un contexte plus vaste, celui de l'intertextualité.

Ici, comme partout ailleurs, la mère incarne la matière vitale et romanesque par excellence. Figure cardinale des oeuvres, elle est l'horreur: folle, sauvage,

¹¹ Ibid., p.123.

incestueuse, elle est ce point d'origine qui illustre d'une part l'éclatement et la dislocation de cette matière inchoative dans la folie terrifiante, et d'autre part le retour de cette matière à l'indifférenciation la plus complète, signalée par l'animalité angoissante (le retour à la nature) et la sexualité hors-la-loi (la régression à l'inceste, résultat de «l'interdit», pour ainsi dire, de l'exogamie). La mère deviendra ainsi la véritable matrice des textes et du système des personnages où se perpétue la fusion des doubles. De sorte que cette matière englobante finira par «avalier» ni plus ni moins tous les personnages. Kristeva explique:

Un double peut fixer pour un temps l'instabilité du même, lui donner une identité provisoire, mais il creuse surtout le même en abîme, il ouvre en lui un fond insoupçonné et insondable. Le double est le fond inconscient du même, ce qui le menace et peut l'engloutir¹².

Certes, vouloir pénétrer la sémiosphère de Duras, c'est se préparer à entrer, au risque de s'y perdre, dans les dédales d'un palais de glaces où se renvoient perpétuellement l'image de la mère et des acteurs principaux du drame. La mère donne naissance littéralement

¹² J. Kristeva, «La maladie de la douleur: Duras» in Soleil noir. Dépression et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, p.253.

aux doubles; la terreur qu'elle inspire va donc se redoubler ad infinitum. Avant même de faire converger notre regard sur la figure séminale de la mère qui génère les doubles maternels et sauvages, il importe d'examiner comment la peur, l'axe de base qui informe les personnages, les partage d'emblée en deux camps distincts: ceux qui ont peur, ceux qui font peur. Mais en fin de compte, l'horreur triomphera et se répandra sur tous les personnages. On voit donc déjà à l'oeuvre, dans cette dualité structurale qui ne fait que s'annuler sous l'effet de la peur «contagieuse», le fonctionnement des doubles qui finissent inévitablement par se résorber dans le Même.

CEUX QUI ONT PEUR

Certains personnages s'inscrivent en porte-à-faux avec cet univers de la faute. Préservés de la barbarie par une sorte d'incompréhension, voire une déficience qui les attarde indéfiniment dans l'enfance, ils échapperont «à la loi de l'erreur» [Am,p.28] et resteront purs malgré tout, non instruits de la sauvagerie. Dans un style élégiaque, où la solennité du ton est accentuée par des prolepses sur la mort des personnages, Duras leur consacre une place toute

spéciale dans sa trilogie. Tel est le cas d'Hélène Lagonelle, morte de tuberculose et du petit frère «d'éternité» que l'aîné «tue» en semant cette «peur qui une fois a atteint son coeur et l'a fait mourir» [Am,p.14]. Leur non-savoir se traduit sur le plan de l'intelligence: la première «n'apprend pas, ne retient pas» [Am,p.90]; ce dernier non plus n'a aucune mémoire, et n'a pas fini de jurer de ne plus avoir peur qu'il a sitôt oublié sa promesse. Sans instruction, analphabète à toutes fins pratiques, ignorant, tel le personnage Joseph du Barrage, de tout ce qui déborde le cadre limité des voitures et de la chasse, ce petit frère habite un monde qui dépasse de loin son entendement: «c'était quelqu'un qui ne comprenait pas et qui avait peur» [Am,p.129]. D'où les inquiétudes de la mère sur la sécurité de Paulo laissé dehors sans surveillance (tout peut arriver «à ces enfants-là» [AmChN,p.25]) comme celles de la petite qui craint qu'Hélène se soit enfuie de la pension.

Hissés au rang de «martyrs», ces témoins sans ressources de l'horreur sont condamnés à vivre dans une épouvante sclérosante. Épouvante qu'ils ne peuvent pas nommer, faute de mots pour le dire, et qui embrassera la totalité de leur existence. «C'est vrai... on ne sait jamais de quoi il a peur mon petit frère. On ne peut pas le

savoir d'avance» [AmChN,p.50], dit la soeur. Hélène, de son côté, est toujours aux prises avec «cette peur d'être abandonnée» [AmChN,p.116], paranoïa qui lui fait croire qu'elle sera envoyée comme infirmière dans les orphelinats, les léproseries, les asiles ou les lazarets de cholériques et de pestiférés. (En réalité, ses parents comptent plutôt «l'établir dans la conjugalité, l'effrayer, lui expliquer ce qui lui fait peur et qu'elle ne comprend pas» [Am,p.90], avenir presque aussi alléchant!).

A ces personnages de la peur s'ajoutent Thanh, le boy de la famille qui apparaît dans le dernier roman et qui ressemble aux deux plus jeunes par «la peur dans le regard, très pure, innocente» [AmChN,p.125] et bien sûr, l'amant. La découverte de la peur innée de l'amant le transforme sous les yeux de la petite. Quand «il tombe déjà dans cette peur, [...] comme démasqué» [Am,p.63], elle «le regarde comme si elle venait de le connaître» [AmChN,p.139]. Son vrai visage, en effet, c'est celui de l'homme peureux d'abord et avant tout. Visage familier qui la transporte de nouveau dans le huis clos familial: «Tout s'arrête;», écrit Duras (et la narration se heurte, en effet, à la ponctuation rarement utilisée, comme s'il fallait signaler d'emblée l'importance de la révélation) «je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère»

[Am, p.66].

Déjà, l'étiquette des personnages oriente une telle lecture. Le diminutif «Paulo» sied bien au frère martyr, en soulignant l'état permanent de son innocence et de sa fébrilité. Dans l'Amant, il reste à jamais le «petit frère», en dépit du fait - et la narratrice elle-même semble s'en étonner - qu'il a deux ans de plus que la soeur qui le protège. Quant à M.Jo du Barrage, il ne possède qu'un patronyme, dépourvu d'existence propre, tel un appendice encore rattaché à la volonté paternelle. De plus, il incarne une version inversée et tronquée de Joseph - un «minus» effrayé de l'idéal viril, écrit Borgomano¹³. On pourrait ajouter, à la lumière de la «prostitution» de Suzanne, qu'il est aussi le désir coupé court. L'anonymat s'avère tout aussi chargé de signification. Si M. Jo est rebaptisé par la suite des vocables «l'amant» ou «le Chinois», ce masquage est utilisé afin de «taire encore ce nom dans le livre et le laisser pour toujours pour oublier» [AmChN, p.79]. Figé dans un rôle qui prédétermine son mode de relations à autrui et au réel, il sera désormais conçu obligatoirement en fonction de l'enfant, sans autre identité que celle que lui prodigue sa «profession».

¹³ M. Borgomano, op.cit., p.144.

Les liens évidents entre ces personnages effrayés se resserreront jusqu'à la fusion sous l'effet du désir de l'enfant. Ainsi Hélène serait-elle moulée de la «même chair que cet homme de Cholen» [Am,p.92] (voire un «épiphénomène du désir central qui allait au Chinois¹⁴»), façonnée, à son tour, à l'image du «corps de coolie» de Paulo, qui a la même «peau de pluie» que Thanh...

...CEUX QUI FONT PEUR

La mère et la mendicante, femmes monstrueuses et envoûtantes, terrifient. Mais si elles sont devenues des archétypes effroyables de l'aliénation et de la sauvagerie, reste qu'elles sont parvenues à cet état justement parce qu'elles sont effrayées elles-mêmes, «toutes folles à force d'avoir vécu dans la peur» [AmChN,p.107]. Cette peur incommensurable qui les assiège alimente à son tour l'épouvante qu'elles inspirent sur leur passage. Ainsi, la mère est prise au piège de la peur qu'elle éprouve comme de celle qu'elle communique à autrui: «La nuit elle nous fait peur.[...] Elle dit qu'elle a peur de la nuit» [Am,p.41]. Impossible d'échapper à cette règle sinistre: celles qui font peur, ont peur - et vice versa.

¹⁴ M. Duras, Apostrophes, op.cit..

Bien que cette épouvante à double sens soit le plus souvent rattachée à ces deux personnages, elle n'est pas pour autant l'aire exclusive des femmes. Du côté des hommes, à vrai dire, il sera question de criminels abjects. Les agents du cadastre, par exemple, ont beau abuser de leur pouvoir pour terroriser la mère, eux aussi ont peur de perdre l'empire précaire qu'ils ont sur les habitants de la colonie:

Et vous, vous avez peur de perdre le bénéfice des malheurs que vous semez, vous avez peur, si je ne m'en vais pas assez vite, d'être obligé d'accorder une concession cultivable à des malheureux qui ne peuvent pas vous soudoyer [B,p.292],

écrit la mère. Race vénale de voyous à laquelle appartiendrait à son insu l'aîné, qui semble ignorer qu'il a la faute dans le sang, qui «ne sait pas qu'il est un criminel-né» [AmChN,p.157]. Pétrifiant, il l'est jusque dans son nom. Pierre instaure à Sadec un règne de terreur analogue au régime de la guerre. Son objectif est horripilant: «partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner» [Am,p.78], et les stratégies qu'il emploie, sournoises. Le «fouilleur d'armoires» pille la mère de ses moindres économies qu'il dilapidera ensuite aux casinos ou aux fumeries. Ce mode de vie avilissant est adopté, en outre, par l'amant, autre sorte de «voyou» féru des jeux et

de l'opium, à la différence près qu'il est millionnaire. Lui non plus n'a pas, semblerait-il, de conscience sociale. Qu'on pense, par exemple, aux éloges malséants qu'il fait des compartiments à indigènes que possède son père et dans lesquels le choléra et la peste se propagent à un rythme effarant. Comme l'aîné, l'amant vante le mérite douteux de faire le malheur de sa famille. Semblables, l'aîné et l'amant le sont donc à plus d'un égard. Si l'abjection, selon Kristeva, est une «terreur qui se dissimule», mal camouflée certes chez l'amant par ses sourires craintifs, cette terreur cachée se remarque aussi chez Pierre. Lorsqu'il vole le pourboire au restaurant, et qu'il tombe du coup dans l'affolement d'être surpris, sa soeur prend conscience de cette peur qui l'habite: «L'enfant avait oublié: le frère aîné est peureux» [AmChn,p.170]. Extrait de la famille, sans la protection de sa mère couveuse, le frère perd ses pouvoirs d'intimidation: «Il a fait peur autour de lui, pas au-delà. Avec nous il a perdu son véritable empire [...]. Les voyous vivent [...] sans grandeur, dans la peur. Il avait peur» [Am,p.96]. Cette terreur dissimulée se complète, comme à rebours, d'une «haine qui se sourit». Et de nouveau, le frère et l'amant si différents, prima facie, se rejoignent et se redoublent. Le Chinois «fait exactement comme si le frère aîné

n'existait pas du tout. Il devient tout à coup terrible de calme et de douceur» [AmChN,p.131]. L'aîné de son côté «sait profiter de l'émotion de la mort. [...] Il est très doux, affectueux, comme toujours après ses assassinats ou lorsqu'il lui faut vos services» [Am,p.95].

Ainsi, la peur habite l'être, les faibles comme les violents, car elle est inhérente à la matière, à la vie donnée par la mère, origine et Même de qui tous procèdent.

LES DOUBLES MATERNELS

L'image de la première mère qui domine toute la trilogie engendre une multitude de figures «vicariantes» qui explorent et illuminent le clivage de la mère nourricière et dévoratrice. On peut à cet égard souligner la dimension maternelle de l'amant, véritable «maman» en l'occurrence, comme le suggère l'assonance du nom, qui lave, console et nourrit «son» enfant. La mère se devine par ailleurs dans les contours évanescents de la mer énigmatique qui encercle et avale. L'homonymie, la personnification de la mer et la représentation de la mère comme force impersonnelle travaillent de concert à établir une correspondance entre les deux signes. Le lien de juxtaposition de la mère qui tente audacieusement (follement, diraient d'aucuns) de combattre la mer se

transforme en subordination. Les barrages ont cédé, et la mère est vaincue par la Grande Mer: «Et puis la mer est montée./ Et puis elle [la mère de chair] a abandonné. [...] Maintenant elle est calme ma mère» [AmChN, pp.99-100]. A la lumière de cette équivalence, la phobie de la mer dont parle l'enfant ne pourrait-elle pas être tout simplement une de ces «métaphores qui se seraient trompées de lieu¹⁵»? Enfin, la mère de l'amant, femme désespérée et dégoûtée de la vie, fait pendant à celle de l'enfant: «elle pleurait, elle criait, elle s'était couchée sur la route, elle ne voulait plus avancer, elle disait que vivre sans ses bijoux elle préférait mourir» [AmChN, p.87].

