

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage.

Saadi Moufida^{1*} ¹Laboratoire LISODIP – ENSB d'Alger.

Date de réception
15-04-2022

date d'acceptation
1-06-2022

date de publication
21-07-22

RESUME

L'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras se définit comme une écriture sur l'autre et sur ses différentes figures. Inspiré de faits réels, ce roman-scénario se caractérise par la différence et l'opposition qu'il établit dans la représentation de l'étrangeté interne et externe des personnages, qui prend forme dans le déracinement, la marginalisation, la rupture, l'exil, la solitude et le métissage. L'enjeu de cette double étrangeté est non seulement de mettre en évidence les bouleversements intérieurs de l'être humain et sa quête de soi mais aussi de critiquer les conflits culturels, civilisationnels et géographiques qui les accompagnent. Pour atteindre cet objectif,

*- Auteur correspondant

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

l'écriture se transforme en un grand laboratoire où s'entrecroisent plusieurs textes et plusieurs voix, de même que s'y alternent les absences et les silences des personnages. Ainsi, la mise en scène de la représentation de l'étranger dans *L'Amant de la Chine du Nord* fait-elle appel à des techniques diverses qui effacent les frontières entre les genres et les codes littéraires classiques et visent à la recherche d'une esthétique originale, l'esthétique de l'hybridité.

Mots –clés: altérité, colonialisme, métissage, langue, écriture de ressassement.

Foreigners and Métis: The Lover of Northern China or the Invention of a Writing of Strangeness

ABSTRACT

The writing of *The Lover of Northern China* by Marguerite Duras is defined as a writing on the other and on its different figures. Inspired by real events, this novel-script is characterized by the difference and the opposition that it establishes in the representation of the internal and external strangeness of the characters, which takes shape in the uprooting, marginalization, rupture, exile, loneliness and interbreeding. The challenge of

this double strangeness is not only to highlight the inner upheavals of human beings and their quest for self, but also to criticize the cultural, civilizational and geographical conflicts that accompany them. To achieve this objective, the writing is transformed into a large laboratory where several texts and several voices intersect, just as the absences and silences of the characters alternate there. Thus, the staging of the representation of the foreigner in *L'Amant de la Chine du Nord* calls upon various techniques which erase the boundaries between genres and classical literary codes and seek to find a original aesthetics, the aesthetics of hybridity.

Keywords: otherness, colonialism, interbreeding, language, rehashing writing

Introduction

Publié en 1991, *L'Amant de la Chine du Nord* est une réécriture de *l'Amant* publié sept ans auparavant. Dès l'incipit, Duras affirme son désir de redevenir romancière après son expérience de femme cinéaste et s'exprime sur les raisons de cette réécriture :

J'ai abandonné le travail que j'étais en train de faire. J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans *l'Amant*, le temps manquait autour d'eux. J'ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l'écrire. Je suis restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année- là de l'amour entre le Chinois et l'enfant. (Duras, p. 11.)

Si la thématique est la même pour les deux livres l'écriture, elle, est complètement différente. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'écriture est hybride ; elle ouvre le texte sur d'autres perspectives, l'art cinématographique notamment, et tente de faire écho à la réalité de son temps. Au-delà de la marginalité des personnages et de la différence des lieux, *l'Amant de la Chine du Nord* nous interpelle par l'originalité et la mutabilité de son écriture. En effet, ce roman traduit ses principales préoccupations artistiques et littéraires et sa conception du monde car, en mettant en scène des personnages qui n'abordent pas comme des victimes l'exil intérieur et le déracinement et en suivant leur parcours fait à la fois de solitude, de rupture et d'errance, Duras entre en brèche dans la littérature qu'elle considère comme le domaine de l'informe car elle permet, « [...]de représenter l'interdit. De dire ce que l'on ne dit pas normalement. La littérature doit être scandaleuse : toutes les activités de l'esprit, aujourd'hui, doivent avoir affaire au risque, à l'aventure. »²

Selon Duras, la littérature doit révéler la réalité et représenter l'homme dans toute sa diversité. Elle doit « être scandaleuse » dans la mesure où elle doit prendre en compte les divergences et les particularités ; bref, la littérature puise dans ce que Glissant appelle le « Divers », une notion nécessaire aux représentations sociales qui sont définies par Denise Jodelet

²Marguerite Duras, *la passion suspendue*, p.83.

comme : « [...]une forme de connaissances socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social. »³

Ainsi, les représentations sociales s'attellent-elles à la description de l'homme et des relations qu'il entretient avec l'Autre dans la société⁴. Et la littérature s'inscrit dans cette perspective, mais avec des moyens scripturaux qui lui sont propres et en faisant de la mémoire son point de mire, elle est, en fait, la source et le recours de la représentation romanesque qui transforme continuellement ses formes et ses stratégies narratives.

Notre étude s'interroge donc sur la manière dont Duras met en exergue sa représentation de l'interdit et de l'étranger. Comment conçoit-elle son univers romanesque, fait de transgression et souvent de vulgarité ? Comment réinvente-t-elle sa langue d'écriture et par quelles modalités esthétiques ?

Nous nous intéresserons dans cette recherche non pas à la part autobiographique présente dans ce roman mais au travail de l'écriture, à ce que nous pourrions appeler, « métissage formel et thématique » comme forme d'engagement contre les canons esthétiques de la littérature et contre le clivage géographique,

³Denise Jodelet, « 1. Représentations sociales : un domaine en expansion », dans *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, 2003 (ISBN 978-2-13-053765-6, DOI 10.3917/puf.jodel.2003.01.0045, lire en ligne [archive]), p. 45.

