### Culture orientale dans l’œuvre de Marguerite Duras : rencontre de l’Occident et de l’Orient

« Écrivaine française née à Gia Dinh, Saigon le 4 avril 1914 » : ainsi commence la biographie de Marguerite Duras. Les dix-sept années passées en Indochine restent perpétuellement indélébiles dans la mémoire de l’écrivaine. Certes, ces souvenirs s’engendrent dans l’œuvre et forment l’image d’un « Orient à la durassienne ». Cette communication tente de reconstruire cet Orient à travers les personnages et l’image de l’Indochine et de l’Inde.

**L’Indochine et l’Inde**

L’Orient est dans la littérature longtemps dépeint avec des traits mythiques. Il apparaît dans les récits de voyages des auteurs européens qui ont fait le voyage, réel ou imaginaire, à travers les histoires entendues. Que ce soit la merveille ou le danger mortel, l’Orient est empreint de l’altérité dans l’esprit occidental. Il constitue un monde inconnu, étranger et incompréhensible avec ses traditions mais aussi l’ancien monde que l’Occident considère souvent comme le paradis d’autrefois :

L'Orient alternait donc dans la géographie de l'esprit entre un Ancien Monde auquel on retournait, comme dans l'Eden ou le Paradis, pour y installer une nouvelle version de l'ancienne, et un endroit totalement nouveau auquel on parvenait, comme Colomb était arrivé en Amérique, pour y installer un Nouveau Monde (bien que, ô ironie, Colomb lui-même ait cru découvrir une nouvelle portion de l'Ancien Monde). Il est certain qu'aucun de ces Orients n’était purement l'un ou l'autre : c'est l'oscillation entre eux, leur pouvoir de suggestion, leur capacité à amuser et à embrouiller[[1]](#footnote-1).

Pour être née et avoir grandi en Indochine, en Orient donc, Marguerite Duras semble, en apparence, ne pas particulièrement aborder la question de l’Orient dans ses textes. Pourtant, en regardant de plus près, avec plus d’attention, on trouve les traits orientaux dans la description de ses personnages, de leurs caractères. L’Orient s’insère dans le souffle de l’écrivaine car c’est sa terre natale. Néanmoins, elle ne peut pas éviter la vision occidentale quand elle revoit son enfance indochinoise, surtout qu’elle a commencé sa carrière d’écrivain après avoir passé une dizaine d’années en France. Et d’après Jean Vallier, elle a bien profité des opportunités qu’offre une grande ville comme Paris, et elle s’est bien intégrée à la culture occidentale. Cela montre que le regard sur les souvenirs indochinois est bien celui d’une Occidentale :

Marguerite, qui entend bien profiter des nombreuses ressources qu’offre Paris, prend le temps de se distraire. Sorties en ville, bals, flâneries au bois de Boulogne, spectacles, réunions entre amis… aucun de ces plaisirs ne la laisse indifférente. Rien ne la surprend, non plus. A en juger par son journal, elle semble parfaitement à l’aise dans cet environnement nouveau pour elle, si différent pourtant de celui qu’elle a connu jusque-là. Elle sait se montrer enjouée et coquette[[2]](#footnote-2).

L’Orient n’existe pas dans l’œuvre durassienne, ou plus exactement ce mot apparaît rarement, et il est souvent chargé d’un sens négatif : les maladies pernicieuses telles que la lèpre, la maladie de la mort… Duras évite peut-être ce mot de peur qu’il entraîne son opposé : l’Occident. L’Orient devient la projection de l’Occident, la projection de l’altérité, il ne provient pas de l’étrangeté. Elle s’attache plutôt au territoire de l’enfance perdue : l’Indochine. Madeleine Borgomano affirme que le choix de parler de l’Inde et de la Chine surtout dans les cycles indochinois et indien est bien calculé chez l’écrivaine. D’ailleurs, cette affirmation est consolidée par Paul Bonnetain qui indique que l’appellation de l’Indo-Chine sert à « réunir sous une commune étiquette les pays compris entre la Chine au nord, l’océan Indien au sud, la mer de Chine à l’est, et l’Inde à l’ouest[[3]](#footnote-3). » L’Indo-Chine nourrit déjà dans l’esprit du lecteur occidental deux grandes civilisations : celle de la Chine et celle de l’Inde.