Mais c'est davantage le personnage effroyable de la mendiante laotienne, autre mère maléfique, qui se superpose à celui de la mère française. Comme la mère qui possède l'intelligence de la nuit, la mendiante est une créature nocturne qui dort le jour. Cette identification des deux femmes est savamment entretenue par leur côtoiement dans les récits et dans les glissements textuels. Dans l'Amant par exemple, la séquence de la poursuite de la jeune fille par la mendiante folle et noctambule, insérée entre deux scènes consacrées aux comportements bizarres et troublants

¹⁵ J. Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, op.cit., p.47.

de la mère, ne relève guère d'un choix gratuit. Quand la narratrice écrit: «Tard dans ma vie je suis encore dans la peur de voir s'aggraver cet état de ma mère - je n'appelle pas encore cet état - ce qui la mettrait dans le cas d'être séparée de ces enfants» [Am,p.103], elle peut bien se réfugier pudiquement derrière l'inexactitude des mots, détour qui lui permet simultanément de fermer les yeux sur une vérité trop pénible, il n'en demeure pas moins qu'à une telle proximité de la mendicante, la mère paraît indubitablement folle. Parfois même les deux femmes maigres se métissent dans les romans sans qu'on puisse distinguer avec certitude l'une de l'autre. Laquelle des deux «parle dans le désert [...] cherche la nourriture ou [...] interminablement raconte ce qui est arrivé à elle» [Am,p.59]?

L'onomastique, en participant du phénomène de réduplication sémantique, contribue à mettre les deux femmes sur un pied d'égalité, voire d'équivalence. La mère, hormis une brève et singulière mention dans l'Amant de son nom révélateur, Marie Legrand, (où l'on retrouve, conjugués, le prénom de la grande mère du christianisme - vierge de surcroît, comme la mère qui n'a pas connu le plaisir - et un patronyme au caractère épique) apparaît dans les romans uniquement comme mère, et plus

particulièrement, comme la mère. Définition univoque dont l'absence d'article possessif prédispose à la distanciation, certes, mais aussi et surtout renvoie au statut mythique qui entoure le personnage. La mendicante de Vinh-Long (et non point une mendicante quelconque) qui défile épisodiquement dans les récits, est auréolée de ce nimbe mythique. En elle se réunissent non point toute «l'humaine condition», comme le disait Montaigne, mais toutes les mendiante de l'Asie et toute la puissance d'un éternel féminin horrifiant :

J'ai peuplé toute la ville de cette mendicante de l'avenue. Toutes les mendiante des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. [...] Toujours ma mère a été là, près d'elle, à lui soigner son pied rongé par les vers, plein de mouches. [Am, p.106]

La recherche de la mère, en corollaire, tisse un fil conducteur dans les trois récits. Les enfants abandonnés sont légion; à commencer par Hélène Lagonelle qui refuse l'idée du mariage parce qu'elle désire retourner avec sa mère. Pareillement, la mendicante (qui, en abandonnant son nourrisson, ne fait que répéter l'histoire de son propre rejet) et la petite s'unissent dans l'objectif commun de la quête de la mère. Quoique déshonorées puis battues et

répudiées par leur mère, elles ne peuvent s'empêcher de convoiter l'attention maternelle, fût-elle accordée dans la violence, tellement l'angoisse de la plénitude est puissante. La mendiante rêve de «se faire battre par [la mère] et mourir sous ses coups¹⁶». Et s'il est «indispensable que Suzanne sache quitter la mère» [B,p.200], reste qu'elle «ne peu[t] encore laisser [s]a mère sans en mourir de peine» [Am,p.50]. Toutes deux affichent une même blessure de la séparation, liée à la chevelure, symbole maternel chez Duras¹⁷. La petite fait de sa coupe de cheveux un acte volontaire d'affranchissement de la mère, alors que la calvitie de la mendiante renverrait à une cassure irréversible. Chassée de son village, la mendiante tentera de conjurer sa peur et d'assouvir son amour de la mère en lui substituant une mère putative:

la mendiante du Gange [...] traverse le poste comme chaque nuit. Pour toujours essayer d'atteindre la mer, la route de Chittagong, celle des enfants morts, des mendiants de l'Asie, qui, depuis mille ans, tentent de retrouver le chemin vers les eaux poissonneuses de la Sonde. [AmChN,p.22; c'est moi qui souligne]

Ces vellétés de fusion seront seulement concrétisées dans

¹⁶ M. Duras, le Vice-consul, op.cit., p.67.

¹⁷ M. Borgomano, op.cit., p.181.

la mort (affirmation tautologique, en réalité, étant donné que le sujet doit nécessairement disparaître dans la fusion). Dans India Song, Anne-Marie Stretter rejoindra ainsi la matrice en se noyant dans la mer indienne; dans l'Amant de la Chine du nord, Thanh à la recherche de sa «matrice» pourrait-on dire, s'éclipse dans la forêt siamoise. A vrai dire, l'Indochine elle-même fait figure d'une enfant sevrée de la mère, double de la petite blanche. L'enfant «parlera plus tard d'un pays indéfini, d'enfance, des Flandres [lieu natal de la mère, soit dit en passant] tropicales, à peine délivrées de la mer» [AmChN, p.48]

Ce faisceau d'équivalences et de substitutions se complique lorsqu'on introduit le couple antithétique d'Anne-Marie Stretter et de la mendicante, revers d'une même médaille qui inspire à la fois une répulsion fascinante et un enchantement secret. Cette alliance du grotesque et du sublime se retrouve aussi au niveau du couple de la mère et de la femme de l'ambassadeur, en ceci que ces femmes maigres sont dotées d'un pouvoir effrayant, «celui de provoquer la mort¹⁸». Or, bien qu'Anne-Marie Stretter ait accouché de deux enfants, elle n'est pas donnée dans

¹⁸ M. Duras et M. Porte, op.cit., p.65.

l'Amant comme modèle parental. Son importance - et sa parenté subséquente avec la petite cette fois - tient de son rôle de femme adultère qui condamne ses amants, jeunes pourtant, à la mort. L'enfant et la femme du diplomate, véritables femmes «fatales» et objets de scandale, sont mises au ban de la société, honnies telles des parias:

la même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste [...] Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi [...] [Une] humeur à mourir [...] s'échappe d'elles [...] cette mort si forte qu'on en connaît le fait dans la ville entière. [Am, pp.110-1]

LES DOUBLET.S SAUVAGES

Malgré (ou, justement, à cause de) la peur qu'inspire le bestiaire, un réseau de liens secrets se tisse entre la mère et les animaux effroyables. Non seulement entretient-elle une collusion avec la mort, mais elle seule saura interpréter l'oracle de l'oiseau dans la maison qui présage la mort de son mari. «De là sans doute l'admiration que nous avons pour le savoir de notre mère, en toutes choses, y compris celles de la mort» [Am, p.42]. Cette intimité complice avec les bêtes peut s'interpréter ultimement comme preuve rédhitoire de la folie de la mère. Elle mourra

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.
[Am, p.40]

Cette connivence avec le bestiaire, qui a partie liée avec la mort, peut servir de pierre de touche à l'examen des doublets sauvages des personnages redevenus matière informe. Car l'animalisation des êtres humains est parachevée par l'identification (ou la superposition) de chacun des personnages à une des figures du bestiaire; le monde des humains est exactement redoublé par celui des bêtes. Bien qu'il ne s'agisse pas de doubles proprement dits, ce redoublement est néanmoins effectif. Cette association, à son tour, correspond à un des multiples visages de la peur.

Primo, les enfants de la plaine sont étroitement liés aux chiens errants, leurs gardiens et compagnons fidèles. A force de se fréquenter, ils finissent par se fondre dans une entité indissociable, «maigre et jaune», sans qu'un groupe soit plus valorisé que l'autre sur l'échelle de la vie. Ils sont tous, sans nuance quelconque, «considérés comme la calamité de la circulation automobile» [B, p.331]. Les enfants se rattachent, d'autre part, aux oiseaux, dont ils adoptent la posture, «perchés sur les arbres, [...] sur les buffles» [B, p.115]. Le rapport avec la sauvagerie est de nouveau clairement explicité: les enfants «étaient si

sauvages qu'ils s'enfuirent en poussant des cris stridents qui rappelaient les cris de certains oiseaux dans les champs de riz» [B,p.159].

Reste que le monde ornithologique est plus intimement associé au personnage de la mendiante laotienne. Par le truchement révélateur de cette correspondance se dégage, d'abord, le symbole de la migration (qu'on songe à l'errance mythique de la mendiante qui se propose comme destination - est-ce pur hasard? - la Plaine des Oiseaux). A l'image des oiseaux se greffe également le stigmate de la folie: «Des oiseaux crient de toutes leurs forces, des déments» [Am,p.130], pareils à la mendiante qui «rit de son gloussement miraculeux d'oiseau» [Am,p.107]. Il est intéressant de noter, à cet égard, que le «Chaos est symbolisé en Chine par un oiseau [...] capable de danser et de chanter, mais ni de manger et respirer¹⁹», définition qui adhérerait à merveille à cette femme affamée qui défile dans la plaine la nuit, telle la Danse Macabrée, en criant à s'égosiller sa chanson de Battambang.

En ce qui a trait à M. Jo, c'est d'abord et avant tout le crapaud révoltant qui s'arroe le pouvoir de le

¹⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Editions Robert Laffont et Jupiter, 1982, p.695.

représenter. Pire que les crabes «inventés» pour la famille qui sabotent les barrages, le crapaud serti dans le magnifique diamant, l'impur dans le pur, participe du mauvais sort jeté sur la mère: «C'était la déveine [...] mais qu'on n'aurait même pas pu inventer» [B,p.202]. La mère «ne manqua pas de commencer à trouver une relation obscure entre ce défaut au nom si évocateur et la personne de M. Jo», relation rapidement permutée en équivalence: «Crapaud pour crapaud [...] ils se valent...Elle les confondait décidément dans la même abomination» [B,pp.177-8]. D'où l'horreur que finit par lui inspirer cette bague qui renvoie, sans équivoque, au millionnaire repoussant qui s'est faufilé entre ses mains. Quand Joseph lui rend le diamant, «la mère poussa un cri de terreur. "Le même! Le crapaud!"» [B,p.241]. Outre cette composante de malchance, le crapaud (la bête, cette fois) dénote communément la laideur et la maladresse (pauvre M.Jo!). Il n'en demeure pas moins que la substitution peut sembler teintée d'ironie, surtout si l'on sait qu'au Viet-nâm, le crapaud est symbole de succès, de force, de courage et de richesse²⁰!

Quant aux fonctionnaires français que la mère n'a pas

²⁰ Ibid., p.309.

su soudoyer, ils s'assimilent, de par leur «appétit dévorant» [E,p.26], à la vermine grouillante, révoltante et proliférante. L'agent du cadastre hypocrite, effrayé par Joseph qui le met en demeure de partir, «cherchait vainement à éluder la chose, il regardait de tous les côtés, cherchait une issue. Un rat.» [p.312]. Mais de tirer sa vengeance de l'un d'eux n'est pas triompher de la foule innombrable et agitée de rats qui saigne la plaine, forte de son nombre et du système qui la nourrit. «A quoi cela sert-il de tuer trois rats quand une armée de rats est derrière ces trois rats-là», s'interroge la mère. Que le rat soit «souvent considéré comme une image de l'avarice, de la cupidité, de l'activité nocturne et clandestine», associé de surcroît «à la notion de vol, d'appropriation frauduleuse des richesses²¹», cela ne pourrait convenir davantage à décrire les moeurs dissolues, la concussion et le pillage du gouvernement colonial.

La famille, enfin. Dans Un barrage, une correspondance très nette est établie entre la mère et le vieux cheval moribond que la famille s'est procuré, dans un espoir de dernier ressort. C'est donc le dégoût de vivre et la mort imminente qui fondent leur parenté. Comme la matriarche

²¹ Ibid., p.802.

léthargique, le cheval «en avait assez de vivre et [...] préférait se laisser crever» [B,p.16]. Le décès de la mère est préfiguré dès l'incipit par celui du cheval; la mère était «rouge et ses yeux étaient vitreux [...]». Le caporal et sa femme la regardaient comme elle, un mois avant, avait regardé le cheval» [B,p.304].

L'aîné et la fille, en dernier lieu, descendraient de la lignée de chiens. Avatars de la déchéance, ces êtres humains sont ravalés au rang de bêtes. Le déshonneur pèse sur celle qui ose entrer en liaison sexuelle avec le Chinois, contact infamant qui la rend intouchable. La mère lui crie qu'elle «est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, [...] une chienne vaut davantage» [Am,p.73]. L'aîné, mu par des mobiles suspects, condamne les écarts de sa soeur en employant «le mot "dresser" comme dressage mais surtout le mot "perdue", que s'ils ne faisaient rien, [la mère] et lui, la petite serait perdue» [AmChN,p.162].

Ce dernier, de son côté, tient de la gent canine, comme on a eu l'occasion de le noter, la brutalité et l'amoralité sans censeur:

Pierre a repris le morceau de viande dans l'assiette de Paulo et il 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.
[AmChN, p.28]

La mère invoque cette métaphore avilissante pour tenter d'expliquer au Chinois l'amour terrible et aveugle qu'elle voue à son fils:

Vous devriez le savoir, Monsieur, même l'amour d'un chien, c'est sacré. Et on a ce droit-là - aussi sacré que celui de vivre - de n'avoir à en rendre compte à personne. Le Chinois baisse les yeux et il pleure. Il dit qu'il n'oubliera jamais "même un chien"... [AmChN, p.163]

Enfin, on peut penser au cri de l'amant à la suite de la déchirante séparation d'avec la petite. Cri de désespoir horripilant, mi-humain, mi-animal, venu des entrailles de la civilisation, de la matière en pleine métamorphose: «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» [AmChN, p.195].