⁴ Jean-Claude Abric renchérit sur le rôle des représentations sociales, qui jouent « un rôle fondamental dans la dynamique des relations sociales et dans les pratiques ». Abric, J.-C. *Pratiques sociales et représentations*. Paris, PUF, 1994.p.15

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

racial et social. Ainsi, nous réfléchissons sur la représentation politique et sociale de l'espace, l'Indochine. Et nous montrerons comment Duras traduit ses représentations de l'étrangeté et de la relation étroite qu'elles entretiennent avec le métissage formel, caractérisée par l'altération de l'écriture, notamment à travers l'hétérogénéité formelle. L'objectif étant de souligner que, chez Duras, la représentation de l'étrangeté ou de la différence est soutenue par l'hybridation scripturale.

L'Indochine : espace des blancs et des autres.

*“Je suis politisée à la vie”*⁵, affirme Marguerite Duras dans une interview accordée à Madeleine Chapsal. Cette importance que l'écrivaine montre à la vie sociale apparaît clairement dans *L'Amant de la Chine du Nord*, qui est un roman sur l'organisation spatiale et sur la relation interraciale qui souligne, derrière l'intrigue amoureuse, la politique française dans cette colonie asiatique, l'Indochine. Duras y décrit l'organisation de cet espace géographique, espace du même et de l'Autre pour y subvertir l'ordre monolithique que la colonisation a instauré.

Le roman s'ouvre sur un espace emblématique, la maison de l'institutrice française, une maison qui accueille tout le monde : indigènes et colonisateurs s'y retrouvent. Ce lieu ne possède pas d'autres détails sauf le fait que c'est une maison au milieu de la cour d'une école : « L'Ecole Française de Filles de la ville de

⁵Marguerite Duras à Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains, Entretiens*, René Juliard, Paris 1963, p. 64.

Vinh-Long ». Mais l'événement qui y décrit rend compte d'une situation jugée comme « inconvenante » voire même déshonorante à l'époque, c'est cette entente entre des enfants blancs et des enfants jaunes qui se trouvent réunis pour laver la maison d'une institutrice française, la mère des enfants blancs. L'évocation, au début du roman, du nettoyage de la maison, dévoile la volonté de la narratrice de dessiner les contours d'une fraternité interraciale.

Une maison au milieu d'une cour d'école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend des valse de Strauss et de Franz Lehar, et aussi Ramona et Nuits de Chine qui sortent des fenêtres et des portes. L'eau ruisselle partout, dedans, dehors. » (Duras, p.13)

On lave la maison à grande eau. On la baigne ainsi deux fois par an. Des boys amis et des enfants de voisins sont venus voir. A grands jets d'eau, ils aident, ils lavent, les carrelages, les murs, les tables. Tout en lavant ils dansent sur la musique européenne. Ils rient, ils chantent.

C'est une fête vive, heureuse. (Duras, p.13)

Le mot « fête » revient deux fois dans cet extrait pour qualifier cette ambiance joviale qui règne le jour du nettoyage de la maison de l'institutrice française. En effet, au-delà de cette scène de nettoyage, la narratrice met-elle en représentation l'entente et la solidarité que vivent ces enfants issus de races différentes, plus précisément de races qui n'ont pas le même statut identitaire car les boys, des enfants vietnamiens, sont considérés comme des êtres impurs alors que les enfants blancs sont considérés comme une race pure, « la race blanche », comme les qualifie la narratrice dans le texte. Cette fête où l'eau « ruisselle partout, dedans, dehors » est une fête qui

célèbre l'immixtion des enfants jaunes et des enfants blancs dans un climat d'allégresse/ivresse intense liée au désir de s'approcher de l'Autre, de le toucher, de lui parler et de le connaître. Par ailleurs, si la maison au milieu de la cour de l'école respire cette fraternité entre des êtres différents sur le plan physique, culturel et autres, les autres espaces de l'Indochine configurent une idéologie coloniale et séparatrice qui nous renseigne sur la géographie et l'ethnographie de ces parties. Cette organisation géographique et humaine, connue sous le terme de « ethnogéographie » (JoellePagès-Pindon), peut être analysée selon le concept de la sémiosphère créée par Lotman dans *La structure du texte artistique* et qui précise que la topographie des lieux dans le texte s'accompagne impérativement d'une topologie qui fixera les structures spécifiques, ou les champs sémantiques communs à tous les textes d'une culture.

De ce fait, la sémiosphère est un lieu de constante interaction entre les différents langages qui expliquent la construction de l'image d'un monde dans un univers narratif. Dans le présent travail, nous examinerons la sémiosphère selon la binarité qui figure dans les notions de centre et de périphérie.

Nous remarquons que les délimitations du centre et de la périphérie dans *l'Amant de la Chine du Nord* sont liées aux déplacements de l'héroïne, l'enfant et de son amant chinois. Ainsi pouvons-nous parler d'une relation antinomique entre

Saigon, le centre où se trouve le pensionnat des enfants français et Cholen, le lieu de rencontre des deux amants, c'est la périphérie dans ce roman. En effet, ces espaces clivés concentrent la politique coloniale et sa volonté d'expulser une partie de la population indochinoise et même française, de la réduire car le centre et la périphérie dessinent les frontières d'une géographie physique et humaine, en plus d'être spatiale. D'où l'éruption d'un nouveau nationalisme qui « oppose le peuple aux « autres » (caractères et traits nationaux) ; il est donc agressif, irritable, guerrier »⁶ Ainsi l'exaltation du nationalisme dans les colonies va jusqu'à l'extrême : il s'écarte de son chemin pour se métamorphoser en haine et rejet de tout ce qui n'est pas le même :

Il s'agit de détacher le sentiment national de ses origines historiques maintenant lointaines et estompées, c'est-à-dire du mouvement démocratique et révolutionnaire, pour en faire un nationalisme nouveau style, instrument aveugle de l'impérialisme et du capital financier.⁷

C'est que le nationalisme a perdu de sa valeur et de sa nature ; désormais, ce concept est étroitement lié à une machine de guerre et au racisme. Duras en témoigne brièvement mais efficacement à propos de l'exclusion dont sa mère et toute sa famille étaient victimes à cause de leur pauvreté, non pas de la part de la société indochinoise mais de la société française, elle-

⁶ Lefebvre, Henri, *Le nationalisme*, cité par Cosmas, K.M. Badasu, (1998) in, *Le Même et l'Autre, espace et rapport de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, New York, Peter Lang Publishing Inc, p. 43.

