

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**LE PROBLEME IDENTITAIRE ET LA
REPRESENTATION DE L'AUTRUI DANS LES
ROMANS DE MARGUERITE DURAS**

Lale ERDEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Prof. Dr. Ahmet GÖGERCİN**

Konya-2024

PREFACE ET REMERCIEMENTS

La grandeur de la contribution de la littérature française et des écrivains français à la littérature mondiale est un fait accepté par tous. Grande écrivaine mondiale, Marguerite Duras a su se faire une place particulière parmi les écrivains français et grâce à ses contributions à cet art, son nom est souvent cité parmi les plus grands littéraires. Ses œuvres comme *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *La Pluie d'été* ont une immense place dans cet univers, autant que l'auteure elle-même.

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Ahmet Gögercin, mon directeur de thèse qui a rendu mes études de master plus bénéfiques pour mon développement professionnel et qui n'a jamais épargné aucun type d'intérêt et d'aide. Je lui en serai toujours grandement reconnaissante.

Je voudrais remercier du fond du cœur mon cher époux Mehmet Erdem, qui ne m'a jamais quittée dans ce processus difficile, et qui s'est fait un devoir de me soutenir avec ses idées et ses critiques.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Lale Erdem
	Numarası	204207001003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Fransız Dili ve Edebiyatı / Fransız Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet Gögercin
	Tezin Adı	Marguerite Duras'ın Romanlarında Kimlik Sorunu ve Ötekinin Temsili

ÖZET

“Kimlik sorunu” ve “ötekilik” kavramları doğrudan doğruya psikolojik ve sosyolojik açıdan ele alınması gerektiği için bu kavramların nasıl işlendiğini anlamak ve bunları edebi eserlere işlemek veya bu kavramları işleyen eserler üzerinde incelemeler yapmak edebiyat dünyasını uzun süredir meşgul eden ve daha da uzun süre devam edecek bir tartışma konusudur. Marguerite Duras da eserlerine bu konuları ilmek ilmek işleyen en başarılı yazarlar arasında yerini almaktadır. Kendisi de ötekiliği bizzat tecrübe etmiş bir yazar olarak Duras, yazdığı eserlerdeki karakterleri ve olayları hem kendi hayatından örneklerle hem de kurgu yoluyla her seferinde kimlik bunalımı ve ötekilik ağlarına hapsedmeyi başarmaktadır. Bu çalışmada, Duras’ın *Sevgili*, *Kuzey Çinli Sevgili* ve *Yaz Yağmuru* adlı eserlerinde titizlikle ele aldığı kimlik sorunu ve ötekilik kavramları araştırılmıştır. Yazar bu eserlerinde ötekileştirmenin karmaşık bir yapısıyla birlikte sürekli olarak kimlik sorununu ön plana çıkarmıştır. Yazar aynı zamanda kendine has fotografik, sinematik ve eksilteli yazma stillerini de söz konusu eserlerde başarılı bir şekilde uygulamış ve bu yollarla hikayelerine ciddi bir derinlik kazandırmayı başarmıştır. Bu çalışma, Duras’ın kaleminin gücünü gösteren sağlam örneklerle birlikte yazarın eserlerindeki kimlik sorunu ve ötekilik temalarının karmaşıklığını vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik sorunu, *Kuzey Çinli Sevgili*, Marguerite Duras, ötekileştirme, *Sevgili*, *Yaz Yağmuru*.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Adı Soyadı	Lale Erdem
Numarası	204207001003
Ana Bilim / Bilim Dalı	Fransız Dili ve Edebiyatı / Fransız Dili ve Edebiyatı
Programı	Yüksek Lisans
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet Gögercin
Tezin Fransızca Adı	Le problème identitaire et la représentation de l'autrui dans les romans de Marguerite Duras

RESUME

Longtemps, le monde littéraire a été préoccupé par le débat concernant les concepts de « problème d'identité » et « d'altérité ». Les écrivains ont alors cherché à traiter ces concepts d'un point de vue psychologique et sociologique dans leurs œuvres. Marguerite Duras fait également partie de ces écrivains à succès traitant en détail ces sujets dans ses œuvres. En tant qu'écrivaine ayant personnellement vécu l'altérité, Duras parvient toujours à enfermer les personnages et les événements de ses œuvres dans un réseau de questions identitaires et d'altérité à travers des exemples tirés de sa propre vie. Dans cette étude, les concepts d'altérité et de problème d'identité, que Duras a méticuleusement abordés dans ses œuvres *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *La Pluie d'été*, ont été analysés. Dans ses œuvres, l'auteure met constamment au premier plan le problème de l'identité ainsi que la structure complexe de l'altérité. L'auteure a également appliqué avec succès les procédés d'écriture photographique, cinématographique et elliptique, formant ainsi son style unique dans ses œuvres. Elle a également réussi à ajouter une profondeur sérieuse à ses histoires grâce à ces procédés, nouveaux à l'époque. L'objet de cette étude présente est de mettre l'accent sur la complexité des thèmes de l'altérité et du problème de l'identité dans les œuvres de l'auteure.

Les mots : L'altérisation, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras, *La pluie d'été*, le problème d'identitaire.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Lale Erdem
	Numarası	204207001003
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Fransız Dili ve Edebiyatı / Fransız Dili ve Edebiyatı
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet Gögercin
	Tezin İngilizce Adı	The Question of Identity and the Representation of Othering in the Novels of Marguerite Duras

ABSTRACT

Since the concepts of "question of identity" and "othering" need to be addressed directly from a psychological and sociological perspective, understanding how these concepts are processed and incorporating them into literary works or researching the works that deal with these concepts has been a matter of debate that has occupied the literary world for a long time and will continue for a long time. Marguerite Duras is also among the most successful writers who deal with these subjects in detail in her works. As a writer who has personally experienced otherness, Duras always manages to confine the characters and events in her works within a web of identity question and otherness, both through examples from her own life and through fiction. In this study, the concepts of othering and question of identity, which Duras meticulously addressed in her works titled *The Lover*, *The North China Lover* and *Summer Rain*, were analysed. In these works of her, the author constantly brings to the fore the question of identity along with the complex structure of otherization. The author has also successfully applied her unique photographic, cinematic and elliptical writing styles in these works, and has managed to add serious depth to her stories through these means. This study emphasizes the complexity of the themes of othering and question of identity in the author's works, with solid examples showing the power of Duras's writing.

Keywords: Marguerite Duras, othering, question of identity, *Summer Rain*, *The Lover*, *The North China Lover*.

TABLE DES MATIERES

PREFACE ET REMERCIEMENTS	ii
ÖZET	iii
RESUME.....	iv
ABSTRACT	v
ABREVIATIONS	viii
LISTE DES FIGURES	ix
1. Introduction	1
1.1 La biographie de Marguerite Duras	2
1.1.1 Marguerite Duras et le Nouveau Roman	5
1.1.2 Marguerite Duras et le cinéma	6
1.1.3 Marguerite Duras et la photographie	8
1.1.4 La figure de la femme dans les œuvres de Marguerite Duras	10
1.2 L'identité	13
1.3 L'altérité et l'altérisation.....	15
1.4 L'Orient créé par l'Occident	17
1.5 Le colonialisme français	23
2. Rencontre avec « l'autre » : <i>L'Amant</i>	26
2.1 Le résumé du roman	28
2.2 Deux axes romanesques : l'identité et l'altérité	29
2.2.1 L'altérité du langage.....	29
2.2.2 Construction d'identité	31
2.2.3 Ambiguïtés dans les noms des personnages durassiens.....	35
2.2.4 La dynamique raciale	39
2.2.5 Le point de vue féminin	44
3. Réécriture de <i>L'Amant</i> : <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	47
3.1 Le résumé de <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	48
3.2 Les thèmes revus et augmentés : l'identité et l'altérité.....	50
3.2.1 Evolution de la perception de l'autrui de <i>L'Amant</i> à <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	50
4. Un roman où les identités se mêlent : <i>La Pluie d'été</i>	54
4.1 Le résumé de <i>La Pluie d'été</i>	56
4.2 L'analyse des personnages et la problématique de l'identité et l'altérité.....	57

4.2.1 L'effet de l'environnement social sur l'identité et l'altérisation	57
4.2.2 L'altérisation basée sur l'espace	58
4.2.3 L'altérisation basée sur l'origine ethnique et l'économie	59
4.2.4 L'acte durassien de judaïser les personnages	61
4.2.5 L'acte de désidentifier les personnages.....	64
4.2.6 La perte de l'identité	68
4.2.7 Identité parentale	70
Conclusion.....	73
Bibliographie	77



ABREVIATIONS

A *L'Amant*

ACN *L'Amant de la Chine du Nord*

PE *La pluie d'été*



LISTE DES FIGURES

Image-1 : La colonisation en Afrique	24
Image-2 : Etapes de la colonisation française	25



1. Introduction

La littérature s'est souvent concentrée sur les thèmes de « l'autre » et de « l'identité » pour dresser un portrait riche et approfondi de l'homme. Ces deux concepts ont été traités de diverses manières dans les œuvres littéraires, mettant en avant la complexité de la psychologie humaine, de celle des relations sociales et du processus d'identification de l'individu. Dans ce contexte, l'existence de « l'autre » et la recherche de l'identité dans les œuvres de nombreux auteurs ont marqué le monde de la littérature.

Le concept de « l'autre » fait généralement référence à des individus de cultures, de races, de sexes ou de classes sociales différents. Ce concept est souvent associé aux préjugés, à la discrimination et à l'exclusion. La littérature, en tant que miroir de la société, aborde cette notion complexe à travers divers récits, romans, poèmes et autres œuvres. Les auteurs explorent en profondeur les groupes ou les individus qui sont souvent considérés comme « autres », leurs mondes intérieurs et les difficultés qu'ils rencontrent, offrant aux lecteurs la possibilité de comprendre ces différences et d'éprouver de l'empathie à leur égard.

Quant à l'identité, elle désigne le processus de définition de soi. Il existe quatre processus principaux qui déterminent la dynamique selon laquelle les personnes sont facilement exclues et les identités perçues différemment. Il s'agit des préjugés, de la discrimination, de l'autrui et de l'aliénation (Özensel, 2020 : p. 370). La quête d'identité des personnages, leurs efforts pour trouver leur propre valeur et leurs conflits avec les attentes sociales sont des thèmes qui apparaissent de plus en plus dans les œuvres littéraires. Dans ce contexte, l'interaction entre « l'autre » et l'identité implique la comparaison de soi avec les autres et les conflits qui en découlent.

La littérature ne se contente pas de critiquer la société à travers les notions de l'autre et de l'identité, elle permet également aux lecteurs de développer la tolérance et la compréhension en leur donnant la capacité de voir les choses sous différentes perspectives. Dans les domaines de la littérature postcoloniale, féministe et en particulier ethnique, les thèmes de « l'autre » et de l'identité ont été analysés en

profondeur par les littéraires et ont ainsi inspiré des œuvres dans lesquelles diverses expériences et perspectives culturelles sont mises en avant.

Dans ce cadre, la manière dont la littérature traite les questions de « l'autre » et de l'identité joue un rôle clé dans la compréhension des expériences communes de l'humanité. La littérature continue ainsi à nous aider dans la quête d'identité de soi et à nous guider dans la compréhension de la place de « l'autre » dans la riche mosaïque de l'humanité.

Parmi les écrivains conscients que ces notions nécessitent une profonde analyse littéraire, se trouve l'une des auteures les plus influentes du XXème siècle, Marguerite Duras.

Dans cette étude, les questions de l'identité et de l'altérité dans les romans *L'Amant*, *L'Amant de la Chine de Nord* et *La Pluie d'été* de Marguerite Duras, l'une des écrivaines les plus contradictoires de la littérature française, qui est née et a grandi dans la colonie française de l'Indochine et a été donc témoin de l'altérité relative, seront discutées, et la perspective de l'écrivaine sur le sujet sera examinée par le biais d'une analyse textuelle de ces romans.

1.1 La biographie de Marguerite Duras

Marguerite Duras, nom de plume de Marguerite Donnadiou, est une romancière, dramaturge, scénariste et réalisatrice française. Elle est née en 1914 à Gia-Dinh, près de Saïgon, en Indochine. En 1932, après avoir obtenu son baccalauréat, elle quitte l'Indochine et s'installe en France pour poursuivre ses études. Elle publie son premier roman *Les Impudents* en 1943. S'en est suivi de nombreuses œuvres dans le genre romanesque, théâtral, des scénarios, des essais et des nouvelles. Son roman autobiographique *L'Amant*, publié en 1984 et ayant obtenu le prix Goncourt la même année, a rencontré des millions de lecteurs à travers le monde. De plus, *L'Amant* a reçu le prix du meilleur roman publié en anglais en 1986. Ce roman a ensuite été adapté au cinéma par Jean-Jacques Annaud en 1992.

L'Indochine, où elle a passé toute son enfance, a un rôle important dans la formation de la vie de l'écrivaine. Cette période a grandement influencé la vie, le travail et les œuvres de l'écrivaine. Il est possible de voir la lutte de sa mère, ses relations avec ses frères, l'amour qu'elle a vécu avec un homme riche de Saigon, et ainsi les effets de ceux-ci dans ses œuvres.

Les premiers romans de Duras sont considérés comme des romans traditionnels. Au début, elle était connue pour ses récits existentialistes qu'elle publiait dans des magazines. L'existentialisme a joué un rôle important dans ses œuvres. Cependant, ses œuvres ne se limitent pas à cela, mais les effets du surréalisme sont également visibles dans ses œuvres (Gögercin, 2008 : p. 39). Elle l'explique ainsi dans sa déclaration au journal *Le monde* (1967 ; cité par Gögercin, 2008 : p. 41) : « le surréalisme, je ne suis pas allée à lui, mais maintenant il vient à moi et j'en suis très heureuse. (...). Le genre de recherche que je fais les attire : le déplacement des valeurs, l'absence de dieu, de toutes les références à la vision chrétienne, et puis à la folie. »

Il est possible de voir les traces du mouvement du Nouveau Roman dans ses œuvres ultérieures. Bien que l'auteure soit parfois mentionnée avec le mouvement littéraire « Nouveau roman » qui a émergé en France à cette période, elle ne fait pas partie des écrivains importants du Nouveau Roman en raison de son style d'expression particulier. Elle ne dit pas tout dans ses romans, elle fait réfléchir le lecteur en écrivant court et concis. Elle utilise le thème du silence ainsi que des dialogues. Tahsin Yücel (2021, p.5) indiquant que Duras utilise l'art de « l'ellipse » avec une grande maîtrise, a déclaré que « Duras a le style de narration qui reflète les situations, les émotions et les sensations avec plus d'inspiration, mais de la manière la plus courte et la plus efficace. Même ce style de narration simple, naturel et poétique suffit à prouver qu'elle est une écrivaine talentueuse. »

Duras a notamment repris certains thèmes dans ses œuvres tels que l'amour, la passion, la mort, la mémoire et le fleuve, thèmes auxquels Duras attribue un sens intense car elle les associe à sa propre vie. Par conséquent, il est inévitable de regarder les œuvres de Duras d'un point de vue autobiographique. Toutes ces

répétitions, longs silences, pauses, monologues etc. forment l'épine dorsale de la compréhension littéraire de Duras. A cet égard, il existe de sérieuses similitudes entre les écrits de Duras et le Nouveau Roman. Malgré cela, Duras ne s'est jamais décrite comme une nouvelle romancière ou une écrivaine féministe. Plus précisément, il ne serait pas faux de dire que Duras est quelqu'un qui se concentre uniquement sur ce qu'elle essaie de faire sans jamais ressentir le besoin de se définir. Cependant, il est également possible de regarder la vie littéraire de Duras comme l'explique l'extrait ci-dessous :

« Il est possible d'identifier trois périodes dans la carrière d'écrivain de Duras. Bien que ces périodes ne soient pas séparées les unes des autres par des dates et des frontières définies, elles peuvent être énumérées comme suit : Dans ses premiers travaux, par exemple, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), Duras apparaît comme une écrivaine plus marxiste. Dans sa seconde période suivant cette période, Duras se distingue comme une écrivaine existentialiste, comme on peut le citer dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962). Mais ... Dans cette troisième période commencée par son œuvre intitulée *L'Amant*, nous pouvons le considérer comme une écrivaine mystérieuse. Ainsi, trois périodes sont identifiées dans la vie d'écrivain de Duras : la période marxiste, la période existentielle et enfin la période mystique. » (Efeoğlu, 1995, p.iii-iv)

Duras passe une enfance dans la pauvreté en Indochine. De plus, son statut d'étrangère avec son identité française dans une société colonisée l'amène à une recherche d'identité personnelle. Cependant son départ de l'Indochine et son installation à Paris pour terminer ses études de droit et de sciences politiques n'ont pas pu mettre fin à cette recherche. Ayant grandi en Indochine et y ayant passé sa première partie de sa jeunesse, elle a continué à être « l'autrui » en France. Ainsi, dans ses œuvres, elle est en mesure d'analyser en profondeur les conditions, les jugements de valeur et les difficultés rencontrées par la société coloniale. Elle reflète très bien les différences culturelles entre l'Est et l'Ouest et le concept d'altérité dans ses œuvres. Il est possible de voir les différentes identités de Duras dans ses œuvres. Lorsqu'on examine les personnages des œuvres, on constate qu'ils ont tous une personnalité complexe, contradictoire et pleine de folie. L'incertitude règne chez les personnes et les événements. Dès que le lecteur parvient à s'identifier aux personnages, l'auteure intervient et modifie des éléments de leur personnalité, et par

conséquent, le lecteur ne peut plus les reconnaître à partir de leur comportement ou de leurs pensées (Green, 2017 : p. 3- 4).

1.1.1 Marguerite Duras et le Nouveau Roman

Le Nouveau Roman est apparu en France dans les années 1950 avec l'adoption d'un style narratif complètement opposé au roman traditionnel. Le roman traditionnel a adopté un style narratif qui tente d'assurer la continuation ininterrompue du flux de l'histoire avec une perception chronologique du temps. Dans le roman traditionnel, les personnages et leurs personnalités ou émotions sont analysés en profondeur. La description et l'intrigue sont importantes. La narration est faite à la troisième personne du singulier. Le monde dans lequel se déroulent les événements est rationnel, l'histoire est stable, l'intrigue est linéaire et le temps est chronologique. Dans le Nouveau Roman, par contre, tout cela apparaît comme des facteurs qui empêchent l'approfondissement de la narration, et il existe donc une compréhension de l'écriture contraire au roman traditionnel. La narration à la première personne est préférée dans le Nouveau Roman. Il n'y a pas d'analyse des personnages dans la narration et la chronologie des événements est placée dans l'histoire de manière chaotique. Le sujet et l'événement sont sans importance. Le style narratif et le style utilisé par l'auteure sont plus importants que l'événement. Ainsi, chaque écrivain a commencé à créer son propre style afin d'apporter un nouveau souffle à la littérature. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon sont les principaux écrivains de ce mouvement.

La publication des premiers romans de Duras a coïncidé avec le début du mouvement du Nouveau Roman. Cependant, les premiers romans de Duras sont considérés comme des romans traditionnels. Duras a commencé à être associé au Nouveau Roman avec les romans *Le Square* (1955) et *Moderato Cantabile* (1958). Avec ces romans, Duras a commencé à utiliser de nombreuses nouvelles techniques telles que la chronologie chaotique, la narration répétitive et obsessionnelle et le rejet de l'intégrité du personnage. En même temps, ses œuvres présentent également des caractéristiques autobiographiques. Par conséquent, on peut dire que les cycles et les

répétitions de ses œuvres sont en harmonie avec les cycles et les obsessions auxquels la propre mémoire de Duras est exposée encore et encore.

Le roman *Aurelia Steiner* (1978) est un bon exemple du style d'écriture de Duras et des similitudes avec le Nouveau Roman. *Aurelia Steiner* est aussi un bon exemple de la transition de Duras entre les deux genres littéraires. Le même texte a trouvé l'occasion de s'exprimer de plusieurs manières, à la fois sous forme de poème, de roman et de film. Dans le texte sont traités des thèmes tels que le fleuve, la mémoire, l'amour et la mort, dont certains se retrouvent facilement dans d'autres de ses œuvres. De longues pauses, des silences, des transitions monologue-dialogue, des phrases incomplètes sont les caractéristiques narratives d'*Aurelia Steiner* qui peuvent être remarquées au premier coup d'œil. Avec toutes ces caractéristiques, il ne serait pas exagéré de dire qu'il s'agit d'un exemple de Nouveau Roman.

Dans son livre *Littérature et cinéma la technique cinématographique dans les romans de Marguerite Duras* (2008), Gögercin a discuté de la question de savoir si Duras devait être incluse dans la caravane des nouveaux romanciers :

« Ch. Blot-Labarrère distingue Duras des nouveaux romanciers "en ce qu'elle n'a jamais écrit d'ouvrage théorique sur la création littéraire". Elle se contente d'écrire des œuvres romanesques, dramatiques ou des scénarios alors que Robbe-Grillet, Butor, Sarraute rédigeaient des ouvrages où ils expliquaient leurs idées théoriques. De fait, Duras n'aime pas d'écrire sur les théories littéraires, elle dit : "Je n'ai pas de théorie du roman. Ça m'était rigoler, rien que l'idée". Et elle n'aime pas aussi qu'on écrive sur les écrivains. Elle dit aussi : "Pourquoi écrit - on sur les écrivains ? Leurs livres devraient suffire". » (2008, p.38)

1.1.2 Marguerite Duras et le cinéma

La première projection du film *L'arrivée d'un train en gare*, considérée comme le début du cinéma, est réalisée par les frères Lumières le 28 décembre 1895 dans un café à Paris. Plus tard, le cinéma a été ajouté parmi les beaux-arts, après la peinture, la sculpture, la musique, le théâtre, la danse, la littérature et l'architecture, qui représentent les six branches traditionnelles de l'art. Ainsi, le cinéma, connu sous le nom de septième art, a toujours été en interaction avec d'autres branches artistiques. Cependant, le cinéma a surtout interagi avec la littérature. Au début, le cinéma a dû

donner tous ses produits en adaptant les œuvres de drame et de roman à la scène, et encore aujourd'hui, il est souvent possible de voir des versions d'œuvres écrites adaptées sur grand écran.