L'Inde, la Chine n'ont-elles pas été choisies selon les règles d'un calcul très mathématique – Inde + Chine = Indochine -, pour renvoyer au nom du pays d'enfance perdu et disparu, avec le fond de nostalgie baudelairienne de Spleen et Idéal : "Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?", Marguerite Duras se refuse, tacitement, à faire usage de ces dénominations relatives – Proche-Orient, Moyen-Orient, Extrême-Orient – qui impliquent une partition binaire posant l'Occident comme référence, mesure étalon, voire même centre du monde[[4]](#footnote-4).

L’instance « orient » n’apparaît dans l’œuvre durassienne qu’à partir d’*Un barrage contre le Pacifique* pour plusieurs «  raisons historiques, esthétiques voire psychologiques[[5]](#footnote-5). » Pourtant, ce livre publié en 1950 « n'avait réinvesti la mémoire de l'enfance que le temps d'un roman. Il faudra encore quinze ans et une douzaine de livres pour que l'écriture s'approche de nouveau de l'Asie[[6]](#footnote-6) », pour que l’Asie sorte de la mémoire d’oubli et dévoile ses secrets ainsi que les secrets de la jeune Marguerite. La famille Donnadieu a embarqué pour l’Indochine avec peu de connaissances sur cette terre si lointaine. Comme Duras écrit dans *Un barrage contre le Pacifique*, sa mère a été attirée par des affiches de propagande coloniale et aussi par la lecture de Pierre Loti :

« Engagez-vous dans l’armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend ». A l’ombre d’un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s’affairaient en souriant autour d’eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d’impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti[[7]](#footnote-7).

Ainsi, l’Orient se forme de « préjugés » existant avant le contact direct avec les autochtones : la terre promise, l’endroit propice pour faire fortune, les indigènes sont bienveillants dès l’arrivée des Occidentaux. D’ailleurs, Duras a grandi dans un milieu cultivé, entouré d’intellectuels en Indochine. Au premier temps, elle et sa famille vivaient au cœur de la société des Blancs à la colonie, où elle devait avoir conscience de la position supérieure des Français. Les grands bouleversements dans la famille Donnadieu, causés par la mort de son père, les oblige à côtoyer les autochtones, à partager une vie précaire avec ceux-ci et les « jettent » dans la communauté des petits colons. La vie presque indigène élargit davantage l’écart entre les colons et les colonisés, et même entre les colons dans le regard de la jeune fille. De cet écart, la jeune fille, qui vit des moments difficiles par manque d’argent et d’amour, prend en compte la présence de l’altérité venant de la différence des autres, venant d’une autre culture que la sienne. Pourtant, il lui faut du temps pour accepter cette partie de l'Autre et l’appréhender pour enfin la transformer en une partie du Moi.

L’Orient dans l’œuvre durassienne paraît comme lieu pour se perdre, c’est aussi un lieu de fantasme car, mise à part l’Indochine où l’écrivaine a passé son enfance, l’Inde reste toujours un endroit inconnu et imaginaire où se perdent les Blancs comme Anne-Marie Stretter ou le vice-consul, ou les indigènes comme la mendiante. Cette terre désoriente l’écrivaine en même temps que son lecteur, elle les emmène vers l’imaginaire. « Faire surgir l'Orient au sein du récit constitue alors paradoxalement une tentative de lutte contre cette dépossession de soi, une tentative pour saisir l'identité tout entière, mais aussi, tout à la fois, un redoublement de l'exil[[8]](#footnote-8). » Cet Orient est fantasmé, c’est la région rêvée depuis longtemps, la destination de la quête d’identité, mais aussi de la quête de perte. Il n’a pas de frontière : très large et très floue, qui oriente le lecteur vers une région de l’imaginaire, la terre de perte. Sur cette terre, le temps et l’espace, l’ici et l’ailleurs se mélangent. Ainsi, l’Orient reconstitue l’enfance indochinoise, et fait partie de l’ombre interne chez l’écrivaine. Il faut dire d’emblée que l’Orient chez Duras ne constitue que l’Asie du Sud-Est, et il s’agit de deux images de l’Asie : « Une Asie fantasmée, où elle n'est jamais allée, de Mandalay à Chittagong, de Chandernagor à Calcutta, Asie de ses personnages, de l'ailleurs et du déplacement, et l'Asie habitée, l'Indochine[[9]](#footnote-9). » En effet, le fait de tourner *La Femme du Gange* à Trouville illustre le débarquement de l’Asie en Occident : « l’Asie envahit… envahit cet Occident[[10]](#footnote-10). »