LA POUPÉE-GIGOGNE

Le foisonnement de doubles se perpétue au-delà des confins restreints de chacun des textes. Prise dans son ensemble, la trilogie poursuit cette thématique de la fusion des personnages dans l'intertextualité, en recourant aux personnages substitués. Ils seront par là même un des supports principaux des transformations des récits.

Dans Un barrage contre le Pacifique, par exemple,

Joseph serait un personnage composite constitué des attributs positifs des deux personnages de frères dans l'Amant. L'intrépidité et la force brute de Pierre (mais retournée uniquement contre les agents du cadastre), s'amalgame à certaines caractéristiques de Paulo, à savoir son amour de la chasse et des autos, ses troubles d'apprentissage et surtout l'attachement indéfectible que l'héroïne a pour lui. Le procédé inverse est emprunté pour l'amant, dédoublé dans le roman liminaire. On reconnaît le Chinois bien sûr dans M.Jo, propriétaire de la Morris Léon Bollée et du diamant, mais il est délesté de son identité raciale et tourné en dérision. Le désir éprouvé pour M. Jo sera donc recanalisé vers Jean Agosti avec qui Suzanne découvre les mystères de la sexualité et qui, comme l'amant futur, craint déjà d'être épris d'elle et de ne plus pouvoir la quitter: «Je n'ai pas pu m'empêcher de venir» [B,p.357], s'excuse-t-il. Mais Jean Agosti est également la réplique de Joseph, «l'objet défendu»: sa voix «rappelait celle de Joseph, aux inflexions dures, sans recherche d'aucun effet» [B,p.341], surtout lorsqu'il rit «un peu sourdement comme quelquefois Joseph» [B,p.338]. Le père Agosti, enfin, préfigure l'aîné. Il vole l'argent pour s'évader dans les fumeries d'où l'on doit le ramener de force, et bat son fils Agosti (qui, dans la mesure où il

est le double de Joseph et de Pierre, reprend donc le schéma de la relation entre l'aîné et le petit frère).

Ce procédé de la poupée-gigogne est à son plus étourdissant dans l'Amant de la Chine du nord, roman dans lequel Duras joue de la marge de manoeuvre que lui offre l'instabilité du texte moderne. A ce titre, elle explore les niveaux de réel et les limites de la narration en s'amusant à décupler les figures de l'enfant et de son amant. On y retrouve mise en abyme, entre autres, la relation révélatrice entre la prostituée Alice et ses clients qui résume en quelques phrases l'essentiel de la trame amoureuse:

Il y en a aussi qui ont peur de faire ça [...] ceux qui lui parlent comme à d'autres femmes, qui l'appellent avec d'autres noms, qui lui disent des choses dans des langues étrangères aussi. Qui parlent de leur femme [...]. Il y en a aussi qui l'insultent. Et des autres qui lui disent qu'ils n'ont aimé qu'elle dans leur vie [AmChN,p.58]

De surcroît, un ressac déboussolant s'opère entre l'Amant et l'Amant de la Chine du nord. Il arrive ainsi que les personnages de l'enfant et de l'amant soient décalés: il existerait «un autre Chinois de la Mandchourie [...] un peu différent de celui du livre» [AmChN,p.35]. Ils peuvent réintégrer, le temps d'une phrase, la peau des personnages-

anaphores de l'Amant, donnés cette fois comme «fictifs» : «On les revôit après, couchés par terre au même endroit. Devenus les amants du livre» [AmChN,p.96]. De plus, Duras généralisera l'histoire déjà racontée à l'échelle de toutes les histoires. Il sera question dès lors des Morris Léon Bollée, des Lancia noires, des mendiante de Vinh-Long devenues légendaires. Dans ces horizons élargis, Paulo, en suivant l'exemple de Joseph ou de l'enfant, pourra rencontrer des femmes, «même des Blanches, au cinéma, dans les rues et surtout dans le bac de Sadec bien sûr» [AmChN,pp.55-6]. Par la force de la répétition, l'histoire devient ultimement un cliché d'elle-même. Impossible de ne pas reconnaître la marque illustre, depuis la publication de l'Amant, du «chapeau-en-feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir» [AmChN,p.35]. Qu'on songe enfin au vertige que font accroître les rapports on ne peut plus ambigus entre l'écrivaine, la narratrice et le «je-elle» de l'anecdote, problématique inéluctable dans ce genre de l'autobiographie romanesque (ou du roman autobiographique) et le tour du labyrinthe est effectué!

Les personnages de la famille vivent donc dans une terreur constante et irréductible au sein de l'anarchie. Que nos habitants de l'univers de la faute retournent au chaos, voilà ce que démontre, en un premier temps, l'étude des personnages en vertu du thème de la peur. Ils sont si cruels qu'on les croirait, de prime abord, dénaturés. Or, on s'aperçoit rapidement qu'au contraire, il s'agit d'êtres de la nature, sans parole ni regard, qui vivent une sexualité primitive: bêtes et êtres humains transigent sur un même plateau. L'inceste et le meurtre constituent les deux tabous fondamentaux sans quoi l'espèce humaine sombrerait irrémédiablement dans le chaos - telle est, du moins, l'idée-maîtresse qui se profile dans Totem et tabou signé Freud. En l'absence du père mort et pis encore, du Père muet, ils ne peuvent résister à l'attrait de ces interdits prétendument universels, mais qu'ils transgressent pourtant sans entrave. Foncièrement impuissants à devenir exogames, ils seront incapables par conséquent d'entrer dans le symbolique: ils vivent donc dans l'imaginaire, dans un monde sans lois, submergés par la peur. Les personnages assistent dès lors non seulement à l'effondrement du système social (à partir de son unité de base, la famille) mais à l'éclatement de l'individu même. Tous sans exception sont au bord de la folie à force

de s'être côtoyés dans la peur, d'avoir vécu trop longtemps en vase clos.

L'insularité étouffante de la famille obligerait les enfants à quitter la mère terrible, mais ce désir de rupture qui les forge en assassins porte en lui-même son propre déni. La mère et les enfants partagent la hantise de la séparation, d'autant plus que s'extirper du noyau familial - si tant est que cet arrachement soit réalisable - signifierait se retrouver dans cet autre monde inconnu et angoissant de la déveine, qu'on désire et qu'on redoute. Avec raison d'ailleurs. Les incendies, les viols, les attaques de pirates, les pannes du bac, les fous et les serpents - et on en passe - sont autant de dangers possibles contre lesquels la mère ne se lasse pas de prévenir ses enfants.

Le système des personnages où pullulent doubles et substituts des membres du clan, et de la mère surtout, jette une ombre supplémentaire au tableau. S'ils ne peuvent assumer avec suffisamment de force l'acte impératif d'exclusion²², c'est sans doute parce que l'expérience de

²² C'est Georges Bataille qui lie la «production d'abjection à la faiblesse de cet interdit qui, par ailleurs, constitue nécessairement chaque ordre social [...] [et à] l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion», dans J. Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, op.cit., p.79.

l'Autre apporte de cruels démentis, et qu'en définitive, l'un est l'autre. En faisant ainsi économie de l'Autre, en le rattachant au Même, les personnages se heurteront à la roche tarpéienne de l'identité. A l'origine, il y aurait la peur de ne pas être, de se confondre, telle la matière informe, dans le grand Tout indifférencié, soit le ventre grvide de la mère dans lequel se résorbent, absorbés et dévorés, tous les personnages. D'où la constante fusion des personnages. Cet effet de miroir confirme, somme toute, l'impossibilité de sortir du cercle infernal de la famille, car l'étranger reproduit justement cette famille. On pourrait ainsi paraphraser le bon mot de Sartre: l'enfer, chez Duras, c'est aussi les autres, c'est nous tous.

CHAPITRE III: PEUR ET PROCESSUS DE CRÉATION

«L'oeuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit¹». Cette conception du roman que nous propose ici Jean Rousset subsume parfaitement l'énorme paradoxe qu'est le pacte d'écriture de Marguerite Duras. S'extirper du noyau familial invivable, sortir de son «aridité irrespirable» et de sa terrible sauvagerie, tel sera «le lent travail pour toute [l]a vie» [Am,p.34] auquel se consacrera Duras et qui deviendra, par ailleurs, le catalyseur de la création de toute sa trilogie. Encore faut-il pouvoir percer, pour s'en arracher, l'hermétisme du clan «inaccessible» de Sadec. Mais voici que cette famille se révèle précisément comme:

le lieu au seuil de quoi le silence commence.
[...] Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.
[Am,pp.34-5]

Ce silence glaçant cristallise la famille dans toute son horreur. Seuil infranchissable, de surcroît, parce qu'il s'avère impossible de rompre complètement le silence, de livrer la frayeur dans son ensemble: l'inadéquation langagière corrompt toute tentative de nouer les mots avec

¹ Jean Rousset, op.cit., p.ii.

l'expérience effroyable du passé. Dans Emily L., Duras tente d'explicitier cette impasse du trou indicible de l'horreur: «Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer, je n'y arrive pas. [...] C'est là.. Sans langage pour se dire²».

Reprendre possession de ces «enfants possédés» par le rôle séminal de l'écriture n'est pas, par conséquent, une entreprise qui puisse se réaliser d'emblée. Le cycle de l'amant, cette histoire d'une jeunesse terrible reprise par trois fois, et par-delà trente années d'écriture, en fournit d'ailleurs la preuve la plus probante. Ce processus ardu et douloureux qu'est celui de la confrontation, retrouvée à même les oeuvres de Duras, s'effectuera sous la dictée de la peur.

A l'origine, la terreur aurait occupé tout l'espace de la conscience, si puissante et si vaste qu'elle aurait imposé le silence. Qu'on se rappelle, en guise de préambule, la réaction des personnages de la trilogie face à l'horreur. Dans Un barrage d'abord, Suzanne se trouve incapable, en dépit de sa détresse (ou, le cas échéant, en raison de sa détresse), de partager l'expérience de sa promenade infernale dans le haut quartier,

² M.Duras, Emily L., op.cit., p.51.

non pas qu'elle eût décidé de la taire mais parce qu'elle n'aurait pas pensé qu'elle put être racontée [...] Le reste était honteux ou trop précieux, en tout cas impossible à dire» [E,p.201].

Qu'on tienne compte, de même, du mutisme dans lequel est plongée l'enfant dans l'Amant, traquée par la mendicante folle dans les avenues de Vinh-Long: «La peur est telle que je ne peux pas appeler [...]. Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé» [Am,p.104]. Ou encore, dans l'Amant de la Chine du nord, le choc provoqué par le suicide ahurissant sur le bateau qui tétanise les passagers:

l'horreur avait surgi [...]. Tellement le malheur était grand que personne ne pouvait l'énoncer, le dire [...]. L'horreur a tout envahi, plus profonde, plus terrible que les cris. [AmChN,pp.224-5]

Cette réaction que Duras attribue à ses propres personnages est en fait la sienne, comme en témoignent ses réflexions sur son écriture. Certes, dans les Parleuses, elle divulgue son désir d'étouffer l'horreur de sa jeunesse dans le silence:

J'avais dix-huit ans quand je suis partie [pour la France] [...] et je n'ai plus pensé à l'enfance. Ç'avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. Et je me trimbalais dans la vie en disant: Moi, je n'ai pas de pays natal; je reconnais rien autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. [...] Je me disais: "Si on garde ce savoir-là tout le temps, on va mourir de ça. On peut en

mourir, donc il faut l'exclure"³.

D'où la terreur qui accompagne nécessairement cet arrachement de l'histoire du passé, cachée jusque-là dans une obscurité plus ou moins lénitive, jusqu'à la mise en pleine lumière de la frayeur dans la venue à l'écriture. Terreur qui n'est pas sans rappeler la peur subite ressentie par le personnage de Joseph lorsque lové dans la «grande nuit égalitaire» du cinéma qui l'a incité à séduire sans crainte la femme à ses côtés, on allume la salle: «Tu ne peux pas t'imaginer comme j'ai eu peur. C'était bien ça, la peur de la lumière, comme si elle allait nous faire cesser d'exister, ou rendre tout impossible» [E,p.262].

Mais si le silence de l'horreur précède le temps de l'écriture, l'écriture en revanche procède de l'horreur du silence. Consentir à revisiter ces lieux hantés, à retrouver, comme le dit Duras, «les archives du soi⁴», c'est aussi accepter d'absorber la peur, dans un affrontement qu'avait différé la petite. C'est donc au moment de l'écriture que ressurgira l'horreur, intacte: «On dirait une omission, comme si tu n'avais pas vécu la peur,

³ M. Duras et X. Gauthier, op.cit., pp.136-7.