Il ne serait pas faux de dire que le cinéma est le reflet de la nouvelle image créée par le pétrissage et le remodelage de la réalité à l'écran. De même, on peut dire que le roman est un moyen de communication qui redonne un sens à la vie et à l'homme. En d'autres termes, puisque les deux branches de l'art ont le même matériau et la même finalité, il était inévitable qu'elles se nourrissent l'une de l'autre. En même temps, le fait qu'elles soient tous deux basées sur la fiction et les mêmes techniques, renforce le lien entre cinéma et roman. Ainsi, le cinéma a produit de nombreuses œuvres adaptées de romans par inspiration ou copie individuelle. Monaco (2013, p.47) a déclaré ce qui suit à propos de cette similitude : « Le potentiel narratif du cinéma est tel qu'il a établi son lien le plus fort non pas avec la peinture ou même le théâtre, mais avec le roman. Les films et les romans racontent de longues histoires très détaillées... »

Bien sûr, il est impossible de nier l'influence de la littérature sur le cinéma. De même, l'introduction du cinéma dans la vie humaine a influencé la littérature. Il est possible de voir clairement l'influence du cinéma dans les œuvres des nouveaux romanciers. Le mode d'expression de ces œuvres est principalement nourri d'images et de descriptions intenses. Le stylo, pour ainsi dire, est chargé de déposer sur le papier l'image scannée par un œil voyant ou un objectif de caméra. Mais cette image dans le Nouveau Roman est souvent comme une image floue, d'objets mélangés et non plus distinguables. C'est aussi le cas de Marguerite Duras, bien qu'elle ne soit pas qualifiée de nouvelle romancière : implicite, entre l'existant et l'inexistant, des expressions elliptiques à plusieurs reprises basées sur une image mais relativement ancienne, usée, cassée, peut-être même juste imaginée mais toujours une image profonde et beaucoup de choses cachées derrière cette image...

La caractéristique interspécifique souvent évoquée de Marguerite Duras apparaîtra précisément ici. Elle a produit des œuvres non seulement pour la littérature, mais aussi pour le cinéma et le théâtre. Duras, en tant que personne qui a

entrepris la scénarisation et la réalisation de nombreux films, a réussi à être cinéaste autant que romancier. Elle a tourné son premier film en 1969 pour *Détruire dit-elle*, et après cette date, elle a surtout travaillé pour le cinéma, et l'expression « théâtre-texte-film » a commencé à apparaître dans le titre des textes qu'elle a créés. Elle a également eu beaucoup de succès dans ses films et scénarios. Il est possible de dire que le plus célèbre d'entre eux est le scénario d'*Hiroshima mon amour* (1960). Duras a écrit de nombreux scénarios et a réalisé treize films au cours de sa vie. Il serait utile de citer les phrases suivantes du livre de Gögercin (2008, p.45) concernant la contribution de Duras au cinéma :

« Duras elle-même a tourné une vingtaine de films, inspirés le plus souvent de ses propres livres. Il est vrai que ses films sont très différents de ceux des autres. Avec elle, l'écran blanc se noircit peu à peu et devient le lieu de l'écrit et de la lecture d'"un texte qui aurait dû un film possible." La bande sonore gagne une nouvelle valeur chez elle. »

1.1.3 Marguerite Duras et la photographie

Bien que de nombreuses civilisations, de nombreux penseurs et scientifiques aient travaillé pendant des siècles pour la première caméra « camera obscura », l'Académie des Sciences Française accepte la date officielle de l'invention de la photographie comme 1839, lorsque la technique du « daguerréotype » a été découverte, ce qui a rendu possible de stocker les photographies sur une plaque adaptée grâce à quelques produits chimiques. Grâce à cette technique, la première photographie connue de l'histoire, prise par Joseph Nicéphore Niepce en 1826, a été conservée. Aujourd'hui, elle est considérée comme un art alternatif aux autres arts visuels. En plus du temps d'exposition de huit heures de la première photographie connue, de simples appareils photo capables de capturer des milliers d'images par seconde ont également changé le sens du concept d'instant capturé. Ainsi, il est inévitable que la littérature entre en jeu.

Tandis que la photographie capture un moment d'une réalité dans un instant, la littérature donne sens à ce moment, la « pause » prise contre la vie elle-même. En d'autres termes, la littérature peut être vue comme l'interprétation d'une pose sous différents angles, la découverte de quelque chose sur la vie elle-même et son essence,

le remodelage de la réalité capturée et le dessin de l'image de cette réalité sur papier avec des mots. En ce sens, la littérature est aussi une sorte de technique photographique. De même, il ne serait pas faux d'appeler la littérature une photographie qui est posée à des fins similaires, sur laquelle on veut dire quelque chose et qui peut porter la signature de la personne qui pose avec une intensité sérieuse. En d'autres termes, on peut dire qu'il existe une relation entre la photographie et la littérature qui atteint presque le niveau de la création interagissant l'une et l'autre.

Les biographies ou les genres qui prennent une forme narrative biographique peuvent également bénéficier de la photographie au sens physique, en particulier lorsqu'il s'agit d'autobiographie. Lorsqu'ils utilisent des photographies, les écrivains utilisent parfois une seule photographie pour composer le texte et parfois reprennent l'ensemble de toutes les photographies pour recréer la réalité, remplacer l'ancienne ou l'inutile par une nouvelle. Il peut donc être considéré comme normal que Marguerite Duras utilise la photo à des fins similaires, mais ce qui constitue la base de son écriture est un peu différente d'eux. Elle voit probablement tout comme une photographie. La photographie forme son regard dans sa vie de la littérature et du cinéma. Partant d'une photographie posée ou non exposée, Duras conclut son travail en accédant à une autre photographie. Elle le fait certainement avec des mots sur papier, mais contrairement à cela, elle vous donne toujours l'impression de tenir une photo dans la main. Il est presque possible de voir la réfraction de la lumière tombante, les ombres formées et la nouvelle forme que la radiation prend sur le papier. Brièveté, image et texte sont tellement imbriqués dans les textes durassiens qu'il est devenu impossible de les distinguer : « l'image ou le texte d'abord ? ». Veres (2008) a décrit cette situation comme suit : « Chez Duras, l'image ne peut pas exister sans texte. Ils sont indissociables, quoique parfois sans aucun lien apparent. Mais l'un fait exister l'autre. L'image même imaginaire, fait exister le texte. Mais aussi le texte s'associe à l'image pour parfaire l'œuvre. »

Et même si la photographie a précédé le cinéma en termes d'invention et a permis l'émergence de celui-ci, Duras a d'abord profité du cinéma avant la photographie.

1.1.4 La figure de la femme dans les œuvres de Marguerite Duras

L'identité est une forme dont une personne se définit et montre ses relations avec les autres. Les personnes portent diverses identités associées à des facteurs culturels, ethniques, religieux, sociaux et bien d'autres. Ces identités peuvent influencer la façon dont un individu est perçu dans des contextes sociaux et peuvent également avoir un impact sur la perception de soi. Les identités peuvent être façonnées par les normes et les attentes sociales et évoluer avec le temps. Par exemple, une femme peut mettre en avant son identité professionnelle pour réussir dans sa carrière et progresser dans le monde du travail. Dans ce cas, elle peut se définir comme une personne à succès dans le monde des affaires et s'exprimer avec cette identité. Toutefois, au fil du temps, lorsqu'elle a un enfant, son identité de mère peut également passer au premier plan. Dans ce cas, une femme peut se définir avant tout comme une mère et agir pour assumer ses responsabilités à l'égard de son enfant. De même, un homme peut aussi se montrer avec des identités différentes. En assumant un rôle de leadership dans le monde professionnel, il peut afficher une identité axée sur la carrière. Cependant, lorsqu'il assume un rôle de père dans la famille, cette fois, son identité paternelle peut passer au premier plan. Dans ce cas, l'homme peut agir avec la motivation d'élever ses enfants et d'assumer ses responsabilités familiales. Ces différentes identités peuvent varier selon le lieu et le moment où l'individu vit. Par exemple, si une femme doit passer son temps à la maison en fonction des attentes culturelles de la société, son identité de femme au foyer peut être plus dominante et les autres identités peuvent être reléguées au second plan. Toutefois, lorsque la même femme vit des expériences différentes, telles que l'entrée dans la vie active ou la poursuite d'études, son identité professionnelle peut passer au premier plan. Par conséquent, les identités des individus peuvent changer au fil du temps et se manifester de différentes manières à différents moments. Ces identités peuvent changer en fonction du temps et du lieu et peuvent également être

façonnées par les expériences de l'individu. Chacun peut porter différentes identités et ces identités peuvent orienter ses actions et ses comportements.

Le sexe est l'une des caractéristiques d'identité les plus évidentes dans la société. L'identité attribuée aux femmes ou aux hommes peut facilement s'étendre jusqu'à la dimension de l'altérisation. Cependant, l'altérisation des femmes est l'une des choses que les sociétés dominées par les hommes connaissent le mieux depuis des siècles. La femme occupe une place importante dans la société en tant que porteuse d'identité et de culture. Cependant, cette importance a été abordée avec une perspective sexiste pendant une longue période, en se basant sur des règles sexistes qui lui ont été imposées et en mettant l'accent sur sa capacité de reproduction (Şeker, 2019 : p. 348). Les femmes ont été soumises à de nombreuses restrictions dans la société, rendant difficile leur acceptation par la société. En effet, les responsabilités de chaque sexe sont déterminées par les réalités sociales vécues.

Les historiennes féministes considèrent les réunions dans les salons fréquentés par les femmes bourgeoises au XVIIIe siècle comme des lieux où les graines du premier mouvement féministe ont été semées, marquant le développement de la femme et, par extension, les débuts du féminisme (Çalışkan, 2011 : p. 20). Le développement du féminisme a créé un terrain propice à la remise en question des rôles sexués attribués aux femmes et attendus d'elles dans la société. Cependant, au début, les femmes étaient privées d'une liberté totale. Les œuvres écrites par des femmes n'étaient pas acceptées comme celles des hommes. À tel point que certaines artistes féminines ont utilisé des prénoms masculins pour se faire accepter. Cependant, avec la conceptualisation du féminisme dans les années 1960, le mouvement féministe a remis en question les regards traditionnellement sexistes qui limitent la liberté et l'existence des femmes. On a soutenu que les femmes et les hommes sont égaux, et que l'histoire de l'art dominée par les hommes doit être réexaminée. En 1971, un grand débat a commencé avec la publication d'articles tels que « pourquoi n'y a-t-il pas de grandes femmes artistes ? » par l'historienne de l'art féministe Linda Nochlin (Koca, 2020 : p. 54). Au fil du temps, les femmes ont commencé à défendre leur existence et leurs droits en s'opposant à l'altérisation de la

société. Les œuvres littéraires écrites à cette époque reflètent l'évolution du rôle des femmes dans la société. La lutte des femmes contre la discrimination sexiste leur a permis d'apparaître comme des personnages forts et impressionnants dans la littérature. La littérature est ainsi devenue une plateforme de changement social et de lutte des femmes, leur permettant de faire entendre leur voix.

L'identité féminine joue également un rôle important dans les œuvres de Marguerite Duras. Les personnages féminins sont souvent représentés dans des situations émotionnelles complexes. Les protagonistes féminins durassiens sont généralement des figures qui s'opposent aux normes sociales, recherchent la liberté et tentent de trouver leur propre identité. Duras analyse en profondeur le monde intérieur des femmes et traite de leurs complexités émotionnelles et de leurs conflits avec les rôles sociaux. Les œuvres de Duras tournent généralement autour du phénomène de « l'autre ». Ses personnages sont façonnés par leurs relations avec l'autre dans le processus de découverte et de compréhension d'eux-mêmes. Elle a lié les concepts de littérature, de femme et de silence de la manière suivante :

« Il y a un comportement instinctif que l'on peut sortir pour découvrir mais réfléchir en silence. Il est beaucoup plus difficile de décrire le comportement d'un homme avec le silence. C'est beaucoup plus artificiel parce que les hommes ne sont pas silencieux. Dans le passé, il y a bien longtemps, pendant des milliers d'années, le silence signifie la femme. Par conséquent, la littérature signifie aussi la femme. Que les femmes soient mentionnées ou que les femmes elles-mêmes s'engagent dans la littérature, la littérature est une femme. » (1997, p.88)

Marguerite Duras ne limite pas ses personnages à certains stéréotypes. Elle montre aussi que l'identité de ses héroïnes n'est pas façonnée par leur sexe biologique, mais par des facteurs culturels et sociaux. Les personnages de Duras sont soumis à l'influence des normes sociales et familiales, qui ont un impact sur leur développement individuel et leurs conditions de vie. C'est pourquoi, Duras accorde une grande attention à la façon dont se forme le regard sur ses héroïnes. En particulier, la société, les hommes et la famille considèrent les héroïnes comme des objets sexuels et modifient leur propre perception d'elles-mêmes. Cela crée une aliénation résultant du fossé entre la propre perception de la femme et celle des autres, provoquant un conflit significatif dans le développement de la femme

(Lötsch, 2005 : s. 119). La personne, en particulier la femme, est façonnée par la dynamique et le point de vue de la société, en particulier celui des hommes. La femme, qui est elle-même et à la fois le rôle qui lui est assigné, se construit entre ces deux facettes. Par conséquent, le genre ne reste pas seulement le sexe, mais se transforme en identités complexes qui incluent les rôles à jouer dans la construction de la société et de la personne elle-même.

1.2 L'identité

Le concept d'identité est un processus qui commence dès la naissance de l'être humain. Le concept d'identité, aussi vieux que l'humanité, aide l'homme à se définir à travers les relations qu'il établit avec les autres, oriente sa vie et manifeste son appartenance. L'effort de l'homme pour connaître sa propre essence s'étend de l'Antiquité à nos jours. Sur la base de la doctrine de Socrate « Connais-toi toi-même », on verra que la recherche de soi est le problème premier de la philosophie. Cette recherche est un processus dynamique (Yıldız, 2012 : p. 14). Les évaluations faites au cours de ce processus sont très importantes pour donner un sens à la place où une personne se donne ou place les autres, et pour façonner les relations. Compte tenu de tout cela, la recherche de soi-même par l'homme a clarifié au fil du temps le concept d'identité.

L'identité a été définie de différentes manières dans toutes les branches de la science. Des experts ou de nombreux théoriciens ont mené des recherches sur l'identité et ont élaboré des théories à ce sujet. Par exemple, l'essence du système créé par le psychanalyste Erik Erikson, qui a été le premier à introduire le concept de crise d'identité, est l'idée que l'acquisition de l'identité est un processus variable qui dure toute la vie. L'identité a une grande importance dans le développement de la personnalité, qui est divisé en huit étapes réparties sur toute la vie d'une personne (Erikson, 2018). Si chacune de ces étapes n'est pas surmontée de manière saine, des incohérences dans l'acquisition de l'identité de l'individu seront inévitables. Le fait que l'identité de l'individu ne soit pas acceptée par la société et qu'il s'interroge sur sa propre identité augmentera la possibilité de faire face à diverses crises et à la confusion identitaire.

De nombreux facteurs importants jouent un rôle dans la construction de l'identité. Les événements culturels ou les traditions-coutumes ont un rôle important dans la construction identitaire. En outre, comme les processus politiques et les facteurs sociologiques, psychologiques et économiques affectent l'individu, leur influence sur la construction de l'identité ne peut être ignorée. L'acquisition de l'identité est liée aux perspectives et aux jugements de valeur de la société dans laquelle l'individu vit et peut également changer au fil du temps. Un individu peut avoir au moins une identité. De plus, un individu est entouré de nombreuses identités dans la société. « L'identité de chaque personne est constituée d'une masse d'éléments qui ne se limitent certainement pas à ceux qui apparaissent dans les documents officiels » (Maalouf, 2021 : p. 16). Cela signifie que les identités qu'une personne entretient en elle-même peuvent se manifester de différentes manières selon le lieu et le moment. En effet, parmi les diverses identités que nous possédons, celle avec laquelle nous nous définirons sera façonnée en fonction des changements apportés par le temps et les changements que la société nous fait subir. Par exemple, une personne qui s'identifie comme turque utilise son identité turque lors des fêtes nationales et son identité musulmane lors des fêtes religieuses. Ces identités, qui se forment au fil du temps, s'imposent comme dominantes en fonction du temps et des conditions.

Le rejet de l'identité d'un individu par la société ou l'interrogation de sa propre identité peut souvent augmenter les difficultés pour l'individu à exprimer ses caractéristiques uniques. Cette situation peut conduire à un conflit entre l'expression de soi et la conformité aux normes sociales. Sur les voies difficiles de l'acquisition de l'identité, l'individu peut se perdre entre divers conflits internes et pressions externes. La confusion identitaire peut découler de l'incapacité de l'individu à trouver un équilibre entre ses propres valeurs, ses propres croyances, son mode de vie et les attentes sociales. Cette situation peut entraîner des troubles psychologiques en créant un sentiment d'incertitude et de mécontentement envers soi-même. Ainsi, la question de l'identité est un concept qui exprime la relation complexe entre la découverte intérieure de l'individu et les interactions externes.

1.3 L'altérité et l'altérisation

« L'autrui » est un concept représentant des éléments individuels, de groupe, culturels ou sociaux qui se situent en dehors d'un individu, d'un groupe, d'une culture ou d'une société, qui portent des différences et dérogent généralement aux normes. L'altérisation, quant à elle, signifie exclure, aliéner les individus ou groupes au sein de la société en raison de caractéristiques différentes de celles considérées comme normales. L'altérisation se concentre sur les aspects négatifs de ceux qui sont en dehors du « moi » et du « nous ».

La différence entre les individus est le facteur le plus fondamental qui permet l'émergence du concept d'identité, et le fait que cette différence sépare les uns des autres entraîne l'émergence de l'autre. En d'autres termes, la communauté justifie les différences en son sein et repousse celui qui en a le plus en le classant comme n'appartenant pas à la communauté, et c'est ainsi que l'acte de l'altérisation a lieu. La situation de devenir l'autre ou d'être altérisé peut aliéner l'individu vis-à-vis de la société, voire de lui-même, et entraîner des problèmes d'identité. Il est possible de rencontrer l'image de « l'autre » dans la politique, la littérature, l'art et dans bien d'autres domaines. Selon Edward Said (2013 : p. 13), l'Occident considérait l'Est comme l'autre tout en créant sa propre identité. De même, Marguerite Duras reflète l'image féminine dans ses œuvres en utilisant « l'autre » comme outil de narration.

Si les personnes intégrées dans une société ou dans des communautés plus petites ne peuvent pas s'adapter ethniquement ou religieusement à la société en question et si un mécanisme d'aliénation se produit les obligeant à continuer leur vie comme les autres, cela entraînera de nombreux problèmes (Kanbir, 2012 : p. 2). Ces problèmes s'aggraveront au sein du système et deviendront insurmontables et, dans le pire des cas, se transformeront en tragédies. D'autre part, il ne faut pas penser à l'acte d'altérisation comme une action uniquement dirigée contre les groupes minoritaires. Cette action peut tout aussi bien être réalisée par les groupes minoritaires envers le groupe dominant (Özensel, 2020 : p. 370). Dans ce cas également, des fissures se formeront dans la société et des problèmes émergeront les uns après les autres. Ces problèmes, qui deviendront avec le temps des blessures irréparables, seront

naturellement inclus dans les sujets à transmettre dans le domaine de la littérature. Ainsi, les écrivains n'ont pas hésité à refléter le phénomène de l'altérité dans leurs œuvres comme un moyen de transmettre les problèmes de leur époque.

Lorsque l'on aborde le phénomène de l'altérité, des éléments fondamentaux tels que la culture, la langue, l'appartenance ethnique, le sexe, la religion sont au centre du sujet et ces différences déterminent les règles des relations bilatérales en positionnant les individus dans la société. Le concept de « l'autre » se réfère à la perception d'individus ayant des cultures différentes d'une manière, qui est considérée comme erronée ou incomplète par la culture principale de la société. Dans ce cas, l'altérisation est liée à la hiérarchie sociale et à la discrimination. Depuis des temps immémoriaux, la langue a également joué un rôle important dans le processus de marginalisation. La langue est un outil fondamental permettant aux individus et aux groupes de s'exprimer et d'interagir avec la société. Toutefois, les individus et les groupes parlant des langues différentes peuvent être contraints d'utiliser la langue acceptée par la majorité au lieu de la leur, ce qui peut également induire une oppression. L'altérisation par l'ethnicité est l'exclusion ou la marginalisation d'un individu ou d'un groupe de personnes en raison de leur héritage culturel, de leur ascendance et de leur contexte historique. À ce stade, la marginalisation fondée sur l'appartenance ethnique peut amener l'individu à se sentir étranger, à ne pas être accepté dans la société ou à faire l'objet de discriminations.

Le sexe, qui joue également un rôle central dans l'existence humaine, est devenu un domaine que les sociétés désignent souvent avec des normes et des attentes stéréotypées. Toutefois, dans ce processus de façonnement, les individus sont souvent marginalisés et confinés dans des stéréotypes limitatifs fondés sur leur identité sexuelle. Les rôles spécifiques définis pour les femmes et les attentes définies pour les hommes ne permettent pas aux individus d'explorer pleinement leur potentiel. Ce processus de marginalisation définit les individus non seulement en fonction de leur sexe, mais aussi en fonction de leurs rôles de sexe. Les personnes enfermées dans des modèles stéréotypés du sexe ont des difficultés à exprimer leur

propre identité et peuvent être confrontées à une sorte d'abandon de soi pour se conformer aux attentes de la société.