Je dois donc inventer un univers, complètement, un climat, des femmes rencontrées, remonter aux sources amères et douces de la vie. Cette circonstance sera lointaine : une ville de l'Inde. Je ne la connais pas mais je suis instruite de son existence. Elle s'appelle Calcutta. Je suis à Venise pour inventer Calcutta, l'apothéose du nombre[[11]](#footnote-11).

Cette terre se présente dans les textes durassiens de façon fragmentaire, elle est déformée, fantasmée. Cette terre de rêve, de désir, mais aussi de douleur, de souffrance et d’oubli obsède sans cesse l’écrivaine avec des motifs invariants comme le *rach*, la longue coulée du Mékong, la mer, la forêt vierge, la plaine, le barrage ainsi que la discrimination, l’injustice du colonialisme. Malgré la nature sauvage et menaçante, le paysage indochinois décrit avec l’expérience *subjective et poétique* fractionne l’identité de l’écrivaine et l’invite à reposer la question sur son existence :

Il faut entendre ici "lyrisme" dans son acception la plus moderne : un lyrisme qui n'a rien d'effusif, qui questionne plus qu'il n'affirme, qui figure l'instabilité et la fragilité des projections identitaires du sujet, qui interroge les modes de présence de l'homme au monde[[12]](#footnote-12).

Ainsi, l’Orient sauvage s’efface petit à petit au fil des années et devient la terre mythique où s’enracine l’origine. L’Inde, ou plus précisément Calcutta, apparaît comme point de rencontre des personnages porteurs d’identité de l’écrivaine : nous y retrouvons Anne-Marie Stretter, la mendiante, l’enfant et le vice-consul. C’est aussi l’endroit où Lol V. Stein revient après tant d’années, accompagnée de son fiancé, qui a perdu son nom et est réduit en Le Voyageur dans *La Femme du Gange*. Elle retourne à ce lieu du désir pour comprendre ce qui s’est passé, pour revivre le bal mort à S. Thala. L’Orient est ainsi d’une part décrit comme « l'envers du jardin d'Eden, espace proliférant de la démesure, du chaos et de la mort, dans lequel l'homme est aspiré et noyé. Cette nature déréglée et incontrôlable met alors cruellement en lumière le caractère dérisoire de la volonté occidentale de coloniser un espace profondément sauvage, "cœur des ténèbres"[[13]](#footnote-13). » Il apparaît d’autre part comme le lieu pour se perdre dans le désir, le lieu de folie et d’écriture. « Ici c'est S. Thala jusqu'à la rivière. Et après la rivière c'est encore S. Thala[[14]](#footnote-14). »

