

LE DISCOURS DU POUVOIR DANS « LE CYCLE DU *BARRAGE* »

DE MARGUERITE DURAS

by

ELIZABETH K. FRANZ

(Under the Direction of Nina Hellerstein)

ABSTRACT

The four works of Marguerite Duras's "cycle du *Barrage*" (*Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*) form a complex intertextual dialog in which the central story of a young girl and her older lover is told and retold. Among the repeated images and themes that unite the four works are those of nature, women and indigenous peoples. This paper analyses Duras's skillful use of the language and imagery of traditional binary thought to undermine the discourse of power that permits the exploitation of nature, the domination of women, and the oppression of indigenous people.

INDEX WORDS: Marguerite Duras, "Cycle du *Barrage*", Ecocritique, Postcolonial, Feminist

LE DISCOURS DU POUVOIR DANS LE « CYCLE DU *BARRAGE* »

DE MARGUERITE DURAS

by

ELIZABETH K. FRANZ

B.A., 1994, Brigham Young University

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2008

© 2008

Elizabeth K. Franz

All Rights Reserved

LE DISCOURS DU POUVOIR DANS LE « CYCLE DU *BARRAGE* »

DE MARGUERITE DURAS

by

ELIZABETH K. FRANZ

Major Professor: Nina Hellerstein

Committee: Timothy Raser
Rachel Gabara

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
August 2008

DEDICATION

To my Grandma Kimber

ACKNOWLEDGEMENTS

I would most like to thank Nina Hellerstein, for her guidance and care in helping me prepare this document, and for many conversations that helped me clarify my thinking on this and other matters. Additionally, I am grateful to Timothy Raser and Rachel Gabara for their service as committee members. All of my professors in the Department of Romance Languages at the University of Georgia have been invaluable guides, who have given generously of their time, and have helped me develop and hone my academic skills. I am also very grateful to my friends, who provided needed encouragement, as well as many insightful discussions.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
INTRODUCTION	1
CHAPTER	
1 Les images de la nature dans « le cycle du <i>Barrage</i> »	9
2 Les images des femmes dans « le cycle du <i>Barrage</i> »	19
3 Les images des indigènes dans « le cycle du <i>Barrage</i> »	35
4 Conclusion	46
BIBLIOGRAPHY	49

Introduction :

Comme écrivain, Marguerite Duras est souvent difficile à caractériser. On trouve dans ses œuvres toutes sortes de contradictions et d'ambivalences. Son style unique, plein de fragmentation et de blancs, crée un effet kaléidoscopique. Elle a réécrit la même histoire, celle d'une très jeune fille qui a un amant plus âgé, plusieurs fois. Chaque variante est racontée d'une manière différente, avec des transformations de quelques détails de l'histoire, mais des éléments thématiques, des images, et même des phrases reviennent. Les quatre œuvres *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), ou le « cycle du Barrage »¹, forment une conversation intertextuelle qui se transforme à chaque regard, tout comme un kaléidoscope, qui crée des images mouvantes sans que les éléments changent. Les images de la nature, des femmes, et des indigènes sont parmi les éléments qui existent dans tous les ouvrages, donc qui relient les livres de la série. Une analyse des rapports entre ces images révélera certaines oppositions binaires dans le « cycle du Barrage » qui rangent la nature, la femme et les indigènes tous dans une position non valorisée. Cette dévalorisation soutient une dialectique patriarcale et raciste qui permet la domination économique de la Terre, de la femme et des peuples colonisés. Cependant, le style durasien fonctionne pour révéler et puis pour déstabiliser ces oppositions binaires, donc pour subvertir le système traditionnel et patriarcal.

¹ Eva Ahlstedt a emprunté l'expression « cycle du Barrage » à Claire Cerasi (voir Ahlstedt 1, note 2).

Les théories d'Hélène Cixous et de Jacques Derrida constatent que la pensée, la société, et la littérature du monde occidental sont basées sur des oppositions binaires qui sont hiérarchisées : chaque « couple » de termes opposés n'est qu'une manifestation du premier « couple » fondamental, celui de l'homme et de la femme (Moi 104). De plus, une analyse de n'importe quelle opposition révèle que le terme associé avec le côté féminin du « couple » est dévalorisé car la pensée place toujours la femme dans la position inférieure. Hélène Cixous présente les oppositions suivantes :

Activité/passivité,

Soleil/Lune,

Culture/Nature,

Jour/Nuit,

Père/Mère,

Tête/sentiment,

Intelligible/sensible,

Logos/Pathos. (115)

Cette construction est très puissante, surtout parce qu'elle n'est pas toujours évidente à première vue, mais elle fait partie du système linguistique, donc il est difficile d'y échapper.

Une des oppositions binaires les plus répandues est celle de la culture en contraste avec la nature. Selon Ortner, cette opposition est universelle dans toutes les cultures du monde puisque c'est la capacité de transformer la nature qui définit l'humanité comme différente des animaux (27). La culture est vue comme supérieure et représente le

domaine masculin. On peut définir la culture comme les moyens que les êtres humains emploient pour dépasser les limites de l'existence naturelle (Ortner 28). Alors, la culture est la somme des créations de l'homme : la religion, la technologie, et la société autant que l'art, la musique, et la littérature. La nature, par contre, est toute ce qui existe hors du domaine de l'homme (Ortner 27). Puisque le rôle reproductif de la femme lui demande un plus grand pourcentage de sa vie que celui de l'homme, et puisque son corps y est plus impliqué que celui de l'homme (De Beauvoir 70-1), la femme est plus proche du processus naturel de la reproduction, donc plus proche de la nature, que l'homme (Ortner 33). L'homme utilise ses forces pour construire et pour maintenir la culture, ce qui dépasse la mortalité, tandis que la femme ne produit que des êtres périssables ; l'homme produit mais la femme reproduit (Ortner 31). Cette philosophie est implicite dans le langage et dans toutes les constructions de la société patriarcale. Elle justifie une position inférieure et de la femme et de la nature. Comme explique Ynestra King, « There is no natural hierarchy; human hierarchy is projected onto nature and then used to justify social domination » (cité dans Gaard, 3). Alors, pour dévaluer n'importe quelle idée, il ne faut que l'aligner d'une manière ou d'une autre avec la femme ou avec la nature, et c'est exactement ce que la rhétorique colonialiste fait aux indigènes.

Dans la littérature colonialiste, les images des indigènes servent à soutenir le système du pouvoir colonial, qui est raciste et patriarcal. JanMohamed explique le système dualiste qui soutient le pouvoir du colonisateur, ce qu'il appelle « the manichean allegory » :

The dominant model of power--and interest--relations in all colonial societies is the manichean opposition between the putative superiority of

the European and the supposed inferiority of the native. This axis in turn provides the central feature of the colonialist cognitive framework and colonialist literary representation: the manichean allegory--a field of diverse yet interchangeable oppositions between white and black, good and evil, superiority and inferiority, civilization and savagery, intelligence and emotion, rationality and sensuality, self and Other, subject and object.

(63)

Un moyen de fortifier ce système dualiste, c'est de féminiser les indigènes. C'est à dire, qu'ils sont souvent décrits comme plus petits que l'homme blanc, plus faibles, moins intelligents et plus émotionnels que lui. El Ftouh² décrit plusieurs moyens pour dépeindre les indigènes comme des êtres inférieurs : on peut décrire les indigènes comme des enfants orphelins qui ont besoin d'être sauvés et protégés par la France, on peut illustrer la sauvagerie des indigènes en contraste avec les Français civilisés ; on peut déshumaniser les individus indigènes en les comparant aux animaux, les décrivant sans détails, ou en les plaçant toujours au milieu des foules (80-2). Ce n'est pas par accident que beaucoup de ces techniques portent sur un rapport direct entre l'indigène et la nature. Revenant à l'opposition de la nature et de la culture, dès que l'indigène est associé avec la nature, il est séparé de la culture donc de la civilisation humaine et on lui attribue ainsi le rôle inférieur.

Le pouvoir de ce système de pensée dualiste, c'est dans sa stabilité. Puisque la racine de l'opposition binaire est la biologie humaine, c'est à dire l'existence éternelle

² El Ftouh parlait en particulier des images des Africains dans les films, mais je crois qu'on pourrait voir des images similaires dans les œuvres où il s'agit plutôt des indigènes des autres colonies françaises.

des deux sexes, et puisque cela ne change pas, la base de l'opposition est dans le corps et l'expérience quotidienne de chaque humain. En plus, le langage incorpore ces définitions opposées déjà valorisées et l'enfant les apprend avec ses premiers mots. On est forcé d'utiliser le langage, surtout si l'on voudrait être écrivain, mais la pensée dualiste est si puissante que même les auteurs qui ne veulent pas perpétuer le paradigme hiérarchique en sont piégés (JanMohamed 63). Cependant, si le pouvoir de ce dualisme dépend de la stabilité, alors un auteur peut au moins le saboter en déstabilisant le système. Il y a plusieurs moyens de le faire. On pourrait démontrer des exceptions aux oppositions fixes, par exemple un homme qui préfère s'occuper des enfants ou une femme très forte. On pourrait renverser et réévaluer la position des termes opposés, et définir la femme et la nature comme plus importantes. Un auteur pourrait illustrer l'ambivalence, c'est à dire la capacité des deux termes opposés d'exister simultanément sans que l'un annule complètement l'autre : on voit fréquemment deux émotions qui semblent être des pôles opposés mais qui existent concurremment, comme sentir la haine et l'amour pour le même individu. On pourrait aussi présenter une multiplicité de choix : par exemple, en plus de la nature et la culture, il y a des exemples de la nature cultivée, comme dans un jardin, qui combine les deux définitions. Un auteur pourrait aussi essayer de redéfinir complètement les termes opposés, ce qui est très difficile étant donné les exigences du langage. L'écrivain peut, par exemple, redéfinir l'humanité comme partie intégrale de la nature et ainsi annuler l'opposition fondamentale de la culture versus la nature. Marguerite Duras a créé son propre style qui emploie adroitement toute ces techniques pour subvertir la pensée dualiste et patriarcale dans le « cycle du *Barrage* ».

Les critiques littéraires ont beaucoup écrit sur le style de Marguerite Duras, et les méthodes d'analyse sont diverses et nombreuses. Plusieurs critiques³ notent l'ambivalence, la fragmentation, l'absence, les blancs et le silence chez Duras. On peut voir ces éléments comme plutôt « féminins », surtout en comparaison avec une narration directe et linéaire qu'on dira « masculine ». Ces techniques « féminines » servent à déstabiliser et à redéfinir les formes traditionnelles de textualité.