⁴ M. Duras, citée par A. Armel, Marguerite Duras et l'autobiographie, Le Castor Astral, 1990, p.88.

au moment où tu aurais dû la vivre⁵», commente Xavière Gauthier. Duras précise: «J'écrivais, et tout d'un coup j'ai entendu que je criais, parce que j'avais peur. [...] C'était une peur ... apprise aussi, une peur de perdre un peu la tête⁶». A vrai dire, pour Duras, la parole publique est doublement effrayante: à la difficulté de se livrer au regard d'autrui s'ajoute la crainte de laisser transparaître la part de folie «héritée» de la mère:

Je parle avec les gens, dans les épiceries, les garages, les cafés, etc. C'est une chose à laquelle je ne résiste pas. Et ça, dans la peur. J'ai toujours peur qu'à un moment donné ils s'aperçoivent que je ne peux pas m'en empêcher de parler et qu'ils pensent que je ne suis pas tout à fait, comme on dit, normale⁷.

Compte tenu des «périls» d'un accouchement au grand jour (si proche de l'assassinat, on s'en souvient), la confrontation et la levée du secret ne peuvent s'amorcer que petit à petit. Il est des événements si troublants qu'on n'ose guère les affronter dans leur totalité. De deux options, l'une, à savoir la possibilité de les supprimer entièrement de la mémoire. Mais répression ne veut pas dire, hélas, résolution, et la peur demeure indemne,

⁵ M. Duras et X. Gauthier, op.cit., p.139.

⁶ M. Duras et M. Porte, op.cit., p.102.

⁷ M. Duras, citée par A. Armel, «Le jeu autobiographique», in Magazine littéraire, p.30.

indestructible. L'autre, celle retenue par Duras, c'est de faire face au traumatisme en réduisant le bloc monolithique de la menace en fragments recevables. Dans la trilogie, de nombreuses tactiques d'évitement servent ainsi à ménager la peur, à endiguer, à la manière d'un barrage, le torrent des émotions dans lequel l'écrivaine risquerait de se perdre, «avalée». Chacun des romans porte les marques distinctes d'un travail d'occultation qui relève de l'écran: la nomination par relais, le recours à l'ironie ainsi que la scission de la voix narrative constituent autant de techniques formelles qui privilégient la distanciation d'avec la peur.

De fait, malgré le désir exprimé dans l'Amant d'exhumer ce passé lacéré d'ombres, le jeu d'esquive et de camouflage se répercute, on le verra, dans toute la trilogie prise dans son ensemble. Cela, parce qu'outre la difficulté inhérente à la confrontation, l'histoire demeurera enfouie dans les ténèbres de l'incompréhension, toujours partielle, partielle. Elle «échappe encore à tout mon entendement, m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour» [Am,p.34], écrit-elle. Foncièrement «insaisissables [...], ce sont les histoires les plus terribles, celles qui

ne s'avouent jamais, qui se vivent sans certitude, jamais⁸». De ce passé à la fois hermétique et occulté naît la pratique d'une écriture non point oblique, mais que nous appellerions plutôt une «écriture-autour», qui cerne constamment l'histoire faute de pouvoir accéder à son essence, tout en permettant d'approcher prudemment, par détours feutrés, la peur indicible. Par conséquent, le dévoilement, à toutes fins pratiques, n'est que feinte: que les variantes soient obscurcies par le trop-plein de données ou, inversement, par les trous narratifs, l'éclatement des romans dans la répétition de l'histoire finit inévitablement par brouiller les pistes.

Dans son ouvrage Forme et signification, Jean Rousset soutient que la thématique non seulement suggère la forme, mais qu'elle y est liée intrinsèquement: les éléments de la situation romanesque mireraient ainsi dans une symétrie rigoureuse la composition de l'oeuvre. Dans le cas de Madame Bovary, par exemple, les scènes d'Emma devant la fenêtre prolifèrent: tantôt l'ouverture sur le lointain déclenche ses rêveries, tantôt le vertige de l'abîme accompagne ses pensées funestes de suicide. Rousset associe à ses perspectives plongeantes la technique du point de vue flaubertien: c'est dans cette position qui surplombe les

⁸ M. Duras, Emily L., op.cit., p.56.

paysages, dans un mouvement d'envol et de chute qui «rythme l'oeuvre comme la vie psychologique de l'héroïne⁹» que le point de vue du narrateur se confond le plus souvent avec l'angle de vision d'Emma.

Chez Duras, c'est dans le va-et-vient constant entre le dévoilement et le camouflage de «l'écriture-autour» que se rend sensible le cheminement tourmenté du silence et de la peur jusqu'à l'écrit. Déjà, les techniques de distanciation - «écrans» qu'elle emprunte dans l'écriture - sont annoncées par le rapport entre les écrans et les personnages, comme la répétition effrénée des membres du clan est mise en abyme par le jeu de cache-cache dans la multiplication des variantes; enfin, les lacunes narratives et la photographie absente dans l'Amant font pendant aux trous dans l'histoire d'une vie qui «n'existe pas». Ces formes de l'occultation - par les divers écrans ainsi que par le trou et la répétition - se donneront ainsi comme voie d'accès à la signification profonde de la trilogie. Reste à élucider, en dernier lieu, les rôles dévolus à la création, à savoir comment l'écriture témoigne de cet élan qui rêve, envers et contre tout, de conjurer la peur et d'outrepasser le seuil effrayant du silence.

⁹ J. Rousset, op.cit., p.128.

ÉCRANS ROMANESQUES, ÉCRANS FORMELS

C'est à la lumière de cette «écriture-autour» qu'il importe d'envisager, en premier lieu, le recours aux écrans dans chacun des romans. Ces écrans auraient pour but d'atténuer l'intensité de l'horreur (au mieux, en peur larvée) en permettant le contact par médiation avec l'objet de la peur.

Déjà, sur le plan de la diégèse, on décèle l'utilisation des écrans qui gouvernent les rapports entre personnages. Écrans de cinéma, tout d'abord. En se donnant comme transposition fictive du réel, le cinéma tempère une réalité par trop déconcertante. Ainsi, Suzanne se réfugie volontiers dans l'«oasis» de l'Éden-Cinéma, puisque «la seule humanité qu'elle osait affronter était celle, mirobolante, rassurante des écrans» [E,p.201] qui la maintiennent à la lisière de la peur. C'est là, à vrai dire, qu'elle verra se dérouler la séquence fondamentale du coup de foudre. Or, elle y assiste seulement en tant que spectatrice de la scène initiale, coupée de sa vie personnelle, reportée, ou projetée devrait-on dire, à l'écran: «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» [B,p.189]. On devra donc attendre la venue de l'Amant pour restituer à la rencontre primordiale la place qui lui revient, sur le bac lors de la traversée du fleuve.

De même, la photographie sert à entrevoir le réel, tente de l'appréhender, si ce n'est que par ricochets, tout en lui restant extérieur.

Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. [Am,p.115]

Par l'intermédiaire de l'album de photos, la mère cède enfin à l'envie «aberrante» de dévisager ces enfants inconnus qui sont les siens et qu'elle refuse mordicus de regarder en personne. Ce n'est que par ce moyen artificiel du montage de photos que la mère consent à examiner sa progéniture en croissance:

Ma mère nous fait photographier pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement. Elle nous regarde longuement comme d'autres mères, d'autres enfants. [Am,p.115]

Enfin, la présence d'une tierce personne remplit ces fonctions d'écran. D'une part, elle crée la rare occasion de voir l'amour se faire par le biais d'un triangle amoureux non-conventionnel. Car l'exhibitionnisme chez Duras matérialise l'amour, devient pour le voyeur pure

figuration du désir. La jalousie ou le désir scabreux d'un ménage à trois n'entrent donc guère en jeu dans le fantasme de l'enfant de regarder s'accoupler son amant et son amie Hélène. Le corps de la pensionnaire est donné comme écran: «Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive» [Am,p.92], avoue la narratrice. D'autre part, ce personnage-écran peut jouer un rôle capital, on le sait, dans la réalisation de l'inceste. On se rappelle à cet égard comment l'aîné, rivé à la porte, satisfait à ses appétits sexuels sans encourir de réprobation: il jouira par le truchement de la mère qui torture, pour la faire «avouer», l'enfant nue. Cette porte qui protège l'enfant à la manière d'un écran, on la retrouve par ailleurs dans Un barrage contre le Pacifique. C'est par le détournement de cette porte que Suzanne, enfermée dans la «cabine obscure» de la salle de bains, subit le désir de M. Jo tout en savourant, non sans un certain sadisme, ce pouvoir d'envoûtement nouvellement découvert: «L'odeur de la lavande arrivait jusqu'à M. Jo et en lui permettant de mieux suivre les étapes du bain de Suzanne rendait son supplice encore plus subtil» [B,p.105]. Mais le seuil infranchissable de la porte concrétise, par ailleurs, le ratage de ce désir:

[L]orsqu'elle fut sur le point d'ouvrir la porte de la cabine obscure pour que pénètre le regard de M. Jo et que la lumière se fasse enfin sur ce mystère, [...] M. Jo parla du phonographe. [E,p.73]

Ces écrans affluent surtout, et c'est ce qui nous intéresse derechef, au niveau des procédés stylistiques et narratifs. Notons d'abord la nomination par relais qui facilite le détachement, comme si, au fond, plus les mots abondent, tournent «autour» du pot, plus on s'éloigne de l'objet en question. Non seulement le prénom de Pierre est-il tu dans une tentative de liquidation jusqu'à l'Amant de la Chine du nord, mais Duras fait allusion à ce frère maudit par périphrases ou substituts, dans l'espoir d'accroître la différence entre eux. Dans l'Amant, elle le désigne d'un doigt accusateur par des vocables tels l'«assassin sans armes», «le fouilleur d'armoires» abject ou «le Chasseur» mythifié qui prévalent ainsi sur l'intimité du prénom. Cet être de son sang est renié par des tournures du genre «le fils de la mère». Il s'en dégage l'impression d'un enfant dévoyé qui lui est totalement étranger: «ça leur arrive» [Am,p.96], dit-elle.

On peut aussi distinguer dans l'utilisation adroite de l'humour, vestige sans doute du rire tragique des personnages, la volonté de tourner en dérision - et donc de s'écarter - des sujets pénibles, voire terrifiants. Voilà

qui explique la place considérable octroyée à l'ironie qui sert d'écran distanciateur dans la narration du premier roman. La voix de la narratrice et celle de Suzanne s'enchevêtrent dans le but commun de nier le moindre désir éprouvé pour le riche prétendant, comme si, à vrai dire, elles obéissaient encore à l'impératif dicté par le frère. Elles refusent ainsi toute tendresse et compassion à l'égard de M. Jo qui est ridiculisé sans vergogne dans cette version sordide d'une aventure passionnelle qui avorte avant même de naître. De nombreux à-côtés du genre «une fois n'est pas coutume, M. Jo avait peut-être une idée en tête» [B,p.70] illustrent avec un mépris impitoyable la cour assidue à laquelle se livre l'amant déformé par le grossissement de ses traits. Ou plutôt cet anti-amant, doit-on se raviser, en considérant cette danse de la séduction tout à fait désopilante:

[M. Jo] 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 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. [B,p.69]

Ces plaisanteries ne sont décidément pas innocentes. A vrai dire, Suzanne, le personnage délégué de la narratrice, semble saisir les avantages d'enlaidir son prétendant par

la caricature, et de biffer, ipso facto, tous les problèmes qu'une liaison véritablement amoureuse poserait: «Il devenait ainsi d'un ridicule irrésistible, et elle le supportait mieux» [E,p.114].

Enfin, la distanciation s'opère grâce aux techniques narratives, à commencer par l'extériorisation (ou le transfert, si l'on préfère) du passé dans Un barrage. Duras allègue la pudeur: les liens autobiographiques qu'elle affiche dans ses entretiens, ses essais ainsi que dans les romans subséquents, se dissimulent sous le couvert de l'histoire de Suzanne, prise en charge par un narrateur omniscient. Or, l'opération est déceptive: des digressions de l'instance narrative laissent soupçonner une connaissance plus «intime» de la protagoniste. Madeleine Borgomano relève cette fêlure dans l'objectivité de la narration:

[L]a première personne implicite, inavouée, affleure sans cesse sous la froideur de la troisième, à travers la focalisation systématique sur le personnage de Suzanne, filtre permanent de toute l'information¹⁰.

A l'ironie dans laquelle la voix de la narratrice se dédouble pour redoubler celle de son héroïne, s'ajoutent les irrptions çà et là de la voix de Suzanne dans le

¹⁰ Madeleine Borgomano, «Romans: fascination du vide» in L'Arc, n°98 (numéro consacré à Duras), 1985, p.41.

discours de la narratrice. Ainsi mises en relief, ces bribes de pensées et de paroles s'avèrent fort révélatrices tout en entretenant une ambiguïté subtile dans la narration. Qu'on se réfère à ce passage, par exemple, dans lequel la narratrice décrit la promenade de Suzanne dans le quartier blanc: «Et [elle] trimbale un pareil sac à main, un vieux sac à elle, cette salope, ma mère, ah qu'elle meure! Elle eut envie de le jeter dans le caniveau [...]» [B,p.187]. Mais c'est surtout l'exploitation de la nature sybilline de la troisième personne «on» qui contribue à placer l'instance narrative dans une zone difficilement situable sinon indécidable, en suggérant la participation complice, voire l'inclusion de celle-ci dans la trame romanesque. Témoin cet extrait choisi parmi tant d'autres, dans lequel le «on» se marie à des verbes conjugués non pas au passé simple, temps du récit, mais à l'imparfait:

Sous le bungalow on était relativement tranquille. [...] 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. Tout le monde était dégoûté d'en manger. Depuis quelque temps on mangeait plus volontiers des échassiers à chair noire que Joseph tuait à l'embouchure du rac [...].
[B,p.19]

«Façade» d'une tierce personne qui, à la limite, pourrait bien se concevoir dans le sens de ce mécanisme de défense

des plus classiques qu'est la projection.