**Les personnages dans l’Orient durassien**

L’Indochine et l’Inde, terres de l’enfance dont l’une est réelle, et l’autre fictive, symbolisent l’Orient durassien qui se distingue de l’Orient dans la pensée occidentale : « Elles [l’Inde et l’Indochine] sont le cœur de l'absurdité du monde, où s'amassent des fatras de délires, de misères, de mort, de folie et de vie[[15]](#footnote-15). » Cette terre qui dissimule les énigmes revendique le droit d’exister officiellement dans les pages, comme témoin d’une période indélébile de l’écrivaine : « quelque chose de sauvage demeure en moi […] Une espèce d’attachement animal à la vie[[16]](#footnote-16). » Ainsi, l’Orient s’ancre dans la mémoire de Duras comme la terre sauvage qui nourrit l’esprit, sauvage lui aussi, de la jeune fille. Cette terre témoigne des épisodes douloureux dans l’histoire de la jeune fille. Sur l’échiquier social et ethnique, la jeune fille occupe la case indéniablement blanche, pourtant, ce statut social est caduc par plusieurs facteurs : elle est « toujours *outside*, jamais véritablement introduite et reconnue dans le cercle fermé des enfants des colons européens, elle n'a sans doute jamais pu se percevoir comme une enfant blanche, ce qui veut dire rigoureusement séparée de la foule grouillante, anonyme et bigarrée des petits indigènes[[17]](#footnote-17). » Elle se sent à la fois victime et coupable devant la « race » jaune qu’elle côtoie tous les jours. « L’expérience vécue de la tromperie et de la vacuité de la vie[[18]](#footnote-18) » ne peut pas soumettre la jeune fille. Très tôt, elle apprend l’inanité de l’existence dans la nature sauvage indochinoise mortifère, cette expérience l’incite paradoxalement « à se modeler sur des désirs de révolte ou de marginalité qui seront à sa manière un moyen de lutter contre la fatalité du Temps dont elle ressent très jeune la pesanteur et le cours indifférent aux désirs des êtres[[19]](#footnote-19). » Ainsi, l’Indochine et sa sauvagerie, ainsi que la ténacité et la folie de la mère dans la lutte contre l’injustice et également la nature, forgent l’esprit de révolte. L’écriture devient l’arme de Duras pour revendiquer l’existence de son enfance contre « l'idée de la défaite, du *never more*[[20]](#footnote-20)» que la jeune Marguerite sentait très jeune.

Dans ce « bordel colossal », nous constatons le mélange des cultures orientale et occidentale dans la construction des personnages durassiens et aussi dans les histoires racontées. A la rencontre de ces deux cultures, l’Occident perd son pouvoir devant les mille ans de tradition orientale à l’image du barrage s’écroulant devant le Pacifique, et *vice versa* les Orientaux sont contaminés par la passivité des Occidentaux :

Les deux civilisations se contaminent et se détruisent au contact l'une de l'autre : l'Occident emprunte à l'Orient sa passivité et l'Orient emprunte à l'Occident son activisme. L'Europe se laisse aller, elle baisse les bras, elle est envahie par une sentiment d'"à quoi bon ?". L'Asie s'empare des œuvres européennes pour mieux se retourner contre l'"autre" continent, mais sans s'appuyer sur un système de valeurs ou une conception de la vie adaptée. L'Europe s'abandonne au découragement, au fatalisme et l'Asie à la haine. Ainsi, à l'image de l'homme triomphant, qui dompte la nature par ses techniques pour en tirer le maximum de ressources – image que prônaient les puissances coloniales d'avant-guerre –, se substitue implicitement celle de l'homme qui doit composer avec l'environnement[[21]](#footnote-21).

Le contact inévitable avec les indigènes et avec la civilisation orientale crée l’image de la jeune fille en équilibre entre deux cultures, entre deux statuts. A un très jeune âge, la jeune fille n’a pas reconnu l’existence de cette altérité orientale qui s’insère dans sa personnalité depuis naissance. Elle ignore la douleur de la non-appartenance pendant son enfance indochinoise ou plutôt elle ne peut pas expliquer cette douleur. Seule l’écriture peut la révéler en réduisant le trauma, en réconciliant le conflit. L’œuvre de Duras s’oriente toujours vers l'Autre, l’écrivaine part à la recherche de la relation avec l'Autre pour se découvrir.

Pour Duras, la création artistique est un moyen de rechercher l'altérité de cette chose ou de cette entité inconnue d'elle ou qui engendre sa propre incompréhension. Affirmant ne rien savoir, Duras mène une réflexion langagière qui consiste à mettre au point sa relation avec l'inconnu, à travers ses œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques[[22]](#footnote-22).