⁷ Cosmas K.M. Badasu, *Le même et l'autre, espace et rapports de pouvoir dans le roman français, 1871-1914*, op.cit, p.4

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

même. Ainsi l'organisation spatiale vient-elle de ce nationalisme qui œuvre pour une politique de séparation entre les hommes selon des principes discriminatoires et arbitraires. L'espace se trouve donc, au service de cette idéologie dualiste, visant la délimitation entre le même et l'autre.

Les deux villes chinoises qui attestent de cette sectorisation géographique et humaine sont Saigon et Cholen. A l'opposé de Saigon, le centre, dont les rues sont souvent désertes et où réside une grande partie de la société blanche, est spacieuse et propre, elle est ainsi décrite :

Hélène Lagonelle dit que le raffut qu'on entend, ce sont les arroseuses municipales. Hélène Lagonelle dit que le parfum que l'on sent, c'est l'odeur des rues lavées qui arrive jusque dans les dortoirs de la pension. [...] Elle dit que l'odeur est si fraîche, c'est le Mékong. (Duras, p.93)

Cholen est un lieu bruyant et encombré. Les rendez-vous d'amour entre les amants se tiennent dans une garçonnière à Cholen, que la narration présente ainsi :

La ville chinoise arrive vers eux dans le vacarme des vieux tramways, dans le bruit des vieilles guerres, des vieilles armées harassées ; les tramways roulent sans cesser de sonner. Ça fait un bruit de crécelle, à fuir. Accrochés aux trams, il y a des grappes d'enfants de Cholen. Sur les toits, il y a des femmes avec des bébés ravis, sur les marchepieds, les chaînes de protection des portes, il y a des paniers d'osier pleins de volailles, de fruits. Les trams n'ont plus forme de trams, ils sont bouffis, bosselés jusqu'à ne ressembler à rien de connu. (Duras, p. 68)

Cholen est décrite comme une ville exotique, un nouveau monde étourdissant et imposant. En effet, dès la première phrase de la description, la narratrice met l'accent sur son identité, une

ville chinoise, représentative du mode de vie des Chinois, et de la présence de la différence. Les tramways, avec les redondances dans la description, constituent une métaphore sur le temps ; une ouverture sur un nouveau monde, leurs marches permettent au lecteur d'apercevoir une allusion à l'indépendance de ses habitants, lesquels ne suivent pas le même rythme de vie que celui de Saïgon. De ce fait, l'adjectif « vieux, vieille » qui ponctue le début de la description ne renvoie pas à l'aspect extérieur des choses mais bien plus à l'absence, à une non-présence du colonisateur sur ces lieux, reconquis par les indigènes. Ce que reflète également cette description, c'est le clivage économique et social que traduit la marche des tramways ; les indigènes ne vivent pas comme les blancs, ils ne possèdent pas les mêmes commodités à tel point que même l'enfant, qui est issue d'une famille pauvre et habituée à côtoyer la misère, semble bouleversée à la vue de ce spectacle à l'aspect grotesque et même fantastique : « Les trams n'ont plus forme de trams, ils sont bouffis, bosselés jusqu'à ne ressembler à rien de connu. ». Toutefois, Cholen ne reflète pas uniquement la pauvreté mais aussi l'aisance et la liberté qu'on ne trouve pas à Saïgon ; c'est dans cet espace que l'enfant brave l'interdit en entretenant une relation sexuelle avec un étranger. Ainsi, ce lieu favorise pour lui la transgression sociale et géographique pour accomplir son rêve de métissage.

D'une étrangeté subie à une étrangeté réclamée.

Tout d'abord, nous voudrions préciser la différence qui existe entre les termes de métis et de métissage ; cette différence est d'abord d'ordre chronologique puis sémantique. En effet, métis provient d'un étymon grec tandis que métissage est un concept récent, créé au XIX^{ème} siècle pour caractériser l'esclavage et la domination occidentale sur les autres pays du monde. Néanmoins, le terme de métissage se trouve aussi utilisé dans le domaine de la culture et se retrouve ainsi instrumentalisé par l'autorité occidentale⁸. Aborder le métissage, c'est aborder la question de l'altérité, de l'étrangeté, de la différence et de l'identité d'une culture, non pas sous l'angle d'une vision syncrétique et restrictive mais dans une dynamique de l'échange, de l'enrichissement et de la médiation.

La première manifestation de l'étrangeté dans ce roman est l'état de la famille d'une institutrice française de race blanche, veuve et mère de trois enfants. Nous précisons la couleur parce qu'elle joue un rôle important dans le développement des relations entre les personnages. Il s'agit

⁸ Voir Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses*, 1990, qui réalise la critique du concept de métissage qu'il considère comme largement inventé par l'anthropologie et plus spécifiquement le culturalisme américain. Selon lui, les cultures sont des constructions ethnologiques et historiques souvent instrumentalisées par des logiques politiques. Il remet en cause l'ethnologie en ce qu'elle a de « disjonction » et de « purification » théoriques et pragmatiques des cultures. Le multiculturalisme, en ce sens, peut être également critiqué au plan théorique puisqu'il vise à protéger une culture en vase clos. C'est finalement un « fondamentalisme culturel » (le prototype en est la réserve indienne). Amselle propose, en conséquence, de renoncer à cette vision disjonctive des cultures pour aller vers une « raison métisse », c'est-à-dire de la culture comme interprétation continue.