Quoi qu'il en soit, l'émergence du «je» qui assume par la suite la narration dans l'Amant, le seul roman qui soit donné comme rétrospectif, fait partie intégrante de «l'authentification», et subséquemment, de l'affrontement du passé redouté. Le «je» de la narratrice et le «elle» de l'héroïne se fondent dans une figure de Janus par le télescopage du visage dévasté de la narratrice adulte qui s'assimile à l'écrivaine et de celui de l'enfant de quinze ans dans l'Amant, de même que la préférence accordée au présent de l'écriture, en ravivant le passé, annule le décalage dans le temps. N'empêche que dans ce genre hybride et toujours ambigu du roman dit autobiographique ou de l'autobiographie romanesque, une espèce de jonglerie perdure entre les première et troisième personnes qui demeurent, du reste, anonymes. Plus qu'une simple démonstration de la scission d'une identité décousue que l'on retrouve dans maintes «nouvelles autobiographies», cette polyphonie permet l'évasion temporaire du «je» de son histoire terrifiante, dédoublé en «enfant» ou en «elle» dès qu'il s'aventure dans le terrain miné d'une zone trop sensible. De telle sorte qu'en s'extrayant de la scène dans un mouvement de retrait derrière le masque de la troisième personne, la première personne réussit tant soit peu à

s'abstraire de la douleur et de la peur. Lors de certaines séquences - surtout sexuelles - décrites dans l'immédiat, «l'enfant» réapparaît; le «je» se désengage dans un recul réflexif qui le rend intouchable. Il en est ainsi pour la scène de la défloration, notamment, lorsqu'«elle éprouve une légère peur» [Am,p.47] - comme pour celle de la décision audacieuse de la jeune blanche d'accompagner le Chinois sur le bac:

Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine.

[...]

Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. [Am,p.44]

Scène à rapprocher également de l'extrait qui fait allusion à la prostitution de l'enfant, commençant par «[ma mère] me regarde avec sympathie» pour se transformer tout à coup en récit impersonnel:

La mère ne l'empêchera pas de le faire [de voir le Chinois] quand elle cherchera de l'argent. L'enfant dira: je lui ai demandé cinq cents piastres pour le retour en France. La mère dira que c'est bien [...]. [Am,pp.33-4]

Témoin enfin ce glissement fort abrupt de la première personne («je») à la troisième («des deux autres», mis pour «nous»), dans lequel la narratrice fait part de la préférence inique, horrifiante (et combien douloureuse) de

la mère pour l'aîné dépravé: «Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait: mon enfant. [...]. Des deux autres, elle disait les plus jeunes» [Am, p.75; je souligne]. La narratrice-je ose donc affronter le réel par objet interposé (son double-elle), et cette mise en scène rassurante, augmentée par l'ubiquité du regard, révèle l'observatrice à elle-même.

Si Duras adopte de nouveau, dans l'Amant de la Chine du nord, la narration à la troisième personne, il n'est pas question pour autant d'une réversion au modus operandi du texte fondateur de la trilogie. Cette fois, la figure de la troisième personne est double par suite d'un point de vue dialogique et d'un aplatissage temporel en vertu duquel le temps de la jeune protagoniste se confond avec celui d'une «elle» plus âgée. Ce «feuilletement» survient entre la conscience opaque du personnage de l'enfant et une autre «elle», «proleptique» pour ainsi dire:

Elle se regarde elle [dans la glace] - elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard: elle a déjà ce visage détruit de toute sa vie.
[AmChN, pp.84-5]

Ce deuxième «elle» en toile de fond est celle qui plus tard écrira sur les Lancia noires et le lotissement de sa mère au Cambodge. Ainsi, dans la garçonnière de Cholen, l'enfant

et le Chinois redeviennent «les amants des livres qu'elle avait écrits» [AmChN,p.60], et les réminiscences de cette «elle» anonyme reprennent verbatim, en le commentant, le texte de l'Amant (à la manière du titre qui coiffe le troisième roman qui reprend, pour le qualifier davantage, celui du roman précédent): «Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots: la mer et deux autres mots: simplement, et le mot: incomparable» [AmChN,p.78]. Les conséquences qu'entraîne ce choix narratif sont pour le moins contradictoires. D'un côté, cet effet vertigineux de specularité intertextuelle par le biais d'auto-citations tirées des oeuvres antérieures valide l'histoire et encourage l'identification de la figure narrative à celle de l'écrivaine. Par exemple, certaines formules empruntées au Barrage (telle «la saleté, ma mère, mom amour») réapparaissent dans l'Amant, comme l'acte scripturaire du deuxième roman nourrit à son tour le texte de l'Amant de la Chine du nord. Or, à enchâsser de la sorte les oeuvres les unes dans les autres, en donnant à voir, de surcroît, certains personnages comme «vrais» ou «fictifs», les frontières délimitant franchement le réel et l'imaginaire s'étiolent: il y a de nouveau occultation. A la manière des doubles, cette imbrication creuse l'histoire

en abîme et finit, à toutes fins pratiques, par l'engloutir.

L'ÉCLATEMENT DES ROMANS

Il existe par ailleurs les écrans que constitue chacun des trois romans qui, tels des voiles levés lentement, un à un, révèle peu à peu le passé en le déchirant d'entre les ombres. En découlerait, semble-t-il, une démarche inverse vers le dévoilement, pour impudique que cela puisse paraître, de plus en plus accusée au fil des romans. Un barrage contre le Pacifique, par exemple, est tout empreint du travail de l'occultation. A en juger d'après les commentaires de Duras dans la Vie matérielle, la décision tantôt d'embellir et de déformer, tantôt de taire certains détails, reviendrait à une question d'esthétique:

Le Barrage est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise [...] ¹¹.

Mais le lecteur ne serait-il pas naïf de croire que seul le souci formel ait pu porter l'écrivaine à la dissimulation systématique de faits pénibles, depuis la mise en relief d'une tranche de vie, c'est-à-dire les années passées sur

¹¹ M. Duras, la Vie matérielle, op.cit., p.88.

la concession, jusqu'à l'absence de l'aîné à cette époque du «grand espoir» - absence qui permettra à l'auteure, par conséquent, de le gommer d'un trait du tableau, de feindre que l'enfant assassin n'a jamais existé? Le non-dit, banalité sur laquelle il faut insister, prime le dit. Loin d'être une activité purement gratuite, cette occultation du passé ne pourrait-elle pas trahir une volonté impérieuse de brider l'horreur en bloquant de la mémoire et de la page blanche des événements trop douloureux? Dans l'Amant, Duras est pleinement consciente de ces omissions qui ont trituré la jeunesse décrite dans Un barrage:

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles. [Am,p.14]

Si bien qu'elle ne sait plus trop ce qu'elle «a évité de dire», oublie si elle a «dit la haine qu'on [...] portait [à la mère] [...] dans cette histoire commune de ruine et de mort» [Am,p.34]. Revenue sur ses pas dans les deux «Amants», elle s'acharne à un travail à la fois «pareil», dans la mesure où elle puise à la même source de données, et «différent» pourtant en vertu de sa démarche:

Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments,

sur certains événements. [Am,p.14]

A ce titre, la prise de parole du «je» n'est que le premier dans une longue série d'aveux dans cette «inconvenance fondamentale» de l'écriture. Dans la multitude d'éléments ajoutés au fur et à mesure des derniers romans, jugés fort choquants par certains lecteurs, notons entre autres l'alcoolisme proclamé ouvertement dans l'Amant, de concert avec la reconnaissance de l'identité raciale de l'amant chinois (appartenance qui sera affichée dès la couverture pour l'Amant de la Chine du nord), la concrétisation de l'inceste avec Paulo, et le rajeunissement tant soit peu scandaleux de l'héroïne du Barrage (Suzanne avait dix-huit ans), devenue par la suite «la jeune fille» puis, dans le dernier roman, «l'enfant» de quatorze ans.

Toutefois, au lieu de contribuer au défoulement de l'histoire, ces divers palimpsestes, dans lesquels «un texte se superpose à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence¹²», ne font que l'embrouiller davantage. Si bien que l'opération de dévoilement par la reprise ne sera donc efficace qu'en apparence; en réalité, les variantes servent à voiler le passé, font écran à l'horreur. La répétition et les trous,

¹² Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, «Poétique», 1982, p.451.

inscrits formellement dans les textes, deviendront ainsi une stratégie d'occultation parmi tant d'autres.

LE TROU

Une fois ces écrans levés, que reste-t-il? Pour reprendre la métaphore du cinéma, «l'écran s'éclaire et devient d'un blanc de linceul» [E,p.189]. Subsistent seuls le trou, l'innommable. «L'histoire de ma vie n'existe pas», écrit Duras dans les premières pages de l'Amant qui désamorcent, par l'absence de noms, de dates, de coordonnées précises, le pacte autobiographique (tout en affirmant simultanément que «C'est moi, l'histoire¹³»): «Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne» [Am,p.14]. Pas de début ni de fin non plus dans cette histoire du passé grugée de trous narratifs. Elle est happée par le vide: il y aura toujours ce bout qui manque, comme si sa vie avait commencé in medias res. Les dés sont jetés sur le bac dans l'Amant, comme les barrages de la mère, dans l'incipit du Barrage, ont déjà cédé. On devine une corrélation avec la faute: «Ma vie est un film doublé,

¹³ M. Duras, «L'inconnue de la rue Catinat», op.cit., p.93.

mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme¹⁴». Oui, les trois romans se reprennent, se redisent et se citent même. Mais ceci dit, les romans s'effacent aussi; «tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu¹⁵». A jamais irrécupérable, réfractaire à la lumière, forcément gauchie par les mots, d'autant plus que la reconstruction du passé doit passer par la volatilité du souvenir. «Écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer.¹⁶», affirme Duras. En informant son histoire, elle ne peut s'empêcher du coup de la déformer:

C'est par la mémoire, ensuite, qu'on croit savoir ce qu'il y a eu. Alors que ce qui en reste de visible est le superflu, l'apparence. Le reste de l'événement est gardé, farouchement, biologiquement, hors de portée¹⁷.

Duras donnera forme à l'informe et à l'inchoatif de la matière, de sa vie cette fois, par l'écriture. Elle traduira ce néant effroyable de sa vie par la conjuration du vide dans les textes: au trou thématique et sémantique répond le trou formel. Non pas que la béance puisse, tel

¹⁴ Id., la Vie matérielle, op.cit., p.139. C'est moi qui souligne.

¹⁵ Ibid., p.88.

¹⁶ Id., Emily L., op.cit., p.23.

¹⁷ Id., «L'inconnue de la rue Catinat», op.cit., p.92.

l'écran, «produire un double de la réalité pour en permettre l'étude. Il est le reflet de la réalité en tant que vide, suspension, effacement¹⁸». Ce trou se transposera dans les romans, sous la forme, par exemple, de la photographie absolue - titre provisoire de l'Amant - qui structure le deuxième roman. Celle-ci se serait détachée de la somme, comme se plaît à le croire la narratrice (la faute de poindre de nouveau!). Mais c'est faux, bien sûr. La photo est essentielle justement pour n'avoir jamais été prise lors de la scène originelle de la traversée du bac. Celle-ci aurait été prégnante, renfermerait la totalité de l'expérience magistrale, atteindrait sa vérité profonde. A sa place, le blanc. Le cliché absent creuse donc l'album de photos qu'est le roman entier, et le récit à son tour tendra à le construire matériellement. Cette invocation du vide incarne par là-même la tentative de l'écrivaine pour suppléer aux limites du langage et à l'indigence du vocabulaire qui n'arrivent pas à dire la peur. A l'instar du petit frère en butte à l'innommable de la jouissance, et de l'amant qui se heurte à l'impossible traduction de sa langue maternelle, parce que «c'est impossible à dire» et que, comme le remarque l'enfant, «[p]ersonne sait le dire

¹⁸ Ibid., p.132.

ça» [AmChN,p.138], Duras circonscrit, inlassablement, le trou de l'indicible, cerne le point de fuite qui échappe à l'écriture. Toujours chercher «le mot-absence, le mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés¹⁹».

LA RÉPÉTITION

Cette écriture essaie donc de remplir le vide, paradoxalement, en l'intégrant aux romans. D'où l'excès dans la répétition, qui sans pour autant le combler, peut néanmoins se resserrer autour du trou, faire reculer le néant, peupler le manque angoissant. Et de qui cette répétition serait-elle tributaire, sinon de la mère de ses livres, «maniaque de l'histoire» [AmChN,p.88]? Telle mère, telle fille, en effet. Qu'on songe à la coda des derniers romans, si semblable aux «litanies de la déveine» de la mère: «des années après la guerre, la faim, les morts, les camps, les mariages, les séparations, les divorces, les livres, la politique, le communisme, il avait téléphoné» [AmChN,p.231]. Mais par opposition à la redite stérile et redondante de la mère, cette répétition de Duras dans l'écriture se veut féconde, propitiatoire, libératrice.