La religion joue un rôle important en donnant un sens à la vie des gens, en guidant leurs valeurs morales et en renforçant les liens sociaux. Malheureusement, la religion est parfois utilisée comme un moyen de marginalisation et peut entraîner l'exclusion d'individus de la société en raison de leurs systèmes de croyance, de leurs rituels et de leurs formes de culte. L'altérisation par la religion tend généralement à qualifier les individus ayant des croyances différentes « d'autres ». Cette situation inclut la tendance à exclure ceux qui ne se conforment pas au système de croyance dominant de la société et à les considérer comme « l'autre ».

Ainsi, qu'elle soit fondée ou non sur un élément central tel que la culture, la langue, l'ethnie, le sexe ou la religion, l'altérisation continuera d'exister en tant que menace permanente pour la société et sera déjà présente dans le siège de l'arbitre dans toutes les tentatives d'être soi-même, de créer quelque chose propre à soi ou de se construire soi-même.

1.4 L'Orient créé par l'Occident

Dans ce chapitre, l'ouvrage d'Edward Said, *L'Orientalisme*, sera analysé. Cette œuvre examine méticuleusement la perspective de l'Occident sur l'Orient, explorant en profondeur la manière dont cette perspective s'est façonnée et comment l'Orient est perçu. Marguerite Duras se distingue en tant qu'écrivaine à double identité, à l'instar d'Edward Said. Se définissant à la fois comme française et orientale, Duras est l'une des rares écrivaines capables d'analyser en profondeur la condition de « l'autre ». Dans ses œuvres, notamment celles examinées dans cette étude, les traces de la condition de l'autre et des discours coloniaux sont clairement perceptibles. Dans ce contexte, pour une meilleure compréhension du sujet, la perspective de l'Orient envers l'Occident et les discours coloniaux seront discutés en détail sur la base de son livre *L'Orientalisme*.

Edward William Said est né à Jérusalem en 1935 dans une famille chrétienne. Sa famille a immigré en Palestine et s'est installée en Égypte après la création de

l'État d'Israël. Said était originaire du Moyen-Orient, il a donc dû faire face à un concept d'altérité. Dans les années suivantes, on l'a dénommé « Arabe palestinien » dans les universités américaines où il a travaillé comme un enseignant-chercheur. Cette situation a stimulé Said encore plus. Donc, la guerre israélo-arabe de 1967 a amené Said à s'intéresser intimement à la cause palestinienne. Tous ces développements ont incité Said à écrire le livre intitulé *L'Orientalisme*.

Edward Said, l'un des intellectuels importants du XXe siècle, a apporté une nouvelle interprétation aux relations Est-Ouest avec son livre *L'Orientalisme*, publié en 1978. L'orientalisme est le nom donné à tous les domaines de recherche occidentaux dans lesquels sont examinés les sociétés, les cultures, les langues et les peuples du Proche-Orient et de l'Extrême-Orient. Dans son livre, Edward Said révèle également les pensées impérialistes de l'Occident et explique comment les Occidentaux déforment l'Est.

Premièrement, il dit brièvement à cette question qui est « l'autre » devant l'Occident.

« L'Orient n'est pas seulement le voisin immédiat de l'Europe, il est aussi la région où l'Europe a créé les plus vastes, les plus riches et les plus anciennes de ses colonies, la source de ses civilisations et de ses langues, il est son rival culturel et il lui fournit l'une des images de l'Autre qui s'impriment le plus profondément en lui. » (Said, 2003 : p.13-14)

Said affirme que l'Orient a été presque entièrement une invention européenne depuis l'Antiquité et que dans ce cadre, l'Orient a été compris comme « le lieu des aventures du cœur, des êtres exotiques et des expériences extraordinaires ». Cela signifie que l'Europe ne s'intéresse pas vraiment à l'Orient lui-même, mais à l'Orient qui se trouve dans l'imaginaire européen. Pour cette raison, Said soutient que l'orientalisme est une façon de penser, ainsi que « une façon de penser basée sur la distinction ontologique et épistémologique » faite entre l'Orient et l'Occident.

Les perspectives et les discours des administrateurs coloniaux tels que Cromer et Balfour attirent l'attention. Ils disent que l'Occident est civilisé, discipliné, éclairé et industrialisé, alors que l'Orient est plus mystique, paresseux et passif. Said

commence par le discours de Balfour à la Chambre des communes. Citant ses discours, Saïd raconte en détail les propos selon lesquels l'Égypte doit être contrôlée et son argumentation justifiant l'occupation. Il relate les déterminations de l'Orient d'Arthur James Balfour, qui passent par le savoir et le pouvoir (thèmes baconiens), et non par la puissance militaire et économique. Derrière la distinction absolue « Est-Ouest » de Balfour et de Cromer se cachent des liens tels que des années de guerre et de commerce. En effet, c'est l'utilisation du savoir orientaliste qui a le mieux fait prendre conscience au monde que le savoir est un outil de pouvoir. L'Europe avait une connaissance systématique et croissante de l'Est. Cette connaissance a été constamment renforcée par le colonialisme et les conflits d'intérêts. Coloniser un lieu, c'est avant tout cibler les intérêts qui s'y trouvent. Ces intérêts peuvent être politiques, commerciaux, scientifiques, culturels et plus encore économiques. L'orientalisme a joué le plus grand rôle de médiateur dans la réalisation de ces intérêts. Les pays de l'Est étaient considérés comme des entrepôts de matières premières ; des négociations politiques des pays de l'Ouest ont eu lieu où ils ont voulu partager l'Est entre eux. Les pays de l'Est ont été méprisés, ils ont été qualifiés de barbares, les pays de l'Ouest ont même tenté de confisquer tout ce qu'ils possédaient.

Saïd attribue la relation Est-Ouest à deux fondements : la connaissance régulière et toujours croissante de l'Orient et la position toujours forte de l'Europe. Les idées orientalistes ont pris différentes formes au cours des XIXe et XXe siècles. Il considère la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle comme le début de l'orientalisme moderne. L'auteur mentionne que le point principal des relations entre le Proche-Orient et l'Europe fut l'invasion de l'Égypte par Napoléon en 1798. Avec l'émergence de la Renaissance orientale, une nouvelle conscience de l'Orient apparaît. Avec certains événements comme l'occupation napoléonienne, l'Orient entre dans un processus de modernisation. L'orientalisme commence progressivement à entrer dans l'orbite de l'impérialisme, du positivisme, du racisme et du marxisme.

L'auteur affirme que l'Orient a toujours été présenté par des personnalités importantes comme une zone géographique de la curiosité et du désir d'être explorée. En même temps, l'intérêt exotique des voyageurs pour l'Orient a donné naissance à un mythe fantastique et imaginaire de l'Orient. Des exemples de ce mythe sont exposés dans les œuvres écrites par des personnalités littéraires françaises telles que Nerval, Flaubert, Victor Hugo, Chateaubriand, etc.

Said commence cette partie en décrivant *Bouvard et Pécuchet*, un roman comique, de Gustave Flaubert. Flaubert présente l'histoire avec des descriptions sarcastiques. Bouvard et Pécuchet sont deux copistes. Ces deux amis s'installent en ville suite à l'héritage de Bouvard. Ils sont dans une quête scientifique et intellectuelle et courent d'une branche de la science à une autre. Mais ils ne réussissent à rien faire. Toute la variété des connaissances ou de la discipline qu'ils ont acquises a causé la ruine plutôt qu'à l'espoir. Après leur échec, ils décident de faire ce qu'ils connaissent le mieux et tentent de copier des œuvres écrites antérieurement. En particulier, l'auteur commente la phrase suivante du roman :

« L'homme moderne est en progrès. L'Europe sera régénérée par l'Asie. La loi historique étant que la civilisation aille d'Orient en Occident [...] les deux humanités enfin seront fondues. » (Said, 2003 :136)

Said souligne qu'il était conscient que Flaubert cachait une arrogance insidieuse sous la régénération de l'Europe par l'Asie. Cette régénération était une situation courante à l'époque romantique. L'auteur nous explique cette situation. Par exemple, Friedrich Schlegel et Novalis ont encouragé leurs compatriotes et Européens à étudier l'Inde parce que c'était la culture et la religion indiennes qui pouvaient vaincre le matérialisme et la mécanisation de la culture occidentale. Une nouvelle Europe émergerait de cette défaite. Mais en fait, ce n'était pas l'Asie qui comptait, mais plutôt le « bénéfice » de l'Asie pour l'Europe. Par conséquent, quelqu'un qui connaissait bien une langue orientale, par exemple Schlegel ou Frans Bopp, était un héros spirituel. C'est ce sentiment que les religions séculières décrites par Flaubert assurèrent leur pérennité au XIXe siècle. Mais ce n'était pas l'Asie elle-même qui importait, mais son utilité pour l'Europe moderne. En bref, l'auteur déclare que cette histoire reflète en fait les formes contemporaines de l'orientalisme et fait

partie des croyances séculières (et quasi religieuses) de la pensée européenne du XIXe siècle.

Edward Saïd fait une analyse idéologique de l'orientalisme et le divise en deux en tant qu'orientalisme latent et manifeste. Selon lui, l'orientalisme manifeste est la langue, la littérature, l'histoire et la sociologie des sociétés orientales, etc. Mais l'orientalisme latent englobe le domaine inconscient des rêves, des images, des fantasmes et des peurs (Gök et Kılıçarslan, 2017). L'orientalisme latent, contrairement à l'orientalisme manifeste, est un monde d'hypothèses qui trahissent le subconscient de l'ensemble du corpus de l'orientalisme. Ces hypothèses, en plus de se répéter avec une certaine cohérence, sont des stéréotypes sur l'Orient qui relient les textes orientalistes et qui rendent même ces textes orientalistes. Pour cette raison, ces hypothèses reflètent le subconscient de l'Occident et font partie du processus de production de l'Orient (Balçı, 2013). L'auteur souligne que presque tous les changements dans la connaissance de l'Orient se produisent presque exclusivement dans l'orientalisme manifeste, mais l'unanimité, la stabilité et la continuité dans l'orientalisme latent n'ont pas beaucoup changé. Il mentionne que les différences entre les idées des écrivains du XIXe siècle sur l'Orient se limitaient à de simples différences claires, des différences de forme et de style personnel. Il souligne que les différences dans les textes des écrivains du XIXe siècle qui pratiquaient l'orientalisme latent n'étaient que des différences de forme et de style personnel, plutôt qu'une différence de contenu. Le message du texte est toujours le même (Balçı, 2013).

« En fin de compte, peut-être que la différence que l'on sent toujours entre l'orientalisme moderne anglais et l'orientalisme moderne français est d'ordre stylistique ; la portée des généralisations sur l'Orient et les Orientaux, le sentiment de la distinction à préserver entre l'Orient et l'Occident, le souhait d'une domination occidentale sur l'Orient sont les mêmes dans les deux traditions. En effet, parmi les nombreux traits caractéristiques de l'expert, l'un des plus évidents est le style, qui résulte de circonstances extérieures spécifiques, prises dans le moule de la tradition des institutions, de la volonté et de l'intelligence, de façon à recevoir une forme articulée. » (Saïd, 2003 : p. 258)

L'auteur mentionne également Rudyard Kipling, un écrivain raciste et impérialiste. Il qualifie les Européens d'hommes blancs et fait l'éloge de la présence des hommes blancs dans les colonies dans les lignes suivantes :

« Et voici donc la route que foulent les hommes blancs

Quand ils s'en vont nettoyer un pays :

Sous leurs pieds, le fer ; sur leurs têtes, les feuilles,

A gauche, à droite, l'abîme.

Nous avons foulé cette route, dans la pluie et le vent —

Notre étoile pour guide.

Ah ! c'est tant mieux pour le monde, quand les hommes blancs s'avancent,

Sur leur grand-route, marchant côte à côte ! » (Said, 2003 : p. 259)

Lorsque nous analysons les expressions du poème, les connotations sur l'Orient constituent un exemple clair du rôle rédempteur de l'orientalisme latent. « Nettoyer un pays », « Hommes blancs » sont des expressions de la satisfaction du monde à son égard et ainsi des formes d'orientalisme latent (Balci, 2013). Tout au long de ses œuvres, Kipling souligne toujours cette distinction et le « droit de l'Européen blanc à gouverner ». La principale raison derrière la défense du colonialisme était la croyance que chaque Anglais, même chaque blanc, devrait apporter la culture européenne aux peuples non civilisés du monde. Said dit que le concept de l'homme blanc est né de conditions historiques et culturelles complexes. Mais il dit que deux de ces conditions en particulier sont en commun avec l'histoire de l'orientalisme du XIXe siècle. Le premier est l'habitude d'utiliser des généralisations culturellement sanctionnées. Ces généralisations permettent de diviser la réalité en divers points communs : chaque catégorie, comme les langues, les races, les types, les couleurs et les mentalités, n'est pas une détermination objective, mais contient également des interprétations basées sur l'évaluation. L'autre point commun entre la création de l'Homme blanc et l'orientalisme est le domaine qu'ils dominent. Par exemple, seul un Occidental pouvait parler d'Orientaux, tout comme seul l'Homme Blanc pouvait identifier et nommer des gens de couleur ou des non-blancs.

Ces extraits, ajoutés à cette étude sous la plume d'Edward Saïd, ont été sélectionnés afin d'éclairer le visage de l'ordre colonial, notamment dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, et d'approfondir le concept d'altérisation à cet égard. De cette manière, il devrait être possible de saisir plus profondément ce que Saïd et Duras veulent transmettre en les traitant tous les deux dans le même ouvrage.

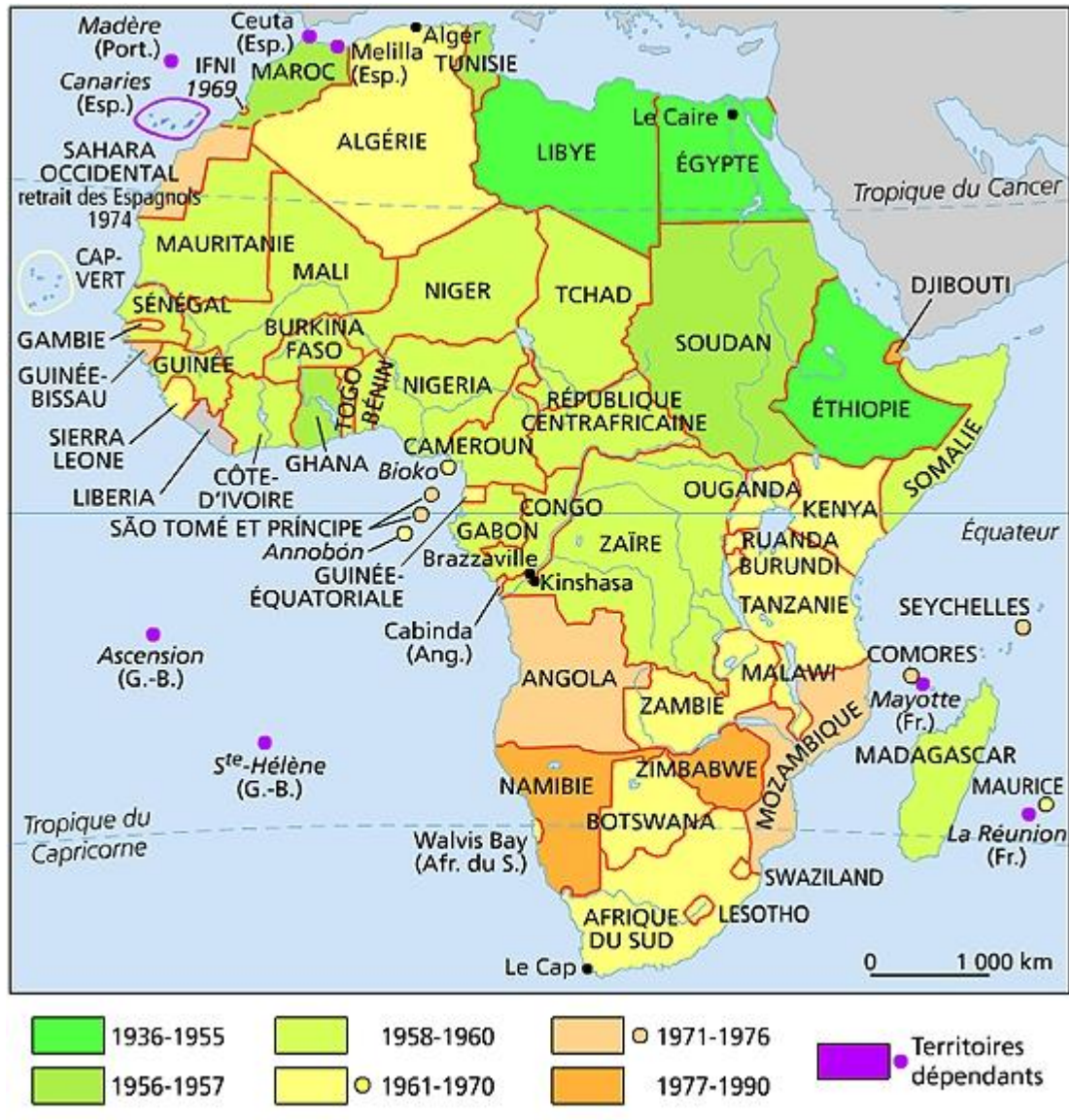
1.5 Le colonialisme français

Le colonialisme peut être défini comme la situation dans laquelle un État occupe un autre pays et l'assujettit conformément à ses propres intérêts et y acquiert une supériorité politique, économique et culturelle, en utilisant sa main-d'œuvre et en pillant ses ressources naturelles. La colonie est un nouveau territoire qui se forme lorsqu'un État revendique et installe une partie de sa population dans un pays d'outre-mer (Wikipedi, s.d.). Afin de légitimer et de consolider le projet colonial de l'État, les peuples amenés du territoire de la puissance coloniale sont mélangés aux peuples indigènes et des colonies sont ainsi formées. Des institutions coloniales spéciales ont été créées pour les pays colonisés. Ces institutions ont tenté d'éliminer les cultures indigènes et d'imposer leur propre langue et leur propre culture en appliquant une politique appelée « civilisation ».

L'événement qui a déclenché la véritable ère coloniale fut les grandes découvertes faites par les Européens à partir de la fin du XVe siècle (Larousse, s.d.). C'est en Europe que le mouvement de la Renaissance a émergé et que l'idée de découverte géographique a été relancée. Le colonialisme est donc apparu comme un produit de la civilisation occidentale. La conscience européenne, née avec la Renaissance, a ouvert la voie à la découverte de nouvelles zones géographiques, notamment avec le début de l'ère industrielle. Après la révolution industrielle, la production a augmenté et, avec cette augmentation, les États européens ont commencé à rechercher des matières premières. Les États constamment en guerre les uns contre les autres sur le continent européen se sont d'abord tournés vers le continent américain et l'Extrême-Orient afin de trouver de nouvelles ressources pour croître, s'enrichir et se renforcer (Uygur, 2014 : 273). Cela a provoqué le début de la

guerre mondiale. Cette compétition entre États européens s'est poursuivie pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale.

Image-1 : La colonisation en Afrique

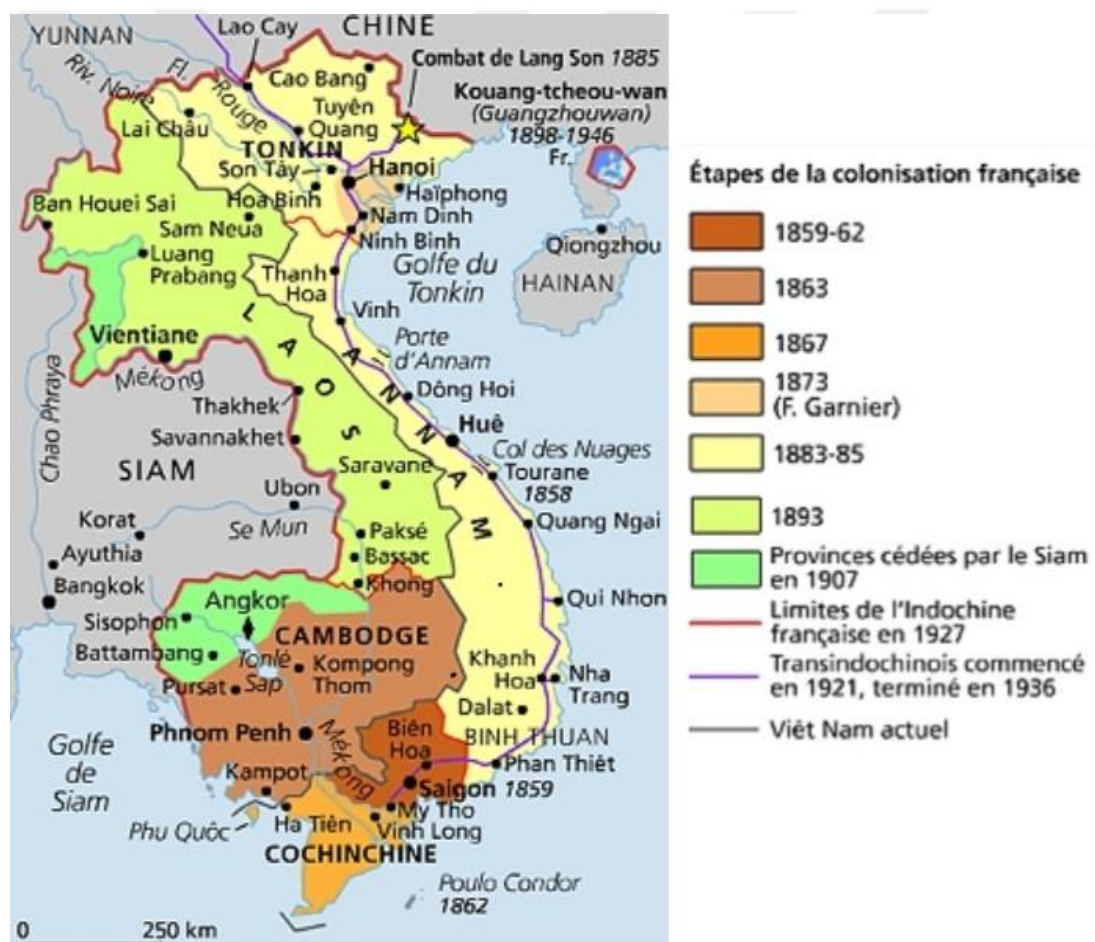


La source : Larousse, s.d.