La découverte de soi et l’acceptation de l’altérité, c’est ce que l’écriture offre à Duras. D’une part, la culture orientale pendant son enfance s’est imprégnée dans la personnalité de la jeune fille. Elle prend l’identité jaune comme sa propre identité vu que sa vie quotidienne est entourée des indigènes. La culture occidentale, représentée par la mère qui veut faire manger à ses enfants des pommes importées de France, du pain, paraît étrangère pour cette jeune fille. Dans *L’Amant*, la présence insolite de la jeune fille blanche sur le bac indigène attire immédiatement l’attention du Chinois. Une jeune fille blanche à un endroit réservé normalement aux habitants locaux est une chose étrange aux colonies où l’on a l’habitude de vivre et d’accepter la discrimination raciale entre les Blancs et les Jaunes. En outre, sa tenue évoque la curiosité non seulement du Chinois mais aussi des indigènes, et des Blancs. Duras écrivaine retrouve son image passée dans celle d’une jeune fille le matin, en route vers Saigon, sur le bac du Mékong. Cette jeune fille ne semble ni française, ni vietnamienne. Autour d’elle, flotte une attirance inexplicable et irrésistible : une apparence mixte, un air enfantin doublé de celui d’une prostituée. La jeune fille, elle-même ne semble pas savoir où elle se situe. Elle se croit asiatique, mais les autochtones ne la voient que comme une Française. Elle pense bien qu’elle est française, mais les Français en place la méprisent car elle fait partie d’une famille modeste, de cette classe sociale des petits colons. Sa présence parmi les indigènes et sa tenue particulière la renvoient chez les pauvres et suscite mépris et ironie. La tenue de la jeune fille établit la distinction entre elle et les autres Blanches aux colonies, mais aussi, la distinction entre elle et les indigènes. Elle n’appartient finalement à aucune des deux communautés.

Si le chapeau d’homme marque la différence entre la jeune fille et les autres femmes, la différence entre les colons et les colonisés, la robe qu’elle porte lors de la traversée du Mékong montre l’arrivée de jeune fille au seuil de deux mondes. Cette robe, décolletée, est blanche et transparente, mais cette blancheur n’est pas la « couleur d'immunité et d'innocence[[23]](#footnote-23) » des vêtements des riches Français. C’est la blancheur jaunie des vêtements indigènes. La distinction entre les différentes nuances de la couleur blanche suggère donc la différence de classes au sein de la communauté des Blancs aux colonies. Le blanc chez les Français, sous la plume de Duras, devient ironiquement une couleur « extrêmement salissant[e][[24]](#footnote-24). » Les colons usent de différents moyens pour éviter la promiscuité (de maladies indigènes ? ou de « race » ?). Ils conservent dans leurs réserves la quinine distribuée gratuitement par le gouvernement colonial, passent régulièrement des visites médicales, se regroupent dans le quartier réservé à eux seuls : « Les quartiers blancs de toutes les villes coloniales du monde étaient toujours, dans ces années-là, d'une impeccable propreté. Il n'y avait pas que les villes. Les Blancs aussi étaient très propres[[25]](#footnote-25). » (*Ibid.*) Le blanc symbolise pour eux propreté et stérilité. Pourtant, en Indochine où le climat est si chaud et humide, ces vêtements blancs sont facilement et rapidement salis. L’autre mot utilisé par Duras en parlant de la blancheur de l’habit est « innocence ». Ce mot verra tout le sens ironique que Duras lui porte en racontant l’injustice et la discrimination dans l’affaire de concessions, dans la lettre envoyée au cadastre par sa mère. Contrairement à cette immunité et à cette innocence, le blanc jauni de la robe que porte la jeune fille signifie la contamination, comme « la bête noire[[26]](#footnote-26) » dans les mangues vertes que Duras et son frère ont mangées. Malgré les nuances que prend cette couleur, les habits de colons restent toujours blancs, comme Duras reste indéniablement française, mais une Française « contaminée ».

D’autre part, le retour et la vie en France, le statut d’écrivaine française quand Duras raconte ses souvenirs indochinois, rendent à son tour la culture orientale étrangère ; la langue vietnamienne, qui était sa langue maternelle pendant dix-sept ans en Indochine devient la langue étrangère. Pourtant, qu’elle soit étrangère ou familière, la culture orientale constitue une instance indéniable et inhérente de la personnalité de l’écrivaine et de ses personnages. Nous retenons l’altérité orientale en prenant la position de l’écrivaine Duras qui raconte ses histoires, celle d’une Française qui a passé son enfance dans la colonie indochinoise.