¹⁹ Id., le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964, p.54

Dans le dessein de prospecter les zones obscures ou ombragées du passé, l'histoire y est creusée dans toutes ses virtualités, elle explore l'infini des possibles. On retrouve par là-même le schème de la contagion qui «contamine» l'entièreté de la trilogie, dans les vases communicants des récits intertextuels.

Or, quelles que soient les contradictions internes, les modifications des détails, les entorses faites à la véracité, elles importent peu, et, à la limite, sont impertinentes. Des mises en garde telles «On pourrait dire là aussi» [AmChN,p.79], ou encore: «Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, donc je les porte» [Am,pp.18-9], soulignent avec une désinvolture amusante l'arbitraire de l'exercice. Car ici, la vérité n'est pas de l'ordre des faits. Selon Lacan, la vérité a structure de fiction, et chez Duras, elle se fait en écrivant. Les affabulations de la narratrice se réclament de ce «mentir-vrai» de l'auto-fiction: «Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici» [AmChN,pp.78-9]. On doit se hâter de préciser, pourtant, que cette marge de manoeuvre qui autorise l'écrivaine à se soustraire aux exigences de l'exactitude référentielle ne

signifie pas pour autant qu'elle écrive dans le mensonge. Bien au contraire, Duras écrit contre le mensonge qui l'effraie, synonyme de la mort: «Ça me fait un peu peur le mensonge. Je ne peux pas m'en empêcher, comme la mort, un peu pareil» [AmChN,p.44]. Le mensonge, comme la vérité, est ailleurs.

Quantité de «corrections» sont apportées aux deux derniers romans (par exemple, l'explication «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je vous l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire» [Am,p.36]) dans le but, croirait-on à première vue, de redresser les faits. Toutefois, cette malléabilité intrinsèque du souvenir offre aussi la possibilité de pratiquer une brèche dans l'histoire. La redistribution des pouvoirs par l'exploitation des inversions semble constituer une des principales raisons d'être de la rédaction de l'Amant de la Chine du nord. L'éclairage différent apporté aux rapports de force met à nu les faiblesses de l'aîné peureux, tandis qu'un amant plus émancipé viendra supplanter le Chinois de l'Amant: «il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace» [AmChN,p.35]. S'ensuivront de nombreuses inversions qui changeront le cours du récit d'une passion: «c'est après ce fou rire là que s'était inversée

l'histoire» [AmChN,p.41]; «c'est à partir de la douceur de ce regard de l'enfant que la peur est transgressée» [AmChN,p.70], prise de champ nouvelle confirmée par «la direction du soleil [qui] s'était inversée» [AmChN,p.217].

Mais au-delà des écrans et des défenses de la dénégation, produits de l'horreur du souvenir, la narratrice doit faire face, non sans paradoxe, à une autre peur: celle de l'oubli. Ces romans s'écrivent aussi contre la peur du trou de mémoire, de laisser mourir ce qui a été. Si épouvantable et cruel que soit le passé, cela ne change pourtant rien au caractère angoissant de l'oubli. Angoisse relatée entre autres lorsque le paquebot largue les amarres pour quitter l'Indochine, cette colonie de misère incommensurable:

Le bruit est terrible. On a peur. Toujours à ce moment-là on a peur. De tout. De ne plus revoir jamais cette terre ingrate. Et ce ciel de mousson, de l'oublier. [AmChN,p.215]

Il en va de même pour cette nostalgie inexplicable de la souffrance connue au sein du «désastre» qu'est la famille: «Je serai toujours là, à regretter tout ce que je fais [...] la famille de Sadec, l'horreur de la famille de Sadec, son silence génial» [Am,pp.44-5].

Cette angoisse de l'oubli, manifeste dans la trame romanesque, est sensible dans le style qu'épouse l'écriture

à l'intérieur de chacun des romans. «J'oublie tout, j'oublie de dire ça» [Am,p.78]: combien de fois le flot des derniers romans est-il rompu par de tels leitmotive? Duras explique que cette histoire «appelait d'une façon urgente d'être écrite²⁰», urgence qui engendre une «écriture courante [...] qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister²¹», «plus pressée d'attraper les choses que de les dire²²». Selon Danielle Bajomée, c'est «l'angoisse que se perde l'image» qui agirait en tant qu'embrayeur de ces bégaiements discursifs: «des lambeaux de phrases montrent [...] l'insistance, dans la peur que s'évanouisse, dirait-on, le sens auquel ils renvoient²³». Tangible, la terreur réside tant dans la constante récurrence de l'anaphore et de la scansion répétitive et effrénée des derniers textes que dans la débandade de la syntaxe, dans les balbutiements de l'ellipse et de l'«imponctuation». Des refrains à la fois lyriques et obsédants du style «Oui que je dise» [Am,p.37], «Que je dise aussi ce que c'était, comment c'était»

²⁰ Id., Apostrophes, op.cit.

²¹ Id., «L'inconnue de la rue Catinat», op.cit., p.93.

²² Id., Apostrophes.

²³ Danielle Bajomée, Duras ou la douleur, Bruxelles, DeBoeck-Wesmael, 1989, p.173.

[Am,p.94] cadencent les récits, dotent les pages de l'Amant et de l'Amant de la Chine du nord d'un pouvoir incantatoire qui dit, sans cesse, la douleur de l'aveu et la nécessité, l'urgence même, de la confrontation.

Somme toute, ce passage d'un roman à l'autre rend possible la confrontation du souvenir en préférant la métamorphose à la fixation. Le principe de la répétition par l'écriture, dans cette optique, repose sur le besoin d'assurer la continuité de l'histoire, de tromper pour un temps le silence effrayant. «Si, on sait. Qu'il y aura des livres, on sait. Ce n'est pas possible autrement» [AmChN,p.187], affirme l'amant lors de la rupture. La peur comme la douleur s'avèrent essentielles à l'empêchement de l'amnésie. La petite dans l'Amant de la Chine du nord prie le Chinois de raconter à sa femme future leur histoire, sans lui épargner les détails,

Pour que ce soit encore et encore raconté par des gens. [...] Parce qu'elle, c'est avec sa douleur qu'elle comprendra l'histoire.
-Et s'il n'y a pas de douleur?
-Alors tout sera oublié. [AmChN,p.214]

Le lecteur aurait-il tort de voir dans cette compulsion d'attiser la douleur un refus, indivisiblement lié à la culpabilité²⁴, dans ces romans de la faute, de faire le

²⁴ Carol Hoffman, Forgetting and Marguerite Duras, Colorado, University Press of Colorado, 1991, p.94.

deuil du passé et de s'en détacher?

LES MOTS CONTRE LA PEUR

Que déduire, à la lumière de cette écriture-autour, du processus durassien de création? En fin de compte, que peuvent les mots contre la peur? L'écriture, premièrement, invente ce que la réalité «inaltérable du malheur» [AmChN,p.153] n'a pas offert. Si elle ne comble pas les abîmes, il n'en demeure pas moins qu'elle les couvre. Un des rôles privilégiés de l'écriture, dans cette veine, consiste à lutter contre l'animalité qui pendant si longtemps a triomphé de la famille de Sadec. Rôle thérapeutique à double détente: d'un côté, les romans colmatent l'absence de rites dans la famille sauvage par la remémoration emphatique de scènes initiales. Celles-ci feront office de véritables rites de passage. La prise de conscience aussi enivrante qu'affolante de Joseph de sa cruauté innée, la découverte hautement symbolique du «visage de l'alcool» de la narratrice à dix-huit ans, la défloration de Suzanne (marquée par la coupure de l'ananas) comme l'acte de revêtir sa robe de pute (en la renfilant, Suzanne «comprit qu'elle faisait acte d'une grande importance, peut-être le plus important qu'elle eût fait jusqu'ici. Ses mains tremblaient» [E,p.320]) signalent des

moments décisifs qui renferment toujours un élément de peur. Et n'oublions pas, bien sûr, la rencontre de l'amant, qui même dans Un barrage, si pathétique soit-elle, est couronnée d'un statut impressionnant: «Et c'est le lendemain à Ram qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous» [B,p.14]. Dans les romans postérieurs, elle acquerra une dimension toute mythique dans la traversée du fleuve.

Mais il existe en outre le versant destructeur, ou à tout le moins négatif, de l'écriture en tant qu'exorcisme du passé par ce qu'on pourrait nommer la «sublimation du crime». Qui connaît l'admiration de la mère pour la violence et son dédain pour l'écriture, décrits dans l'Amant et réitérés dans l'Amant de la Chine du nord, peut s'étonner de lire, dans Un barrage le savoir qu'elle veut inculquer à ses enfants: «Tout le monde peut tirer des coups de chevrotines en l'air, mais pour se défendre contre les salauds il faut autre chose. Quand vous l'aurez compris, il sera trop tard» [B,p.350]. Duras a compris. L'écrivaine ne tablera guère sur la force brute en reconnaissant la supériorité de l'écrit, arme qui lui permettra de vaincre les «salauds». Tel le personnage de la mère qui écrivait diligemment aux fonctionnaires, Duras déclare publiquement la corruption des agents du cadastre,

en partageant l'histoire impardonnable de «l'assassinat» de la mère. Par le biais de sa fiction, elle donne une voix à celle que la société avait baillonnée et tire enfin sa revanche sur les fonctionnaires. Son pari «tenu» tacitement par la publication d'Un barrage contre le Pacifique est avoué en toutes lettres dans l'Amant de la Chine du nord: le premier récit aurait été écrit dans l'espoir que les agents «mourront de le lire» [AmChN,p.98]. Ce «meurtre» par l'écriture servira aussi bien pour «tuer» effectivement le frère aîné dans les derniers romans. L'enfant explique sans atermoiements ce qui l'appelle à sa vocation future: plus tard, elle écrira «sur Paulo. Sur [la mère]. Sur Pierre aussi, mais là ce sera pour le faire mourir» [AmChN,p.25].

Il incombe donc à Duras d'écrire pour se garder vivante au coeur de la décomposition omniprésente. Voire même ne jamais s'arrêter d'écrire²⁵, sinon tout se fige comme la matière, se pétrifie, est saisi par la mort. «C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie²⁶», note-t-elle. De là, le

²⁵ Telle serait, selon X. Gauthier, la «maladie de l'écrivain»: «[S]a maladie, en somme [...], c'est qu'il ne peut pas cesser d'écrire - ça ne peut pas s'arrêter et ça se dit sans cesse», les Parleuses, op.cit., p.131.

²⁶ M. Duras, «L'inconnue de la rue Catinat», op.cit., p.92.

grouillement des textes éclatés, toujours inachevés. La linéarité chronologique et la répartition en chapitres qui organisent Un barrage contre le Pacifique s'étioleront en la fluidité ininterrompue qui anime les photographies de l'Amant (texte qui, s'il n'avance pas, bouge, fourmille, s'agite), jusqu'au mouvement filmique qu'adopte l'Amant de la Chine du nord. La clôture sera laissée entrouverte dans la perpétuelle reconstitution et recreation de l'histoire. Ce processus de réécriture qui voile et dévoile simultanément trouvera son expression la plus dense et la plus poétique dans cet extrait tiré de l'Amant de la Chine du nord:

sur la mer, avec le parcours du soleil dans le ciel et celui du bateau, se dessine, se dessine et se détruit à la même lenteur, une écriture illisible d'ombres, d'arêtes, de traits de lumière brisée reprise dans les ombres, les triangles d'une géométrie fugitive qui s'écroule au gré de l'ombre des vagues de la mer. Pour ensuite de nouveau, inlassablement, encore exister.
[AmChN, pp.218-9]

Nul doute que la peur ne déclenche et ne dynamise le processus de création de Duras. L'horreur que lui inspire

cette affreuse «aventure» familiale affermit son pacte d'écriture: c'est dans son «aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même [...] à savoir que plus tard j'écrirai» [Am,p.93], affirme-t-elle. De même que cette épouvante génératrice s'incorpore à l'écriture dans l'éclatement des romans et le délire de la parole.

Mais l'écriture, à son tour, a valeur roborative contre la peur. Autant la volonté de ne pas laisser mourir ce qui a été pallié en quelque sorte la constante mise à mort thématifiée dans ses oeuvres, autant Duras parvient à maîtriser la peur en la mettant en scène. L'écriture, finalement, s'arrogera la place qu'occupait le chant de Thanh dans l'Amant de la Chine du nord, mélodie qui pouvait:

chasser la peur des démons, chasser la peur de la forêt, celle des tigres aussi, des pirates et de toutes les autres calamités des frontières asiatiques du Cambodge.
[AmChN,p.176]

«Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir ... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé²⁷», avoue Duras. En s'interrogeant sur sa phobie de la lèpre dans les Lieux de Marguerite Duras,

²⁷ Id., Emily L., p.23.

l'auteure elle-même reconnaît la visée cathartique de la représentation de la peur dans ses romans :

Eh bien, maintenant, la lèpre est dans mes livres, et j'en ai plus du tout peur. La peur est complètement passée. mais, si tu veux, ce qui me faisait prisonnière, attachée à ce poteau de ma peur, ce qui a fait que le [...] lien a été cassé et que la lèpre s'est répandue dans mes livres, ça m'a guérie de cette peur, c'est une thérapie en somme²⁸.