Parmi les pays européens, le Portugal a été le premier à entreprendre des activités coloniales aux XVe et XVIe siècles, jusqu'en Inde et à Java, suivi de l'Espagne. S'en suivent la France, l'Angleterre et les Pays-Bas. L'expansion de l'outre-mer des Français a commencé avec l'établissement de la première flotte navale par Louis XI (1461) (Özcan, 2018 : p. 50). La France et l'Angleterre ont été

en concurrence et en lutte constantes tout au long de l'histoire. Aux XIXe et XXe siècles, la France a réussi à devenir le deuxième plus grand empire colonial du monde après la Grande-Bretagne. La France est devenue une puissance impériale en établissant des colonies Afrique et dans les territoires d'outre-mer. Elle a ainsi colonisé l'Algérie (1830), la Tunisie (1881) et le Maroc (1912) en Afrique du Nord, ainsi que le Congo (1885), la Côte d'Ivoire (1893), le Bénin (1893), le Soudan (1893), la République centrafricaine (1894), la Guinée (1896), le Niger (1897-1899), le Tchad (1900) et Madagascar (1885) (Larousse, s.d.).

Image-2 : Etapes de la colonisation française



La source : Larousse, s.d.

La péninsule d'Indochine, située en Asie du Sud-Est, à l'est de l'Inde et au sud de la Chine, est une autre zone coloniale d'outre-mer placée sous la protection de la France. Le Cambodge et le Tonkin (Nord du Viêt Nam), l'Annam (Centre du Viêt

Nam) et La Cochinchine (Sud du Viêt Nam) se sont réunis pour former l'Union indochinoise en 1887. Le Laos est rattaché à l'Indochine française en 1893 et le Kouang-Tchéou-Wan en 1900. Cette formation administrative, dans laquelle les Français ont regroupé leurs colonies d'Asie du Sud-Est, s'est poursuivie jusqu'en 1954 (Ünver, pp. 344-345). Entre 1946 et 1954, à la suite de la guerre franco-vietnamienne, la France s'est retirée du Viêt Nam, du Cambodge et du Laos à la suite de la conférence de Genève en 1954, et tandis que ces États obtenaient leur indépendance, le Viêt Nam était divisé entre le Nord et le Sud, avec la 17^e latitude comme frontière (Wikipedi, s.d.). Les pays colonisés subissent encore aujourd'hui une forte influence occidentale. En effet, le pouvoir a été laissé aux mains de personnes qui ont adopté la culture française, la langue officielle de tous ces pays est le français et ils sont économiquement dépendants de la France. Bien que le colonialisme semble avoir pris fin, il est encore possible d'en observer les effets.

2. Rencontre avec « l'autre » : *L'Amant*

L'Amant est un roman autobiographique, publié en 1984 et a obtenu la même année le prix Goncourt en France. Ce roman a été traduit dans plus de quarante langues et a reçu le prix Ritz-Paris-Hemingway suite à sa traduction anglaise en 1986. Il existe également une adaptation cinématographique du roman réalisé en 1992 par le célèbre réalisateur français Jean-Jacques Annaud. Le livre et la version cinématographique de l'œuvre ont eu un grand impact lors de sa publication. *L'Amant* est un exemple solide des œuvres de Duras du mouvement « Nouveau Roman » qui dominait la France de l'époque. En effet, Marguerite Duras est une auteure devenue si originale qu'elle ne se laisse prendre dans aucun mouvement, et *L'Amant* est une œuvre profonde dont chaque phrase doit être mûrement réfléchie.

L'Amant de Marguerite Duras raconte l'histoire d'une pauvre fille blanche de quinze ans et demi, qui rencontre un riche chinois de trente-deux ans au Vietnam et découvre l'amour sexuel. Tout en expliquant cela, Duras examine en profondeur les situations, les jugements de valeur et les difficultés vécues par une société coloniale. La soif de vie et de découverte d'elle-même de cette fille qui essaie de surmonter les obstacles difficiles et les interdits est ressentie très intensément dans le roman. Dans

l'histoire, de nombreux récits sont présentés comme l'indifférence générale de sa mère, sur son penchant pour son frère aîné dans une famille déjà épuisée, sur les échecs du frère aîné, sur le frère cadet que le frère aîné essaie constamment de supprimer. Duras raconte également un amant chinois qui a peur de son père et est toujours lié aux cordes de son tablier, les normes de la vie coloniale et des sociétés humaines en général, et aussi d'une fille coincée entre eux et qui essaie de garder sa position debout contre tous. Le roman crée également une image d'écriture féministe pour le lecteur, car il s'agit d'un texte écrit pour l'émancipation des femmes avec l'attitude du personnage principal qui ne se soumet pas. À cet égard, le roman a également la particularité d'être parmi les exemples qui constituent la base de la description de Duras en tant qu'écrivain féministe.

Ce roman autobiographique de Duras est littéralement comme un puzzle d'images, un jeu de mots croisés ou un album désordonné. Cela commence par une photographie, passe à une autre, puis à une autre et encore à une autre. Dans toutes ces séries de photographies et de souvenirs non chronologiques, la grande image commence progressivement à se former et le livre se termine par la grande image achevée, c'est-à-dire, à nouveau, par une image. La chronologie du livre, comme nous l'avons dit, est non linéaire, ce qui signifie que les événements ne se déroulent pas de façon linéaire : une photographie ou un souvenir nouveau puis ancien est traité et recréé avec un grand soin sans aucune finalité chronologique. Bref, cette histoire est façonnée par la reconstitution d'un tout qui a été divisé en plusieurs parties, sans établir une connexion visible entre les parties dans un premier temps. Le texte, qui évoque à ce premier instant l'impression d'un récit complexe de liens imperceptibles et de souvenirs épars, est si parfait qu'il suggère au lecteur qu'il n'y a pas d'autre moyen de terminer l'histoire. C'est parce qu'en lisant, le lecteur a réussi à maîtriser l'ensemble sans faire d'effort mental sérieux et sans chercher à monter les événements.

2.1 Le résumé du roman

Ce résumé et les suivants sont inclus tout au long de l'étude afin d'aider à la compréhension du lecteur. Ces résumés aideront le lecteur à comprendre et à suivre la structure du travail en identifiant les thèmes majeurs et les éléments critiques.

La jeune fille vit dans une pension à Saïgon et fréquente une école française. Son père est décédé quand elle était très jeune, elle a donc grandi sans père. Sa mère est institutrice en primaire, et elle a deux frères plus aînés. La situation financière de la famille n'est pas bonne. La terre que la femme avait achetée avec l'argent qu'elle avait économisé après des années de travaux est inondée et est devenue inutile. L'auteure décrit la situation de sa mère en regardant une photographie prise dans la cour d'une maison au bord d'un petit lac. Elle a ici 4 ans et mentionne que sa mère vit dans le désespoir. L'auteure évoque par moments son désaccord avec sa mère et sa colère envers elle. L'enfant préféré de sa mère et le seul auquel elle pense est le frère aîné de la fillette. L'auteure pense que l'affection de sa mère pour son frère déchire la famille. Elle révèle la douleur du manque d'amour dans ses souvenirs et nous la transmet. La relation de la jeune fille avec ses deux frères est compliquée. Elle déteste son frère aîné parce qu'il est un escroc, un égoïste et qu'il endette la famille. Elle pense aussi qu'il tourmente constamment son petit frère. L'auteure est très attachée à son petit frère, les sentiments qu'elle éprouve pour lui sont du type de ceux que l'on éprouve pour un amant. Elle éprouve la même chose pour Hélène Lagonelle, sa meilleure amie d'école.

La jeune fille se met en route pour sa pension à Saïgon. Il est temps de traverser la rivière. Sa mère la confie aux chauffeurs de car de Saïgon et la jeune fille est désormais sur un bac de Mékong. Elle porte une robe transparente en soie naturelle que sa mère a offerte à sa fille parce qu'elle la trouvait trop décolletée, des chaussures à talons hauts et un chapeau d'homme. Elle mentionne que le chapeau d'homme qu'elle portait n'était porté par aucune femme à cette époque. Elle souligne que le principal déterminant de son apparence est son chapeau. Son maquillage et ses vêtements en font un personnage très sensuel.

L'histoire d'amour du passager de la limousine et de la jeune femme du bac commence lors de la traversée du Mékong. Ici, un passager noir d'une limousine observe la jeune fille. L'homme est chinois, il a 17 ans de plus que la jeune fille et il est issu d'une famille riche. Il lui propose de l'emmener chez elle à Saigon, et la jeune fille ne refuse pas cette offre. L'homme vient la chercher tous les jours à son lycée pour la ramener à sa pension. Ainsi, une relation commence entre la jeune fille et le chinois. Au cours de leur relation, il l'emmène dans son appartement à Cholon. Cela devient le lieu où ils vivent leurs passions physiques. Ils ont continué cette relation malgré leur amour impossible et sachant qu'ils ne pourraient jamais être ensemble. La jeune fille présente son amant à sa famille, mais celle-ci méprise le chinois. Ils sont conscients que ces amants, dont l'un est « européen » et l'autre « chinois », ne peuvent entretenir une relation acceptable dans la société coloniale.

Après un certain, l'auteure embarque avec sa famille pour rentrer en France, laissant son amant en Indochine. Le Chinois est au quai pour accompagner la jeune fille. Des années plus tard, le Chinois vient à Paris avec sa femme et l'appelle : le Chinois est toujours amoureux d'elle.

2.2 Deux axes romanesques : l'identité et l'altérité

2.2.1 L'altérité du langage

La langue, l'un des éléments fondamentaux de la culture, joue un rôle important dans l'identité de l'individu et de la société. Outre le sens de la communication, la langue est en fait un outil fondamental dans la naissance de l'individu dans le domaine de l'existence. L'effort pour donner un sens au contact avec le monde des objets dès le premier instant de l'entrée dans le monde trouve sa signification dans la langue. Ainsi, la langue et l'identité sont deux composantes importantes qui complètent le moi individuel (Kanter, 2010 : p. 116). La perception du monde d'une personne est façonnée par la langue qu'elle utilise et cette forme affecte à nouveau sa perception de la langue.

La double identité et le double langage de Duras l'ont conduit à une recherche constante d'identité. Dans son œuvre, l'auteure identifie l'identité comme une

structure qui change, évolue et ne s'arrête jamais. Dans la recherche d'identité, tandis que l'individu découvre lui-même, il se reconnaît aussi à travers l'autre et accepte le fait d'être l'autre (Ledwina, 2014 : p. 116). La jeune fille a construit sa propre identité en apprenant à connaître l'autre à travers son amant chinois. Duras traite le concept d'altérité non seulement comme une distinction externe mais aussi comme un processus interne de compréhension et d'acceptation. À mesure que la jeune fille découvre les éléments qui la différencient des autres, elle se rend compte que ces différences enrichissent sa propre identité. Le double langage et la double identité deviennent une partie inévitable de la recherche d'identité de l'auteure, augmentant la complexité des personnages de son œuvre.

Dans les œuvres de Duras, les traces du bilinguisme qu'elle a connu dans son enfance sont facilement reconnaissables. Duras a vécu les deux langues qu'elle a apprises dans le pays où elle est née. Si l'on considère qu'elle est née en Indochine française et qu'après y avoir passé son enfance, elle s'est installée en France à l'âge de 18 ans et n'est jamais retournée dans son pays natal, il n'est pas faux de dire que Duras a traversé une période d'exil. Après une certaine partie de sa vie, elle ne parlait que le français et écrivait ses œuvres en français. Sans aucun doute, cette situation est l'un des principaux facteurs qui constituent la littérature de Duras. Alors que d'autres écrivains immigrés ne peuvent échapper à une écriture bilingue accompagnée d'un certain sentiment de culpabilité envers leur langue maternelle, Duras a réussi à préserver la dualité de sa langue en utilisant seulement le français comme langue de rédaction. Elle a ainsi réussi à transformer le monde en une sorte de nostalgie babylonienne fondée sur la fiction du monolinguisme. L'auteure, qui a réussi d'une manière ou d'une autre à réduire sa littérature à une seule langue, c'est-à-dire le français, a produit plus tard des œuvres littéraires qui montrent que pour écrire, il faut écrire dans une seule langue, mais qu'en fin de compte, on ne peut pas écrire grand-chose, même en français (en fait, dans n'importe quelle langue). « Un seul langage et les mêmes mots » ... Ces vers du chapitre de la Genèse sont aussi les termes du drame qui se joue dans la littérature durassienne. Il est ainsi possible de décrire en quatre mots l'extraordinaire modernité de la littérature durassienne (Bouthors-Paillart, 2019 : p. 120). Le traumatisme ordinaire vécu par Duras, ce

paradoxe inévitable, qu'elle transpose ainsi dans sa propre littérature, se reflète de manière frappante dans nombre de ses œuvres.

« Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ... Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. ... Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. » (A, p. 20)

Comme on peut facilement le constater dans cette citation, on voit le drame que dans chaque situation où l'auteure semble mettre les choses en place, rien n'a réellement sa place. En fait, peut-être que chaque chose est à sa place. Or, tout est dans la position de l'autre là où il se trouve, même le lieu où il se trouve est dans la position de l'autre.

2.2.2 Construction d'identité

Le livre commence par le visage de la personne qui crée le récit, évoque des souvenirs ou regarde des images. Autrement dit, elle commence avec un visage beaucoup plus âgé qu'à l'époque du livre. Mais elle ne décrit pas ce visage, ne le voit pas elle-même, ne le décrit pas elle-même. Au lieu de cela, elle fait ceci de la bouche d'un admirateur :

« Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » » (A, p.3)

Ici, juste après avoir accepté le compliment de quelqu'un d'autre, elle fait accepter au lecteur que le visage de sa jeunesse est beaucoup plus attirant, beaucoup plus remarquable en comparant les représentations des deux visages, avant et après l'âge de dix-huit ans. À l'aide de mots, elle crée les photographies ou les images miroir qu'elle regardait à l'époque ou n'existaient peut-être pas du tout :

« A dix-huit ans j'ai vieilli. ... Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. ...

Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. » (A, p.3-4)

Dans *L'Amant*, d'ailleurs, le narrateur n'est pas exactement défini ou figé. Dès le début du livre, comme le montre la première phrase :

« Un jour, j'étais déjà âgé, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. »
(A, p.3)

Le livre commence par une narration à la première personne. La narration passe alors à Duras, quinze ans et demi, et l'histoire est racontée de sa bouche. Mais après cela, l'auteure utilise des pronoms personnels ou adjectifs possessifs comme « elle, sa » lorsqu'elle parle d'elle-même.

« Elle attend. Alors il le lui demande: mais d'où venez-vous? Elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, c'est bien ça n'est-ce pas? » (A, p. 26)

Dans ce cas, un point focal différent ou la présence d'un œil différent se dégage de l'auteure, ou l'on peut dire ceci : lorsque l'écrivaine est aliénée d'elle-même dans sa jeunesse ou lorsqu'elle s'éloigne d'elle-même pour d'autres raisons, elle commence à se considérer comme une étrangère. En fait, on peut facilement déduire du même roman que ce problème central provient des conflits intérieurs de l'auteure. Dans son livre, Duras décrit de quel type d'histoire elle parle :

« L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas, Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligné. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. » (A, p.6)

L'auteure tente de transmettre l'altérité au lecteur à travers ses propres expériences et perspectives. Elle utilise l'autrui non seulement comme un instrument romanesque, mais aussi comme moyen de s'exprimer. Elle parvient à refléter son monde intérieur en marginalisant différentes périodes comme la jeunesse et la vieillesse. Duras parvient également à l'altérisation par l'apparence, notamment par l'habillement. Cela permet à l'auteure de créer une atmosphère impressionnante aux yeux du lecteur en utilisant la puissance des images visuelles pour décrire les personnages et les événements. De cette manière, cela enrichit les actes d'altérisation et crée des significations plus profondes.

Dans *L'Amant*, l'image qui constitue la source du texte est celle d'une jeune fille européenne pauvre, âgée de quinze ans et demi, traversant le Mékong dans un bac, portant un chapeau d'homme, interdit aux femmes à l'époque, et une paire de talons hauts en lamé or. Cette image ne change jamais au cours du récit et l'histoire revient toujours à cette image. Cette image, qui est complètement contraire aux conditions de l'époque, est utilisée pour refléter l'attitude du personnage principal face aux situations. L'histoire est approfondie par cette image en terme général. La forme de cette image la plus importante, selon les propres mots de l'auteure, au tout début du livre, est la suivante :

« Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. Comment i} était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. Je ne vois pas qui me l'aurait donné. Je crois que c'est ma mère qui me l'a acheté et sur ma demande. Seule certitude, c'était un solde soldé. Comment expliquer cet achat? Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus. Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu: 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. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. Je prends le chapeau, je ne m'en sépare plus, j'ai ça, ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul, je ne le quitte plus, Pour les chaussures, ça a dû être un peu pareil, mais après le chapeau. Ils contredisent

le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif, donc ils sont bons pour moi. Je ne les quitte plus non plus, je vais partout avec ces chaussures, c chapeau, dehors, par tous les temps, dans toutes les occasions, je vais dans la ville. » (A, s. 10-11)

Les vêtements de la jeune fille sont des vêtements que sa mère a déjà portés ou achetés à bas prix. Elle porte un chapeau d'homme et une ceinture appartenant à son frère. Et contradictoirement elle porte une robe décolletée et des chaussures à talons hauts. Son style vestimentaire, à la fois féminin et masculin, indique qu'elle se contredit. Avec cette description vestimentaire, l'auteure s'éloigne de sa société. La jeune fille est non seulement soumise à des restrictions quant au choix de vêtements adaptés à son âge, mais elle est également contrainte de s'identifier à un certain rôle que lui imposent sa famille et la société. Le conflit entre sa jeunesse et l'importance accordée à son choix vestimentaire met en évidence une déficience identitaire de la jeune fille (Lötsch, 2005 : p. 124). Ce conflit reflète les difficultés qu'elle éprouve dans son monde intérieur et les complexités de sa relation avec le monde extérieur.

Dans cette section, il serait utile de discuter le concept d'autonomie. L'autonomie est un concept important qui recouvre la capacité de l'individu à prendre ses propres décisions librement, c'est-à-dire d'avoir une liberté de s'exprimer. La perte d'autonomie signifie la perte de la capacité à gérer sa propre vie et ses relations. Cette perte affaiblit généralement le sentiment d'indépendance et accroît la dépendance à l'égard de facteurs externes. La perte d'autonomie a des effets profonds sur la perception que les personnes ont d'elles-mêmes, les femmes en particulier. Les attentes de la société et le regard masculin peuvent amener les femmes à se conformer à des normes imposées par l'extérieur plutôt qu'à leurs propres souhaits et objectifs. Il peut en résulter un conflit entre les attentes intériorisées de la femme et sa satisfaction personnelle réelle. Ce conflit conduit la femme à ressentir un décalage entre sa propre identité et les attentes de la société. La femme peut se retrouver dans une situation où elle ne peut pas s'identifier à elle-même et reconnaître ses propres valeurs. Dans ce cas, elle peut ressentir une aliénation dans son monde intérieur et atteindre un point où elle ne se reconnaît plus et ne se comprend plus (Lötsch, 2005: s. 124-125).

« Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. Croire que je suis charmante aussi bien. Dès que je le crois, que cela devienne vrai pour celui qui me voit et qui désire que je sois selon son goût, je le sais aussi. » (A, p. 14-15)

Dans ce passage, il est souligné que la jeune fille vit un conflit intérieur entre la protection de sa propre identité et le fait de se conformer aux attentes du monde extérieur. L'expression « Dès que je le crois, que cela devienne vrai pour celui qui me voit et qui désire que je sois selon son goût, je le sais aussi » montre que la jeune fille se pose des questions sur sa facilité à s'adapter aux attentes du monde extérieur. Cette situation reflète les efforts de la jeune fille pour trouver un équilibre entre la protection de son vrai moi et les exigences du monde extérieur. En particulier, l'expression « je le crois » montre que le personnage a un système de croyances internes et façonne le monde extérieur en fonction de ces croyances. Toutefois, cela peut conduire à des processus d'aliénation de soi, car la jeune fille peut perdre sa propre identité en se comportant conformément aux attentes des autres plutôt qu'à son véritable moi. Ce conflit intérieur souligne sa lutte pour trouver un équilibre entre sa propre identité et les attentes du monde extérieur.