**Les personnages**

L’histoire personnelle de Duras se lit en relation à l’histoire collective à travers la douleur. L’image de l’Orient dans l’œuvre de Duras est indissociable de la douleur. L’Indochine est la représentation de la douleur d’un peuple colonisé, partagée avec les petits colons ; la vie précaire des indigènes comme le couple du caporal, les habitants dans la plaine dont la boue est faite des corps d’enfants morts jeunes. Alors que l’Inde, terre mythique, est pleine de l’odeur « des lauriers-roses comme un parfum funèbre[[27]](#footnote-27) » et donne une allure macabre. Elle devient le lieu où chacun sent en soi la douleur et l’absorbe : la douleur à Nevers est évoquée dans la douleur à Hiroshima, la douleur des lépreux est transférée dans l’âme des Blancs. Le « ça », utilisé plusieurs fois par l’écrivaine pour démontrer une douleur consentie mais innommable.

"Ça" serait le signifiant de l'innommable, le mot pour dire ce dont il n'y a pas de mot pour le dire, pour indiquer une *douleur*, une douleur qui, selon la définition lacanienne, reste hors de prise du langage, du signifiable, du symbolisable, de la possibilité d'être linguistiquement exprimée et communiquée comme souffrance[[28]](#footnote-28).

Les personnages durassiens semblent porter la douleur de l’Orient sans exception : la douleur de Lahore chargée sur le vice-consul ; Anne-Marie Stretter : la douleur de Calcutta ; et la jeune fille : la douleur de l’Indochine, « [les] livres sont douloureux, à écrire, à lire et que cette douleur devrait nous mener vers un champ…, un champ d’expérimentation. […] ils sont douloureux, c’est douloureux parce que c’est un travail qui porte sur une région… non encore creusée, peut-être[[29]](#footnote-29). » Lahore dans *Le Vice-consul* est « le cœur du labyrinthe, le centre d'un savoir sur l'homme lui-même et en particulier sur sa faculté de saisir le mal absolu et de l'accomplir à son tour, dans une totale liberté[[30]](#footnote-30). » Cette terre cache l’origine des personnages et les invite à revenir, à y *voyager*. D’ailleurs, « entrer dans le labyrinthe, c'est entreprendre un voyage infini qui, à travers les lointaines contrées de l'autre, conduit à explorer le plus intime du soi[[31]](#footnote-31). » La connaissance sur lui-même plonge le vice-consul dans un désespoir contigu et irréparable. Le seul chemin pour sortir de ce labyrinthe est de se tuer, « le vice-consul tue pour exister[[32]](#footnote-32) », pour échapper au narcissisme car les lépreux sont sans aucun doute son image trouée. « L'Inde est un gouffre d'indifférence en vérité. » (*IS* : 1579) Les Blancs ignorent la douleur subie par des indigènes, des lépreux. Ils sont « stérilisés » par plusieurs mesures pour éviter au maximum la contamination. Même le crime du vice-consul d’avoir tiré sur les lépreux reste dans le cercle des Blancs et n’en sort pas. C’est pourquoi, le vice-consul, celui qui ne supporte pas cette indifférence, celui qui désire la lèpre « au lieu d’en avoir peur » (*VC* : 613), est « boycotté » par la communauté blanche en Inde.

N’oublions pas qu’au début, l’Orient est considéré comme une sorte de terre de promise pour les parents de Duras. En effet, l’Orient durassien n’a pas de frontière, cette région flotte dans l’imaginaire de l’écrivaine où rien ne se distingue. Le réel de la nature sauvage et menaçante s’entrepose sur la terre mythique où l’imaginaire de la jeune fille prend l’essor sur les aventures d’Anne-Marie Stretter : « L'Orient désigne un espace vaste et flou, sans repère exact de commencement ni de fin, auquel on peut attribuer l'adjectif "illimité", chéri par Marguerite Duras. Non pas une catégorie géographique, mais "une catégorie imaginaire qui se superpose plus ou moins bien à l'Asie"[[33]](#footnote-33). » Cette terre immense et floue semble provoquer la désorientation, une autre appellation de la folie. Prenons comme exemple la mendiante. Quand elle est chassée de sa maison, elle cherche l’orientation pour se perdre, et c’est vers l’Est, donc vers l’Orient qu’elle se dirige. « Folie et écriture, telles seraient les deux points de miroitement de l'Orient durassien[[34]](#footnote-34). » De même, Anne-Marie Stretter, après dix ans d’errance, s’arrête et se perd à Calcutta au sein du cercle de ses amants. L’Inde, différente de l’Indochine, se figure dans l’univers durassien comme terre du fantasme où Duras fait l’éloge du désir. C’est le lieu où Anne-Marie Stretter et ses amants vont après les réceptions, « le lieu vidé de l'amour. *Il a suivi l'autre femme aux Indes*. C'est aux Indes, là-bas, que l'amour a pris corps. Adultère, exemplaire, là-bas. » (*FG* : 1449. L’auteur souligne.) L’écriture de Peter Morgan ou plutôt de Duras se fait parallèlement avec l’errance de la mendiante, ainsi comme la mendiante, cette écriture avance vers l’absolu, vers « l’écriture courante ».