d'une famille dont les membres ont choisi la différence mais sont victimes de l'indifférence des autres ; pauvre, cette famille s'est identifiée aux indigènes qui vivent dans la précarité avec des moyens rudimentaires. Le personnage principal, appelé sciemment l'enfant n'a pas honte d'afficher sa rébellion contre la société des blancs ainsi que son désir d'appartenir à la société des indigènes, aux enfants jaunes. L'enfant ne se considère plus comme une française mais comme une fille de ce pays : l'Indochine. C'est pourquoi, sa relation avec un Chinois représente-t-elle l'accomplissement de son parcours vers un devenir métis qui pourrait lui offrir une existence nouvelle et surtout loin de celle des Français qui ont ruiné sa famille et discrédité sa mère : « On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous ? Elle n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça été le désert ». (Duras, p.224). Une déliaison à la fois sociale et filiale que l'enfant ne cesse de réclamer en « crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles » (Duras, p. 36). L'enfant ne cache pas sa différence et refuse toute autorité qui lui rappellerait le rang social qui est le sien. Dans sa différence, elle acquiert une liberté, ou plutôt elle impose sa liberté autour d'elle, jusqu'à devenir insolente et agressive : l'état miséreux de la famille ne l'a pas amenée à se sentir inférieure ; bien au contraire, c'est cela qui l'a libérée du conformisme de la société française et lui a permis de toiser les gens sans complexe :

L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « On ne regarde pas les gens comme ça [...]. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable. » (Duras, p. 36-37)

Par sa liberté et son insolence, l'enfant brave le stéréotype car elle abhorre « la crapulerie de cette engeance blanche de la colonie » qui a été la cause de la destruction de sa famille. Il faut reconnaître que grâce à sa liberté, l'enfant fuit la vacuité et l'absurdité du monde qui réduit la vie des hommes à des stéréotypes ; d'ailleurs, elle entend écrire un roman pour dénoncer l'injustice dont sa mère a été victime et décrire la réalité de ce qui se passe dans les colonies :

Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère, comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu'elle est folle, qu'on ne la reconnaît pas, rire d'elle, faire croire qu'elle est égarée en Indochine. (Duras p. 97)

Ce passage explique le mal-être que ressent l'enfant au sein de sa communauté, ce sentiment est celui de la marginalisation et de l'exclusion qui ont été imposées à sa famille et qu'elle essaie de dépasser en fuyant tout ce qui pourrait la rattacher aux Français qui ont provoqué cette supposée « folie » de sa mère. Elle s'affranchit de toute contrainte et de toute autorité, y compris celle de sa mère. Personnage étranger et étrange, l'enfant réclame sa différence et défend son existence métisse naturelle, laquelle loin de l'enfermer dans un univers limité par ses normes et fortifié dans son racisme invétéré, lui permet de

vivre autrement et de suivre son instinct. Dès lors, le métissage ne renvoie pas à un dédoublement de la personnalité, mais à un choix de vie dans le dialogue et dans la confrontation ; être métis ou le devenir suppose une ouverture sur l'autre, se vouloir un autre en vue de franchir les frontières de l'individualité. Ainsi, « métis » n'est-il pas une qualité mais un devenir ; il est de l'ordre de l'inachevé où l'individu prend conscience que son existence se situe dans un champ interactionnel. Selon Roger Toumson, le métis est innommé car il est étranger aux lois de la vie ; néanmoins, c'est avec lui que commencent des questions cruciales sur les limites des fondements de l'identité et de la nécessité de la reconnaissance de l'autre dans la construction de soi ; il affirme en effet que « [...] le métis doit être l'homme de demain. C'est l'homme qui peut fonder son identité directement sur la notion d'humanité »⁹. Il ajoute plus loin : « Le mot de "métissage" est aujourd'hui le "sésame" du salut de l'espèce humaine tout entière »¹⁰.

De ce fait, la traduction de la figure du métis dans ce roman répond au désir de Duras de remettre en cause l'idéologie de l'époque de la colonisation en Asie, de braver les représentations sociales restreintes et restrictives, mais également de traduire un tableau exact sur les relations qui régissent les membres de la même communauté ainsi que les membres d'une communauté différente. *L'Amant de la Chine du*

⁹Morin Edgar, Introduction à une politique de l'homme, Paris, Ed. Du Seuil, 1980, in *Mythologie du métissage*, p11.

¹⁰Toumson R., *Mythologie du métissage*, p.64

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

Nord déconstruit la stéréotypisation erronée et souvent politique de l'homme au profit d'une vision cosmopolite et réparatrice du savoir social qui incrimine les Chinois et les accuse des actes les plus abjects, comme on peut le lire dans ce passage où l'enfant dévoile à son amant chinois ses craintes et ses peurs :

L'enfant ferme les yeux. Elle est pâle. Le Chinois arrive près d'elle. - Qu'est-ce que tu as peur le plus ? Les tigres ou les gens ? - Elle dit, elle crie : Des gens. De toi, le Chinois. (Duras, p.106)

Et dans un autre dialogue, elle confirme cette peur : « *Tu m'aurais tuée comment, à Long-Hai ? - Comme un Chinois. Avec la cruauté en plus de la mort. »*

Mais ce stéréotype va être remis en cause par le Chinois lui-même et aussi par l'enfant qui découvre pendant leur relation que son amant possède une identité culturelle et linguistique qui lui permet de se sentir égal ou même supérieur aux Français, comme cela apparaît le jour où il rencontre la famille de l'enfant pour leur remettre l'argent que le frère aîné lui a demandé en échange de son honneur et de celui de sa sœur. Par ce geste, le Chinois met fin à sa relation avec l'enfant pour remplir son devoir face à sa communauté en général et à son père en particulier ; il s'en va anéanti de cette rupture tandis que son amante, l'enfant, voyage en France pour finir ses études.

Pour une esthétique du métissage.