Ces mêmes techniques dites « féminines » peuvent aussi servir à accentuer la critique post colonialiste. Tandis que certains critiques voient dans le « cycle du *Barrage*» un renforcement du pouvoir colonial, d'autres découvrent une subversion de ce pouvoir. Suzanne Chester révèle plusieurs aspects dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* qui renforcent le paradigme colonial, mais elle y voit aussi une déstabilisation du système colonialiste à cause de la position marginale des protagonistes dans la société (437). Yvonne Hsieh découvre une évolution dans le discours chez Duras : dans *Un Barrage contre le Pacifique* le discours est franchement anticolonialiste (56), tandis que dans les œuvres plus tardives elle voit des traces d'une « subversion des topoï orientalistes » (59).

Quant aux images de la nature, le style de Duras en utilise beaucoup. Il existe un grand nombre de critiques⁴ qui ont mentionné la présence, souvent menaçante, des images de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras. Yves Clavaron décrit l'espace imaginaire que Duras crée avec les images de l'eau et de la forêt. Selon lui, elle construit ainsi un espace de fantasme qui représente une dissolution du réalisme et donc une

³ Voir par exemple : Bremondy, Husserl-Kapit et Duras, Michalski et Cagnon, Morgan, Schuster, et Selous.

⁴ On peut noter Bremondy, Michalski et Cagnon, Dugas-Portes, Genova, Hellerstein ("Image" 54), et Duras elle-même.

rupture avec les formules prescrites de la forme du roman (155). Ces images peuvent donc servir dans le style durasien à ponctuer la déstabilisation du système traditionnel et patriarcal.

Il semble alors que le style de Duras combine de multiples éléments pour engendrer une subversion de l'hierarchie patriarcale. Une analyse de cette combinaison pourrait être révélatrice. Pour faire une telle analyse, je propose d'examiner le rapport entre les oppositions binaires dans les quatre œuvres du « cycle du *Barrage* ». Si on construit une liste de quelques oppositions binaires, on pourra voir que la mère est parfois dans la position non valorisée et parfois dans la position valorisée :

valorisé	non valorisé
l'homme	la femme
la culture	la nature
le dominateur	le dominé
l'exploiteur	l'exploité
la ville	la plaine
les colonisateurs	les colonisés
les Blancs (les Français)	les indigènes
les administrateurs coloniaux	la mère
la mère	la mer
la mer	la mère
la mère	les enfants
le désir	la prostitution
la vie	la mort
le jour	la nuit

Ces changements de position expriment un dialogue complexe avec les structures sociales du pouvoir et leurs effets sur les personnages de l'œuvre. Dans le premier roman de la série, *Un Barrage contre le Pacifique*, il y a un effort vers la résistance aux définitions binaires, mais la structure dualiste reste, et les personnages n'y échappent pas. Changer de position dans les oppositions peut mettre en question la stabilité du paradigme hiérarchique, mais cela ne détruit pas les oppositions elles-mêmes, donc les

personnages et leurs réalités sont toujours définis par ces constructions binaires.

Cependant, en examinant les œuvres d'une manière chronologique⁵, on verra un progrès vers une redéfinition des termes binaires, ce qui permet aux personnages d'échapper aux rôles prédéterminés. Par exemple, dans les œuvres plus tardives, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, il y a non seulement des variations dans le rôle de la mère, mais aussi dans les rôles des autres personnages (Hellerstein, "Family" 104-5). Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, malgré les complications introduites par la question de l'argent et les caprices de la mère, le rapport entre Suzanne et M. Jo reste plutôt simple : il la désire, elle ne le désire pas (Johnson 117). Par contre, dans *L'Amant* le désir mutuel entre la jeune fille et son amant chinois forme un rapport beaucoup plus complexe, donc leurs rôles semblent plus variables (Hellerstein, "Family" 103). On peut trouver de nombreux exemples de cette complexité dans *L'Amant*, ce qui transforme les oppositions binaires de construction figée en tableau kaléidoscopique.

Évidemment, le « cycle du *Barrage* » de Marguerite Duras présente tout un vaste panorama d'interprétations possibles. Ces œuvres complexes, qui ne cessent jamais de se transformer, ont quand même une histoire centrale et des images répétées qui servent comme base pour une conversation intertextuelle. Une étude de la figuration de la nature, des femmes et des indigènes dans les œuvres de la série pourrait saisir une partie de cette conversation et nous permettre de la mieux comprendre.

⁵ Pour simplifier la discussion, je place les œuvres du « cycle du *Barrage* » dans deux groupes: les œuvres antérieures (*Un Barrage Contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*) et les œuvres tardives (*L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*). Puisque *L'Eden Cinéma* raconte l'histoire d'*Un Barrage Contre le Pacifique* dans la forme d'une pièce de théâtre, et *L'Amant de la Chine du Nord* est une version de *L'Amant* adaptée pour le cinéma, les analyser ensemble est logique.

Chapitre 1 : Les images de la nature dans le « cycle du *Barrage* »

Marguerite Duras a affirmé avoir peur de la forêt parce que « c'est un lieu inquiétant » (Duras et Porte, 27). Elle a aussi ajouté: « La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur. [. . .] Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, l'invasion par l'eau » (Duras et Porte 84). Cette peur dont elle parle est présente dans le « cycle du *Barrage* », surtout dans les images de l'eau et des forêts. Avec les descriptions des choses ou des lieux naturels, Duras crée souvent le sentiment de peur, d'invasion, de noyade, ou d'étouffement. Cela semble ranger la nature carrément du côté non valorisé des oppositions binaires, la culture humaine étant l'opposée de la nature. Cependant, quand on examine de plus près les images de la nature dans les textes, y compris leur juxtaposition avec les autres éléments du texte et le ton des descriptions, on verra qu'il n'y existe pas d'oppositions nettement définies, car chaque élément naturel incarne une association positive aussi bien qu'une association négative. La présence de définitions multiples révèle l'ambivalence et ainsi déstabilise la pensée dualiste.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* l'invasion annuelle des rizières de la concession par les eaux salées de la mer est un bon exemple de cette ambivalence. Premièrement, il semble que la nature soit l'ennemie puisque c'est à cause des marées et des petits crabes que les barrages ne tiennent pas. Dans *L'Eden Cinéma* le refrain : « La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte » est répété plusieurs fois (19). Cette répétition accentue la répétition annuelle de l'événement.

L'expression « monta à l'assaut » a des connotations militaires et indique une guerre entre la mère et la mer. Cependant, quand on se rend compte que c'est à cause des agents cadastraux corrompus que la mère a reçu cette concession incultivable, et que les agents représentent le pouvoir du gouvernement colonial, après tout c'est à cause de la culture humaine que la mère a le problème des barrages et non seulement à cause de la nature. La mer devient, alors, un symbole de la nature et de la culture à la fois et ainsi incarne l'ambivalence.

Un autre aspect important de la nature dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* est la marginalité des terres de la concession, et en effet de toute la plaine:

La plaine n'existait pas.

Elle faisait partie du Pacifique.

C'étaient des eaux salées, des plaines d'eau.

On ne savait pas où commençait le Pacifique. Où se terminait la plaine.

Entre le ciel et la mer. (*Eden 22*)

La marginalité de la terre reflète la position de la famille dans la société de la colonie ; la famille est trop blanche pour être indigène, trop pauvre pour être blanche. Cette position marginale déstabilise les oppositions binaires de la pensée colonialiste (Chester 442). La rhétorique colonialiste construit toute une liste des oppositions qui définit l'Européen comme supérieur et l'indigène comme inférieur, c'est « the manichean allegory » de JanMohamed, dont nous avons déjà parlé (63). Puisque la famille est à la fois inférieure aux autres blancs et supérieure aux indigènes, l'allégorie de JanMohamed n'explique pas

suffisamment leur situation (Chester 442). En plus, l'instabilité de la terre est un écho de l'instabilité mentale de la mère, et aussi de la précarité de sa propriété de la concession. Les barrages et le bungalow, deux constructions fugaces de la mère, sont aussi instables que la terre de la plaine. C'est avec ces constructions que la mère essaie de tenir la concession, terre qu'il faut cultiver et améliorer, mais elles sont mal construites et donc détruites par la nature (les marées, les crabes, la pluie, les vers). La plaine est un lieu toujours menacé de tout côté : les inondations, les bêtes sauvages, le paludisme, la faim et la peur (Waters 261). Cette terre instable résiste à toute définition claire, et ainsi démantèle les oppositions binaires.

La nature est souvent liée à la mort et à la putréfaction dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*. En particulière, la forêt est un lieu dangereux et sauvage : «La forêt [. . .]. Elle est dangereuse » (*Eden* 29). Selon Yves Clavaron, c'est le lieu des corps en décomposition (149). Il cite comme exemples « les proies des fauves qui se faisaient au soleil » dans la forêt et les corps des animaux dans le rac (Clavaron 149). Il y a, en fait, beaucoup d'autres corps en décomposition dans ces œuvres. D'abord, *Un Barrage contre le Pacifique* commence avec un cheval mourant, et termine avec la mort de la mère. De plus, si on compare le bungalow au corps de la mère et à sa santé mentale, comme a fait Erica Johnson (122), les vers qui mangent le chaume du bungalow et qui tombent constamment du toit (*Barrage* 229) représentent la décomposition de l'abri de la famille et aussi de la stabilité mentale de la mère. Les vers mangent le bungalow comme les crabes ont détruit les barrages; ce sont des éléments de la nature qui détruisent les constructions humaines petit à petit, tout comme la dégradation progressive de la raison de la mère qui mène à sa mort.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, le personnage de Suzanne est souvent associé avec les corps en décomposition. La première fois qu'on voit Suzanne, elle est sous le bungalow avec les biches que Joseph a tuées et qu'il laisse pourrir pendant trois jours (*Barrage* 14). En plus, elle a peur de nager dans le lac à cause des animaux noyés qu'on y trouve parfois (*Barrage* 24, *Eden* 33). Elle est aussi juxtaposée avec les corps pourrissants pendant les deux visites à la forêt. Pendant le voyage avec Joseph, Suzanne et son frère passent par une clairière où ils voient les proies pourrissantes des fauves (*Barrage* 127). Agosti, lui aussi, amène Suzanne à une clairière dans la forêt pour la déflorer (*Barrage* 271). La juxtaposition de Suzanne avec les corps en décomposition au début du roman et dans la première clairière crée une association qui revient dans cette deuxième clairière, rappelée par la similarité des deux scènes. À cause des proies putrides, le voyage à la forêt avec Joseph est lié à la mort. Si l'acte de faire l'amour représente la vie, alors l'expérience sexuelle avec Agosti appartient à la vie. Cependant, parce que Suzanne et Agosti le font dans une clairière dans la forêt, une image qui est déjà liée à la mort à travers les corps pourrissants des proies, il y a aussi un aspect d'abaissement. De plus, le sang qui coule après le dépucelage de Suzanne renforce l'association avec la mort aussi bien que l'image de Suzanne comme proie. Agosti « avait remis un coin de ce mouchoir ensanglanté dans sa bouche, sans dégoût et avec sa salive il avait essuyé une nouvelle fois les taches de sang séché » (*Barrage* 275) ce qui ajoute un aspect oral, donc de prédateur qui goûte le sang de sa proie. Par conséquent, et la forêt et l'acte de faire l'amour sont les deux représentés comme ayant simultanément des caractéristiques de la vie et de la mort, ce qui engendre l'ambivalence : les catégories dualistes ne tiennent pas.