2.2.3 Ambiguïtés dans les noms des personnages durassiens

Les personnages des œuvres durassiennes contiennent une diversité qui s'enrichit de différentes images et symboles. Au lieu de définir l'altérité avec une seule perspective, l'auteure la met en avant en préservant le dynamisme de ses œuvres. Cela devient un thème qui est appliqué de manière cohérente, en tout cas, à chaque page de ses livres. Premièrement, Duras adopte une approche singulière en supprimant les noms propres pour souligner l'altérité des personnages. Le choix de désidentifier les personnages par des noms conduit à la perte de l'individualité et à l'aliénation des personnages. Cela donne au lecteur l'opportunité d'observer la perte de l'identité personnelle des personnages et leur transformation dans un état général d'altérisation. Cette méthode de Duras lui permet d'exprimer l'altérité non seulement à un moment précis, mais largement tout au long de l'œuvre. Chaque personnage, événement et détail représentent un aspect différent de la compréhension de l'altérité. Cela permet au lecteur de saisir et de comprendre profondément le thème de

l'altérisation tout au long de l'ouvrage. Ainsi, l'altérisation dans les œuvres de Duras est présentée au lecteur non seulement dans un certain cadre, mais avec un thème dynamique intégré au squelette de l'œuvre. Cette approche se démarque par son effort d'exploration et de compréhension plus approfondie du concept d'altérité.

Dans *L'Amant*, Duras ne mentionne pas les noms de la jeune fille de quinze ans et demi, de l'amant chinois et de la mère. Tout au long du roman, l'amant chinois est désigné par diverses descriptions, généralement avec des adjectifs tels que « Chinois », « L'homme de Cholen » :

« L'homme de Cholen sait que la décision de son père et celle de l'enfant sont les mêmes et qu'elles sont sans appel. » (A, p. 76)

Ce choix de l'auteure obscurcit l'identité personnelle des personnages et crée un fort impact dans le contexte de l'autrui. Ne pas donner de nom précis à la mère évite que la relation de la jeune fille avec sa mère ne devienne personnelle. Cette situation amène le lecteur à se retrouver face à des incertitudes quant aux antécédents familiaux et à l'identité des personnages.

Par ailleurs, dans *L'Amant*, Duras traite avec une attention particulière le nom de l'amie de la jeune fille, Hélène Lagonelle, avec qui elle partageait le dortoir. Elle donne d'abord son nom Elle l'exprime ainsi :

« Ce soir-là je ne peux plus supporter la pensée de l'homme de Cholen. Je ne peux plus supporter celle de H.L. » (A, p. 79)

Le nom du personnage Hélène Lagonelle symbolise profondément la relation évolutive entre la narratrice du roman et son monde émotionnel et intérieur. Plus précisément, le nom du personnage est « H.L. » Cela devient une expression concrète des conflits internes du narrateur. Cette abréviation indique que les changements de nom d'Hélène reflètent les états émotionnels du monde intérieur de la narratrice et indique notamment une période où son lien avec l'homme de Cholen s'affaiblit. Au fur et à mesure que le roman avance, le nom d'Hélène est de plus en plus abrégé, ce qui représente un voyage vers la fermeture des portes dans le monde intérieur de la narratrice. Ces transformations du nom d'Hélène créent une couche de sens

particulière qui inclut non seulement les souvenirs intérieurs de la narratrice, mais aussi ses difficultés émotionnelles et la diminution de ses désirs. Ce récit du nom d'Hélène nous permet de comprendre en profondeur la fatigue émotionnelle et la complexité intérieure de la narratrice au fil du temps. En plus de retracer l'évolution du personnage, les changements de nom révèlent également des changements profonds dans le monde intérieur de la narratrice (Genç, 2012 : p. 4). L'aspect le plus influent de ce personnage est sa présence, qui façonne la perception de la sexualité et de l'amour de la jeune fille. Tout au long du roman, le lecteur se rendra facilement compte qu'Hélène est en fait une figure constante et importante dans le processus de découverte de l'identité sexuelle de la jeune fille :

« Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. ... Les seins sont comme je n'en ai jamais. Je ne les ai jamais touchés. » (A, p.55)

Duras n'utilise pas leurs noms lorsqu'elle décrit ses frères. Elle les appelle frère aîné et petit frère. Vers la fin du livre, la narratrice indique seulement que le nom du petit frère est Paulo :

« Nous nous sommes revus une fois, il m'a parlé du petit frère mort. Il a dit : quelle horreur cette mort, c'est abominable, notre petit frère, notre petit Paulo. » (A, s. 61)

Le fait que le nom du petit frère n'apparaisse qu'une seule fois dans le livre suggère qu'il a une signification particulière et qu'il est lié à la mort du frère de Duras. L'utilisation de son nom à un endroit précis souligne l'intention de la narratrice de représenter son fardeau émotionnel. Ce choix de l'auteure souligne que la douleur de la perte d'un être cher est une expérience privée et intérieure. Le nom apparaît comme une expression particulière de la confrontation avec la mort et du sentiment de perte, offrant au lecteur un aperçu plus profond du monde intérieur des personnages.

Comme dans le cas présent, le thème de la mort est fréquemment abordé dans les romans de Duras et est traité de différentes manières. L'amour et la passion sont également des thèmes fréquents dans son œuvre, mais ces thèmes sont souvent liés à la mort. Les aspects fatals et les fins tragiques de l'amour peuvent faire partie des thèmes romantiques de ses œuvres. La mort peut représenter une partie inséparable

de l'amour et parfois l'amour lui-même. Duras traite souvent le thème de la mort de manière dramatique, plongeant le lecteur au cœur de la relation des personnages avec la mort. L'incertitude de la mort est souvent soulignée dans ses romans, révélant que cette incertitude a un impact profond sur la vie des gens.

« Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte. » (A, p. 81)

Le thème de la mort dans les romans de Duras incite également à s'interroger sur ses questions existentielles et sur le sens de la vie. Faire face à l'inévitabilité de la mort et prendre conscience que la vie est de courte durée sont au centre du voyage intérieur des personnages durassiens.

« Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui. Et ainsi allait le monde maintenant, privé de ce corps visité, et de cette visite. On s'était trompé complètement. L'erreur a gagné tout l'univers, le scandale. ... Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle, qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore. Qu'elle ne se signale pas en tant que telle, jamais, qu'elle est la duplicité absolue. » (A, p. 81)

Chez Duras, la mort est traitée comme un fait inévitable de la vie humaine. La mort est un élément qui amène directement les gens à remettre en question leurs perspectives sur la vie, les relations et la recherche de sens, et à vivre des transformations intérieures.

Il est certain que le phénomène appelé « mort » est d'une importance capitale pour l'être humain. Ce phénomène, que nous essayons d'oublier le plus souvent dans notre vie quotidienne pour protéger notre situation psychologique et notre rapport à la vie est peut-être notre point le plus commun parmi tant d'autres. Dans le cas de *L'Amant*, parler du petit frère avec son nom Paul juste après sa mort, au moment où son nom n'est plus nécessaire attire toute de suite l'attention du lecteur. Duras commence à le nommer par son propre nom seulement après sa mort, c'est parce que la mort dépasse son existence, il ne nous reste que son nom.

2.2.4 La dynamique raciale

La formation de l'identité du « je » se fait par le biais d'interactions avec d'autres personnes qui restent à l'extérieur. Les sociétés différentes s'opposent et dépendent l'une de l'autre : ce processus implique un développement basé sur l'altérisation. Les autres participants au processus de développement sont inclus dans une structure fictive créée par le sujet observateur et un effort est fait pour établir une identité personnelle basée sur la fiction. La réalité du moi dépend de l'interaction avec l'autrui. Lorsque l'on analyse la relation entre le soi et l'autrui, on constate que ce qui est important, ce ne sont pas les différences, mais les significations attribuées à ces différences. La distinction entre soi et l'autrui, généralement fondée sur des raisons raciales, repose sur des différences biologiques ou physiques. Le racisme repose sur l'idée d'une inégalité biologique sur une base scientifique. Selon cette approche, les différences sociales sont le résultat de différences biologiques. L'idée que l'humanité est composée de diverses races, a été influente aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles et a conduit à placer les Européens blancs au sommet de la hiérarchie raciale (Akpınar ve Şahin, 2017 : s. 331-332).

Dans *L'Amant*, Duras entremêle les lignes de démarcation culturelle, sociale, économique et raciale. La double identité de l'auteure dans une société colonisée a facilité son habile mélange de tous ces éléments. Au début du livre, il est précisé que le personnage appartient à la race blanche de la colonie comme suit :

« Les enfants vieillards de la faim endémique, oui, mais nous, non, nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avons honte, nous vendions nos meubles, mais nous n'avions pas faim, nous avons un boy et nous mangions, parfois, il est vrai, des saloperies, des échassiers, des petits caïmans, mais ces saloperies étaient cuites par un boy et servies par lui et parfois aussi nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger. » (A, p. 5)

Duras est une écrivaine qui a passé son enfance dans la pauvreté en Indochine, et bien qu'elle soit blanche, on voit bien entre les lignes les difficultés économiques qu'elle a vécues. Elle a exprimé cette situation dans une interview (cf. ci-dessous) :

« A cause de son extrême pauvreté, ma mère devint une vietnamienne. Elle était plus près des Vietnamiens que des blancs. Nous n'étions jamais reçus par les blancs, je

veux dire dans la "société", car nous faisons partie de la dernière couche de l'échelle sociale. » (Knapp, Duras et Cousin, 1971 : p. 654)

Dans la société coloniale, les Blancs sont séparés de la population indigène et profitent de certains privilèges. Cependant, Duras mentionne que les Blancs sont également divisés en leur sein. Dans le livre, elle tente de montrer cette situation au lecteur par le biais de la situation économique. La jeune fille dit qu'ils sont dans une situation économique difficile, mais que sur le plan racial, ils se séparent des indigènes. Duras souligne la complexité et la profondeur de la marginalisation en expliquant que les Blancs sont divisés en différentes classes sociales, non seulement par rapport à la société indigène, mais aussi à l'intérieur d'eux-mêmes. Malgré ses difficultés économiques, la famille de la jeune fille vit avec l'idée d'avoir les privilèges généraux des Européens blancs. Cela montre que l'altérisation n'a pas seulement une dimension raciale, mais aussi une dimension sociale et économique. On comprend dans les lignes qui suivent qu'ils étaient privilégiés bien qu'ils fussent dans la partie la plus pauvre de la couche blanche européenne :

« Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. ... Comme d'habitude le chauffeur m'a mise près de lui à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs. » (A, p. 8)

La jeune fille ne se conforme pas aux règles de comportement social de la colonie et est mise au ban de la société. Ses vêtements, son maquillage et son amour pour un Chinois vont à l'encontre des normes sociales de l'époque. Après la révélation de son amour pour son amant chinois, elle risque d'être exclue de sa propre société, à savoir la communauté française qui vit dans ce pays colonisé. Cette situation reflète la pression sociale et l'exclusion auxquelles la jeune fille est exposée. L'interdiction de communiquer avec d'autres filles blanches a renforcé l'isolement de la jeune fille par rapport à sa société. En bref, le mode de vie et les préférences de la jeune fille, qui ne sont pas conformes aux normes sociales, l'ont placée dans une position d'exclusion de sa société. Cette situation souligne les thèmes de l'exclusion sociale et de la discrimination dans l'œuvre et met l'accent sur les conséquences du conflit de l'individu avec les normes sociales.

« Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. Rien que cette tenue dirait le déshonneur. La mère n'a aucun sens de rien, ni celui de la façon d'élever une petite fille. La pauvre enfant. Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent. Les frères, des voyous. On dit que c'est un Chinois, le fils du milliardaire, la villa du Mékong, en céramiques bleues. Même lui, au lieu d'en être honoré, il n'en veut pas pour son fils. Famille de voyous blancs. » (A, p. 69)

« Et puis ensuite je n'y suis plus allée, parce que mes tantes, à cause de ma conduite scandaleuse, ne voulaient plus que leurs filles me voient. » (A, p. 74)

Au fur et à mesure que le livre avance, le statut privilégié de la jeune fille devient de plus en plus évident. Son histoire d'amour secrète avec son amant chinois attire l'attention de la société et cette situation la confronte à une exclusion et à un isolement grave. Cependant, elle ne perd pas complètement son statut privilégié malgré la réaction négative de la société :

« La directrice a accepté parce que je suis blanche et que, pour la réputation du pensionnat, dans la masse des métisses il faut quelques blanches. » (A, p. 55)

« Le soir à la sortie du lycée, la même limousine noire, le même chapeau d'insolence et d'enfance, les mêmes souliers lamés et elle, elle va, elle va se faire découvrir le corps parle milliardaire chinois, il la lavera sous la douche, longuement, comme chaque soir elle faisait chez sa mère avec l'eau fraîche d'une jarre qu'il garde pour elle, et puis il la portera mouillée sur le lit, il mettra le ventilateur et il l'embrassera de plus en plus partout... et après elle rentrera à la pension, et personne pour la punir, la battre, la défigurer, l'insulter. » (A, p. 70-71)

En raison des différences raciales, les deux familles refusent d'accepter cette relation. Le père de l'amant chinois préfère le voir mort plutôt que d'approuver la relation. La jeune fille présente son petit ami chinois à sa propre famille, mais la famille de la jeune fille méprise le petit ami et évite tout contact.

« Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec. » (A, p. 28)

« Il paye. Il compte l'argent. Il le pose dans la soucoupe. Tout le monde regarde. La première fois, je me souviens, il aligne soixante-dix-sept piastres. Ma mère est au bord du fou rire. On se lève pour partir. Pas de merci, de personne. On ne dit jamais merci pour le bon diner, ni bonjour ni au revoir ni comment ça va, on ne se dit jamais rien. ... Cela, parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc. » (A, p. 39)

Le Chinois est considéré comme une figure non acceptée par la famille de la jeune fille et est en conflit avec l'autorité du frère aîné en particulier :

« Nous prenons tous modèle sur le frère aîné face à cet amant. Moi non plus, devant eux, je ne lui parle pas. En présence de ma famille, je dois ne jamais lui adresser la parole. » (A, p. 39)

« En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. Il ne cesse pas d'exister mais il ne m'est plus rien. Il devient un endroit brûlé. Mon désir obéit à mon frère aîné, il rejette mon amant. Chaque fois qu'ils sont ensemble vus par moi je crois ne plus jamais pouvoir en supporter la vue. Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance. Il devient devant mon frère un scandale inavouable, une raison d'avoir honte qu'il faut cacher. » (A, s. 40)

La jeune fille se sent obligée de faire un choix entre son amant et sa famille, et ce choix penche plutôt vers l'obéissance à l'autorité du frère aîné. Le Chinois devient une source de honte dans la famille à cause du frère aîné. La jeune fille tente de trouver un équilibre entre ses désirs et son sens de l'obéissance à son frère aîné, mais ce conflit provoque une destruction de son monde intérieur.

Bien que les deux amants soient conscients que leur relation n'est pas conforme aux normes de la société, ils continuent à rester ensemble pendant longtemps. En réalité, ils sont tous deux dans la position de l'autrui l'un envers l'autre et ils sont conscients de cette situation.

« Et que de cela la mère ne doit rien apprendre, ni les frères, elle le sait aussi ce jour-là. ... Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. Ni la mère, ni les frères. » (A, p. 28)

« Je dis que je pense à ma mère, qu'elle me tuera si elle apprend la vérité. Je vois qu'il fait un effort et puis il le dit, il dit qu'il comprend ce que veut dire ma mère, il dit: ce déshonneur. Il dit que lui ne pourrait pas en supporter l'idée dans le cas du mariage. Je le regarde. Il me regarde à son tour, il s'excuse avec fierté. Il dit: je suis un Chinois. » (A, p. 34)

L'œuvre de Duras est également axée sur la critique sociale, explorant en profondeur la complexité et les conflits internes des sociétés coloniales. Dans son œuvre, l'auteure critique la société colonisée dans laquelle elle a vécu, et cette critique porte les traces d'une rébellion intérieure :

« C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de: cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée. Nous sommes du côté de cette société qui a réduit ma mère au désespoir. À cause de ce qu'on a fait à notre mère si aimable, si confiante, nous haïssons la vie, nous nous haïssons. » (A, p. 42)

Le fait que leur mère aient été poussées au désespoir par la société et les difficultés qu'elles ont rencontrées ont amené les trois enfants à haïr la vie et à se détester. L'altérisation de leur mère par la société a poussé leurs enfants à se retrouver dans cette même position altérisée. Ainsi, ces trois enfants, en tant que groupe rejeté, incompris et exclu par leur société, ont formé une sorte d'identité « autrui » en eux-mêmes. Le sentiment de haine émerge de cette situation d'altérisée. La colère qu'ils ont ressentie face à la douleur et à l'injustice vécues par leur mère s'est transformée en haine. Cette situation est le résultat de la déclaration de la société selon laquelle leur mère est « autrui » et ces sentiments ont alimenté la haine qu'elles éprouvent les unes envers les autres, même entre elles. Elle souligne également les inégalités économiques créées par les forces colonisatrices. La jeune fille a le sentiment que sa famille appartient à la couche inférieure d'une société colonisée et qu'elle est donc socialement exclue.

« Sur le trottoir, la cohue, elle va dans tous les sens, lente ou vive, elle se fraye des passages, elle est galeuse comme les chiens abandonnés, elle est aveugle comme les mendiants, c'est une foule de la Chine, je la revois encore dans les images de la prospérité de maintenant, dans la façon qu'ils ont de marcher ensemble sans jamais d'impatience, de se trouver dans les cohues comme seul, sans bonheur dirait-on, sans tristesse, sans curiosité, en marchant sans avoir l'air d'aller, sans intention d'aller, mais seulement d'avancer ici plutôt que là, seuls et dans la foule, jamais seuls encore par eux-mêmes, toujours seuls dans la foule. » (A, p. 36)

Alors que l'auteure critique d'abord la perception de sa propre famille comme l'autrui, elle évalue dans ce passage un segment général de la société dans une perspective désobligeante. Cela tend à rabaisser un groupe ethnique ou social particulier, avec un accent particulier sur le groupe chinois présent dans la foule. Cette situation comprend une critique plus générale qui montre les préjugés et l'altérisation de différents groupes au sein de la société.

« Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages, ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands comme des grands magasins, des casernes, ils sont ouverts sur

la ville par des balcons, des terrasses. Le bruit qui vient de ces immeubles est inconcevable en Europe, c'est celui des commandes hurlées par les serveurs et de même reprises et hurlées par les cuisines. Personne ne parle dans ces restaurants. Sur les terrasses il y a des orchestres chinois. Nous allons à l'étage le plus calme, celui des Européens, les menus sont les mêmes mais on crie moins. Il y a des ventilateurs et de lourdes tentures contre le bruit. » (A, p. 36)

Cette expérience dans un restaurant chinois permet à la narratrice d'explorer l'interaction entre les cultures et les différences de perception à travers ses observations. L'atmosphère bruyante du restaurant offre une fenêtre sur la dynamique, les traditions et le mode de vie d'une culture différente, au-delà d'un simple lieu de restauration. Le passage souligne les différences de perception et les préjugés entre les différentes cultures en indiquant qu'il y a des éléments réducteurs de bruit à l'étage européen et que, bien que la nourriture soit la même, il y a moins de bruit ici.

2.2.5 Le point de vue féminin

Les événements de 1968 ont marqué une période de changement social et de montée en puissance des mouvements de jeunesse dans le monde entier. Ces événements ont donné lieu à des manifestations, des protestations et des changements de mentalité dans de nombreux secteurs de la société. Les femmes et les jeunes filles sont devenues plus actives dans la recherche de leurs droits sociaux et ont remis en question les valeurs traditionnelles de la société. Dans *L'Amant*, Duras réfléchit aux changements sociaux de cette période et aux effets des mouvements de jeunesse.

Dans son livre, Duras critique l'oppression de la société sur les individus, en particulier sur les femmes. Le silence et l'oppression faite sur les femmes coloniales sont le résultat de l'ordre social patriarcal, et Duras a essayé de montrer les efforts des femmes pour trouver leur propre voie et créer leur propre identité. Tout en critiquant le système colonial et les relations inégales de pouvoir, Duras attire également l'attention sur la lutte des classes et les relations entre les sexes (Waters, 2006 : p.51). Dans le livre, la jeune fille se distingue par son comportement qui n'est

pas conforme aux attentes de la société. Elle remet en question la place des femmes blanches dans la société.

« Je regarde les femmes dans les rues de Saïgon, dans les postes de brousse. Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousse. Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe, les amants, les vacances en Italie, les longs congés de six mois tous les trois ans lorsqu'elles pourront enfin parler de ce qui se passe ici, de cette existence coloniale si particulière, du service de ces gens, de ces boys, si parfait, de la végétation, des bals, de ces villas blanches, grandes à s'y perdre, où sont logés les fonctionnaires dans les postes éloignés. Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent : Dans l'ombre de ces villas elles se regardent entend ce mot les atteindre, le bruit qu'il fait, le bruit de la gifle qu'il donne. Certaines se tuent. » (A, p. 15-16)

Les femmes blanches semblent choisir un certain style de vie afin de se conformer aux attentes et aux normes sociales. Des éléments tels que les voyages en Europe, les amoureux et les vacances de luxe montrent que ces femmes essaient de vivre une vie conforme aux attentes sociales. Ici, une image reflétant l'inégalité entre les sexes est présentée, mettant l'accent sur les rôles de sexe tels que le manque de fonction des femmes et le fait de devoir servir les autres.