L’instance de l’Orient déforme l’image de l'Autre et aussi l’image de soi-même. Cette terre déploie d’une part « l’énergie créatrice » pour l’imaginaire, et réduit d’autre part l’être humain jusqu’au néant. Dans l’univers durassien, les personnages occidentaux en Orient et ceux en Occident ne sont plus eux-mêmes après le passage indochinois, ils sont modifiés par « les valeurs humaines, sociales, religieuses et politiques [qui] se situent aux antipodes des valeurs européennes[[35]](#footnote-35). » Ils dissimulent la douleur individuelle de l’écrivaine mais aussi la douleur collective subie en Orient. Alors, l’Orient durassien est décrit par une occidentale « orientalisée », cet Orient est déformé selon son fantasme. En se mettant parmi les indigènes, Duras découvre l’Orient autrement que d’autres écrivains. « L'Asie devient instrument et objet de spéculation tout en générant une construction artistique, par laquelle Forster et Duras répondent à leur découverte d'une altérité déstabilisante. Leur écriture tente alors de relever un défi : saisir une réalité qui semble échapper de toutes parts[[36]](#footnote-36). » Ainsi, les personnages, porteurs de désir de l’écrivaine, se resurgissent sur l’écran de la mémoire, ils ont l’air mi-occidentaux, mi-orientaux. Les deux grandes cultures du monde s’imprègnent dans la personnalité de l’écrivaine ainsi que ses personnages.

**Bibliographie**

Duras Marguerite, *Un barrage contre le pacifique*, [1950], dans *Œuvres complètes*, vol. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2011.

Duras Marguerite, *L’Amant*, [1984], dans *Œuvres complètes*, vol. 3, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2014.

Duras Marguerite, *L’Amant de la Chine du Nord*, [1991], dans *Œuvres complètes*, vol. 4, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2014.

Ammour-Mayeur Olivier, *Les imaginaires métisses: passages d’Extrême-Orient et d’Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, Harmattan, 2004.

Bentouhami-Molino Hourya, *Race, cultures, identités: une approche féministe et postcoloniale*, Paris, PUF, 2015.

Carron Jean-Pierre et Jacques Garelli, *Écriture et identité: pour une poétique de l’autobiographie*, Bruxelles, Ousia, 2002.

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

Chalonge Florence de, Yann Mével et Akiko Ueda, *Orient(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam New York, NY, Rodopi, 2014.

Clavaron Yves, *Inde et Indochine : E. M. Forster et M. Duras au miroir de l’Asie*, Paris, Champion, 2001.

Jung Carl Gustav, *Psychologie et orientalisme*, Paris, A. Michel, 1984.

Pelletier Philippe, *L’Extrême-Orient : l’invention d’une histoire et d’une géographie*, Paris, Gallimard, 2011.