Les descriptions de la forêt pendant les deux visites révèlent aussi des ambivalences: d'abord, parce que les images aquatiques font partie du tableau de la forêt, ce qui donne une « bipolarité » à l'espace (Clavaron 148). De plus, parce que les sentiments évoqués par les deux descriptions sont différents. Pendant la visite avec Joseph : « Les lianes et les orchidées, en un envahissement monstrueux, surnaturel, enserraient toute la forêt et en faisaient une masse compacte aussi inviolable et étouffante qu'une profondeur marine » (*Barrage* 127). Ici, l'image d' « une profondeur marine » illustre bien la « bipolarité » dont parle Clavaron, et on voit une sensation d'étouffement et de constriction. Par contre, avec Agosti, au moment où ils entrent dans la forêt « Il y faisait par contraste une fraîcheur si intense qu'on croyait entrer dans l'eau » (*Barrage* 271). Ici, l'image de l'eau fait rafraîchir au lieu de noyer le couple. Puis il y a les descriptions des clairières : dans la première, il y a bien sûr les proies pourrissantes, mais aussi « des nuages de mouches », de « l'herbe jaune », et des « amoncellements de plumes séchées et puantes » (*Barrage* 127) qui sont toutes des images de mort et de putréfaction. Tandis que « La clairière où Jean Agosti s'arrêta était assez étroite, une sorte de gouffre d'une sombre verdure entouré de futaies épaisses et hautes » (*Barrage* 271). La clôture de cette deuxième clairière n'est plus étouffante, mais devient protectrice; ce que Clavaron appelle une « chambre d'amour, refuge inquiétant mais sûr » (149). Le cadre ici rapproche à la vie et les énergies de croissance, ce qu'on voit dans l'image de la verdure haute et épaisse. Au moment de faire l'amour, les corps vivants et actifs d'Agosti et de Suzanne font contraste avec les corps en décomposition dans la première clairière. Alors, la forêt dans ces deux séquences n'est ni complètement du côté de la mort, ni nettement du côté de la vie.

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la mer et l'eau dans toutes ses formes jouent un rôle très similaire à celui de la forêt dans les œuvres antérieures.

D'abord, l'auteur utilise une technique littéraire comparable à la structure parallèle des deux visites à la forêt. La jeune fille rencontre son amant pendant un voyage en bateau, et ils sont séparés à la fin par un deuxième voyage en bateau (Hellerstein "Image", 54).

Comme les images de la forêt, les images de l'eau sont liées simultanément à la vie et à la mort, au désir et à la peur. Cette dualité, existant simultanément dans une seule chose, crée un ordre symbolique changeant et complexe qui nie les oppositions fixes.

Le fleuve, le Mékong, est une forme aquatique qui sert comme symbole mobile tout au long des deux œuvres. Premièrement, plusieurs critiques ont noté le rôle symbolique du fleuve comme frontière transformatrice que la jeune fille doit traverser pour devenir adulte (Genova 49, et Hellerstein, "Image" 53). C'est évidemment une frontière sexuelle que la jeune fille a déjà approchée inconsciemment, mais la rencontre de l'homme Chinois sur le bac est le moment décisif. Comme le début du désir sexuel, le fleuve est menaçant et puissant : « Dans ce courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie » (*L'Amant* 18). Cependant, il y a aussi un côté primitif et attirant, qui a clairement des connotations sexuelles : « jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans » (*L'Amant* 17). L'auteur utilise plusieurs fois des comparaisons entre le fleuve et le corps humain. Son écoulement est comparé au mouvement du « sang dans le corps » (*L'Amant* 30). Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la forme serpentine du fleuve remplace l'image des corps des amants entrelacés sur le lit (140). Un autre emploi du

fleuve, qui rappelle le rac dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, est comme porteur de mort : « Il 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, [. . .] » (*L'Amant* 30). Cette variation constante du rôle du fleuve crée une définition fluctuante qui résiste à tout effort pour le placer dans une des catégories dualistes.

Toute eau vient de la mer et y retourne. Les critiques ont beaucoup discuté le rôle symbolique de la mer chez Duras. Evidemment, comme toutes les autres images de la nature dans ces œuvres, la mer n'est pas figée comme symbole (Michalski et Cagnon 375). Le fleuve, si puissant qu'il soit, n'est qu'un chemin vers la mer : « tout va vers le Pacifique » (*L'Amant* 31). La mer est tellement vaste qu'elle peut tout contenir. Elle est à la fois éternelle, parce qu'elle ne change pas, et mortelle parce qu'« elle menace à chaque instant de tout engloutir » (Rosello 518). La mer est liée directement avec le plaisir sexuel de la jeune fille, puisqu'au moment de sa première union avec l'homme Chinois :

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable. (*L'Amant* 50)

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la jeune fille entend « le bruit de la mer dans la chambre » (80). En plus, l'eau est toujours présente en quelque forme quand le couple fait l'amour, soit en forme de douche, de pluie, de pleurs ou simplement d'une image. Ces formes représentent la mer, mais étant beaucoup plus petites et plus abordables que

la mer, n'inspirent pas la même peur que la mer elle-même. La jeune fille désire coucher avec tous les boys qui travaillent à la pension, avec ses professeurs, avec Thanh, avec son frère et avec Hélène Lagonelle ; elle éprouve un désir aussi grand que la mer mais qui devient abordable pendant les heures qu'elle passe avec son amant. La mer est alors un symbole omniprésent et vaste qui joue un rôle dominateur, contenant et surveillant tout; l'amant est le médiateur qui permet à la jeune fille d'y avoir accès. Aucune catégorie dualiste ne décrit suffisamment le rôle de la mer dans les œuvres tardives du « cycle du *Barrage* », donc le système des oppositions qui soutient l'hierarchie patriarcale est saboté.

La littérature traditionnelle, surtout celle à base chrétienne, range le jour et le soleil du côté valorisé de la liste des oppositions binaires et la nuit du côté négatif, la lumière représentant le bien et la vérité tandis que la nuit représente le mal et le mensonge. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras renverse souvent ce système, et même ce renversement ne reste pas stable. Michalski et Cagnon ont noté chez Duras une dualité d'images de la lumière, et de la chaleur ; le soleil peut rendre heureux mais il a aussi un côté destructeur (373). D'abord, en parlant de son visage « dévasté » (*L'Amant* 9) la narratrice explique qu'« on m'a souvent dit que c'était le soleil trop fort pendant toute l'enfance » (*L'Amant* 12). Alors, le soleil est lié avec des forces destructrices. Cependant, puisque ce « visage détruit » (*L'Amant* 10) de la narratrice est présenté dès le début comme beau et valorisé, même la destruction n'est pas nettement négative. Plusieurs fois, le soleil est juxtaposé avec des images d'effacement : « Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon » (*L'Amant* 30). D'un côté, le soleil est trop brillant et donc dégrade

tout : « l'éclairement solaire ternissait les couleurs, écrasait » (*L'Amant* 100). De l'autre côté, la lumière est souvent brumeuse, donc cache le paysage (*L'Amant* 36). Ici, le soleil, qui illumine normalement la réalité, ne révèle rien. Ce rôle du soleil reproduit le jeu entre les choses cachées, les choses non dites, et le texte lui-même qui entreprend de dire la vérité mais qui est plein de silences et d'absences⁶. « Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse [. . .] » dit la narratrice, mais à la fois, « L'histoire de ma vie n'existe pas » (*L'Amant* 14).

La nuit, par contre, devient le moment d'illumination et de révélation. Il y a une clarification de la vision et aussi de la connaissance. Bien sûr, comme toujours chez Duras, l'ambivalence existe aussi dans la représentation de la nuit. Selon l'exigence de la tradition, la nuit est parfois liée à la mort. Par exemple, au moment de la mort du père, qui était séparé de la famille, la mère l'a su par le cri d'un oiseau en pleine nuit (*L'Amant* 41-2). Cependant, pendant la nuit on peut voir les rives du fleuve que le soleil cache (*L'Amant* 100). Cette ambivalence crée un paradoxe : tandis que le soleil illumine mais ne révèle rien, la nuit illumine et révèle qu'il y a beaucoup de choses qu'on ne peut jamais voir. Pendant la nuit, le ciel de la saison sèche est « bleu comme en plein jour » et éclaire « la terre jusqu'à la limite de la vue » (*Chine du Nord* 33). La mère emmène ses enfants voir la belle nuit et leur dit de la bien regarder et aussi de bien écouter les bruits de la vie, tout pour leur faire « Savoir, avant tout, ceci : qu'on ne [sait] rien » (*Chine du Nord* 33). L'idée qu'on ne peut rien savoir, renforcée pendant une nuit d'illumination et

⁶ Pour une discussion de présence et d'absence dans *L'Amant*, voir: Hellerstein "Image". Voir aussi : Bremondy, Husserl-Kapit et Duras, Michalski et Cagnon, Morgan, Schuster, et Selous.

de vision claire, cristallise l'entrelacement des images négatives et positives qui est centrale à la structure du « cycle du *Barrage* ».

Les images de la nature dans le « cycle du *Barrage* » forment un motif qui revient dans toutes les œuvres du cycle. Avec les images des lieux et des événements naturels, Duras crée un réseau de métaphores puissantes qui mettent en question la stabilité de la pensée dualiste, car chaque élément naturel incarne une association positive aussi bien qu'une association négative. La mer, qui est comme une divinité omniprésente dans tous les ouvrages du cycle, sert du symbole ambivalent de la nature et de la culture, aussi bien que de peur et de désir. Dans les œuvres antérieures, l'instabilité et la marginalité de la terre de la plaine symbolisent la position sociale précaire de la famille et la santé mentale précaire de la mère. De plus, la forêt représente à la fois les forces de la vie et de la mort, puisqu'elle sert et comme lieu de putréfaction et comme chambre d'amour. En outre, dans les œuvres tardives, l'auteur présente des définitions multiples pour le rôle symbolique du jour et de la nuit, gardant parfois les associations traditionnelles et chrétiennes et parfois les renversant. La complexité de toutes ces métaphores ne permet pas une définition facilement dualiste, donc l'instabilité de signification dérange le système patriarcal de pensée binaire.