Réclamer une écriture nouvelle et libre est l'un des objectifs de Marguerite Duras dont la langue se nourrit d'un imaginaire

bifide, entièrement asiatique et entièrement français. L'écriture dans *l'Amant de la Chine du Nord* est une écriture libre, une écriture illimitée car elle reste intimement liée au monde auquel elle donne forme, réclamant ainsi au langage son altérité discursive et culturelle. Il s'agit d'une écriture farouche à toute analyse, une écriture captivante et provocante par sa brièveté et son morcellement, Khatibi explique dans son ouvrage, *Les figures de l'étranger dans la littérature Française* que :

Duras explore une forme d'écriture qui se situe entre la parole et la langue littéraire, et qui est proche du monologue intérieur. Mais c'est un monologue particulier : on dirait que la narratrice est sur le divan d'un psychanalyste à qui elle s'adresse pour écrire par-dessus le divan, en courant dans l'association de ses idées. Et il s'agira plus loin de cette position dans le langage entre la virginité et un divan partagé avec un étranger.¹¹

La caractéristique essentielle sur laquelle insiste Khatibi est l'écriture corporelle qui réunit le mot et la voix dans la même phrase. C'est une écriture qui doit refléter l'origine et l'appartenance du sujet et répondre à l'horizon d'attente des lecteurs étrangers. Dans cette perspective, l'analyse du monologue chez Duras fait partie de cette analyse sur la part vocale qu'elle assigne à ses textes. Mais il ne s'agit pas de monologue proprement dit mais d'oralité qui refuse des valeurs préétablies et codées sur le langage. Ainsi l'auteure ne prétend pas au bilinguisme ni à une langue de l'entre-deux mais à une langue nouvelle faisant coexister des réalités historiquement

¹¹KHatibi, A, *Les figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987, p.89.

différentes, elle fusionne les mots français avec une musique vietnamienne pour générer un rythme hybride propre à elle et à la situation linguistique vécue.

Le chant de Thanh et des autres boys indochinois, que l'héroïne chante et connaît par cœur, crée un certain rythme dans le roman et une mouvance aux reflets linguistiques multiples, l'enfant continue parfois à écouter cette musique même quand elle est absente. Ainsi la réitération est-elle un facteur de rythmicité, donc de poétisation qui vise à articuler à la fois la parole, les blancs de la page et les images que l'écrivaine veut créer à travers sa caméra mentale car "*La caméra, c'est tous les autres et nous* »¹², dit-elle.

Si le chant refait surface dans la mémoire de Duras, c'est parce qu'il a acquis une dimension symbolique, voire mythique ; il égrène des souvenirs et des événements liés à sa construction identitaire. Le chant de Thanh lui permet de revenir sur son édifice identitaire et sur la langue de son pays pour mieux investir la langue française ; le chant de « l'enfance lointaine » occupe une place très importante dans cette œuvre ; il rythme l'écriture et offre à la langue de Duras une réalité culturelle et identitaire hybride qui puise ses ressources dans son pays, l'Indochine. Cela montre que cette écriture revendique, par le biais de la musique, de l'accent et de l'histoire, sa partie orale et surtout son étrangeté esthétique.

¹² Marguerite Duras à Gérard L a n g l o i s, in *Lettres françaises*, N° 1290, juillet 1969, p. 18

De plus, cette confrontation entre la langue française, langue de l'écriture, et la langue vietnamienne, langue de l'enfance, crée une écriture de l'amenuisement et du dépouillement, comme le précise Duras :

Un style de laisser-aller, d'abandon, « beau abandon », d'indifférence profonde devant la critique, de retrouvailles avec le parler aussi des régions frontalières dans le monde. Je pense au patois du nord, au yiddish, quand les langues s'interpénètrent les unes les autres pour devenir nouvelles.¹³

Le style de laisser-aller prône le manque de description et d'explication, le temps indéfini, l'intrigue inhabituelle au profit des trous qui se creusent, du silence et des blancs narratifs qui s'amplifient. En outre, l'immixtion de la langue jaune ou vietnamienne et de la langue française dévoile un processus de métissage linguistique et fantasmatique¹⁴, d'ailleurs, l'enfant fut émerveillée par le parler du Chinois, elle en écoutait chaque mot et chaque détail de l'histoire attentivement et avec jubilation : « Elle écoute la voix, cette autre langue française parlée par la Chine, elle est émerveillée. »(Duras, p. 89)

Au niveau de l'écriture, le français de l'amant chinois ne laisse pas entrevoir des maladresses, ou du moins Duras n'en parle pas, mais il demeure marqué par des subversions au niveau grammatical et expressif. En entendant son amant parler le français, l'enfant est subjuguée par les inflexions et les intonations que fait subir le Chinois, à la langue française. Le fond et la forme de cette langue sont altérés pour donner

¹³Duras Marguerite, in *Libération*, 13 Avril 1984.

¹⁴Buthors- Paillart C., *Duras la métisse, Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, DROZ, 2002.

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

naissance à une autre langue, comme le fait remarquer l'enfant : « Cette autre langue française » actualise la possibilité de faire coexister deux langues dans le même discours et revendique par la suite son étrangeté. La précision d'une « autre langue française », indique que l'enfant est consciente que son amant utilise des mots français. Cependant, ce qui l'enchant, c'est la voix du Chinois qui lui parvient à travers la prosodie, c'est-à-dire l'intonation et le rythme qu'il applique aux mots français.

Par ailleurs, ce qui est observable, dès les premières pages de *L'Amant de la Chine du Nord* ce sont les blancs narratifs et l'absence quasi-totale des conjonctions de coordination ou de subordination entre les phrases figure de l'asyndète, les exemples qui suivent le montrent :

La rue de Cholen. Les lampadaires, s'allument dans la lumière du crépuscule.