Il y a trois thèmes dans le livre qui contribuent à la représentation du caractère chinois dans une position subordonnée à la jeune fille. Il s'agit de l'érotisation de l'exotisme, de la féminisation et de la représentation d'une Chine éternelle et immuable (Prestegaard, 2011 : p.78). La jeune fille définit son amant avec des caractéristiques féminines. Ces détails féminins sur le corps de son amant le rendent plus attirant aux yeux de la jeune fille. Elle décrit ainsi son corps mince :

« Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance. » (A, p. 40)

La combinaison de ces thèmes affecte la dynamique de la relation en plaçant le Chinois dans une position subalterne par rapport à la jeune fille. Cela crée une dynamique relationnelle peu commune. On constate que la femme est plus dominante dans la relation :

« Lui, il tremble. Il la regarde tout d'abord comme s'il attendait qu'elle parle, mais elle ne parle pas. Alors il ne bouge pas non plus, il ne la déshabille pas, il dit qu'il l'aime comme un fou, il le dit tout bas. ... Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais. » (A, p. 29-30)

Dans ses livres, Duras montre clairement l'évolution de la dynamique du pouvoir dans les relations entre les femmes et les hommes. Des exemples fréquents de contrôle sexuel sont utilisés pour souligner que le pouvoir peut aller au-delà des rôles traditionnels. Les personnages féminins de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* bouleversent l'équilibre du pouvoir sexuel en montrant qu'ils n'ont pas à obéir dans une relation. Dans ce cas, par exemple, la fille qui remplace le garçon chinois renverse les rôles sexuels traditionnels (Voir Boireau, 2017 : p. 11).

« Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. Il veut faire des gestes pour l'aider. Elle lui demande de ne pas bouger. Laisse-moi. Elle dit qu'elle veut le faire. Elle le fait. Elle le déshabille. » (A, p. 49)

« Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche. ... Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. Ses mains, du voyage. Elle les prend et elle les pose sur son corps à elle. » (ACN, p. 75-76)

Comme on peut le constater, la situation dans laquelle ils se trouvent est compliquée. Bien que tous les deux se montrent timides dans cette relation, c'est la fille qui joue un rôle plus actif et qui assume plus de responsabilités, elle est donc plus dominante. La narratrice est une femme qui n'hésite pas à choquer en n'omettant aucun détail visuel dans sa narration. Ainsi, en tant qu'écrivaine et partenaire dans la relation, Duras n'est pas du tout passive vis-à-vis de la société.

Dans *L'Amant*, Duras utilise le pouvoir du langage et de l'expression pour entrelacer à la fois une histoire d'amour individuelle et à la fois les vastes effets sociaux de la colonisation. Elle le fait avec une perspective photographique et via son style d'expression elliptique, unique. Par conséquent, l'œuvre contient autant d'expériences et de transferts émotionnels qu'un album photo individuel peut en contenir, et révèle également toutes sortes de réalités d'une vie qui pourrait être vécue comme l'autre. *L'Amant* propose ainsi une perspective critique sur les réalités

sociales de la période coloniale, en le romantisme, l'érotisation et l'altérité. L'œuvre montre également une multitude de tabous, choses établies mais qui ne se disent pas dans la société.

3. Réécriture de *L'Amant* : *L'Amant de la Chine du Nord*

Après avoir appris la mort de son amant chinois en 1990, Duras prend la plume avec l'intention de faire revivre sa nostalgie de son premier amour perdu. Écrit sept ans après *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* est une réécriture de la même histoire avec une perspective et une profondeur différente.

L'Amant de Marguerite Duras a été publié aux Éditions de Minuit en 1984. Cependant, *L'Amant de la Chine du Nord* a été publié par les éditions Gallimard en 1991. Dans un entretien réalisé par Alain Elkann (2015) avec Marguerite Duras en 1991, Duras explique la raison de son changement d'éditeur : « Je ne retournerai jamais aux Éditions de Minuit. Ils voulaient couper cinquante pages du livre après l'avoir gardé neuf semaines. »

L'Amant a été adapté au cinéma en 1992 par le célèbre réalisateur français Jean-Jacques Annaud. Bien que Marguerite Duras ait voulu que son histoire soit portée au grand écran, elle a dû accepter que son histoire soit perdue. Cependant, au lieu de subir cette situation, elle décide d'écrire un nouveau livre, *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce livre a été publié en 1991, quelques mois avant la sortie du film, et c'est le genre d'ouvrage que Marguerite Duras aurait voulu voir sur grand écran. Dans un entretien avec Duras réalisé par Alain Elkann (2015) en 1991, ce livre est décrit comme suit :

« J'ai écrit quatre fois le scénario pour Jean Jacques Annaud, qui tourne un film inspiré de *L'Amant*. Mais je n'aime pas le film qu'Annaud est en train de faire. Il est trop commercial et très différent de mon cinéma. Je n'aime plus le cinéma des autres. J'ai donc écrit avec beaucoup de bonheur *L'Amant de la Chine du Nord*. C'est un roman qui est comme un film. *L'Amant* était plus une chronique qu'un roman, et le personnage de Thanh, notre domestique, manquait à l'appel. »

Dans cette autobiographie, la protagoniste est à nouveau elle-même et se concentre sur les moments d'amour de la petite fille avec son amant chinois. Outre

une narration impressionnante, cette œuvre se caractérise également par un montage cinématographique. Dans cette œuvre qui s'apparente à un scénario, les mots sont disposés comme s'ils formaient une scène de film. Le lecteur a l'impression de regarder le texte à travers l'objectif d'une caméra et de vivre une expérience visuelle en se déplaçant entre les mots. L'auteure agit comme un metteur en scène qui entraîne le lecteur dans les événements grâce aux détails et aux descriptions dans la narration. Cette méthode fait du texte non seulement une histoire classique, mais aussi une fête visuelle qui envoûte le public. Les images dépassent le simple texte écrit et se déroulent comme une bande de film qui prend vie sous les yeux du lecteur. Ainsi, en présentant les lieux et les personnages au lecteur, elle a également inclus des notes de bas de page qui pourraient être utilisées dans le cas d'un film. Ainsi, même si Marguerite Duras n'a pas pu adapter son histoire au grand écran, elle a fait tout ce qu'il fallait pour que la version cinématographique de l'histoire joue dans l'imagination du lecteur.

3.1 Le résumé de *L'Amant de la Chine du Nord*

Le livre commence par une description vivante d'une fête organisée dans un lieu d'affectation de l'Indochine française. Comme dans ses précédents ouvrages, Duras présente une petite fille sans donner son nom. Elle précise également qu'elle s'adressera à cette jeune fille en l'appelant « l'enfant » dans ce livre. Elle précise que ses frères s'appellent Paul et Pierre. Lors d'une conversation entre la petite fille et sa mère, un soir avant de s'endormir, la jeune fille dit à sa mère qu'elle a peur que Pierre tue son frère. Puis, pour changer de sujet, sa mère lui demande de quoi elle parlera lorsqu'elle écrira un livre. La fille répond avec colère « Paulo, toi, Pierre » et dit qu'elle écrira le livre pour le tuer. La fille demande alors à sa mère pourquoi elle aime tant Pierre. La mère, incapable de donner une réponse précise, dit que sa fille ne doit pas être fâchée parce qu'elle renverra Pierre en France.

Sa rencontre avec le Chinois a lieu sur un bac qui navigue sur le Mékong. La petite fille porte à nouveau une robe de soie blanche jaunie et un chapeau d'homme. Contrairement à l'autre livre, c'est un Chinois de la Mandchourie qui descend de la limousine noire. Cet homme est plus audacieux, plus beau et mieux robuste. La jeune

filles scrutent le Chinois, la limousine, tout. Le Chinois dit qu'il habite à Sadec. La petite fille explique que sa mère a été nommée institutrice à Sadec il y a deux ans et qu'elle va elle-même dans une pension à Saigon. Alors que le bac approche du quai, le Chinois l'invite à monter dans sa voiture et lui dit qu'il peut l'emmener à l'école si elle le souhaite. La petite fille accepte l'offre et s'installe sur le siège arrière de la voiture avec le Chinois. Pendant le trajet, ils parlent l'un de l'autre et se désirent. Lorsque la voiture du Chinois la laisse à la porte de l'école, elle réalise que son histoire avec le Chinois a commencé et que cette situation deviendra inévitable.

La petite fille raconte ces expériences à son adorable amie Hélène Lagonelle. Elles partagent leurs désirs affectifs et la jeune fille raconte également à Hélène son amour pour Paulo. Elle évoque les moments où elle et son frère se câlinaient et dormaient ensemble en secret, et certaines pages de ce récit font allusion à la relation incestueuse que Duras entretenait avec son frère. Hélène demande à la petite fille si elle est amoureuse de Tahnh, mais celle-ci lui répond que Tahnh ne veut pas d'une telle relation. La jeune fille avoue alors son premier désir à Hélène et les deux filles s'embrassent.

Un jour, en sortant de l'école, une petite fille aperçoit une limousine noire. Derrière, un Chinois l'attend. Elle monte dans la voiture sans hésiter. Le couple se rend dans un appartement à Cholen. Le Chinois explique que la chambre lui a été attribuée par son père et qu'elle s'appelle garçonnière. Il explique que les jeunes Chinois riches ont plusieurs maîtresses et que c'est devenu une tradition. L'homme explique que la petite fille est très jeune et qu'il a peur de la toucher. Cependant, succombant à leurs désirs, ils deviennent presque follement passionnés l'un pour l'autre.

Les deux amoureux se rendent au restaurant pour un repas. Le Chinois parle de sa famille et de la façon dont elle est arrivée ici. Il lui parle de l'histoire de la Chine. Puis elle lui raconte comment sa mère a été trompée par les Blancs et comment ils se sont retrouvés dans une situation aussi pauvre.

Un jour, le Chinois rend visite à la famille de la jeune fille. La mère accueille les Chinois avec le sourire. Le Chinois affirme que son père s'oppose à son mariage avec sa fille, mais est prêt à payer leurs dettes à condition qu'ils quittent l'Indochine. Il explique également à la mère pourquoi il a fait une telle proposition en lui parlant de la tradition chinoise. Bien que Pierre méprise le Chinois, le Chinois répond à cette situation avec une attitude indifférente. Plus tard, une rencontre a lieu avec la famille de la petite fille. Tout le monde, sauf le frère aîné, fait preuve d'une approche amicale envers le Chinois. Cependant, le Chinois intimide le frère aîné en déclarant qu'il connaît le Kung-fu.

Le jour du retour de la jeune fille en France avec sa famille approche. L'homme déclare que le mariage aura lieu après son départ comme convenu avec son père. La petite fille est désormais sur le pont du navire. Elle voit la voiture de son amant chinois sur le quai, sait qu'il est dedans, mais ne regarde toujours pas. Secouée par la nouvelle du suicide d'un jeune homme sur le pont du navire, la petite fille se retire dans un coin tranquille. En larmes, elle affronte le vrai visage de l'amour désespéré qu'elle a fait grandir en elle. Des années plus tard, il appelle la jeune fille et lui dit qu'il l'aime toujours. Cette conversation téléphonique jette un pont entre le passé et le futur. Peut-être que ce coup de fil venu après de nombreuses années ravivera les traces d'un amour inoubliable.

3.2 Les thèmes revus et augmentés : l'identité et l'altérité

3.2.1 Evolution de la perception de l'autrui de *L'Amant* à *L'Amant de la Chine du Nord*

Contrairement à *L'Amant*, les événements sont racontés à la troisième personne plutôt qu'à la première personne dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Outre la narration à la troisième personne, les dialogues occupent également une place importante dans le récit et constituent le point central du récit :

« Volé par son fils ou donné par elle à son fils.
C'est ça, c'est pareil.
Thanh gardera l'argent, tu me jures...
Je te jure. » (ACN, p. 148)

Contrairement à son roman précédent, la narration des événements de Marguerite Duras à la troisième personne approfondit le thème de l'altérité dans le roman et offre une perspective différente au lecteur. La narratrice transmet les événements d'un point de vue plus distant et plus objectif. Cette situation permet aux personnages de décrire leurs expériences de manière plus approfondie en mettant l'accent sur le concept d'altérité. Cela permet au lecteur de mieux accéder au monde intérieur des individus altérisés et de mieux comprendre leurs expériences.

« Elle la tient comme un objet jamais vu encore d'aussi près : une main chinoise, d'homme chinois. » (ACN, p. 42)

Les expressions de cette phrase expriment que la narratrice, qui est observatrice, traite le fait de voir une main chinoise mais qui tremble surtout quand l'homme chinois est en face de la jeune fille blanche, comme une expérience différente et qui a beaucoup de sens suggérés pour le lecteur. L'expression « un objet jamais vu encore d'aussi près » montre que la narratrice perçoit la main de l'homme chinois comme quelque chose de différent, d'étrangère ou de difficile à comprendre. Cela met l'accent sur ce qui est différent de la propre culture de l'observateur ou de ce qu'elle connaît, l'autrui. Ce type d'altérisation peut souvent renforcer les distinctions entre différentes cultures, groupes ethniques ou nations au sein des sociétés. La description par la narratrice de la main du Chinois comme « une main de Chinois » met l'accent non seulement sur une caractéristique physique, mais aussi sur l'identité ethnique et le sexe, ce qui lui permet d'utiliser plusieurs formes d'altérisation en même temps.

Le livre attire l'attention sur l'existence de différents groupes ethniques non européens. Ces groupes, qualifiés d'autrui, jouent un rôle enrichissant dans le texte par le biais d'identités, de cultures et d'expériences diverses. En soulignant l'existence de ces groupes ethniques, l'auteure met en évidence leur position et leurs interactions dans la société postcoloniale. Dans ses œuvres littéraires, Duras se concentre souvent sur la logique binaire des relations entre colonisateurs et colonisés et met l'accent sur des aspects ignorés de la société et de l'idéologie coloniale. Cet accent vise à accroître la profondeur en révélant la complexité et la diversité de l'héritage colonial.

Ainsi, dans son nouvel ouvrage, Duras élargit le titre de sa nouvelle œuvre en se concentrant sur les questions de migration et d'origines : *L'Amant de la Chine du Nord*. De même, l'inclusion du personnage de Tahn dans l'histoire constitue le deuxième symptôme de ce changement (Waters, 2006 : p. 68).

L'origine ethnique détermine l'identité des individus en fonction de leurs liens culturels, linguistiques, historiques et ancestraux, tandis que la migration représente généralement un processus par lequel différents groupes ethniques se rassemblent et interagissent. Dans le livre, nous assistons à un modèle de migration triadique impliquant Tahn, un jeune garçon qui perd sa famille au Siam et rencontre une fille d'origine chinoise et française qui a émigré de Mandchourie avec sa famille. Tandis que Tahn retrace les conséquences de ses pertes, il tente également de s'adapter à une nouvelle vie. Il apparaît comme un personnage en quête d'identité à travers le prisme de son passé d'immigré chinois. La jeune fille française, quant à elle, apparaît comme un personnage tentant de construire son identité dans des contextes ethniques et culturels différents. Les histoires de ces trois personnages tournent autour de thèmes profonds tels que l'origine ethnique, la migration et la recherche d'identité, offrant aux lecteurs l'occasion d'explorer différentes perspectives culturelles.

Duras dépeint le caractère chinois de manière plus détaillée que dans ses œuvres précédentes. Comme dans *L'Amant*, son nom n'est pas cité, mais cet ouvrage renseigne sur l'origine des Chinois :

« De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. ... Il a plus de beauté, plus de santé. » (ACN, s. 35-36)

Entre les lignes, on peut comprendre que le personnage chinois est attaché aux traditions. Dans sa relation avec la petite fille, le Chinois parle de ses origines et des Chinois en général, soulignant que le personnage existe dans un contexte culturel profond :

« C'est après une autre guerre, je ne sais plus laquelle, à la fin, que les Chinois ont compris qu'ils n'étaient pas seuls sur la terre. A part le Japon ils croyaient être les seuls partout sur la surface de la terre, que partout c'était la Chine. J'oublie de te dire : depuis des siècles tous les rois de la Chine étaient des Mandchous. Jusqu'au dernier.

... Je peux pas parler de la Mandchourie dans ce pays parce que ici les Chinois de l'Indochine ils viennent tous du Yunan. » (ACN, p. 89-90)

Duras a également choisi d'apporter quelques changements en ce qui concerne la petite fille. Dans cette œuvre, comme dans la précédente, elle décrit la petite fille en détail, mais cette fois-ci, elle critique plus explicitement les origines de la petite fille. En mettant l'accent sur les origines du personnage, les critiques explicites de Duras font ressortir plus clairement son identité ethnique et son contexte culturel :

« Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres, ancêtres pauvres, fermiers, cordonniers, première en français tout le temps partout et détestant la France, inconsolable du pays natal et d'enfance, crachant la viande rouge des steaks occidentaux, amoureuse des hommes faibles, sexuelle comme pas rencontré encore. Folle de lire, de voir, insolente, libre. » (ACN, p. 36)

La critique des origines de la petite fille est un élément qui donne de la profondeur à l'œuvre de Duras. Ces critiques ouvrent la voie à l'émergence de diverses réflexions et interprétations sur des questions sociales et culturelles à travers le parcours et l'appartenance du personnage. En même temps, elles renforcent la volonté de l'auteure d'attirer l'attention sur les normes sociales, les discriminations ou les problèmes spécifiques liés à l'origine. La critique des origines de la petite fille enrichit le thème principal de l'œuvre et offre au lecteur une perspective plus large sur le monde intérieur du personnage, ainsi que sur les dynamiques sociales et les conflits culturels. Ces critiques, qui constituent l'un des principaux éléments de l'œuvre de Duras, soulignent le difficile équilibre entre la quête d'identité du personnage et les effets de la société sur ce processus.

Dans ce roman, la relation entre la petite fille et sa mère est plus prononcée et plus chaleureuse. La petite fille se sent émotionnellement plus proche de sa mère. La relation de la mère avec le Chinois est également traitée de manière positive. Dans un entretien avec Alain Elkann (2015) en 1991, Duras explique cette situation comme cela : « Ma mère le voyait presque comme son propre fils. »

« - Vous parlez bien le français, Monsieur. »

- Merci, Madame. Et vous, si je peux me permettre... vous êtes... adorable avec moi... » (ACN, p. 131)

Parmi les raisons possibles pour lesquelles Duras a opéré un tel changement par rapport à sa mère, on peut supposer qu'elle a pardonné à sa mère certains problèmes avec le temps, qu'elle arrive désormais à éprouver plus facilement de l'empathie pour sa mère avec l'âge, que des choses positives renforçant leur relation se sont peut-être produites au fil du temps ou bien qu'elle a sans doute perdu sa mère. À la suite de ces évolutions, Duras a suivi une voie qui lui a permis de corriger certaines choses qu'elle avait déformées ou mal comprises auparavant, afin de les comprendre de manière plus positive.

De plus, dans cette œuvre, par rapport à la précédente, Duras préfère ne pas mentionner la mort de son frère et passer ce fait sous silence. La raison en est peut-être que son regard sur la mort (du moins celle de son frère) a changé avec le temps, et qu'elle la trouve peut-être plus émouvante, plus horrible, et finalement plus remarquable que la sienne. C'est ce que l'on peut déduire des propos tenus par l'auteure lors d'un entretien avec Alain Elkann (2015) en 1991 :

« Dans ce nouveau roman, on ressent encore plus ma peur de la mort. La peur que mon amant chinois – qui était un libertin, un fainéant et qui fumait de l'opium – puisse me tuer parce qu'il ne voulait pas qu'un autre homme m'ait. »

Les changements dans l'œuvre de Duras expriment non seulement l'évolution intérieure des personnages, mais aussi la propre évolution intellectuelle de l'auteure. En analysant les événements de son œuvre et les changements vécus par les personnages, l'auteure entreprend un voyage qui retrace ses propres préoccupations intellectuelles à travers l'évolution de sa vision du monde, de ses responsabilités sociales et de ses sensibilités culturelles au fil du temps. Ce cadre montre que l'œuvre de Duras n'est pas seulement une histoire, mais aussi une structure qui reflète sa propre profondeur et ses propres recherches intellectuelles.

4. Un roman où les identités se mêlent : *La Pluie d'été*

La lutte de Marguerite Duras contre l'alcoolisme a entraîné des problèmes de santé dont les effets sont devenus plus évidents à partir des années 1980. Les

problèmes de santé de l'auteure dus à l'alcoolisme se sont également reflétés dans ses œuvres, et il est possible d'en voir les effets, en particulier dans ses dernières œuvres. Duras a été dans le coma pendant un certain temps et a lutté contre cet état pendant neuf mois, d'octobre 1988 à juin 1989. Malgré ses problèmes de santé, Marguerite Duras a publié *La Pluie d'été* en 1990.

Ce roman est l'une des œuvres les plus riches de l'auteure et contient des éléments inspirés de sa nouvelle pour enfants de 1971 *Ah Ernesto !* et du film *Les Enfants* de 1984. Dans un entretien avec Aliette Armel, Duras décrit le processus d'écriture de *La Pluie d'été* dans un contexte plus large comme suit (Laurent, 2013 : p.4).

« C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça littérature d'urgence. Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. »

Dans une interview publiée dans *Libération* en 1990, lorsqu'on lui demandait quand elle avait commencé à écrire après son coma, elle disait ceci à propos de son livre *La Pluie d'été* :

« Peut-être que je n'ai jamais cessé d'écrire dans ce coma. C'est ce que croit Yann. Je ne peux pas m'empêcher de croire que le livre a aussi été écrit dans le coma, dans cette espèce de trame noire du coma. Je traduis la chose ainsi : j'ai écrit *La Pluie d'été* plus encore que mes autres livres. Il est de moi, ce livre, de cet inconnu de moi-même, plus que les autres livres. »

« *La Pluie d'été*, c'est comme si j'étais jeune. Ce plaisir fou, un peu hagard, d'écrire, c'est ma vie privée. L'indécence n'a pas d'âge. »

La Pluie d'été est une expression importante de la créativité de l'auteure malgré ses problèmes de santé. Cette œuvre s'inscrit dans une sorte de processus cyclique qui interagit avec les autres œuvres de Duras et s'en inspire. Poursuivant son effort d'écriture malgré ses problèmes de santé, Duras n'a jamais cessé de refléter ses expériences personnelles et ses luttes intérieures dans son art. Ses œuvres ne sont pas seulement celles d'un écrivain individuel, elles offrent également une profondeur universelle qui touche aux complexités du temps et de la vie. C'est pourquoi *La Pluie*

d'été n'est pas seulement un livre, mais aussi une œuvre significative qui s'inscrit dans la démarche artistique de Duras.