Chapitre 2 : Les images des femmes dans le « cycle du *Barrage* »

La pensée traditionnelle du système dualiste crée pour la femme un rôle rigide qui exige d'elle la passivité et qui essaie de contrôler son corps comme ressource naturelle et reproductrice. Le désir est le domaine masculin, aussi la complexité de personnalité, la possibilité de choisir parmi une variété de rôles et le droit à l'indépendance individuelle. Le « cycle du *Barrage* » présente, par contre, des femmes qui résistent à cette catégorie inférieure. L'auteur crée des personnages féminins qui incarnent plusieurs idées opposées à la fois, et qui introduisent ainsi l'ambivalence, ce qui affaiblit la pensée dualiste. Dans les œuvres tardives, on voit que la jeune fille redéfinit complètement son rôle et ainsi crée une réalité au delà des oppositions binaires.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*, le discours du pouvoir tourne autour du système économique de la colonie : le pouvoir économique, c'est le seul vrai pouvoir. Quand on parle de l'hierarchie coloniale, il faut comprendre que cela représente aussi l'hierarchie patriarcale, car ce système garde le pouvoir économique pour les hommes blancs. Selon JanMohamed, la littérature colonialiste permet à la vraie motivation--celle de l'exploitation économique d'un pays et d'un peuple--de se cacher derrière les buts de civiliser, de protéger et de sauver le peuple indigène (62). On peut dire la même chose du système patriarcal, car l'oppression de la femme et son enfermement dans le domaine privé de la vie sont souvent justifiés comme une sorte de protection pour la femme elle-même et aussi pour la moralité de toute la société. Le personnage de la mère sert comme microcosme de ce système (Antle 85) parce qu'elle

joue les deux rôles de protecteur et d'exploiteur. D'un côté, la mère—qui n'est jamais nommée—est décrite comme la Mère Éternelle de la Terre : « Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout » (*Eden 17*), la source de la vie et celle qui protège les enfants. De l'autre côté, c'est aussi un monstre qui détruit tout : « Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable » (*Eden 17*). Elle s'occupe parfois des enfants indigènes (*Barrage 92*) et elle aime planter « n'importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, qui pousse simplement » (*Barrage 91*). Cependant, elle bat sa fille, elle essaie de la prostituer, et elle soumet les paysans de la plaine. Jane Winston a noté que la mère change de rôle « from a mythic *subject* position in a tragic narrative to the *object* position in a narrative of oppression » (“Marxism” 35). Ce rôle doublé de la mère est semblable au discours colonialiste et patriarcal, qui détruit en prétendant sauver. À travers le personnage de la mère, le système du pouvoir est à la fois perpétué et mis en question.

Premièrement, le système est perpétué parce que la mère est victime « du grand vampirisme colonial » (*Barrage 19*). Parce qu'elle ne savait pas qu'il fallait payer de l'argent supplémentaire aux agents pour recevoir la terre cultivable, elle a reçu une concession coloniale incultivable à cause des marées de l'équinoxe qui montaient chaque année et brûlaient les jeunes plantes de riz (*Barrage 19-21*). Les agents cadastraux, représentants du système colonial, s'enrichissent parce qu'ils savent bien que la mère ne peut pas faire cultiver le minimum de terre nécessaire pour continuer à tenir la concession. « Sur la quinzaine de concessions de la plaine de Kam, ils avaient installé, ruiné, chassé, réinstallé et de nouveau ruiné et de nouveau chassé, peut-être une centaine de familles » (*Barrage 21*). Alors, la mère est victime du système colonial et de la nature

à la fois. Les agents et la mer sont placés donc dans la position de l'ennemi. Ce n'est pas étonnant qu'elle lutte contre la nature au lieu de lutter contre le système colonial : « she 'attacks the tides of the Pacific'. [. . .] Whereas, she should have seen and fought social relations of power, she saw nature » (Winston, "Marxism" 356). Cependant, le pouvoir des agents du gouvernement, tout comme le pouvoir de la mer, est si grand qu'elle ne peut jamais le défaire avec ses ressources minuscules, donc sa situation désespérée la définit comme une victime impuissante.

Afin de lutter contre ces forces destructrices et ne pas rester victime, la mère avait eu l'idée de faire construire des barrages contre le Pacifique. Mais au moment de l'inondation annuelle, les barrages n'étaient pas « assez puissants. Ils avaient été rongés par les crabes nains des rizières. En une nuit, ils s'effondrèrent » (*Barrage* 46). Par conséquent, elle avait des dettes énormes et pas assez d'argent pour les payer. Alors, elle n'avait pas seulement les inspections annuelles des agents, mais aussi les exigences des banquiers pour l'inquiéter. Les petits crabes « couleur de boue » (*Barrage* 47) qui ont détruit les barrages parce qu'« on leur a coupé la route » (47) à la mer servent comme double symbole : de la force destructrice de la nature, et des petits problèmes qui créent un pouvoir invincible, pareil aux problèmes financiers de la famille.

En outre, la veuve et ses enfants sont victimes non seulement de la nature et de l'économie colonialiste, mais aussi de la rhétorique colonialiste qui avait séduit la mère. Quand elle était jeune, elle a vu des affiches qui illustraient « le couple colonial, tout de blanc vêtu, [qui] se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux » (*Barrage* 17). D'ailleurs, un aspect intéressant—qui rend plus ironique la situation de la mère—c'est le fait que les textes publiés par le

gouvernement français à l'époque « stressed the year-by-year improvement in cultivability brought to the plains of the Cambodian Mekong delta by advances in French engineering methods » (Waters 261). Alors, l'échec des barrages sert aussi comme métaphore de la chute ultime du système colonial. En plus, la mère avait quitté « sa terre natale, son pays, très jeune » (*Eden* 13), pour trouver ce monde imaginaire de la propagande, donc sa déception est énorme.

Cependant, la mère n'est pas seulement victime. Elle devient aussi un « monstre dévastateur » (*Barrage* 146) qui tyrannise les autres. Par exemple, la construction des barrages était une entreprise coloniale pour laquelle la mère utilisait la main d'œuvre des indigènes sans leur payer de salaire. Pour convaincre les paysans de l'aider à construire les barrages, elle a créé un petit groupe qui formait presque un culte religieux. La mère leur parlait de ses rêves d'une manière très émotionnelle et religieuse : « ne pouvant résister à la tentation de leur faire partager sa récente initiation et sa compréhension maintenant parfaite [. . .]. Elle se libérait enfin de tout un passé d'illusions et d'ignorance et c'était comme si elle avait découvert un nouveau langage [. . .]. Les paysans riaient de plaisir » (*Barrage* 45). Elle les a installés dans un village; elle leur a donné de la quinine et du tabac. Elle leur disait que leurs enfants ne mourraient plus de faim, qu'on pourrait se libérer des agents coloniaux. Ils ont cru les rêves de la mère, mais « la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre » (*Barrage* 44). De plus, la croyance totale des indigènes ajoute à la croyance de la mère « qu'elle avait trouvé exactement ce qu'il fallait faire pour changer la vie de la plaine » (*Barrage* 44). De ce point de vue, la mère se transforme et prend le rôle dominateur, et en effet elle trahit les paysans.

La mère domine non seulement les indigènes, mais aussi sa fille. La fille devient la cible de toute sa colère détournée. Les agents corrompus, les banquiers, le système patriarcal de la colonie, et même la mer sont tous trop grands ; la mère n'arrivera jamais à les défaire. Mais Suzanne, elle, est vulnérable et quand elle reçoit le diamant de M. Jo, elle devient le symbole de tout ce que la mère a perdu, y compris le corps jeune et robuste de son passé. Donc la mère bat sa fille : « En la battant, 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 » (*Barrage* 110). Les sentiments de la mère envers sa fille sont très complexes. D'une part, elle veut le diamant que Suzanne a reçu, car elle le prend et le cache immédiatement. D'autre part, elle veut savoir que Suzanne a couché avec M. Jo parce que comme ça elle aurait le droit de garder et de vendre le diamant « Après les saletés qu'il est venu faire ici » (*Barrage* 109). Enfin, elle ne veut pas que Suzanne couche avec M. Jo parce que le corps de Suzanne devient moins vendable une fois défloré, et sans le corps de Suzanne, il n'y a plus rien à vendre pour sauver la famille. Il est possible—même probable—qu'elle aime sa fille, mais le lecteur ne sait jamais ses pensées, et son comportement démontre plutôt un désir de dominer sa fille et de l'utiliser comme ressource financière.

La position de la mère change dans les oppositions binaires ; elle est parfois victime, parfois dominatrice. Elle ne veut pas être victime, donc elle lutte contre la nature et essaie de la dominer. Elle domine aussi et les indigènes et ses enfants. Le fait qu'elle incarne plusieurs termes dualistes déstabilise les définitions, mais le système des oppositions binaires est toujours intact, donc elle reste toujours emprisonnée dans le système. La jeune protagoniste, Suzanne, elle aussi, résiste au système des oppositions

binaires mais y reste emprisonnée. Chez Suzanne, le conflit est également basé sur le système économique d'exploitation, mais pour elle ce conflit porte sur son corps et sa sexualité. À vrai dire, selon la pensée dualiste, les possibilités pour les femmes sont extrêmement limitées : Suzanne, quand elle n'est plus vierge, ne peut devenir que mère ou prostituée, et ni l'une ni l'autre n'a droit à son propre corps (Chester 438). Pour elle, il y a toujours une tension entre ses propres désirs et le rôle de prostituée que la société—et sa famille—lui assignent.

La mère ne réussit pas à faire profiter la concession, donc dans l'absence de la terre à exploiter, Suzanne elle-même devient une autre ressource. Monsieur Jo, le soupireur de Suzanne, est fils d' « un spéculateur riche dont la fortune était un modèle de fortune coloniale » (*Barrage* 51). Son père s'était enrichi surtout en construisant des «compartiments pour indigènes », qui étaient mal construits et mal maintenus (*Barrage* 51). Alors, M. Jo représente le pouvoir exploiteur—patriarcal et colonial : si on ne peut pas défaire ce pouvoir, il est peut être possible de le séduire et ainsi le contrôler. L'obsession de M. Jo pour la belle Suzanne représente un espoir pour la situation économique de la famille, alors la mère encourage la prostitution de sa fille. Par exemple, quand la mère voit que M. Jo, qui a un grand diamant à la main, regarde Suzanne, elle pousse sa fille à sourire à M. Jo (*Barrage* 34). La mère veut s'assurer de tout un avenir riche : « Une fois Suzanne mariée, M. Jo lui donnerait de quoi reconstruire ses barrages (qu'elle prévoyait deux fois plus importants que les autres et étayés par des poutres de ciment), terminer le bungalow, changer la toiture, acheter une autre auto, faire arranger les dents de Joseph » (*Barrage* 99). Joseph, lui aussi, aide à définir le rôle sexuel de Suzanne comme celui d'une prostituée : il profite des cadeaux que M. Jo donne à

Suzanne et il n'hésite jamais à boire si c'est M. Jo qui paie. De plus, il accuse Suzanne franchement d'être « une vraie putain » (*Barrage* 87).