Le ciel est déjà bleu du soir, on peut le regarder sans se brûler les yeux. » (Duras, p96)

« Le chauffeur apporte le plateau. Il le pose sur la table. Grillades et soupes. Ils mangent. (Duras, p. 114)

L'absence de mots de liaison confère à la phrase une certaine liberté qui tient à l'écart par rapport à la norme de la grammaire française. Le sens demeure toutefois accessible. Duras souligne que : « C'est une rupture des automatismes du langage, une purification de l'usure du temps »¹⁵. Cela montre que, moins canalisés, les mots conservent une fraîcheur originelle qui leur

¹⁵Marguerite Duras, *la passion suspendue*, p. 33.

donne plus de sens et plus de musique pour dire la vérité. Par ailleurs, cette technique narrative qui se base sur l'omission et le vide provient d'une certaine influence qu'aurait exercé la langue vietnamienne sur la langue française, une influence et une tension que Duras a toujours voulues exhiber dans son écriture car elle fait partie de son enfance, de ses souvenirs et de ses rêveries. Il est à noter que dans la langue vietnamienne, le mot est autonome.

Ecrire en français mais dans une forme vietnamienne fluide et concise permet à Duras de tout recommencer, de se « retrouver » :

Il vient la chercher près de la porte. Elle est comme épuisée. Il la porte sur le lit. Elle ferme les yeux pour dormir, elle ne dort pas. Il la prend dans ses bras. Il lui parle en chinois. Ça la fait rire, toujours.

- Chante-moi aussi en chinois

Il chante en chinois. Puis il pleure. Elle pleure avec lui sans savoir pourquoi. (Duras, p. 109-110)

Ici, l'enfant est à l'écoute de la langue chinoise, même si elle ne la comprend pas entièrement. Par l'émotion que l'amant chinois transfère à ses mots et à ses phrases, l'enfant sent que la langue chinoise s'imprime poétiquement dans son existence. A la pension Lyautey où elle résidait, le chant en vietnamien est presque un rituel, c'est ce que nous comprenons à travers ce passage :

Toujours les jeunes boys qui chantent au fond de la cour vers le réfectoire. Elles [l'enfant et Hélène Lagonnelle] écoutent les chants en vietnamien. Peut-être les chantonnent-elles tout bas avec eux en vietnamien. (Duras, p93)

Ainsi la langue de l'autre et que la narratrice fait sienne n'est ni étrangère, ni inférieure, elle est fondamentalement existentielle. Le surgissement du chant qui rythme les journées de l'enfant agit comme un leitmotiv dans le récit de *L'Amant de la Chine du Nord* pour rappeler incessamment la relation indéfectible qu'entretient le personnage avec le pays où il est né. En outre, la répétition du chant crée un espace lointain, exotique, voire même mystique car la narratrice ne donne aucune explication sur le contenu de ce chant et le rend plus hermétique en employant l'adjectif « lointain », « le chant de l'enfance lointaine ». Dans cet extrait, l'enfant et son amie Hélène Lagonnelle écoutent de manière solennelle les boys qui chantent et tentent de partager avec eux ce moment de plaisir incantatoire.

Dès les premières pages du roman, nous constatons l'emploi d'un style « hermétique », à travers les blancs narratifs qui suspendent le récit et qui enfantent une discontinuité ou une forme de silence. Selon NajetLimam-Tnani,

Le blanc nous fait entrevoir l'impossibilité de l'œuvre, car il manifeste la résistance qu'offre les mots et les images quant à la traduction des réalités mouvantes, contradictoires, et complexes que cherchent à saisir, dans leur fulgurance même, la romancière.¹⁶

Ceci dit la technique du blanc narratif renvoie à l'indicible et à ce désir d'imiter ce manque d'homogénéisation qui caractérise le monde. D'ailleurs, le début du roman est marqué par les

¹⁶Limam- Tnani N., *Roman et cinéma chez MargueriteDuras*, French, 1996, p.71.

blancs narratifs qui l'emportent sur quelques phrases disséminées et incomplètes : « La rue redevient vide. Le Mékong a disparu. Il fait plus clair. » et un peu plus loin : « Il n'y a plus rien à voir que la disparition du Mékong, et la rue droite et sombre » (Duras, p.21) Cette distance narrative entre les phrases désarçonne le lecteur et le pousse à trouver le sens de cette absence et de ce vide qui envahissent régulièrement l'écriture dans ce roman. L'exemple du blanc narratif ou de la rupture narrative qui survient après la convocation de l'enfant chez le censeur de son école pour sa relation avec un étranger, le Chinois, laisse entrevoir l'intolérance et le racisme de la société européenne. C'est donc un lieu de réflexion illimité sur la vérité de l'exil et de la déliaison sociale que vit l'enfant, d'une part, et une image de l'injustice et de la marginalisation, d'autre part.

Cette technique du blanc narratif montre que le silence devient un véritable actant de la narration, beaucoup plus fertile à travers l'alternance du continu et du discontinu qui orchestre une montée en puissance du sens. A ce propos, Blanchot écrit :

Parler – on le sait aujourd'hui –, c'est mettre en jeu un tel manque, le maintenir et l'approfondir pour en disposer ; mais l'approfondir, c'est aussi le faire être toujours davantage et c'est finalement nous mettre dans la bouche et sous la main, non plus la pure absence de signes, mais la prolixité d'une absence indéfiniment et indifféremment signifiante : désignation qui, même si elle porte la nullité, reste impossible à annuler. S'il n'en était pas ainsi, il y aurait longtemps que le silence nous aurait tous satisfaits. Mais précisément le silence – le manque de signes – est toujours encore lui-même signifiant et toujours de trop par rapport au manque ambigu en jeu dans la parole.¹⁷

¹⁷Blanchot, M., *L'entretien infini*, Editions, Gallimard, 1969, p. 94.