4.1 Le résumé de *La Pluie d'été*

Il est possible de résumer le livre par fragments comme suit, sans contredire sa structure, sans faire d'abréviations excessives et sans trop gâcher le récit :

Le roman commence par décrire comment les parents trouvent les livres qu'ils lisent et comment ils sont particulièrement impressionnés par *La vie de Georges Pompidou*. Les parents sont des étrangers qui se sont installés à Vitry, en France, il y a vingt ans. Leur famille actuelle est une famille d'immigrés avec sept enfants. Les enfants sont nés à Vitry. Les deux aînés sont Ernesto et Jeanne, les autres enfants s'appellent frère et sœur. Ernesto a 12 ans et est un génie. Un jour, le plus jeune des frères trouve un livre brûlé dans la cave et les frères l'apportent à Ernesto. Dès qu'il reçoit le livre brûlé, Ernesto se renferme sur lui-même et sa vision de la vie commence à changer. Bien qu'analphabète, Ernesto réussit à lire ce livre. Il raconte aux frères et sœurs que le livre raconte l'histoire d'un roi.

Un jour, l'instituteur vient rendre visite aux parents. Il leur dit qu'ils doivent envoyer Ernesto et sa sœur à l'école. À la demande de l'instituteur, ils commencent l'école. Mais l'aventure scolaire d'Ernesto ne dure que dix jours. Il explique d'abord à sa mère la raison pour laquelle il a quitté l'école : « à l'école on m'apprend des choses que je sais pas ». Plus tard, après une longue conversation avec ses parents, son père dit qu'ils devraient expliquer à l'instituteur le désir d'Ernesto de quitter l'école.

Ernesto et Jeanne s'occupent des plus jeunes. Les enfants sont conscients de la volonté de leur mère de les abandonner et ils ont une peur constante de l'abandon. La mère n'est pas très bavarde et a des moments de folie. Le père et la mère rentrent parfois au milieu de la nuit et restent parfois plusieurs jours dans leur chambre. Le lien entre Ernesto et sa sœur Jeanne, qui fait face à toutes ces situations difficiles, les conduit à une relation incestueuse.

De temps en temps, Ernesto lit à ses frères et sœurs des extraits du livre brûlé : Les occupations de David, fils du roi de Jérusalem, et les chapitres de la création.

Le père Emilio Crespi vient d'Italie, tandis que la mère Hanka Lissovskaya vient de Pologne, et ils se rencontrent et se marient à Vitry. Le père ne travaille plus après la naissance du troisième enfant. Ils vivent grâce à l'aide de l'État. Le chômage du père ou le fait de manger des pommes de terre à l'oignon tous les jours ne le dérange pas. De temps en temps, le père s'amuse avec les enfants, et parfois la mère intervient en chantant une berceuse russe, La Neva.

Ernesto tente d'achever son éducation par ses propres moyens, puis entre à l'université de Paris. Entre-temps, l'instituteur s'attache à son frère et à ses sœurs et leur apprend à lire et à écrire. Ernesto pense qu'il est temps de quitter Vitry. À la fin du livre, les noms des cinq frères sont révélés. Un an après la décision d'Ernesto de partir, Jeanne quitte la famille. Les enfants sont envoyés dans un orphelinat.

4.2 L'analyse des personnages et la problématique de l'identité et l'altérité

4.2.1 L'effet de l'environnement social sur l'identité et l'altérisation

La construction d'un sentiment de soi commence par nos relations avec les autres et notre compréhension du monde qui nous entoure. En tant qu'être social, l'identité humaine est façonnée par des facteurs sociaux et culturels. Les personnes avec lesquelles l'individu interagit, les normes culturelles auxquelles il est exposé et les espaces qui l'entourent jouent un rôle primordial dans la formation de ses pensées, de ses attitudes et de ses comportements. Le comportement humain est directement influencé par l'environnement social et physique dans lequel il vit et continue d'être façonné dans ce sens. Par conséquent, l'environnement comporte une série de facteurs qui affectent directement les personnes dans les décisions qu'elles prennent, la façon dont elles vivent, la façon dont elles exercent leur profession et d'autres routines similaires.

Tout comme les facteurs composant l'environnement, l'identité de l'être humain n'est pas un état de sentiment fixe, mais une continuité dynamique. En s'adaptant à l'environnement et en essayant de répondre aux stimuli de l'environnement, la

personne se développe et progresse constamment. Les bâtiments, les rues, les parcs, les jardins et autres espaces physiques créent une atmosphère naturelle qui influence notre comportement. Il est également important de reconnaître que la relation entre les individus et leur environnement est interactive. Si l'environnement affecte les individus, ces derniers ont la capacité de changer, de transformer et de façonner leur environnement. Grâce à l'action durable, les individus peuvent influencer les normes sociales, remettre en question les structures actuelles et créer des changements positifs dans leur environnement. Pour toutes ces raisons, il est facile de voir que le concept d'identité est étroitement lié à l'environnement et évolue de manière synchronisée.

4.2.2 L'altérisation basée sur l'espace

L'un des éléments les plus importants du roman est l'espace. Les descriptions de l'espace dans les romans peuvent fournir de nombreux indices au lecteur. En effet, « l'espace est la scène des événements exprimés dans la chaîne des faits » (Aktaş, 1991 : p. 142). En examinant l'espace, il est souvent possible de trouver des traces de l'identité de la personne. « L'esthétique vécue par l'individu, la société à laquelle il appartient, ses valeurs trouvent une expression dans l'espace qu'il habite d'une manière ou d'une autre » (Şengül, 2010 : p. 537). Dans le roman, l'état mental de la personne, sa situation économique, sa manière de percevoir son environnement sont intégrés à l'espace. Ainsi, l'élément spatial a de nombreuses vertus dans l'œuvre, telles que la création, la délimitation de ses frontières, la clarification de ses contours, etc. De cette manière, on peut dire que l'espace est un lieu qui rend plus concret la condition de l'autrui (Alpman, 2019 : p. 384). Marguerite Duras, en tant qu'écrivaine utilisant très bien ces outils, a souvent et habilement utilisé l'espace comme une partie environnementale du texte qui altère, met en évidence l'Autre, tout en préservant l'altérité. Dans l'œuvre intitulée *La Pluie d'été*, des exemples évidents d'altérisation spatiale sont clairement visibles.

« Tandis qu'il y était, les brothers et les sisters d'Ernesto avaient attendu son retour chaque soir, cachés dans un terrain communal, un ancien champ de luzerne recouvert de repousses où les gens jetaient les vieux jouets de leurs enfants, vieilles trottinettes, vieilles poussettes, vieux tricycles, vieux vélos et encore vieux vélos. » (PE, p. 18)

Il s'agit, on l'aura compris, d'un ancien champ de luzerne et de la nouvelle cour de la ferraille. Ce lieu où les enfants avaient l'habitude de jouer abrite aujourd'hui de vieux jouets d'enfants. C'est peut-être parce que les enfants qui y jouaient sont aussi de vieux enfants aujourd'hui. Il est évident que parmi tous les lieux, cet endroit sale et rouillé où les gens jettent leurs déchets est un « autre » lieu. Il peut donc s'agir au moins d'un lieu appartenant à « l'autre ». Cette caractéristique s'est formée par l'homme lui-même. En d'autres termes, alors qu'il s'agissait autrefois d'un bosquet de trèfles, ce lieu s'est transformé au fil du temps en quelque chose d'« autre », car les gens y ont créé un tas de vieilles choses.

« Après l'autoroute, avant le fleuve, il y avait la nouvelle ville de Vitry qui n'avait rien à voir avec Vitry-ici. Vitry-ici c'était des petites maisons. Et la ville neuve ce n'était que buildings. » (PE, p. 42)

Dans *La Pluie d'été*, elle répète fréquemment le nom de la ville de Vitry. Bien qu'elle ne donne pas de description détaillée de cette ville, elle insiste sur certains points. Vitry n'est pas un lieu qui n'est ni la ville d'origine de la mère ni celle du père. De plus, ce lieu est également divisé en deux parties pour la famille : ancienne et nouvelle : un côté est constitué de petites maisons, l'autre est constitué de gratte-ciel. Ainsi, au moins l'un des Vitry, peut-être les deux, est l'autrui pour la famille. On peut supposer que la famille vit quelque part entre les deux Vitry, peut-être dans une banlieue. On peut en déduire quelque chose sur l'environnement dans lequel la famille vit ou sur la situation générale de la famille. Il est fort probable que la famille vive dans un « autre » quartier de la ville et qu'elle soit depuis longtemps « l'autre » de la société de Vitry.

4.2.3 L'altérisation basée sur l'origine ethnique et l'économie

L'altérisation basée sur le lieu peut être facilement abordée dans les romans à travers des éléments tels que l'inégalité économique et l'origine ethnique. La liberté économique est cruciale dans le développement de l'identité. Un individu qui a sa liberté économique peut définir son identité de manière plus ouverte et trouver sa place dans la société. De même, la société classe l'individu en fonction des caractéristiques qui définissent son identité et le positionne en conséquence. Lorsque les individus sont considérés selon les normes sociales, il est tout à fait possible que

cette classification corresponde au concept d'autrui. Dans ce cas, l'individu en question peut être altérisé en étant exclu de la société. Dans ce livre, Duras souligne particulièrement l'altérisation basée sur l'origine ethnique et l'inégalité économique.

« Les parents, c'étaient des étrangers qui étaient arrivés à Vitry, depuis près de vingt ans, plus de vingt ans peut-être. Ils s'étaient connus là, mariés là, à Vitry. De cartes de séjour en cartes de séjour, ils étaient encore là à titre provisoire. Depuis, oui, très longtemps. Ils étaient des chômeurs, ces gens. Personne n'avait jamais voulu les employer, parce qu'ils connaissaient mal leurs propres origines et qu'ils n'avaient pas de spécialité. » (PE, p. 11)

Le fait qu'ils aient émigré d'un autre pays fait directement d'eux l'autrui. Être différent, c'est être « l'autre ». Le fait d'être étranger a également entraîné des difficultés économiques. Les inégalités et les discriminations, qui font partie de la structure sociale capitaliste (Alpman, 2019 : p. 374), cristallisent le concept de l'autrui. Ainsi, en plus de leur différence naturelle, ils se sont retrouvés privés de l'instrument qui leur aurait permis de jouer un rôle prépondérant dans l'établissement des équilibres mondiaux. Cette situation semble annoncer que rien ne pourra entraver davantage leur statut d'altérité. Dans l'ordre établi, l'argent confère souvent à son propriétaire la liberté de faire de lui-même et de son désir ce qu'il veut, quand il le souhaite.

« Une fois ceux-ci avaient bien demandé qu'un instituteur se déplace jusqu'à eux pour enseigner à leurs enfants mais on avait : Quelle prétention et puis quoi encore. ... Ils avaient bien demandé d'avoir accès à la bibliothèque municipale de Vitry. Mais on avait dit : il ne manquerait plus que ça. » (PE, p. 11-12)

Duras attire l'attention sur un acte d'altérisation plus large, plus évident, plus actif que l'altérité vue et ressentie. Ils n'appartiennent certainement pas à cette société : ils n'ont pas les mêmes droits, ne bénéficient pas des mêmes services et ne se trouvent pas dans les mêmes lieux que les autres membres de la société. C'est pourquoi ils doivent se contenter du moins. Par exemple, ils peuvent trouver des livres à tout moment dans les trains de banlieue ou dans les décharges. Ces livres, qui n'ont plus leur place parmi les livres de référence, ne semblent-ils pas suffisants pour répondre à leurs exigences éducatives !

4.2.4 L'acte durassien de judaïser les personnages

Duras a eu une vie très mouvementée, de l'Indochine à la France. Nous pouvons voir dans ses œuvres les reflets de son enfance passée en tant qu'autre, sa lutte avec sa mère et ses frères et sœurs, ses amours, ses séparations et sa lutte contre la guerre (Gögercin, 2014 : p. 11). Il ne serait pas faux de dire que la nouvelle identité romanesque de Duras et le changement d'orientation de ses œuvres ont commencé avec son mariage avec Robert Antelme en 1939. Cependant, au début de la guerre, ils ont rejoint le mouvement de la Résistance. Ils se lient d'amitié avec François Mitterrand, qui deviendra plus tard le président de la France. En 1944, Robert est arrêté et envoyé dans un camp de concentration. En 1945, grâce à Mitterrand, il est ramené de Dachau à Paris. Dans son livre *La Douleur* (1985), Duras décrit ses expériences durant cette période et l'horrible réalité des camps de concentration. En 1960, elle participe activement à la lutte pour l'indépendance de l'Algérie en signant *le Manifeste des 121*, une déclaration sur le droit à la désobéissance. En 1968, elle participe également au mouvement de jeunesse.

Compte tenu des expériences de Duras et des problèmes vécus dans cette région géographique pendant la période où elle y a vécu, il n'est pas surprenant que Duras ait développé des arguments politiques et que sa propre personnalité ait également été affectée dans cette direction. « Chaque époque a son romancier, et chaque romancier a une problématique romanesque à laquelle il s'intéresse et se concentre particulièrement » (Gögercin, 2014 : p. 69). Il était inévitable pour Duras de faire de tous ces problèmes son obsession et le matériau principal de ses romans. L'impact de l'expérience de la Seconde Guerre mondiale sur la romancière est un fait indéniable. Témoin de ce que les juifs ont vécu et sympathisant avec eux, elle a eu l'occasion de transmettre ses sentiments indescriptibles, sentiments qu'elle gardait en elle comme des braises depuis son enfance, à travers les Juifs. Plus précisément, la guerre et la politique de génocide des nazis ont encore renforcé les sentiments positifs de Duras à l'égard des juifs. Ainsi, l'acte de judaïser les personnages de ses œuvres s'est fait de manière très naturelle.

Kaiko Miyazaki (2012 : p. ii) attribue le fait que Duras ait fait du judaïsme l'un des thèmes principaux de ses œuvres à l'incident de 1968. En mai 1968, Daniel Cohn-Bendit déclarait : « Nous sommes tous des Juifs allemands ! » On peut interpréter que le slogan a motivé l'auteure. Après cette date, Duras laisse de côté son identité communiste et commence à se construire une nouvelle identité. Avec une sorte d'empathie, elle a visualisé le génocide comme si elle l'avait vécu elle-même et a abordé les événements comme s'il s'agissait de ses propres souvenirs. Duras a transféré cette nouvelle identité qu'elle a créée à ses personnages, et des personnages juifs ont commencé alors à apparaître dans plusieurs de ses œuvres. Elle donne déjà des noms juifs aux personnages de ses œuvres : Aurélia Steiner, Yann Andréa Steiner, Théodora Katz, ... (Josephy, 2022 : p. 122). Duras a essayé de garder vivants les souvenirs de l'événement tragique en reflétant les traces du génocide dans ses œuvres.

La Pluie d'été est née en plusieurs étapes. Tout d'abord, en 1971, elle écrit un conte pour enfants intitulé *Ah Ernesto* ! Elle nomme le personnage Ernesto en pensant à Che Guevara, qui était en fait un révolutionnaire communiste. Elle tourne ensuite le film *Les Enfants*, qu'elle réalise en 1984, et achève enfin cette étape avec *La Pluie d'été* en 1990. Si l'on considère les étapes de la genèse de l'œuvre de Duras, on peut dire qu'elle a été très influencée par ce personnage qu'elle a appelé Ernesto. Comme on peut le voir dans le livre, le personnage d'Ernesto est façonné autour du livre saint et ce livre saint est associé à celui du judaïsme. Le livre brûlé mentionné dans le roman est un livre saint écrit en hébreu. Il s'agit du livre de *l'Ecclésiaste*, l'un des livres de l'Ancien Testament. Ernesto commence à lire les versets de *l'Ecclésiaste* à sa famille et prend le rôle de « Qohélet », ce qui signifie une personne qui s'adresse à la communauté (Gonsallo, 2012 : p. 250). En d'autres termes, le roman utilise clairement une description prophétique pour Ernesto. Dans ce cas, il est possible de dire que le livre est orné d'anachronismes (Blot-Labarrère, 2000 : p. 3). Autre exemple d'anachronisme dans le roman, lorsque ses jeunes frères lui demandent ce qui est arrivé à « ces gens-là, les rois d'Israël », Ernesto répond comme suit :

« Ernesto avait dit qu'ils étaient morts.

Comment ? avaient demandé les enfants.

Ernesto avait dit : gazés et brûlés. » (PE, p. 57)

Il serait pertinent de dire que Duras a fait une référence intelligente au génocide. On voit facilement qu'elle n'a pas oublié les terribles événements dont elle a été témoin, au contraire, elle a rappelé les faits oubliés à chaque occasion entre les lignes avec sa manière unique de les référencer.

« Et les deux avaient dit à peu près la même chose, que c'était l'histoire d'un roi. Juif, avait ajouté l'instituteur. C'était la seule différence entre les deux lectures. » (PE, p. 17)

L'enseignant insiste particulièrement sur le judaïsme. Il y a là un détail qui n'est pas remarqué par un enfant mais par un adulte membre d'une société qui a des valeurs : le livre ne parle pas seulement d'un roi, selon l'enseignant, l'enfant l'a mal lu, ou du moins de manière incomplète. Si l'on en juge par ce que l'enseignant a expressément déclaré, il s'agit d'une lacune importante. Dans l'esprit de ceux qui ont perpétré le génocide, le judaïsme est probablement une lacune importante chez une personne ! L'enseignant n'a peut-être pas de mauvaises intentions, mais le fait que le roi ne soit pas n'importe quel roi, mais un roi juif, n'est pas anodin !

« L'instituteur : Oui... oui... c'était l'histoire d'un roi... ?

Ernesto : Oui...c'est ça...c'est comme ça que j'ai su que je savais lire...

Silence

L'instituteur : Juif. Un roi juif.

Ernesto : Juif... ? » (PE, p. 105)

Pour Duras, une fois ne semble pas suffire, car dans les chapitres ultérieurs du livre, l'enseignant a ressenti le besoin de réitérer le même détail. Ernesto ne connaît peut-être pas seulement le judaïsme, mais n'a pas encore acquis une sorte de norme d'inquiétude que la société a créée à ce sujet. Cependant, l'enseignant sait à la fois ce qu'est un juif et comment on doit parler de lui ! Ces exemples dans le livre sont sans aucun doute des exemples d'une intelligence aussi sensible que tranchante.

4.2.5 L'acte de désidentifier les personnages

Dans les romans de Duras, tout n'est pas décrit en détail, le texte est court et concis, ce qui permet au lecteur de réfléchir. En même temps, les personnages de ses romans ne sont pas décrits en détail non plus. En fait, rien n'est entièrement défini dans les romans de Duras. Elle explique cette situation dans une interview comme suit :

« Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là un profond rapport de ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. Par exemple dans *Le Vice-Consul*, pour décrire Calcutta, je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement, j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville... J'appelle cette méthode qu'est la mienne descriptions par touches de couleurs. » (Knapp, Duras et Cousin, 1971 : s. 655)

Une autre technique utilisée par Duras dans ses romans consiste à agir en dehors de la chronologie habituelle. Il n'est pas possible pour le lecteur d'avoir un contrôle total sur ce qui se passe plus tôt et ce qui se passe plus tard dans le flux des événements ; le résultat ne peut être atteint que par l'intuition. Le but ici est probablement d'attirer l'attention sur la circularité temporelle. Les événements se déroulent constamment dans l'esprit ; après un certain temps, la date, l'ordre ou la relation de cause à effet des événements n'ont plus d'importance, surtout pour les esprits agités. Les éléments déroutants et ambigus de ses livres évoluent dans une chronologie incertaine. On rencontre donc plus souvent des situations contradictoires. Les personnages sont également contradictoires et souvent incompréhensibles. Duras elle-même exprime la technique narrative fragmentée qu'elle utilise pour ses personnages avec les phrases suivantes dans la même interview :

« Une perte progressive d'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personnalité. C'est la maladie la plus répandue--il faut l'apprécier dans ce qu'elle a de bon. » (Ibid: p. 656)

On peut dire que les situations ambiguës sont généralement causées par la tentative de l'auteure de se désidentifier. Dans ses œuvres, Duras impose l'anonymat à ses personnages de multiples façons. Cette situation accroît non seulement le problème de l'identité et le porte au niveau le plus extrême, mais pousse aussi facilement le personnage à l'altérité parmi ceux dont les identités sont plus stables.

Dans *La Pluie d'été*, cette ambiguïté est véhiculée principalement par la complexité des noms. Dans les premières pages du livre, la narratrice utilise les noms d'Ernesto et de Jeanne pour désigner les enfants plus âgés qui jouent un rôle important dans l'histoire. Cependant, elle évite de donner l'identité personnelle des parents et les noms des autres frères et sœurs. Dans les pages suivantes, elle commence à utiliser les noms, mais cette fois-ci, un personnage est désigné par plus d'un nom. Cela montre que l'auteure souhaite maintenir une certaine ambiguïté tout au long du livre.