Suzanne résiste au rôle de prostituée, en tenant M. Jo à distance. Mais elle aussi, elle veut échapper à l'isolement et à la pauvreté de la concession. Elle attend dès le début du roman un homme riche qui viendrait l'enlever de la plaine : « Un jour un homme s'arrêterait, peut-être, pourquoi pas ? » (*Barrage* 16). Donc elle devient très vite séduite par les possibilités et les objets matériels que l'argent de M. Jo lui offre. Quand Suzanne se douche avant de sortir avec M. Jo, il lui demande d'ouvrir la porte pour qu'il puisse voir son beau corps nu. À un moment donné, elle est sur le coup d'ouvrir la porte et puis il lui offre un phonographe de la marque « La Voix de Son Maître ». La marque est importante parce que le phonographe est un effort de sa part de dominer, de maîtriser Suzanne (O'Neil 48). Alors, il redéfinit ce qu'elle allait donner librement, comme un objet d'échange commercial : « C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua » (*Barrage* 59). Dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne parle de ce moment comme le moment de la découverte du pouvoir économique lié au pouvoir sexuel : « C'était grâce à moi que le phono était arrivé ici [. . .]. C'était le prix du regard de [M. Jo] sur moi. Je l'avais extrait du monde » (62). Il y a une balance précaire du désir et du pouvoir entre M. Jo et Suzanne : plus il la désire, plus elle gagne du pouvoir sur lui (Winston, "Marxism" 360). Quand elle accepte ses cadeaux sans lui donner ce qu'il veut vraiment, son corps, elle renverse un peu la situation de la mère qui a tout donné aux agents cadastraux sans recevoir rien de valeur. Pourtant, la résistance de Suzanne au rôle de prostituée est plutôt passive ; tout ce qu'elle fait est pour obéir aux désirs des autres. Elle ne comprend pas ses propres désirs (Chester 438) donc n'agit pas

activement pour les obtenir. M. Jo, la mère et Joseph contrôlent tout. La seule décision qu'elle prend, celle de se montrer à M. Jo, est prise parce qu'il l'a convaincue de le faire et puis, dès que Suzanne décide, M. Jo redéfinit la décision en offrant le phonographe.

Pour Suzanne, n'importe quel effort de trouver un homme devient la prostitution. Dans la ville, Carmen pousse Suzanne vers la prostitution. Carmen lui dit qu'il lui faut se libérer de la mère et qu'« Il n'y [a] pas deux façons, pour une fille, d'apprendre à quitter sa mère » (*Barrage* 146). Dans ce contexte, le mariage ou la prostitution, c'est la même chose. Au moment où Carmen encourage Suzanne à se promener dans le quartier blanc pour chercher un mari riche, c'est la prostitution qu'elle lui enseigne. Suzanne résiste au rôle de prostituée en refusant de se promener et en se cachant dans le cinéma. Cependant, tout comme M. Jo a redéfini sa décision d'ouvrir la porte, Carmen reformule le choix de Suzanne comme un acte de prostitution, car elle sait qu'aller au cinéma pourrait accomplir le même but ultime de trouver un homme: « Il n'y avait pas tellement de différence, prétendait-elle en souriant, entre ses sorties le long du fleuve et celles de Suzanne dans les cinémas » (*Barrage* 158). De plus, il y a l'homme riche qui voudrait épouser Suzanne, mais il ne propose qu'une autre sorte de prostitution car il ne cherche qu'un jouet décoratif. En contraste, Joseph rencontre une femme riche au cinéma, et même après que cette femme lui donne de l'argent, pour lui ce n'est jamais la prostitution. La différence entre le rôle de Joseph et celui de sa sœur, c'est le désir sexuel et le choix actif de faire l'amour. Puisqu'il le fait parce qu'il désire la femme aux cigarettes « 555 », alors il peut recevoir de l'argent de son amante sans se prostituer. Pourtant, selon la construction traditionnelle des oppositions binaires, le désir est un domaine masculin et aucune femme n'y a droit. Donc Suzanne, qui semble désirer plutôt

s'échapper à la concession que de faire l'amour, ne peut que se prostituer—avec ou sans mariage.

La pensée dualiste est tellement puissante que pour Suzanne, même faire l'amour librement a des connotations de prostitution. Après le retour de la famille à la concession, Suzanne fait l'amour pour la première fois avec un voisin, Agosti. Ils le font dans la forêt, donc dans un lieu naturel, ce qui range la sexualité librement donnée en opposition à la prostitution, située dans la ville. Cependant, l'opposition nette entre les deux ne reste pas claire dès qu'Agosti donne un ananas à Suzanne, car comme ça il échange toujours un objet de valeur pour le corps de Suzanne (O'Neil 51). De plus, il a vendu le diamant que M. Jo avait donné à Suzanne et il a l'argent dans sa poche pendant qu'ils font l'amour (*Barrage* 272). Suzanne dit clairement qu'elle irait avec « n'importe qui » pour échapper à la concession (*Barrage* 259) donc son désir n'est pas sexuel. En plus, Agosti souligne le fait que le corps de Suzanne est un objet d'échange économique quand il lui dit : « C'est vrai que tu vauds bien un diamant et même plus » (*Barrage* 272). Alors, même le choix libre de faire l'amour ne donne pas à Suzanne l'occasion d'échapper au dualisme.

Bien que Suzanne fasse des efforts pour résister aux définitions des catégories de la pensée dualiste, elle est toujours placée dans la catégorie inférieure. Elle est victime de sa mère, qui la bat et qui essaie de la vendre. Elle est contrôlée souvent par son frère, Joseph. Elle n'a pas droit à ses choix, puisque les autres les définissent. De plus, sa résistance prend plutôt une forme passive. Quant à la mère, elle a un rôle ambivalent car elle représente les deux catégories de dominateur et de dominé à la fois. Chez Suzanne et sa mère, la pensée dualiste reste intacte malgré leurs efforts pour la contester. Cependant, on peut toujours voir ces œuvres comme une critique implicite de la position de la femme

dans la société (Chester 439), car même questionner le paradigme dominant est un acte courageux qui attaque le dualisme dans ses fondements. Cette attaque réussit beaucoup mieux dans les œuvres tardives du « cycle du *Barrage* », *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. On verra que la jeune fille développe et affirme son propre désir d'une manière active. Elle redéfinit souvent les termes binaires et ainsi crée son propre paradigme. Quant à la mère, il est vrai que le personnage ne change pas beaucoup, mais sa fille commence à comprendre sa mère d'une manière différente. Alors, il y a une progression dans les œuvres du cycle : au début, le dualisme est attaqué et ébranlé et puis plus tard les oppositions binaires s'effondrent.

La jeune protagoniste de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* prend beaucoup de décisions actives qui définissent son identité. En plus, au lieu de changer souvent de rôles, la jeune fille incarne plusieurs contradictions à la fois, ce qui démolit les oppositions binaires. Premièrement, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'auteur insiste sur l'appellation « l'enfant » pour la jeune fille (21). Cela permet à la protagoniste d'exister comme un personnage hors de tout rôle adulte. Le mot « l'enfant » sert comme terme pour les deux sexes, donc ce personnage peut exister entre le rôle masculin et le rôle féminin. Il y a beaucoup d'exemples qui renforcent cette double identité du personnage de la jeune fille. Son costume extraordinaire est un mélange de vêtements masculins et féminins : une robe de soie avec une ceinture de cuir (qui appartenait à un de ses frères); des chaussures à hauts talons en lamé d'or, un feutre d'homme (*L'Amant* 18-20). C'est « une tenue d'enfant prostituée » (*L'Amant* 33). Le chapeau d'homme est surtout remarquable, parce qu'« Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là » (*L'Amant* 19-20). Cela lui donne aussi,

symboliquement, le droit et le pouvoir d'un homme de choisir son propre destin. Elle choisit ce chapeau parce qu'il la transforme:

[. . .] sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. (*L'Amant* 20)

Donc, elle choisit bien exprès de s'habiller pour attirer le regard des autres. C'est un choix actif, qui nie le rôle passif donné traditionnellement aux femmes dans le système dualiste. Elle contrôle le regard des autres, et cela lui permet de construire sa propre identité individuelle (Hellerstein, "Image" 46). De plus, le regard actif est traditionnellement celui d'un homme, mais dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la jeune fille regarde activement le Chinois : « Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent » (37). La jeune fille est aussi très active pendant la première rencontre d'amour avec le Chinois. Il a peur, donc c'est elle qui le déshabille et qui prend le contrôle de l'acte sexuel (*L'Amant* 49). En plus, son désir pour son amant est une qualité masculine selon la pensée dualiste, et le fait qu'elle désire aussi l'argent de son amant est une qualité féminine associée avec la prostitution. Alors, ses désirs sont ceux des deux sexes à la fois, ce qui transgresse complètement les frontières des oppositions binaires. À travers ses choix actifs et les qualités des deux sexes qui coexistent chez elle, la jeune fille démolit la pensée dualiste et construit son propre paradigme et ainsi son identité individuelle.

Selon la division de rôles et de caractéristiques masculines et féminines dans le système dualiste, la femme doit être obéissante et passive. La jeune fille de *L'Amant* et

L'Amant de la Chine du Nord, par contre, transgresse activement les règles de sa famille et de la société. D'abord, sa nature rebelle est établie dès qu'elle descend dans le car réservé pour les indigènes sur le bac, et fait ainsi un choix qui est contre toutes les règles de la société. Le moment où elle décide d'aller avec l'homme Chinois, elle annonce son indépendance, car « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours » (*L'Amant* 46). Elle est non seulement rebelle, mais aussi obstinée. Elle continue à voir son amant contre les désirs de sa famille et même malgré la violence extrême de sa mère qui la bat et qui « hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée [. . .] » (*L'Amant* 73). Elle continue à voir son amant malgré les méchancetés de la société coloniale, qui est contre cette liaison d'amour. Pour les Blancs de la colonie, la différence d'âge des amants est difficile à accepter, mais même plus difficile est la différence de race ; alors, la jeune fille est isolée au lycée (*L'Amant* 110). Malgré tout, elle continue à voir l'homme Chinois, même malgré la loi ; car, son amant « pourrait aller en prison si on découvre [leur] histoire » à cause de la jeunesse de la fille (*L'Amant* 79). La société et la famille de la jeune fille essaient de définir son rapport avec le Chinois comme la prostitution, mais elle n'accepte pas leurs définitions. Elle affirme qu'elle a le droit de choisir, et qu'elle a droit à son plaisir ; ainsi elle se crée un rôle qui est généralement masculin selon le système dualiste et traditionnel.