Si la rédaction du cycle de l'amant tient lieu de thérapie, c'est sans doute dans la mesure où l'écriture, pour Duras, signifie transgression suprême: «J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral» [Am,p.14]. Aller sur la place publique, c'est aller à l'encontre de l'interdit fondamental posé par le clan familial. Par la mère surtout, cette femme qui toujours a «peur qu'on [...] entende [sa fille] dans la rue» [AmChN,p.29]. Dans le Matin, Duras a apporté des éclaircissements à la déclaration «Je n'ai jamais écrit [...] je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée» [Am,p.35], pour ceux qui n'y auraient pas reconnu l'audace de sa venue à l'écriture:

Cette phrase veut dire que j'étais à la porte de la famille, devant la porte du sanctuaire qui contient mon corps même, celui où elle se

²⁸ M. Duras et M. Porte, op.cit., p.207.

trouvait, elle, la mère qui avait interdit d'écrire des livres²⁹.

Qu'une peur accompagne une transgression de cette envergure, qu'y a-t-il de plus inéluctable? Par son refus catégorique de vivre dans la clandestinité, imposée par la honte toute-puissante - de la faute, du malheur, du déshonneur - Duras pénètre courageusement dans la «forêt [lieu de l'interdit, on le sait] de l'écrit à venir» [AmChN,p.149]. Bien qu'elle ne sorte jamais tout à fait du noir, elle le transforme tout de même, à l'instar de la nuit lumineuse de l'Indochine, dans l'obscurité féconde du cinéma et de la plaque sensible de la photographie. Les pulsions scopique et invocante, jadis proscrites et strictement refoulées dans la famille, auront enfin libre cours: un torrent de mots déferle, souvent sans souci de la syntaxe, sur ces pages. Quant au regard, la narratrice ne recule pas devant le voyeurisme pour étudier sa vie et ses proches, tout en se donnant à voir, sans fausse pudeur, à son lecteur. Elle l'invite même à la dévisager: «Sur le bac, regardez-moi» [Am,p.24].

Par la «publicité» de l'écriture, Duras trahit le code du secret qu'elle devait respecter. Il en allait de la

²⁹ M. Duras, citée par Christiane Blot-Labarrère in Marquerite Duras, Paris, Seuil, 1992, p.57.

survie du clan. Mais plume en main, Duras n'est «plus seule depuis [qu'elle a] quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres.» [Am,p.126]. Elle cherche à prendre ses distances et à s'extirper de la famille, si tant est possible, pour pouvoir, idéalement, atteindre le fond des choses. Ultimement, la séparation d'avec la famille, détachement raté par la sexualité qui se révèle toujours incestueuse, sera entrevue dans et par l'écriture: «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» [Am,p.38].

CONCLUSION

Sur la prédominance de la peur dans l'oeuvre de Duras, les critiques se sont montrés peu prolixes. Pourtant, il s'agit là, comme l'atteste cette étude, d'un des thèmes magistraux qui fait office de charnière dans la trilogie que constituent Un barrage contre le Pacifique, l'Amant et l'Amant de la Chine du nord. Omniprésente, cette peur s'est d'abord manifestée dans l'imagination de la matière. En puisant dans un état de sauvagerie honteuse qui se veut le credo du clan familial, Duras campe dans la plaine indochinoise romanesque une atmosphère de mort sinistre non seulement imminente mais déjà en plein cours. Toute une gamme d'anéantissement de la matière est déclinée par des images de fragmentation, de dissolution, de décomposition, d'avalement et de manducation. En découle une nature impitoyable décrite sur le mode de l'inversion qui suscite révolulsion et angoisse. L'inimitié y est absolue; pas de nuances atténuantes dans l'horreur implacable que sèment le climat suffocant et invivable, la terre stérile et le sol vaseux, la forêt impénétrable et la mer suceuse, la végétation morte et les corps pétrifiés, le bestiaire dévorateur et hideux.

Rien de plus naturel, à examiner ce dehors à l'aspect on ne peut plus redoutable, que de chercher refuge au sein du microcosme familial. Mais voilà que les personnages

vivent en harmonie maléfique avec cette nature violente et monstrueuse, qu'ils reproduisent d'ailleurs avec une fidélité effarante à l'intérieur des confins du foyer. A la merci de pulsions débridées qui s'expriment par les canaux dévastateurs d'une sexualité incestueuse et sadique et d'une violence gratuite qui frôle constamment le désir du meurtre (et qui ne manque pas de déboucher sur la folie), les personnages effraient autant, à vrai dire, qu'ils s'effraient. Aussi corrompus dans leur déchéance morale que les chairs putrides qui pourrissent sous le soleil brûlant, aussi brutaux et primitifs que les fauves qui rôdent dans la forêt pestilentielle, ils sont si parfaitement «adaptés» à leur environnement qu'ils s'y mêlent jusqu'à l'indifférenciation la plus complète. Eux aussi ne sont que matière, abjecte et terrifiante, sans possibilité d'obtenir un salut qui d'ailleurs n'existe pas, compte tenu d'un Dieu absent, ou au mieux coupable lui aussi de cette tare originelle que tous partagent.

La tâche de raconter ce passé effrayant de la rencontre du Chinois comme de l'histoire de la concession - les «berceuses¹» de l'enfance de Duras - s'exécute en présence de cette peur «centrale», logée dans le «cachot

¹ M. Duras, Apostrophes, op.cit..

mental²» de l'écrivaine. Celle-ci recourra par conséquent à diverses techniques d'occultation dans l'écriture, dont les écrans, la distanciation et les trous narratifs qui dévoilent tout en voilant, sitôt que le danger s'annonce et que la peur s'empare d'elle, l'aveu. Qui plus est, l'histoire, comme la matière et les personnages, toujours menace de se dissoudre. Seule la répétition possède le pouvoir, pourtant éphémère, de conjurer la terreur.

A travers la répétition qui fait subir des transmutations significatives aux romans, deux constantes. La peur, bien entendu, mais aussi, et toujours rattachée à cette peur, la mère. L'importance que lui confère l'écrivaine dans le cycle de l'amant (trilogie qui, à bien y penser, pourrait être coiffée plus judicieusement du titre de cycle de la mère épouvantable) est considérable: à la fois matière originelle, envahissante et terrifiante dans la mer catholique qui «avale» et noie l'imaginaire, génératrice des doubles qui prolifèrent dans le système des personnages, elle devient ni plus ni moins la véritable matrice de l'univers romanesque. La mère symbolise le chaos primitif; elle totalise, à elle seule, toutes les peurs, réelles ou insensées: «J'ai eu ce paradis de cette mère qui

² Id., Emily L., op.cit., p.51.

était tout à la fois: le malheur, l'amour, l'injustice, l'horreur³».

La mère, à force d'être affublée de tant de significations terrifiantes qui servent de support à l'imaginaire, se transforme en figure mythique. Quel serait l'avatar mythologique de cette femme acolyte et dispensatrice de la mort, rendue stérile par le désir inassouvi, pervers - et perverti par la peur - si ce n'est Lilith, marquée elle aussi d'une profonde et angoissante dualité, celle d'être mère à la fois première, originelle, et inversée, maléfique? De fait, la conduite dévoratrice, l'errance dans les déserts, la connivence - jusqu'à l'assimilation, par le cri entre autres - avec le bestiaire, l'association à la caverne utérine de la mer et aux effrois de l'obscurité, le regard interdit et dangereux enfin, sont autant d'attributs que paraphe l'identification de la mère à une figure lilithienne⁴.

Cette fascination obsessionnelle que l'écrivaine subit à l'égard du personnage de la mère devenu le point de convergence de l'horreur ne pourrait-elle pas donner lieu,

³ Id., Apostrophes, op.cit.

⁴ Jacques Bril, Lilith ou la Mère obscure, Paris, Éditions Payot, 1984, 1991, 218 p.

en fin de compte, à des considérations (toujours, bien entendu, au niveau de la spéculation, fiction oblige) sur la mère réelle qui, à la manière de la peur et de concert avec elle, agirait simultanément comme catalyseur et barrage à l'écriture? Cette possibilité n'aura pas échappé à Christiane Blot-Labarrère. Celle-ci estime que «toute l'oeuvre, née d'une exclusion, pourrait être interprétée comme une construction destinée à masquer cette exclusion ou encore comme une déclaration d'amour⁵». Sans vouloir réduire l'écriture de Duras à une vision simpliste qui tronquerait la richesse des significations de l'oeuvre, il nous semble néanmoins qu'un des noyaux essentiels à la compréhension de la trilogie tient dans peu de mots, à savoir: «la saleté, ma mère, mon amour» [Am,p.31]. L'assertion de Duras, limpide en apparence: «Je ne peux pas encore m'habituer à cette vie de ma mère. Je ne pourrai jamais» [AmChN,p.99] se prête de fait à une explication double. D'une part, la trilogie célèbre cette femme inoubliable, victime de tant d'injustices. L'oeuvre rend hommage à son endurance et à son courage devant l'adversité de sa vie, qualités qui serviront d'exemple à sa fille:

Est-ce qu'on aperçoit quelque chose de cette femme à travers cette façon d'être? A travers

⁵ Christiane Blot-Labarrère, op.cit., pp.55-7.

cette disposition qu'elle a d'aller jusqu'au bout des choses sans jamais imaginer qu'elle pourrait abandonner, laisser là, les cousines, la peine, la corvée? Je le crois. C'est dans cette vaillance de l'espèce, absurde, que moi je retrouve la grâce profonde. [Am,p.117]

C'est justement cette absurde «vaillance de l'espèce» qui pousse Duras à persévérer dans son projet d'écrire des livres, de jeter un pont pour tenter de rejoindre, même si elle doit échouer d'avance, le seuil du silence.

Mais les romans, d'autre part, reviennent sans cesse sur le traumatisme de l'abandon par cette mère qui n'a pas su assez aimer sa fille, par ailleurs témoin impuissant de l'amour maternel, excessif et effrayant porté au frère aîné. «Je ne sais pas comment des injustices de cet ordre peuvent s'installer parce qu'en principe la mère [...] aime également de façon préférentielle tous ces enfants⁶», note Duras dans son entretien avec Bernard Pivot. Elle relance toujours l'interrogation déchirante à laquelle aucune des oeuvres ne réussit à répondre, question terrifiante que pose l'enfant dans l'Amant de la Chine du nord: «Mais pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous, jamais?» [AmChN,p.25]. Pareille à la mendicante honnie par la mère, elle semble vouée à répéter l'histoire de cet abandon, de ce «paradis» inexorablement perdu.

⁶ M. Duras, Apostrophes, op.cit.

Quelle est la clef du trou noir inscrit en creux dans les récits? Se peut-il que ce soit dans ce désir impossible et donc angoissant de trouver ce lieu de coïncidence où se rejoindraient mère et fille, la peur et sa sublimation, le chaos et la création, ou encore l'écriture et la vie, ce «film mal monté, mal doublé»?

Comment interpréter, à la lumière de ces quelques commentaires, cette facilité de l'écriture qui, à en croire la narratrice, est survenue après la mort de la mère, voire même procède de cette mort, dans l'oubli? La décision d'écrire, «plus fort[e] qu'elle, [...] la seule chose qui était plus forte qu'elle», en transgressant le tabou suprême posé par la mère, peut être perçue dans le sens d'un accouchement par l'écriture, avec tout ce que cette rupture peut comprendre de traumatisant et de redoutable.

Mais si l'écriture «courante» à laquelle elle prétend avoir abouti n'était qu'un leurre, une dernière tentative de camoufler la blessure encore béante? Et si la mère n'était pas réellement morte? Qu'on se rapporte, pour y répondre, au rêve relaté par l'écrivaine dans les Yeux verts. Dans ce rêve fort révélateur, la mère, revenue d'outre-tombe, joue du piano:

Elle était déjà prise par la mort, elle était putréfiée déjà, son visage était plein de trous, verdâtre déjà. Elle souriait

légèrement. Elle m'a dit: «C'était moi qui jouais». Je lui ai dit: «Mais comment est-ce possible? Tu étais morte». Elle m'a dit: «Je te l'ai fait croire pour te permettre d'écrire tout ça»⁷.

Certes, la présence de la mère habite encore de façon fort prégnante le paysage durassien. La peur que cette femme folle communiquait à ses enfants elle non plus n'est pas complètement effacée. Surmontée, peut-être, mais non disparue. Plutôt, dans l'intervalle entre la conscience et la page blanche, cette peur immémoriale est projetée sur d'autres figures que l'on reconnaît comme substituts de la mère. La fascination forcenée pour le personnage de la mendicante, par exemple, procède de ce transfert de la peur. L'horreur qu'elle inspire, au lieu de se dissiper, va croissant, éclate dans les derniers romans. Elle finit par être, à l'instar de la mère, la conjugaison mythique de la totalité des peurs qui habitent l'enfant. Sans que la narratrice l'atteigne tout à fait pour rompre son charme terrible. Duras a beau faire courir la Laotienne la nuit dans les avenues dangereuses de Vihnloung ou la faire dormir parmi les lépreux, elle reste intouchable. En cela, elle reflète la source réelle de la peur, c'est-à-dire la mère qui demeure, tel un mystère insondable, irréductible dans

⁷ M. Duras, les Yeux verts, Cahiers du cinéma, 1980, 1987, pp.112-3.

l'écriture. Dans un roman d'Alice Munro, Something I've Been Meaning to Tell You, la narratrice écrit :

The problem, the only problem, is my mother. And she is the one of course that I am trying to get; it is to reach her that this whole journey has been undertaken. With what purpose? To mark her off, to describe, to illumine, to celebrate, to get rid of, her; and it did not work, for she looms too close, just as she always did. She is heavy as always, she weighs everything down, and yet she is indistinct, her edges melt and flow. Which means she has stuck to me as close as ever and refused to fall away, and I could go on, and on, applying what skills I have, using what tricks I know, and it would always be the same⁸.