Loin de s'en affliger, Blanchot considère le manque dans le texte littéraire comme une vertu judicieusement incorporée, comme un mouvement vers l'infini de la signification qui fait que langage et silence deviennent des complices. Le silence est l'autre de la parole, ce en quoi elle cherche à s'effacer ou à se reposer pour s'épanouir. Dans cette optique, il faut dire que le silence advient et devient comme une solution contre l'égaré et l'épuisement de soi et de la parole. Ainsi l'enfant, image emblématique de cet épuisement, voire même de ce dégoût de la parole, refuse à plusieurs reprises de s'exprimer longuement dans ses conversations avec Hélène Lagonelle, son amie, ou avec son amant, le Chinois, les deux personnages avec qui elle aime passer un peu de temps, mais dont l'échange se solde constamment par un échec :

Toi... jamais – dit l'enfant – jamais je ne t'oublierai... »
(Duras, p. 116)

Ce n'était pas la peine de la prévenir, ma mère, elle sait tout et ça lui est égal. Elle a dû oublier... Elle fait semblant de croire à la discipline mais c'est faux... Elle se fiche de tout ma mère... Je la vois comme une sorte de reine, vous voyez... une reine... sans patrie... de... comment dire ça... de la pauvreté... de la folie, voyez... (Duras, p.117)

Dans ces deux exemples, l'enfant se sent condamnée à se taire ; elle ne peut verbaliser ses pensées qui se heurtent au silence. La narration est entrecoupée par des points de suspension, figure de l'anacoluthie qui, à travers ce balbutiement, laisse apparaître un réseau illimité de significations.

L'enfant vit dans un tourbillon émotionnel, entre amour et haine, appartenance et déracinement et, malgré une indépendance et une indifférence qu'elle clame haut et fort, ses relations demeurent perturbées et indéfinies. Ainsi, avec Hélène Lagonelle, elle partage une amitié très profonde mais teintée d'érotisme et de sensualité ; elle lui raconte ses nuits avec le Chinois et son premier orgasme avec son petit frère Paulo. Ce partage des secrets les plus insolites rend les deux adolescentes très proches, jusqu'au contact physique, vu qu'elles se sont embrassées plusieurs fois. La relation entre les deux jeunes lycéennes est ambiguë et l'enfant ne trouve pas de mots pour la qualifier : « Et toi... jamais, jamais je ne t'oublierai... ». Elle dit « toi », suivi d'un silence car elle n'arrive pas à qualifier Hélène, mis à part par sa place dans sa mémoire. Le silence de l'enfant, dans cette situation, participe de la peine qu'elle ressent face à Hélène, sa confidente, la Française soumise et délaissée par ses parents qui n'arrivent pas à se soustraire aux obligations de la société française. C'est pourquoi elle vit dans l'ombre de son amie.

De plus, en parlant de sa mère, l'enfant tombe dans le même balbutiement que celui du premier exemple. Après avoir entendu parler de la convocation que le lycée a envoyée à sa mère pour l'informer de la relation interracial de sa fille avec un Chinois, l'enfant tente d'expliquer et de décrire l'état de cette mère mais son discours est toujours ponctué de silences intermittents. L'énonciation de l'enfant est déconcertante et même

émouvante ; les mots lui paraissent insuffisants et le silence s'impose comme révélation de la condition misérable et tragique de sa mère.

En effet, connue pour son indécence et sa haine envers la société française, cette lycéenne décline la responsabilité de sa mère dans sa relation avec le Chinois ; elle dit : « ...et ça lui est égal » et les espaces blancs entre les mots témoignent de son incapacité à nommer sa mère. L'enfant est trahie par sa langue et préfère le silence pour parler de sa mère, une mère absente et anéantie par le poids de la discrimination et de la violence dont elle est victime par ses compatriotes.

Ainsi, des sentiments ambivalents et une réalité douloureuse ont produit chez l'enfant une aphasie, un blocage langagier où l'inexprimé de la situation trouve refuge : ce que l'enfant n'a pu dire, c'est que sa mère est inconsolable de sa faillite et de la perte de son argent dans ce pays, l'Indochine, qui a vu naître son premier amour – son mari défunt – et ses enfants. La mère sombre dans une absence et une indifférence que l'enfant ne tolérera jamais, et le silence, dans le passage ci-dessus, apparaît clairement à travers la figure de style : l'aposiopèse rompt le tissu textuel et accélère l'avènement du silence en expliquant l'effort pénible que l'enfant fournit pour parler mais, malheureusement, elle se tait alors qu'elle est sur le point de dire l'essentiel. Cette impuissance et cette impossibilité se combinent pour créer ce que Van Den Heuvel qualifie de « [...]

"tabernacles" où se cache un secret que seul le sujet connaît, mais qu'il ne saurait livrer ». ¹⁸

Par ailleurs, la réécriture de *l'Amant de la Chine du Nord* met en procès la représentation de l'Asie déjà proposée dans *l'Amant*. Cependant, les mots qui forment cet univers asiatique demeurent évocateurs et ne réussissent pas toujours à créer l'imaginaire auquel tend l'écrivain. C'est pourquoi, le silence et le manque de description auxquels recourt Duras rendent son monde compliqué et son histoire continuellement inachevée. Duras opte pour l'élaboration de *L'Amant de la Chine du Nord* dans une écriture épurée de toutes expansions, en sorte que le lecteur se trouve arrêté, à plusieurs reprises, par des blancs et des concisions qu'il doit déchiffrer et commenter. Dans cette perspective Borgomano Catherine précise que : « L'écriture durassienne, bien que narrative et parfois, malgré tout, quelque peu descriptive, fonctionne plutôt comme la poésie en tentant d'agir directement au niveau de l'imaginaire et de l'émotion. »¹⁹

La poésie ne manque pas dans *L'Amant de la Chine du Nord*; présente dans plusieurs passages, elle pousse le lecteur à participer à l'installation de cet univers fictionnel et onirique : l'économie dans la description est une pause réflexive, tel un dire poétique, et la description de l'amour met en scène paradoxalement la douleur et la force, la mort et la vie :

*Aussi fort.
Le Chinois avait regardé.*

¹⁸ Van Del Heuvel, *Parole, mot, silence.*, p. 83.