Tandis que le personnage du protagoniste évolue beaucoup au cours du « cycle du *Barrage* » le personnage de la mère reste très similaire dans toutes les œuvres. Dans toutes les œuvres, la mère est parfois dominatrice et parfois victime. Elle est toujours folle, d'une manière ou une autre. Ce qui change dans les œuvres tardives, c'est qu'on

voit ces aspects de son personnage d'un point de vue plus nuancé. Premièrement, la narratrice dit que sa mère et ses frères sont tous morts, donc elle est plus libre de dire la vérité (*L'Amant* 14) : « je crois avoir dit l'amour que l'on portait à la mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi [. . .] » (*L'Amant* 34). Elle se permet de sentir et d'exprimer la complexité des émotions et une ambivalence émotionnelle qui dissout les frontières rigides des oppositions binaires. Elle parle aussi de la honte qu'elle avait à voir sa mère chez la directrice de la pension :

[La mère] a ses vieux bas de coton gris, se vieux souliers noirs, ses vieux cheveux tirés sous le casque colonial, cet énorme et vieux sac à la main que ses enfants lui ont toujours connu. Toujours ce deuil du père qu'elle traîne depuis treize ans—le crêpe noir sur le casque blanc. (*Chine du Nord* 123)

La mère porte non simplement des vêtements pauvres et démodés, mais avec « le casque colonial » elle porte symboliquement le passé lourd de la colonie et de l'échec de la concession. En contraste, le jour de la rencontre de l'amant, l'enfant porte des vêtements qui expriment son espoir pour l'avenir. Ce conflit fondamental entre le passé et l'avenir, le désespoir et l'espoir inspire la honte chez la jeune fille, qui a tellement honte de sa mère qu'elle l'évite et se cache dans le dortoir, et puis elle pleure d'en avoir eu honte (*Chine du Nord* 124) ; Elle aime sa mère mais n'aime pas ce que sa mère représente. De plus, elle est déchirée entre ses rêves d'indépendance et ses liens avec sa famille, car elle fait tout pour se libérer de la famille, mais dit aussi : « Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu » (*L'Amant* 93). Toutes ces émotions

que la jeune narratrice éprouve pour sa mère et sa famille démontrent des fluctuations continues.

À un moment donné, la jeune fille regarde sa mère et se rend compte qu'elle ne la reconnaît plus :

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. [. . .] je savais que personne d'autre n'était là à sa place qu'elle-même, mais que justement cette identité qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. (*L'Amant* 105)

Ce vide d'identité n'indique pas un vide chez la mère, mais chez la fille. Elle commence à se séparer de l'image qu'elle avait de sa mère pendant l'enfance (Hellerstein, "Family" 103) et elle ne sait pas encore comment comprendre sa mère du point de vue adulte. En fait, c'est une crise normale de l'adolescence, le moment de séparation qui permet à l'enfant de développer sa propre identité. En plus, le conflit entre la mère et la fille représente le conflit central du « cycle du *Barrage* », celui entre le vieux système patriarcal et colonial et la dissolution de ce système : la dissolution du dualisme crée chez le lecteur un vide et une malaise semblables aux sentiments de la jeune fille. Pour le lecteur, à la place de ce vide l'auteur présente le texte et le processus de lire le texte, le va-et-vient continu entre auteur et lecteur qui crée le malaise et le soulage à la fois, car le texte de *L'Amant* est un système dynamique rétroactif et répétitif qui utilise le discours

du dualisme pour saboter ce même discours, et qui exige la participation du lecteur pour accomplir ce but. Tout comme la jeune fille construit son identité à travers son rapport avec son amant, le texte devient compréhensible à travers le rapport créé avec le lecteur. Le texte détruit une par une les connaissances *apriori* du lecteur et les remplace avec ce système circulaire et complexe. Pour la fille, sa crise d'identité est inextricablement liée à son rapport avec l'homme Chinois, la complexité de ce rapport remplace le vide dans l'identité de la protagoniste et le récrée simultanément ; pour le lecteur, c'est la complexité du texte qui crée et qui remplace le vide de signification qui apparaît à la dissolution de dualisme.

La relation de la protagoniste et de son amant Chinois fonctionne pour libérer la jeune fille des limites de la jeunesse, de la famille et des codes sociaux de la colonie, car à travers son amant la protagoniste construit une identité unique qui lui permet de devenir l'écrivain qui raconte l'histoire du « cycle du Barrage ». Au cours de ce cycle, Duras nous montre des personnages féminins qui ne sont jamais clairement dans une catégorie ou une autre parmi les oppositions binaires. La mère dans *Un Barrage contre le Pacifique* lutte contre la mer, qui sert comme symbole du système oppressif de la colonie. Malheureusement, puisqu'elle ne voit pas vraiment de possibilités hors la pensée dualiste, elle perpétue le système en maltraitant ses enfants. Suzanne résiste au rôle de prostituée, mais d'une manière passive qui ne lui permet pas de se définir elle-même, donc elle n'échappe jamais au dualisme. Les œuvres tardives du cycle nous présentent la jeune fille, qui se définit elle-même en transgressant les règles de la société coloniale et patriarcale. La base de sa transgression est une liaison romantique, mais malgré les efforts de la société pour la définir comme prostituée à cause de son rapport avec

l'homme Chinois, la jeune fille découvre son propre désir et affirme son droit de choisir. Les femmes durasiennes sont trop complexes pour les placer nettement dans une catégorie ou une autre dans les oppositions polarisées de la pensée dualiste. Cette complexité est une des qualités que la tradition ne permet qu'aux hommes, donc qui constitue une autre façon de questionner le dualisme. L'effet cumulatif de toutes ces formes de résistance aux oppositions binaires est la dissolution de la pensée dualiste, et le processus de cette dissolution forme la base pour le « cycle du Barrage ».

Chapitre 3 : Les images des indigènes dans le « cycle du *Barrage* »

Dans toutes les œuvres du « cycle du *Barrage* », il y a une vacillation entre la rhétorique colonialiste et la rhétorique anticolonialiste. Il est difficile alors de classer nettement ces textes dans une catégorie ou une autre. Cependant, dès que le dualisme est déstabilisé, il perd une grande partie de son pouvoir. L'ambivalence des images des indigènes dans le « cycle du *Barrage* » continue la stratégie textuelle du cycle ; la valeur des oppositions binaires est d'abord mise en question et puis les oppositions sont détruites. *Un Barrage contre le Pacifique* est plus immergé dans la rhétorique coloniale que les œuvres tardives, mais il y a quand même un aspect anticolonialiste dans la description de la misère des paysans de la plaine et aussi dans la dénonciation de la corruption des agents coloniaux. Quant aux œuvres tardives, le rapport entre la jeune fille et son amant Chinois est central à toute analyse des questions de race et de colonialisme. Leur rapport est complexe et ne n'importe quelle catégorie nettement dualiste, donc cette complexité même tend à contester la pensée dualiste.

Nous avons déjà vu que la mère dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma* participe à l'exploitation des paysans de la plaine. Elle les traite comme des êtres inférieurs en les payant uniquement avec de la quinine et du tabac pour leur travail de construction des barrages. Elle renforce aussi le stéréotype des indigènes comme des enfants orphelins sauvages qui ont besoin d'être sauvés et civilisés, ce qui est symbolisé par son adoption d'un enfant mourant. C'est vrai qu'elle est triste quand elle voit la souffrance des paysans, surtout celle des enfants. Par exemple, elle renonce à aller au

village dans la forêt car il y mourait tellement d'enfants « dans ces villages infestés de paludisme » (*Barrage* 128) qu'elle ne peut plus supporter d'y aller. De plus, elle semble voir la faim et la maladie des enfants indigènes comme la malchance, pareille aux autres problèmes de la famille : « La mère en avait toujours eu un ou deux [de ces enfants] chez elle pendant les premières années de son séjour dans la plaine. Mais maintenant elle en était un peu dégoûtée. Car avec les enfants non plus elle n'avait pas eu de la chance » (*Barrage* 95). Ce dégoût suggère à la fois la dureté et le désespoir. Alors, elle n'est pas complètement indifférente à la misère des paysans de la plaine, mais elle les voit quand même comme inférieurs. Elle perpétue ainsi les stéréotypes et la rhétorique du système colonialiste et raciste.

Les enfants de la plaine sont souvent décrits d'une manière qui renforce tous les stéréotypes dont parle El Ftouh : ils sont peints comme des « orphelins » dont les parents ne s'occupent pas, ils sont comparés aux animaux sauvages et ils sont représentés comme étant liés à la nature (80-2). Premièrement, on voit les enfants décrits comme de petits singes dans les arbres qui mangent des mangues vertes, qui leur donnent le choléra et les tuent (*Barrage* 94). Ils sont souvent aussi juxtaposés avec les buffles et les chiens errants. Cependant, l'image la plus puissante, c'est celle des enfants comme un événement naturel et annuel : « Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison » (*Barrage* 93). Ici, tous les enfants de la plaine sont réduits à des personnages anonymes qui font partie de la Terre et qui ne sont pas plus importants que la pluie. C'est une stratégie de la rhétorique colonialiste bien connue : « The European writer commodifies the native by negating his individuality, his subjectivity so that he is now

perceived as a generic being that can be exchanged (they all look alike, act alike and so on) » (JanMohamed 64). Les enfants sont déshumanisés, leurs visages individuels effacés. Ils sont aussi représentés non seulement comme étant plus près de la terre que les enfants blancs, mais comme faisant partie de la Terre elle-même, car « La boue des rizières contient plus d'enfants morts qu'il n'y en a qui chantent sur le dos des buffles » (*Eden* 28). Cette image des enfants morts dans la boue et des enfants vivant sur les buffles est répétée souvent tout au long du « cycle du *Barrage* » et devient ainsi un refrain formulaire pour rappeler la souffrance et la faim des enfants de la plaine. En plus, les enfants sont normalement des symboles puissants de l'avenir, donc la mort continuelle des enfants indigènes représente aussi la mort de l'avenir, celle des espoirs des paysans de la plaine (Vickroy 101). Cependant, les enfants ne sont jamais vus comme individus, ce qui semble soutenir les constructions dualistes colonialistes.

De l'autre côté, le ton et de ces descriptions des enfants est ironique. La narration du style indirect libre crée un effet où la voix narratrice prononce des phrases qui répètent les stéréotypes colonialistes tandis que la situation démontre la réalité derrière ces mots. Par exemple, après avoir comparé les enfants encore une fois aux petits singes, l'auteur décrit les morts pénibles de ces enfants : de faim, de choléra, de noyade, d'insolation, ou des vers (*Barrage* 94). Ce sont toutes des morts évitables par la « civilisation » que le colonialisme prétendait leur donner. Pourtant, il y a tellement de ces enfants que

Il fallait bien qu'il en meure. Car si pendant quelques années seulement les enfants de la plaine avaient cessé de mourir, la plaine en eût été à ce point infesté que sans doute, faute de pouvoir les nourrir, on les aurait donnés

aux chiens, ou peut-être les aurait-on exposés aux abords de la forêt [. . .].

(Barrage 94-50)

L'ironie ici porte d'une part sur le fait que les enfants de la plaine mouraient déjà de la faim, des même vers que les chiens, et d'être sans abri, alors c'est un exemple de pensée circulaire : il faut qu'il en meure assez pour ne pas forcer d'autres de mourir. D'autre part, c'est une illustration des effets du stéréotype qui comprend tous les enfants en masse et sans importance. Alors, en même temps que les stéréotypes sont vraiment présents, ils sont subvertis par le contexte.