Said Edward W, *L’orientalisme: l’Orient créé par l’Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

1. Edward W Said, *L’orientalisme: l’Orient créé par l’Occident*, Editions du Seuil, 2015, p. 116. [↑](#footnote-ref-1)
2. Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras: 1914-1996*, Paris, France, Librairie générale française, 2014, p. 403. [↑](#footnote-ref-2)
3. Paul Bonnetain, *L’Extrême Orient,* Maison Quantin, Paris, 1887, avant-propos. [↑](#footnote-ref-3)
4. Madeleine Borgomano, « Questions d'Orients dans l'œuvre de Marguerite Duras », *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *Orient(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam New York, NY, Rodopi, 2014, p. 19‑28. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cécile Hanania, « Alors l’Indochine ? Marguerite Duras, alibi commercial et politique en Asie du Sud-Est », *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *op. cit.*, p. 269‑282. [↑](#footnote-ref-5)
6. Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », *in* Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *op. cit.*, pp. 27‑40. [↑](#footnote-ref-6)
7. Marguerite Duras, *Un barrage contre le pacifique*, dans *Œuvres complètes*, vol. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2011, p. 287. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sylvie Loignon, « Désorientation », *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *op. cit.*, p. 69‑79. [↑](#footnote-ref-8)
9. Cécile Hanania, « Alors l’Indochine ? Marguerite Duras, alibi commercial et politique en Asie du Sud-Est », *in* *Ibid*., p. 269‑282. [↑](#footnote-ref-9)
10. Marguerite Duras, *Les Parleuses*, vol. III, dans Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2014, p. 97. [↑](#footnote-ref-10)
11. IMEC, fonds Duras, cité par Jean Vallier, *op. cit.*, p. 386. [↑](#footnote-ref-11)
12. Anne Cousseau, « Lyrisme et paysages indochinois », *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *op. cit.*, pp. 125‑137. [↑](#footnote-ref-12)
13. Yves Clavaron, *Inde et Indochine: E. M. Forster et M. Duras au miroir de l’Asie*, Paris, Champion, 2001, p. 95. [↑](#footnote-ref-13)
14. Marguerite Duras, *L’Amour*, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2011, p. 1275. [↑](#footnote-ref-14)
15. Marguerite Duras, *La passion suspendue*, Paris, Seuil, 2013, p. 18. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ibid*., p. 20. [↑](#footnote-ref-16)
17. Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse,* op. cit., p. 132. [↑](#footnote-ref-17)
18. Alain Vircondelet, « Marguerite Duras, libre et captive », *in* Alain Vircondelet (dir.), *op. cit.*, pp. 125‑146. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-20)
21. Yves Clavaron, *op. cit.*, p. 117. [↑](#footnote-ref-21)
22. Mirei Seki, « La Maladie de la mort dans la pensée contemporaine », *in* Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével, et al., *op. cit.*, pp. 185‑195. [↑](#footnote-ref-22)
23. Marguerite Duras, *Un barrage contre le pacifique*, *op. cit.*, p. 376. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-25)
26. « La bête noire » apparaît pour désigner les dangers ainsi que la peur des enfants blancs, dans le texte *Les enfants maigres et jaunes*, dans Marguerite Duras, *Outside*, dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2014. [↑](#footnote-ref-26)
27. Brigitte Cassirame, *Fiction et autobiographie,* *op. cit.*, p. 43. [↑](#footnote-ref-27)
28. Eric Benoit, ""Ça", ou la douleur qui vient de l'Est", *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *op. cit.*, pp. 59‑68. [↑](#footnote-ref-28)
29. Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 12. [↑](#footnote-ref-29)
30. Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d’Eros et de Thanatos dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2005, p. 29. [↑](#footnote-ref-30)
31. Bernard Chouvier, *Jorge Luis Borges: l’homme et le labyrinthe*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 9. [↑](#footnote-ref-31)
32. Brigitte Cassirame, *Anne-Marie Stretter, une figure d’Eros et de Thanatos*, *op. cit.*, p. 26. [↑](#footnote-ref-32)
33. Madeleine Borgomano, « Questions d'Orients dans l'œuvre de Marguerite Duras », *in* Florence de Chalonge, Yann Mével et Akiko Ueda, *op. cit.*, p. 19‑28. La citation interne est de Poulet Régis, « Généalogie d'une illusion », « L'ombre du sombre Orient », 2010, 14 juillet, http:// [www.laressources.org/article.php3](http://www.laressources.org/article.php3)) [↑](#footnote-ref-33)
34. Sylvie Loignon, « Désorientation », *in* *Ibid*., pp. 69‑79. [↑](#footnote-ref-34)
35. Yves Clavaron, *op. cit.*, p. 173. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Ibid*., p. 16. [↑](#footnote-ref-36)