Quelle fin plus lyrique, plus juste aussi, pourrait-on donner à cette trilogie de la peur et de la mère, de la quête et de la fuite de l'amour maternel impossible et effrayant? Pour Duras, la mère incarnera toujours la tache aveugle et épouvantable de l'entreprise, la créature nocturne qui restera, éternellement, dans la nuit de l'écriture: à la fin, «[t]out est éclairé [...] Mais pas la mer, la mer est dans la nuit» [AmChN,p.221].

⁸ Alice Munro, Something I've Been Meaning to Tell You, Scarborough, New American Library of Canada Limited, 1974, 1975, p.197.

BIBLIOGRAPHIE

I - OEUVRES DE MARGUERITE DURAS

a) OEUVRES ÉTUDIÉES

Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1950, 365 p.

L'Amant, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

L'Amant de la Chine du nord, Paris, Gallimard, 1991, 237 p.

b) AUTRES OEUVRES

Moderato Cantabile, Paris, Union générale d'éditions, 1958, 1963, 179 p.

Le Ravissement de Lol V. Stein, Paris, Gallimard, 1964, 220 p.

Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1966, 212 p.

Détruire, dit-elle, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 140 p.

India Song, Paris, Gallimard, 1973, 145 p.

L'Éden-Cinéma, Paris, Mercure de France, 1977, 1986, 158 p.

L'Été 80, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 102 p.

Les Yeux verts, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 1987, 248 p.

Outside, Paris, Albin Michel, 1981, 295 p.

La Douleur, Paris, P.O.L., 1985, 208 p.

La Vie matérielle, Paris, P.O.L., 1987, 159 p.

Emily L., Paris, Éditions de Minuit, 1987, 159 p.

II - ÉTUDES SUR L'OEUVRE DE DURAS

a) LIVRES

- ALLEINS, Madeleine, Marguerite Duras. Médium du réel, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1984, 172 p.
- ARMEL, Aliette, Marguerite Duras et l'autobiographie, Le Castor Astral, 1990, 172 p.
- BAJOMÉE, Danielle, Duras ou la douleur, Bruxelles, DeBoeck - Wesmael, 1989, 198 p.
- BLOT-LABARRERE, Christiane, Marguerite Duras, Paris, Seuil, 1992, 316 p.
- BORGOMANO, Madeleine, Duras. Une lecture des fantasmes, Bruxelles, Éditions Cistre, 1985, 237 p.
- BORGOMANO, Madeleine, Parcours de lecture: Moderato Cantabile, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990, 126 p.
- CISMARU, Alfred, Marguerite Duras, New York, Twayne Publishing, 1971, 171 p.
- DURAS, M. et Xavière GAUTHIER, les Parleuses, Éditions de Minuit, 1974, 241 p.
- DURAS, M., Jacques LACAN, et alii., Marguerite Duras, collection «Ça cinéma», Paris, Éditions Albatros, 1979, 186 p.
- DURAS, M. et Michèle PORTE, les Lieux de Marguerite Duras, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 103 p.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, Continuité/discontinuité de l'oeuvre durassienne, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, 268 p.
- HOFMANN, Carol, Forgetting and Marguerite Duras, Colorado, University of Colorado Press, 1991, 181 p.
- Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Éditions Spirale, 1981, 172 p.

MARINI, Marcelle, Territoires du féminin: avec Marguerite Duras, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 265 p.

RICOUART, Janine, Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1991, 209 p.

TISON-BRAUN, Micheline, Marguerite Duras, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1985, 80 p.

VIRCONDELET, Alain, Duras, Paris, Éditions Lacombe, 1991, 455 p.

WILLIS, Sharon, Writing on the Body, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1987, 191 p.

b) *ARTICLES*

ANDERMATT CONLEY, Verena, "Duras and the Scene of Writing" in Remains to Be Seen. Essays on Marguerite Duras, Peter Lang ed., Sanford Scribner Ames., 1988, p.183-195.

BORGOMANO, Madeleine, «Romans: la fascination du vide», in L'Arc, n°98 (numéro consacré à Duras), 1985, p.40-48.

BORGOMANO, Madeleine, «Une écriture féminine? A propos de Marguerite Duras» in Littérature, n° 53, février 1984, p.59-68.

CALLE-GRUBER, Mireille, «Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?», in Littérature, n°63, octobre 1986, p.104-119.

CRISO, Rachel, "Elle est une autre: the Duplicity of Self in l'Amant", in In Language and In Love. Marguerite Duras: The Unspeakable, Mechthild Cranston ed., Maryland, Scripta Humanistica, p.37-51.

Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras, textes réunis par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, 268 p.

FOUCAULT, Michel et Hélène CIXOUS, «A propos de Marguerite

Duras», in Cahiers Renaud-Barrault, vol.89, 1975, p.8-22.

«L'inconnue de la rue Catinat», propos recueillis par Hervé Le Masson in le Nouvel Observateur, vendredi 28 septembre 1984, p.92-94.

KRISTEVA, Julia, «La maladie de la douleur: Duras» in Soleil noir. Dépression et mélancolie, Paris, Gallimard, 1987, p.227-265.

Magazine littéraire, n° 278, numéro consacré à Duras, juin 1990.

MARINI, Marcelle, «Une femme sans aveu», L'Arc, op.cit., p.6-16.

MURPHY, Carol, "Duras' L'Amant: Memories from an Absent Photo" in Remains to Be Seen. Essays on Marguerite Duras, op.cit., p.171-181.

«Rencontre avec Marguerite Duras..» in Cahiers Renaud-Barrault, vol. 91, 1976, p.3-26.

III - TEXTES THÉORIQUES ET RÉFÉRENCES

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1969, 1982, 1060 p.

DURAND, Gilbert, les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 518 p.

GENETTE, Gérard, Palimpsestes: la littérature au second degré, Paris, Seuil, «Poétique», 1982, 467 p.

HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977, p.115-180.

KRISTEVA, Julia, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris, Seuil, 1980, 248 p.

MANSUY, Michel, Études sur l'imagination de la vie, Paris, José Corti, 1970, 222 p.

MUNRO, Alice, Something I've Been Meaning to Tell You, Scarborough, McGraw-Hill Ryerson, 1975, 197 p.

RICHARD, Jean-Pierre, Microlectures, Paris, Seuil, 1979, 283 p.

RICHARD, Jean-Pierre, Pages Paysages. Microlectures II, Paris, Seuil, 1984, 256 p.

RICHARD, Jean-Pierre, Proust et le monde sensible, Paris, Seuil, 1974, 238 p.

RICHARD, Jean-Pierre, l'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, 653 p.

ROUSSET, Jean, Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, 1962, 1989, 194 p.

SMEKENS, W., «Thématique» in Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, M. Delcroix et F. Hallyn éd., Duculot, 1987, p.96-112.

V - ÉMISSION TÉLÉVISÉE

«Marguerite Duras», Apostrophes, prod. Antenne 2, émission de Bernard Pivot, réalisation Jean Cazenave, diffusion 28 septembre 1984.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	p.4
CHAPITRE I: LA MATIERE ANGOISSANTE.....	p.15
<i>La nature.....</i>	p.17
<i>Le bestiaire.....</i>	p.30
<i>La nourriture.....</i>	p.36
<i>Le corps.....</i>	p.45
CHAPITRE II: LES PERSONNAGES DE LA PEUR.....	p.58
A - AXES THÉMATIQUES DE LA PEUR	
<i>Personnages et animalité.....</i>	p.60
<i>Personnages et meurtre.....</i>	p.67
<i>Personnages et sexualité: peur et désir..</i>	p.71
<i>Personnages et inceste: figures du désir</i> <i>ou «le désastre des familles sans père».</i>	p.78
<i>Personnages et folie.....</i>	p.81
<i>D'où la faute.....</i>	p.90
<i>Au royaume de l'inversion, <u>l'aversion</u>....</i>	p.94
B - CEUX QUI SE RESSEMBLENT, SE RASSEMBLENT:	
ÉTUDE DU SYSTEME DES PERSONNAGES.....	p.96
<i>Ceux qui ont peur.....</i>	p.100
<i>Ceux qui font peur.....</i>	p.104
<i>Les doubles maternels.....</i>	p.107
<i>Les doublets sauvages.....</i>	p.113
<i>La poupée-gigogne.....</i>	p.119
CHAPITRE III: PEUR ET PROCESSUS DE CRÉATION...	p.126
<i>Écrans romanesques, écrans formels.....</i>	p.134
<i>L'éclatement des romans.....</i>	p.145
<i>Le trou.....</i>	p.148
<i>La répétition.....</i>	p.151
<i>Les mots contre la peur.....</i>	p.157
CONCLUSION.....	p.165
BIBLIOGRAPHIE.....	p.174

Marie-Chantal Killeen
La peur: thématique et processus de création dans trois
romans de Marguerite Duras
M.A. Lettres françaises

RÉSUMÉ

Depuis Un barrage contre le Pacifique jusqu'à l'Amant de la Chine du Nord, en passant par le bestseller l'Amant, Marguerite Duras entreprend d'écrire l'histoire d'une famille en Indochine, histoire qu'elle fait sienne à partir de l'émergence du «je» dans le roman autobiographique l'Amant. Ce processus «désirant», les critiques n'ont pas manqué de le souligner à maintes reprises. Mais processus qui est, par ailleurs, exorcisant, d'une peur sclérosante qui hante ces romans et cette famille ensauvagée, traquée par la misère et la folie.

Une approche thématique qui vise à établir les réseaux thématiques de la peur et à étudier le système des personnages, de manière à cerner l'univers imaginaire de la trilogie, s'appuie sur la théorie et les analyses critiques de Jean-Pierre Richard, Michel Mansuy, Jean Rousset et Philippe Hamon. Cette étude de la peur comme image qui organise les textes se conjugue aussi à une analyse textuelle de la peur en tant que catalyseur de l'écriture dans ces trois romans.

Ainsi, nous examinons d'abord l'imaginaire angoissé et angoissant de Duras, informé par une pulsion de mort

terrifiante. Les images de la matière, illustrée par la nature, le bestiaire, la nourriture et le corps, forment des réseaux thématiques (dont l'avalement, l'inversion, le retour à l'informe et la putréfaction) qui participent étroitement à exprimer et à répandre l'horreur dans cet univers sans issue.

Or, il n'y a pas que la matière qui terrifie: les personnages, qui, à y regarder de près, sont également matière en proie à la dévoration et à l'indifférenciation, effraient et s'effraient. Dans le deuxième chapitre, nous étudions d'une part les axes principaux de la peur autour desquels s'articulent les personnages, à savoir l'animalité, le désir du meurtre, la sexualité sadique et incestueuse, la folie et la faute. Nous établissons, d'autre part, un système sémiotique des personnages, calqué tout entier sur la reproduction du Même par le biais de doubles. Nous voyons ainsi que tous les rapports entre personnages s'inscrivent sous le signe de la peur: celle qu'inspire la mère ruinée, aux prises avec la folie qui s'empare progressivement d'elle, celle du grand frère chasseur et assassin, dédoublé à la suite d'Un barrage comme celle qui assiège le petit frère et M. Jo devenu par la suite l'amant, celle enfin qu'incarne et cristallise le personnage pétrifiant de la mendicante laotienne, double de la mère terrible, qui défile dans toute la trilogie.

Mais si cette terreur trouble les rapports entre les personnages, elle s'avère féconde, en revanche, pour l'écriture. Dans un dernier chapitre, nous analysons certains aspects formels de la trilogie qui révèlent un processus de création nourri par la peur. A l'origine de la reprise obsédante des mêmes scènes, n'y a-t-il pas l'angoisse de l'oubli qui stimule la création, qui incite l'écrivaine à conjurer le trou, l'absence, à le circonscrire chaque fois davantage comme pour le rétrécir? Duras adopte toutefois une écriture que nous appelons «écriture-autour», en ce sens qu'elle se préserve d'un contact trop effarant avec l'histoire, en recourant à de nombreuses tactiques d'évitement et de distanciation. C'est donc dire qu'une peur d'une tout autre nature vient entraver ces tentatives de dévoilement: il s'agit de l'horreur de la confrontation d'un passé douloureux et occulté. Quoi qu'il en soit, l'écriture fait pourtant office de catharsis: non seulement signifie-t-elle la transgression du tabou fondamental posé par la mère (et donc échappatoire à la famille épouvantable), mais elle se veut aussi sublimation, par la transposition littéraire, d'une peur immémoriale.