Si les enfants sont déshumanisés selon la pensée hiérarchisée et patriarcale du colonialisme, les femmes de la plaine sont obligées de supporter la double charge de la pauvreté de l'indigène en même temps que le rôle reproductif de la femme :

Chaque femme de la plaine, tant qu'elle était assez jeune pour être désirée par son mari, avait son enfant chaque année. A la saison sèche, lorsque les travaux des rizières se relâchaient, les hommes pensaient davantage à l'amour et les femmes étaient prises naturellement à cette saison-là. [. . .] Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait, pour ensuite reprendre souffle d'un autre.

(Barrage 93)

Ici, les femmes sont juxtaposées clairement avec des éléments de la nature, « la saison sèche » et « un rythme végétal ». Leurs accouchements n'ont pas la même valeur que ceux des femmes françaises, et la naissance de leurs enfants n'est pas célébrée. Elles

sont représentées comme des animaux, qui se reproduisent sans y penser et qui ne savent pas mieux. D'ailleurs, ce ne sont pas simplement les stéréotypes de la pensée colonialiste qui oppriment les femmes indigènes, mais aussi le désir sexuel des hommes, qui exige d'elles non seulement le moment de plaisir, mais le sacrifice annuel de leurs corps pendant les mois de gestation aussi bien que la douleur de l'accouchement. En plus, elles ne savent pas s'occuper de leurs enfants, au moins selon les idées des Blancs : « A un an la mère les lâchait loin d'elle et les confiait à des enfants plus grands, ne les reprenant que pour les nourrir, leur donner, de bouche à bouche, le riz préalablement mâché par elle » (*Barrage* 93). Les Blancs trouvent cela dégoûtant, et ne veulent pas le voir, mais les mères continuent à le faire pour essayer d'empêcher leurs enfants de mourir de faim. Les émotions de ces femmes envers leurs enfants (vivants ou morts) ne sont jamais présentées, et elles ne sont qu'une foule indistincte de femmes enceintes. Toutes ces images des femmes de la plaine semblent renforcer les stéréotypes coloniaux et l'hierarchie patriarcale. Pourtant, la réalité de la souffrance de ces femmes est mise en contraste avec les images stéréotypées. Cachée derrière la rhétorique qui dénigre les femmes indigènes est une critique perçante des Blancs qui jugent mal la manière traditionnelle de nourrir les enfants sans rien faire pour améliorer la situation. Donc, encore une fois l'auteur emploie adroitement le langage de la propagande pour dévoiler l'hypocrisie du système colonial.

Les hommes de la plaine ne sont pas souvent présentés, mais leur rôle quotidien parental, à part le travail qui maintient la famille, est d'enterrer leurs enfants dans la boue quand ils meurent : « Il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. Simplement, en rentrant du travail, le

père creusait un petit trou devant la case et il y couchait son enfant mort » (*Barrage* 94). En plus, ce sont les hommes indigènes qui font la plupart du travail dans la colonie, et qui en meurent souvent, surtout aux grandes plantations qui produisent le latex : « Des centaines de milliers de travailleurs indigènes saignaient les arbres [. . .] Le latex coulait, le sang aussi. Mais le latex seul était précieux » (*Barrage* 135). Les hommes sont présentés en masse, et ils sont aussi liés à la Terre et à la mort—toutes des images qui les placent du côté inférieur des oppositions binaires. Cependant, encore une fois, le ton ironique de la voix narratrice ici ne permet pas une interprétation purement colonialiste, car la réalité des milliers d’hommes indigènes sacrifiés pour enrichir les planteurs millionnaires est une vérité que la propagande préférait cacher. Ainsi, les mêmes oppositions binaires qui soutiennent le discours raciste sont ici utilisées pour le démasquer.

Le seul portrait d’un indigène individuel dans *Un Barrage contre le Pacifique* est celui du serviteur de la mère, le caporal. Son histoire illustre bien le côté anticolonialiste de cette œuvre. On voit chez lui les conditions de vie des paysans, mais aussi la corruption du système. Avant de venir travailler pour la mère, il avait travaillé à la construction de la piste, à côté des bagnards. Le détail le plus pénible de son histoire, c’est que les miliciens qui surveillaient le travail exploitaient sexuellement les femmes des travailleurs (*Barrage* 194-195). Sa femme « n’avait jamais cessé d’être enceinte des miliciens » pendant les six ans de la construction de la piste (*Barrage* 196). Puisque ces miliciens représentent le gouvernement colonial, c’est le viol symbolique de toute la plaine. En fait : « La piste traversait l’étroite plaine dans toute sa longueur. Elle avait été faite en principe pour drainer les richesses futures de la plaine jusqu’à Ram [. . .] »

(*Barrage* 26) donc à la fois la piste et la construction de la piste fonctionnent pour violer les paysans et leur terre.

Malgré des images des indigènes qui semblent soutenir la rhétorique colonialiste et dominatrice, le ton du roman entier n'est pas favorable envers le système colonial. Laure Adler raconte que beaucoup de Vietnamiens d'aujourd'hui sont vraiment reconnaissants de l'œuvre de Marguerite Duras (62), parce qu'en fait, *Un Barrage contre le Pacifique* expose le mensonge de la propagande coloniale que le gouvernement français distribuait dans la métropole à l'époque. Winston explique qu'au moment où Duras a écrit *Barrage*, elle voulait écrire un texte qui permettrait au public français de voir la réalité derrière le système colonial ("Postcolonial" 29). Duras utilise alors la rhétorique colonialiste exprès, pour révéler l'hypocrisie de cette rhétorique, qu'elle avait vue de près pendant son enfance. Tandis que le gouvernement voulait convaincre le peuple que l'occupation coloniale améliore la vie des indigènes (Winston, "Marxism" 348), *Un Barrage contre le Pacifique* raconte en détail la souffrance des paysans de la plaine, et aussi des Français pauvres, « dans ce bordel colossal qu'était la colonie » (*Barrage* 157).

L'Amant et *L'Amant de la Chine du Nord* contiennent aussi des images des indigènes et des étrangers qui vacillent entre un point de vue raciste et un point de vue anticolonialiste. L'image centrale dans ces œuvres tardives est la liaison entre la jeune fille et le Chinois. Les autres Chinois et les indigènes « constituent une foule indistincte, anonyme » (Dugast-Portes 152) ce qui renforce les stéréotypes de la littérature colonialiste. Les deux domestiques de la mère, Dô dans *L'Amant* et Thanh dans *L'Amant de la Chine du Nord*, sont individualisés, mais l'amant Chinois n'a pas de nom (Dugast-

Portes 152). Cela serait inquiétant, mais ni la jeune fille ni sa mère n'a de nom non plus. Les frères de la jeune fille ne sont nommés que dans le deuxième livre, tandis que les deux domestiques indigènes sont nommés dans les deux œuvres. Donc le manque de nom n'indique pas le racisme ; c'est sans doute une stratégie textuelle qui permet la construction des personnages mythiques qui représentent *toutes* les mères et *tous* les amants du monde, mais qui permet en même temps la destruction de ces mythes puisque ce sont aussi des individus complexes que l'auteur ne peut pas décrire suffisamment avec les termes mythiques et dualistes.

Un moyen efficace de dévaloriser n'importe quel terme ou individu est de le féminiser. Certainement, l'amant Chinois est féminisé de plusieurs manières. D'abord, la description de son corps inclut souvent des caractéristiques dites féminines : la peau douce, un corps faible « sans force et sans muscles », aussi « sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible » (*L'Amant* 49). De plus, les oppositions binaires et hiérarchisées rangent l'émotion du côté féminin et inférieur. L'homme chinois est souvent émotionnel, même plus que la jeune fille : il pleure souvent, il tremble d'émotion, il a souvent peur. Finalement, son rôle est similaire au rôle traditionnel dans les histoires romantiques (Chester 447). Par exemple, il ne contrôle pas son propre destin mais est contrôlé par son père, et il est souvent passif, surtout au moment où le couple fait l'amour pour la première fois. Il hésite, et d'abord le contrôle est à la jeune fille donc « la chose ne dépendait que d'elle seule » (*L'Amant* 48). En outre, tout comme une héroïne d'un conte romantique qui est abandonnée par son amant inconstant, l'homme Chinois est abandonné à la fin par la jeune fille (Chester 448). Au lieu d'être dévalorisés, ces caractéristiques féminines sont érotisées, car une des raisons pour lesquelles elle le désire

est ses traits féminins. L'amant Chinois incarne alors une double identité d'homme féminin, et cette identité est valorisée par son amante ; il résiste ainsi aux définitions traditionnelles des oppositions binaires et leur amour est établi comme un rapport qui existe au delà de la pensée dualiste.

La jeune fille, elle aussi, a une double identité, car elle prend souvent le rôle actif, qui est le domaine de l'homme selon le système des oppositions binaires. De plus, « elle est française d'origine mais indochinoise de naissance » (Hsieh 60). Tandis que le Chinois a passé des années à Paris, elle n'est jamais sortie de l'Indochine. En fait, d'après son amant, elle est devenue une femme indochinoise :

Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine. Qu'elle a la finesse de leurs poignets, leurs cheveux drus dont on dirait qu'ils ont pris pour eux toute la force, longs comme les leurs, et surtout, cette peau, cette peau de tout le corps qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants. (*L'Amant* 120)

En outre, elle est entre les deux mondes sociaux: ni complètement dans la société coloniale à cause de sa pauvreté, ni membre du groupe indigène à cause de son identité raciale. Elle personnifie alors toute une gamme de contradictions, qui ne lui donne pas d'identité fixe. Cette identité fluide lui permet de jouer une variété de rôles familiaux avec son amant (Hellerstein, "Family" 103), et de transgresser ainsi les règles sociales contre l'amour interracial, et aussi de redéfinir les frontières entre amants. Encore une fois, leur amour est affirmé comme dépassant les limites de la pensée patriarcale binaire.

Tous les deux, la jeune fille et l'amant, sont identifiés dans un sens avec le pouvoir colonial ; lui, parce que son père s'enrichit de ces « compartiments » construits pour les indigènes, mais loués à un prix élevé ; elle étant de race blanche. Mais, il semble y avoir un échange de pouvoir compliqué entre les deux amants (Chester 449). Selon le système dualiste, l'argent, l'âge et la masculinité sont tous liés avec le pouvoir, alors l'homme Chinois, qui a toutes ces qualités, doit avoir le pouvoir. Mais il est aussi Chinois, donc visiblement « inférieur » dans les oppositions binaires. Elle, étant fille, pauvre et jeune, a peu de pouvoir, mais puisqu'elle est blanche, elle est « supérieure ». De plus, dans le système du pouvoir économique colonial, la richesse de l'homme Chinois peut indiquer que c'est lui qui colonise (c'est à dire qui exploite) la petite, mais la famille de la jeune fille croit que c'est elle qui colonise l'homme riche. En réalité, leur désir mutuel annule toutes les catégories dualistes, surtout quand ils sont seuls dans la chambre à Cholen.