¹⁹ Borgomano C., *Marguerite DURAS, De la forme au sens*, p. 52

*A son tour il avait baissé les yeux.
Mort du désir d'une enfant.
Martyre. (Duras, p. 61)*

La passion destructrice que vit le Chinois est la même passion que celle de l'écriture chez Duras. Ecrire et réécrire jusqu'à l'épuisement de l'écriture qui, parfois, ne fait que citer l'événement de manière brute, comme on peut le lire dans ce passage :

Le ciel, on le voit d'un bord à l'autre de la terre, il est une laque bleue percée de brillances.

On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder.

Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les enfants.

Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances.

Puis on entend la Valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel. (Duras, p.32)

Tel que dans l'écriture automatique, cet extrait est mis en exergue par le connecteur « puis » qui chapeaute quelques phrases et met en scène une énumération qui semble se précipiter à dire les choses avant qu'elles ne disparaissent. La nudité des choses racontées, le manque d'information et de détails confèrent au texte suspens, mystère et incompréhension, qualités qui ne tardent pas à projeter le lecteur dans cet univers fictionnel car l'écrivaine lui octroie le privilège de la description, comme l'écrit Abdelkébir Khatibi :

Tel est le paradoxe de cette écriture sans style, sans poésie, sans aucune tradition de la langue littéraire de l'amour. Une langue avec une force dévastée, fragmentée, au bout de son

énonciation. Pourtant, c'est cette limite qui parle à notre imaginaire.²⁰

L'écriture de l'amenuisement et du fragmentaire est une écriture subversive et provocatrice par le manque qu'elle étale et réclame tout au long de la narration.

De ce fait, l'enjeu de Duras est d'associer la recherche artistique et romanesque en littérature avec une réflexion sur l'homme contemporain.

Conclusion

L'écriture du métissage chez Duras est une écriture de la mouvance du dit et du non-dit, elle suggère, propose et abandonne le mot au profit de la blancheur paginale qui interpelle la conscience du lecteur et sa tolérance pour comprendre l'absence et la rupture qui s'y alternent.

Elle remanie et transforme le même contenu pour assurer cette créativité à laquelle elle tend, comme pour rendre inaccessible et fuyant ce qu'elle veut raconter. Et pourtant, cette écriture qui revient sur les mêmes événements ne les reprend jamais de la même façon car, en voulant dire les choses et les rendre à la fois explicites et intimes, l'écrivaine réinvente le matériel narratif qui oscille, paradoxalement au projet, entre le silence et la rupture. Il s'agit, pour reprendre la formule de Blanchot, d'une écriture de « ressassement »²¹. Le ressassement

²⁰Khatibi Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987, pp. 89- 90.

²¹Borgomano Madeleine, *Marguerite Duras, De la forme au sens*, textes réunis par Claude Borgomano et Bernard Alazet, L'Harmattan, 2010, p. 50.

chez Duras ne se limite pas à une répétition ennuyeuse mais elle est inscrite dans un processus de représentation toujours en procès parce qu'elle est liée non seulement à la mémoire individuelle mais aussi à la mémoire historique et collective.

Cette écriture en procès qui se renouvelle continuellement sur les traces d'autres textes est une contestation sociale et politique des épreuves subies par l'écrivaine et par d'autres individus confrontés aux mêmes événements. C'est pourquoi, *L'Amant de la Chine du Nord* se trouve au carrefour de plusieurs disciplines : l'histoire, la littérature, la sociologie, l'éthique, et entre deux langues adroitement imbriquées qui traduisent une façon de renouveler la lecture du texte littéraire pour lui restituer ses différentes résonances.

L'Amant de la Chine du Nord nous introduit dans une communion profonde avec les autres ; et cette communion révèle que la représentation oscille entre le commun et le différent sans lesquels aucune réalité n'existe. Ainsi la différenciation narratologique et imaginaire-fictionnelle que propose Duras dans ce roman entend, d'une part interroger les représentations sociales, politiques, géographiques et culturelles qui sont ballotées entre le mythe et le stéréotype et, d'autre part, inviter à considérer l'individualité de l'être humain.

Bibliographie

Abric, J.-C. *Pratiques sociales et représentations*. Paris, PUF, 1994.

Amselle J.L., *Logiques métisses*, Payot, Paris, 1990.

Blanchot, M., *L'entretien infini*, Editions, Gallimard, 1969

Borgomano M, *Marguerite Duras, De la forme au sens, textes réunis par Claude Borgomano et Bernard Alazet*, L'Harmattan, 2010

Bouthors-Paillart C., *DURAS LA METISSE, Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Editions DROZ, 2002.

Cosmas, K.M. Badasu, *Le Même et l'Autre, espace et rapport de pouvoir dans le roman français (1871-1914)*, New York, Peter Lang Publishing Inc, 1998.

Duras M, *L'Amant de la Chine du Nord*, Actes Sud, 1997.

Jodelet D., « Formes et figures de l'altérité », in Sanchez--Mazas et Laurent (sous dir), *L'Autre, regards psychosociaux, chapitre 1*, pp. 23-47, Presses de l'Université de Grenoble, Collection Vie sociale, 2005.

Khatibi A, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Denoël, 1987.

Laplantine F, Nouss A, *Métissage de Arcimboldo à Zombi*, Arthème Fayard, 2001.

Marguerite Duras, la passion suspendue, entretien avec LeopoldinaPallottaDella Torre, La Tartaruga, 2013.

Marguerite Duras à Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains, Entretiens*, René Julliard, Paris 1963

Etrangers et métis : *L'Amant de la Chine du Nord* ou l'invention d'une écriture du métissage revue *Socles*

Roger T, *Mythologie du métissage*, PUF, 1998.

Van Den Heuvel P, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation*, éditions José Corti, 1989.