La vacillation entre la rhétorique qui soutient le dualisme colonialiste et la rhétorique qui représente un point de vue anticolonialiste est présente dans les identités de la petite et de l'amant Chinois. Cette vacillation est aussi présente dans toutes les œuvres du « cycle du *Barrage* ». La balance incline plutôt vers les idées anticolonialistes car, dans les œuvres antérieures, Duras emploie les méthodes de la propagande coloniale pour dévoiler le mensonge derrière cette propagande. Elle utilise les images dualistes des enfants, des femmes et des hommes indigènes pour démontrer la vérité de leur souffrance sous le système colonial. Dans les œuvres tardives, Duras nous montre un couple mixte qui incarne des identités à la fois doubles et variables. Dans tout le « cycle du *Barrage* », c'est la génération de la mère qui maintient la pensée dualiste et le système colonial. La

mère, née et élevée en France, ne voit que le point de vue de la propagande. Le père du Chinois, lui aussi représente la tradition. Cependant, la jeune fille et son amant Chinois ont vu de près les effets étouffants de la rigidité de la pensée dualiste et traditionnelle. Ils ont, tous les deux, observé la société de plusieurs points de vue, ainsi ils sont capables de voir le mensonge des oppositions binaires et du système colonial. Leur transgression des règles de la société représente un rejet du dualisme

Chapter 4 : Conclusion

Au cours du « cycle du *Barrage* », les images de la nature, des femmes, et des indigènes servent à déstabiliser la pensée dualiste et ainsi à saboter l'hierarchie du système patriarcal et raciste. Marguerite Duras utilise l'ambivalence, la variabilité et la redéfinition des termes polarisés pour engendrer cette déstabilisation du système.

Avec les images de la nature, Duras crée un réseau de métaphores puissantes qui mettent en question la stabilité de la pensée dualiste, car chaque élément naturel incarne une association positive aussi bien qu'une association négative. Premièrement, la mer symbolise la peur et le désir, aussi bien que la nature et la culture. La marginalité sociale de la famille et l'instabilité mentale de la mère sont illustrées par la terre précaire de la plaine. La forêt aussi est un symbole ambivalent ; car, elle représente à la fois les forces de la vie et de la mort, étant à la fois un lieu de putréfaction et une chambre d'amour. En outre, l'auteur garde parfois les associations traditionnelles et chrétiennes pour le rôle symbolique du jour et de la nuit, et parfois les renverse. La complexité de ces métaphores ne permet pas une définition facilement dualiste, donc l'instabilité de signification dérange le système patriarcal de pensée binaire.

Quant aux femmes durasiennes, on ne peut pas les placer clairement dans une catégorie ou une autre dans les oppositions polarisées de la pensée dualiste, car l'auteur crée des personnages féminins ambivalents qui représentent plusieurs idées opposées à la fois. La mère dans *Un Barrage contre le Pacifique* est parfois victime, parfois dominatrice ; elle est victime du système patriarcal de la colonie à cause des agents

cadastraux corrompus ; cependant, elle domine les paysans de la plaine et bat sa fille, donc elle est aussi dominatrice. La société et la famille voudraient faire de Suzanne une prostituée. Elle résiste au rôle de prostituée, mais d'une manière passive qui ne lui permet jamais d'échapper au dualisme. Dans les œuvres tardives, la jeune narratrice découvre son propre désir et affirme son droit de choisir ; ainsi elle se définit elle-même malgré les efforts de la société de la définir comme prostituée à cause de son rapport avec l'homme Chinois. Alors, l'ambivalence chez les personnages féminins du « cycle du *Barrage* » dissout les oppositions binaires et ainsi engendre une déstabilisation de la pensée dualiste.

Duras emploie expressément une alternance entre la rhétorique colonialiste et la rhétorique anticolonialiste dans toutes les œuvres du « cycle du *Barrage* » ; elle utilise les méthodes de la propagande coloniale pour la démasquer. Les images dualistes et racistes des enfants, des femmes et des hommes indigènes sont juxtaposées avec des métaphores ironiques pour démontrer la vérité de la souffrance du peuple indigène sous le système colonial. En plus, Duras décrit, dans les œuvres tardives, un couple mixte qui rejette les limites de la société de la colonie et ainsi affirme que leur rapport puisse exister au-delà du dualisme. Cette fluctuation entre le discours colonialiste et le discours anticolonialiste permet à l'auteur de saboter le système dualiste d'une manière efficace qui utilise les éléments du système lui-même pour le détruire.

Avec les quatre œuvres du « cycle du *Barrage* », *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras a créé une vaste conversation intertextuelle, répétitive mais changeante, qui présente une multiplicité de contradictions et d'ambivalences. Ces œuvres complexes ont une histoire centrale, des éléments thématiques, et des images répétées qui relient toutes les œuvres et

qui servent alors comme base pour cette conversation. Le style révolutionnaire de Duras combine de nombreux éléments pour créer un effet kaléidoscopique et hypnotique qui se transforme à chaque regard sans que les éléments de base changent. Ce système de mouvement perpétuel conteste le système statique de la pensée dualiste, qui est hiérarchisée, patriarcale et raciste. En effet, chez Duras, les connaissances *apriori* du lecteur sont détruites et remplacées avec un système circulaire de signification mouvante, rétroactive et répétitive, qui utilise le discours du dualisme pour saboter ce même discours. Ce nouveau système permet chez le lecteur une reconstruction conceptuelle au delà de la pensée traditionnelle ; car, dès que Duras déstabilise les oppositions binaires, on voit qu'elles n'ont jamais été capables de décrire suffisamment la réalité complexe de la vie humaine.

Bibliography

- Adler, Laure. Marguerite Duras. Paris: Gallimard, 1998.
- Ahlstedt, Eva. Le «Cycle du Barrage» dans l'œuvre de Marguerite Duras. Göteborg, Sweden: ACTA Universitatis Gothoburgensis, 2003.
- Antle, Martine. "Panoptisme et bureaucratie coloniale dans *Un Barrage contre le Pacifique*." L'Esprit Créateur. 34 (1994): 83-91.
- Bremondy, Gisele. "La destruction de la réalité." L'Arc. 98 (1985): 51-5.
- Cheseter, Suzanne. "Writing the Subject: Exoticism/Eroticism in Marguerite Duras's *The Lover and The Sea Wall*." Eds. Sidonie Smith and Julia Watson. De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1992. 436-57.
- Cixous, Hélène et Catherine Clement. La Jeune Née. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Clavaron, Yves. "Eaux et Forêts: Pour une poétique de l'espace Asiatique dans l'oeuvre de Marguerite Duras." Neohelicon. 28 (2001): 147-57. EBSCOhost. GALILEO. 12 May 2008. <<http://ejournals.ebsco.com.proxy-remote.galib.uga.edu:2048/direct.asp?ArticleID=4C57AE1A769720A52FF6>>
- De Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Tome 1. (1949) Paris: Gallimard, 1976.
- Dugast-Portes, Francine. "L'Exotisme dans L'Œuvre de Marguerite Duras." Le Roman Colonial. Paris: L'Harmattan, 1990. 147-57.
- Duras, Marguerite. Un barrage contre le Pacifique. Paris: Gallimard, 1950 (2005).

- . L'Eden Cinéma. 1977. Paris: Mercure de France, 1986.
- . L'Amant. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- . L'Amant de la Chine du Nord. Paris: Gallimard, 1991.
- Duras, Marguerite and Michelle Porte. Les Lieux de Marguerite Duras. Paris: Éditions Minuit, 1977.
- El Ftouh, Youssef. "L'Afrique dans les images coloniales." Écrans d'Afrique. 10 (1994) 80-85.
- Gaard, Greta and Patrick D. Murphy, Eds. Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy. Urbana and Chicago: U. of Illinois Press, 1998.
- Genova, Pamela A. "Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Autobiography: *L'Amant*." Modern Language Studies. 33 (2003): 44-59.
- Hellerstein, Nina. "'Image' and Absence in Marguerite Duras' *L'Amant*." Modern Language Studies. 21.2 (1991): 45-56.
- . "Family Reflections and the Absence of the Father in *L'Amant*." Essays in French Literature. 26 (1989): 98-109.
- Hsieh, Yvonne Y. "L'Évolution du discours (anti-)colonialiste dans *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, et *L'Amant de la Chine du nord* de Marguerite Duras." Dalhousie French Studies. 35 (1996). 55-65.
- Husserl-Kapit, Susan, and Marguerite Duras. "An Interview with Marguerite Duras." Signs 1 (1975): 423-34.

- JanMohamed, Abdul R. "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature." Critical Inquiry. 12 (1985): 59-87. JSTOR. GALILEO. 7 Dec. 2007.
<<http://www.jstor.org/view/00931896/ap040045/04a00050/0>>
- Johnson, Erica L. Home, Maison, Casa: The Politics of Location in Works by Jean Rhys, Marguerite Duras, and Ermina Dell'Oro. Cranbury, NJ: Associated University Press/Rosemont, 2003.
- Michalski, Elaine et Maurice Cagnon. "Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence." French Review. 51 (1978): 368-76.
- Moi, Toril. Sexual Textual Politics. London and New York: Routledge, 1985.
- Morgan, Janice. "Fiction and Autobiography/Language and Silence: *L'Amant* by Duras." The French Review. 63 (1989): 271-79.
- O'Neil, Kevin C. "Structures of Power in Duras's *Un Barrage contre le Pacifique*." Rocky Mountain Review of Language and Literature. 45 (1991): 47-60.
- Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?" Women, Culture and Society. Eds. M.Z. Rosaldo and L. Lamphere. Stanford UP: 1974. 67-87. Rpt. in Women in Culture: A Women's Studies Anthology. Ed. Lucinda Joy Peach. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1998. 23-45.
- Rosello, Mireille. "Amertume: L'Eau chez Marguerite Duras." Romantic Review 78 (1987): 515-24.
- Schuster, Marilyn. "Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras." The French Review. 58 (1984): 48-57.

- Selous, Trista. "Marguerite and the Mountain." Contemporary French Fiction by Women: Feminist Perspectives. Eds. Margaret Atack and Phil Powrie. Manchester, UK and New York: Manchester University Press, 1990. 84-95.
- Vickroy, Laurie. "The Politics of Abuse: The Traumatized Child in Toni Morrison and Marguerite Duras." Mosaic 29.2 (1996): 91-109.
- Waters, Julia. "Marguerite Duras and Colonialist Discourse: An Intertextual Reading of *L'Empire Français* and *Un Barrage Contre le Pacifique*." Forum for Modern Language Studies. 39 (2003): 254-257. Literature Online. GALILEO. 7 Nov. 2007. <<http://fmls.oxfordjournals.org/cgi/content/abstract/39/3/254>>
- Winston, Jane. "Marguerite Duras: Marxism, Feminism, Writing." Theatre Journal. 47 (1995): 345-365. JSTOR. GALILEO. 7 Nov. 2007. <<http://andromeda.galib.uga.edu/cgi-bin/homepage.cgi>>
- . Postcolonial Duras: Cultural Memory in Postwar France. New York: Palgrave, 2001.