La mère appelle l'aîné par trois noms : Ernesto, Ernestino et Vladimir. C'est surtout lorsqu'elle l'appelle Vladimir que le personnage lui-même s'interroge sur cette situation en disant : « ... d'où c'est que ça sort, ça ? De la Vieille Russie ? » (PE, p. 23). Cependant, ni Ernesto ni le lecteur ne sont éclairés sur cette question. Comme les noms changent dans le livre, les identités des personnages changent aussi dans une certaine mesure. Par exemple, Ernesto, comme mentionné précédemment, prend l'identité de « Qohélet » dans les dernières parties du livre. Dans son identité de « Qohélet », il lit des versets de l'Ecclésiaste, continue à lire, et au fur et à mesure qu'il lit, il commence à descendre de la tribu juive (Josephy, 2022 : p. 124). Cette distorsion est transmise au lecteur dans le livre par Ernesto lui-même, qui dit au lecteur que les derniers rois d'Israël à Vitry, ce sont leurs parents (PE, p. 59).

L'acte de désidentification par les noms est également appliqué aux autres membres de la fratrie. Au lieu de s'adresser à la fratrie individuellement, cette petite communauté est constamment désignée dans le livre comme « les brothers et les sisters », ce qui les altérise même au sein de la famille. La raison de cette situation apparaît dès la première page du livre, où sont présentées les pensées de la mère et du

père à propos des enfants. Pour la mère et le père, les enfants sont une grande inconnue et ils les considèrent comme des étrangers :

« Le père se trouvait dans la vie de Georges Pompidou et la mère dans celle de sa femme C'étaient des existences qui ne leur étaient pas étrangères et qui mem n'étaient pas sans rapports avec la leur sauf les enfants, disait la mère. ... Les enfants, one ne savait rien. » (PE, p. 10)

Tout au long du livre, les frères et sœurs sont des étrangers qui sont l'autrui pour la mère et le père. Même l'utilisation de « frères et sœurs » dans une langue étrangère sert à cette étrangeté et à cette altérité. Vers la fin du livre, les noms des enfants sont révélés. Cette clarification ultérieure indique que les enfants grandissent et quittent la famille, qu'ils évoluent vers leur propre identité, qu'ils se détachent de leurs parents et qu'ils se débarrassent ainsi de leur condition d'altérité (Perret, 1992, 52). En d'autres termes, ce que les enfants sont du point de vue de la famille n'a plus d'importance, ils vont désormais chercher leur propre identité au sein de la communauté élargie. C'est précisément à ce moment que Rebecca Josephy fait l'observation cruciale que l'annonce des noms des enfants signifie qu'ils sont prêts à jouer le rôle de « Qohélet » en tant que nouveaux descendants des rois de Jérusalem (2022 : p. 130).

Le roman utilise également plusieurs noms pour la mère et le père. La mère est appelée Ginetta, Hanka Lissovskaya, Natasha et Emilia ; le père Emilio et Enrico. Le narrateur donne de brèves informations sur les personnages de la mère et du père et explique leurs noms en utilisant leurs vrais noms de famille :

« Le père et la mère, ils s'étaient connus à Vitry, c'est là qu'Emilio Crespi, s'était fixé à son arrivée d'Italie. ... Elle s'appelait Hanka Lissovskaja. Elle venait de Pologne. Elle était née avant le départ de ses parents pour la Pologne, elle n'avait jamais su où, un village avait dit sa mère, quelque part dans le fatras des populations entre l'Ukraine et l'Oural. » (PE, p. 59-60)

La révélation de leurs vrais noms dans cette section ne signifie pas que le problème de l'identité des personnages soit résolu. Au contraire, comme ces noms et prénoms appartiennent à l'époque où ils venaient d'arriver à Vitry, nous sommes plus susceptibles de voir des traces de la perte d'identité des personnages. Les moments

où le père utilise le nom de Hanka pour la mère appartient à l'adolescence de celle-ci. De cette manière, Les identités de la jeunesse et d'aujourd'hui de la mère sont clairement différenciées. Bien que son identité dans sa jeunesse soit beaucoup plus claire, l'identité actuelle de la mère n'est toujours pas claire. En fait, cette différence est si prononcée qu'un comportement momentané de la mère actuelle est attribué non pas à elle, mais à sa jeunesse :

« - Tu es belle comme Hanka Lissovskaja. Sauvage comme elle.

Jeanna a crié :

- Qui c'est ça ?

- Ta mère à vingt ans. » (PE, p. 92)

L'acte de désidentification des personnages est un élément indispensable des romans de Duras. Elle y a souvent eu recours pour exprimer la crise d'identité de l'individu, sa position dans la société ou les problèmes d'ordre social, religieux et économique. L'ambiguïté des noms des personnages est un bon exemple de cette situation. Un autre exemple est l'incertitude quant au nombre et à l'âge des frères et sœurs. Cette incertitude est présentée au lecteur, en particulier à travers le personnage du père, de la manière suivante :

« Ces fois-là, l'épouvante des enfants c'était de découvrir que le père était fou et ils se jetaient sur lui et ils le tapaient jusqu'à ce qu'il le reconnaisse. Et moi qui je suis, tu vas l'dire. T'es le troisième, disait enfin le père, t'es Paolo. » (PE, p. 71)

Chaque fois que l'auteure semble dissiper une confusion, elle n'hésite pas à en ajouter une autre :

« Le père : T'es laquelle, toi ?

Jeanne : Je suis Jeanne.

Le père : ...La petite troisième...

Jeanne : Non, la petite deuxième. J'ai l'âge comme Ernesto. » (PE, p. 88)

Cependant, lorsque la narratrice décrit le personnage d'Ernesto, elle ne donne pas d'informations précises sur son âge. Elle décrit même l'apparence physique d'Ernesto avec des antonymes qui rendent la description étrange : « petit et

immense » (PE, p. 65). Le lecteur ne peut donc pas s'imaginer le personnage. Duras brouille les pistes et joue avec les codes de la description à chaque occasion (Sérane, 2020 : p. 18). En même temps, l'accent mis sur la marginalisation d'Ernesto devient encore plus prononcé en raison de l'ambiguïté de l'âge d'Ernesto et de la spécification de l'âge des autres personnages du livre :

« A ce moment-là Ernesto devait avoir entre douze ans et vingt ans. De même qu'il ne savait pas lire, de mem Ernesto ne savait pas son âge. Il savait seulement son nom. » (PE, p. 12)

« Ernesto était allé voir le fils d'un voisin qui, lui, était allé à l'école, qui y allait encore et qui, lui, avait un âge déterminé, quatorze ans. ... Il était allé voir aussi un instituteur de Vitry qui, lui, avait des diplômes et un âge également déterminé, trente-huit ans. » (PE, p. 13)

4.2.6 La perte de l'identité

La famille du roman *La Pluie d'été* de Duras est clairement caractérisée par le multiculturalisme. Le père a immigré en France depuis l'Italie et la mère depuis la Pologne. Ils appellent leur maison « la casa » et s'adressent à leurs enfants en les appelant « les brothers et les sisters ». La mère chante parfois une berceuse russe appelée « Neva » et la fille une chanson pour enfants appelée « À la claire fontaine ». À la maison, ils consomment du « Quaker Oats » et du « calvado ». Autant d'éléments qui soulignent le détachement de cette famille immigrée de ses racines, piégée dans une banlieue (Brulotte, 1990 : p. 107). « La casa » signifie « la maison » en italien, « brothers and sisters » signifie « frères et sœurs » en anglais. « Neva » est une berceuse russe, « À la claire fontaine » est une chanson française pour enfants. « Quaker Oats » est une marque américaine, « calvado » une boisson française. Cette situation pourrait certainement être interprétée comme une diversité culturelle dans d'autres circonstances, mais ici ce serait une déduction trop optimiste par rapport à ce que Duras a voulu raconter.

La perte de l'identité propre est clairement visible, en particulier chez le personnage de la mère. La langue maternelle de la mère a presque disparu. Elle s'est transformée en quelque chose qu'elle ne contrôle plus et qui, parfois lentement et inconsciemment, s'échappe d'elle et la quitte. Le registre qu'elle emploie est ainsi

difficile à définir. La narratrice décrit cette situation en ces termes : « Ce n'était pas du russe les paroles retrouvées, c'était un mélange d'un parler caucasien et d'un parler juif, ... » (PE, p. 147). La raison pour laquelle un parler juif est impliqué dans cette situation est probablement le résultat de l'aventure de la judaïsation dans le livre. En effet, Ernesto préfigure l'achèvement de la phase de judaïsation en disant « notre roi » (PE, p. 147) pour les rois juifs à la fin du livre. En conséquence, la berceuse chantée par la mère s'est transformée en une sorte de mélodie juive (Josephy, 2022 : p. 124). On peut donc facilement déduire de nombreuses parties du livre que la mère a oublié sa langue maternelle, perdu ses propres valeurs culturelles et, par conséquent, son identité :

« La mère a oublié la langue de sa jeunesse. Elle parle sans accent comme les populations de Vitry. Elle se trompe seulement sur les conjugaisons. Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée. » (PE, p. 27)

Dans le livre, il est indiqué que le personnage du père parle également un mauvais italien, voire même incompréhensible :

« Et alors ça le prenait d'un seul coup, il se mettait à parler italien mais alors un italien que les enfants ne reconnaissaient pas, ultra rapide, défiguré, qui était très laid, très sale, très mal élevé et qui sortait de lui comme si c'était la fin de sa vie et qu'il se vidait de ce qui lui restait encore de cette autre vie qu'il avait eue avant cette avalanche d'enfants. » (PE, p. 71)

Là encore, comme chez la mère, le père s'exprime en italien dans les moments de colère ou d'émotion intense, il devient alors incompensable pour ses enfants. Ce que l'auteure appelle la fin de la vie est probablement le reflet du point auquel la langue italienne est parvenue chez le père, c'est-à-dire une sorte d'épuisement. En même temps, le fait que l'italien parlé par le père soit extrêmement agressif est peut-être le résultat de l'agression que le père a vue dans son enfance ou d'un autre état d'altérité avant d'émigrer en France.

4.2.7 Identité parentale

L'identité sociale est un ensemble de caractéristiques attribuées par un ensemble d'autres personnes, également appelé société. Un individu possède de nombreuses identités sociales : enseignant, femme, jeune, marié... Ces identités indiquent qui est l'individu et quelles sont ses tâches sociales. Naturellement, il est également possible d'utiliser plusieurs identités en même temps. Une personne peut utiliser son identité de femme à certains moments, et à d'autres moments, elle peut se présenter comme un enseignant. Cependant, il peut être inévitable d'être confronté à des conflits entre ces identités de temps à autre. L'une des raisons est que les différentes identités changent à certaines périodes. Alors qu'une identité est perdue, de nouvelles identifications peuvent être faites avec une autre identité. Au cours de ces transitions, une incompatibilité que l'individu peut ressentir avec la société ou en lui-même, ou l'incapacité de s'identifier à l'identité en cours de transition peut facilement se transformer en un problème d'identité.

Parmi les identités sociales, l'identité des parents, qui doit être mentionnée spécifiquement afin de maintenir le parallélisme avec le livre, peut être analysée afin de voir plus clairement comment Duras traite le problème de l'identité. L'identité des parents, qui est une composante importante de la famille, est une identité qui nécessite un certain équilibre et une grande attention pour se former. La famille coexiste avec la société et en est le plus petit élément constitutif. L'influence de la famille est très importante pour répondre aux besoins physiques, sociaux et psychologiques ainsi qu'aux besoins fondamentaux nécessaires à l'individu pour mener une vie saine (Bayer, 2020 : p. 35). En outre, l'identité parentale est l'un des facteurs importants des relations sociales des enfants en dehors de la famille. Cette identité est une identité qui maintient une famille intacte et qui a un impact profond sur les enfants.

En nommant les personnages mère et père comme mère et père, l'auteure rend ces personnages ordinaires en utilisant leurs identités sociales. Elle rédige ces lignes en montrant la distance qu'elle met entre elle et eux. Dans le livre, les personnages de la mère et du père vivent marginalement dans leur propre coquille. C'est peut-être

pour souligner cette situation que l'auteure évite de mentionner leurs identités personnelles. Cependant, ces personnes restent également en dehors de leur identité sociale de parents et ne remplissent pas les devoirs sociaux de cette identité. La narratrice évoque cette situation dans le roman en ces termes : « On parlait d'eux dans Vitry... Ces gens-là, un jour ou l'autre, ils abandonnent leurs enfants... il y a eu des demandes d'adoption... » (PE, p. 72). Manifestement, le comportement de cette famille n'est pas approuvé par la société. Cela montre qu'ils sont en dehors du profil familial accepté. Outre les observations de la société de l'extérieur, le livre relate également des événements survenus à l'intérieur de la maison pour étayer cette situation :

« Après cette sortie-là les parents étaient restés dans leur chambre pendant trois jours, ils ne voulaient plus ouvrir leur porte à leurs enfants ni même leur répondre. » (PE, s. 53)

« Après avoir touché les allocations familiales, le père et la mère allaient dans le centre-ville pour boire du beaujolais et du calvados. ... Mais là, c'était du quatre heures du matin lorsqu'ils rentraient à la casa. Alors oui, les brothers et les sisters étaient désespérés. Ils ne pouvaient s'empêcher de craindre que cette fois-là était la bonne et que ces parents qu'ils avaient jamais plus ils ne les reverraient. » (PE, p. 52)

Comme on peut le constater, ils ne sont pas seulement visibles de l'extérieur, ils ne s'intéressent pas vraiment aux enfants, sauf à certains moments. Non seulement ils ne s'intéressent pas aux enfants, mais dans certains cas, ils les maltraitent aussi. En fin de compte, cela provoque beaucoup d'anxiété chez les enfants, et bien que les parents les considèrent comme une source de revenus, ils essaient toujours de peser dans leur esprit le moment où ils les quitteront.

« Grace à ces enfants ils avaient été logés. ... Le père et la mère avaient des cartes de transport gratuit à cause de leurs nombreux enfants et ils allaient souvent à Paris aller et retour. » (PE, p. 11-12)

Le fait que le père soit au chômage, qu'ils ne vivent qu'avec l'aide de l'État, qu'ils reportent les enfants et vivent la vie sans espoir et comme s'ils avaient abandonné, sont loin du concept de famille. Peut-on dire qu'Emilio et Hanka ont donné un nouveau sens au phénomène de la maternité et de la paternité ? Bien sûr, aborder les faits immuables déterminés par la société sous un angle différent peut

être une sorte de critique ou de rébellion. Cependant, ici, plutôt que de créer une nouvelle couverture pour la maternité ou la paternité, la mère et le père, avec leurs personnalités égoïstes et insouciantes qui consistent à ne penser qu'à eux-mêmes et à ne jamais laisser de place à personne d'autre, ne font rien d'autre que de vider la couverture existante et d'échapper à leurs devoirs sociaux.

La négligence de leurs parents a conduit Ernesto et Jeanne à endosser le rôle de parents. Mais cela ne s'arrête pas là et sert de transition d'un problème identitaire à un autre, d'une altérité à une autre. Ainsi, du fait de l'indifférence de la mère et du père, un terrain propice à la relation incestueuse entre le frère et la sœur qui assument les rôles parentaux a été créé (Brulotte, 1990 : p. 109). Ainsi, Duras réussit à traiter la notion de « l'autre » comme un type de relation non accepté par la société :

« C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d'Ernesto, elle s'était glissée contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit-là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot. » (PE, p. 112)

La puissance de la technique narrative elliptique de l'auteure est clairement visible dans cette citation. Il ne fait aucun doute que les mots ont été choisis avec soin et dans un but précis. Ce type de narration est préférée quand l'auteur veut créer des images chez le lecteur plutôt que de révéler directement les événements dans tous ses détails. Ce qui implique une perturbation dans l'événement et dans l'esprit du lecteur. Il ne fait aucun doute que l'auteur fait référence à l'inceste ici. Elle a classé la relation entre frère et sœur dans la catégorie de "l'autre", mais elle ne s'est pas arrêtée là. Bien que les tabous varient normalement d'une société à l'autre ou d'une personne à l'autre, ce récit n'hésite pas à perturber le lecteur : Duras laisse libre à toute interprétation et à toute ambiguïté. Ainsi, Duras n'a pas seulement montré l'altérisation des personnes, des situations ou des événements, mais elle a également réussi à transformer le texte en un "autre".

Conclusion

Dans l'étude présente, le problème de l'identité et des situations d'altérité dans les romans de Marguerite Duras *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* et *La Pluie d'été* ont été analysés. Tout d'abord, les concepts d'identité et d'autrui ont été définis, et en cohérence avec ces définitions, les discours et les comportements des personnages des livres ont été examinés. Pour les romans mentionnés, le problème de l'identité et de l'état d'être « l'autre » a été abordé en détail, à l'aide de citations des livres eux-mêmes et d'études sur le sujet. Les effets des problèmes environnementaux tels que la religion, l'économie, la langue et l'appartenance ethnique sur l'identité et l'altérité ont été mentionnés.

L'altérité est la situation qui se produit lorsque des individus poussent ceux qui sont différents d'eux-mêmes hors de leurs propres frontières, qui s'accumule et se transforme en un phénomène social. Cette situation peut facilement résulter de différences de race, de sexe, d'âge, de statut économique, de croyance religieuse et de différences similaires. Leurs différences soulèvent le problème de l'identité et donc de l'altérité.

Dans deux de ses romans (*L'Amant* et sa version réécrite *L'Amant de la Chine du Nord*), Duras se concentre sur les réalités de la migration, de la vie coloniale, des liens familiaux, de l'altérité raciale et de l'altérité en matière de sexe. Dans son autre roman, *La Pluie d'été*, elle traite de l'histoire d'une famille d'immigrés, de l'exclusion sociale et de la désintégration finale de la famille. Dans l'œuvre, nous sommes d'abord témoins de certaines des difficultés rencontrées par la famille en raison de l'immigration et de l'acquisition d'une nouvelle identité par les membres de la famille. Nous sommes également témoins des références de Duras à l'histoire des Juifs et de son action basée sur la judaïsation à travers le personnage d'Ernesto.

Dans son œuvre *L'Amant*, Duras aborde l'incapacité d'une jeune fille, qui est également son propre moi plus jeune, à s'adapter à la vie sociale dans laquelle elle évolue, en termes de migration avec sa famille vers une colonie éloignée du continent d'origine. Elle relate aussi très bien le fait de devenir « l'autre » dès le départ. Cela ouvre la voie à tous les autres développements de l'histoire. En plus de

son incapacité à être compatible avec sa mère, son frère aîné, la population locale et son propre sexe, les autres relations apparemment harmonieuses de la jeune fille sont facilement déformées, comme sa relation avec son amie de la pension, sa relation avec son frère, et même sa relation avec son amant chinois. Cela amène la jeune fille à rester de « l'autre » côté dans tout ce qu'elle fait et dans tous ses contacts avec les autres. Ainsi, cette situation rend inévitable la naissance d'une Marguerite Duras, figure littéraire du concept de l'autrui.

Une autre œuvre de Marguerite Duras évoquée dans cette étude est *L'Amant de la Chine du Nord*, qui est une réécriture du roman *L'Amant*. Duras, qui ne pouvait cacher son mécontentement face à l'adaptation au cinéma de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud en 1992, a choisi de réécrire l'œuvre, apparemment à cause aussi d'autres regrets qui n'avaient pas disparu. Après *L'Amant*, entièrement écrit dans une perspective photographique et donnant l'impression de feuilleter un album, Duras aborde cette nouvelle écriture dans une perspective totalement cinématographique, qui pourrait aussi être un message pour Annaud. À tel point qu'elle n'a pas pu s'empêcher de donner des notes en bas de page sur les scènes du livre, comme un scénario. Le lecteur doit donc lire cet autre écrit, aussi réussi que le précédent, comme s'il regardait un film.

Les premiers éléments qui ressortent de *L'Amant de la Chine du Nord* sont Thanh, un nouveau personnage immigré qui n'était pas mentionné dans l'œuvre précédente, les noms des grands frères, l'origine de son amant chinois, l'absence de mention de la mort de son petit frère, et sa relation plus cohérente avec sa mère. Parmi ces changements, la narration passe entièrement à la troisième personne du singulier et la responsabilité des événements est généralement attribuée à ses propres racines françaises. On peut dire que pour Duras, le passage du temps a certainement causé plus de colère qu'elle ressentait à l'égard d'Annaud.

Il est possible que Duras ait choisi d'écrire une version plus audacieuse et plus sincère, peut-être en raison du fait qu'elle est devenue une auteure plus connue entre les deux livres. Pour un lecteur qui est au moins partiellement familier avec le récit du premier livre, le passage ultérieur à la narration à la troisième personne dans le

nouveau livre lui permet de comprendre l'altérisation de la narratrice effectuée sur elle-même. De plus, des détails tels que donner plus d'informations sur son amant, pouvoir nommer plus facilement ses frères et dépeindre sa mère de manière plus douce soutiennent également cette idée.

Lorsqu'il s'agit de *La Pluie d'été*, l'auteure a réussi d'une manière ou d'une autre à laisser la famille ou un membre de la famille dans la position « autre » dans chaque problématique qu'il aborde tout au long du livre. Dans ce cas, il ne serait pas faux de dire que l'œuvre est réticulée partout avec des réseaux de questions identitaires et d'altérité. Elle a constamment cerné le thème de la question de l'identité et n'a jamais permis aux personnages de s'échapper de leur toile d'altérité tout au long du livre. La manière dont la famille est constituée, la position de la mère et du père dans la famille, la situation des enfants à l'exception des deux aînés, la relation des deux aînés, l'environnement dans lequel ils vivent, les choses qu'ils mangent et boivent, leur langue, leurs origines, le lieu où ils vivent dans la ville, la cour à côté de leur maison, leurs noms, leurs âges, leurs conversations, leurs caractéristiques physiques, même le sujet du livre qu'Ernesto trouve dans l'appentis enfermé sont tous des sujets associés à l'altérité. La narration, les descriptions, l'attitude, le style de l'auteure, bref, tout ce que touche sa plume sont associés à l'altérité dans le livre. Ce faisant, l'auteure a utilisé sa plume avec habileté et n'a pas hésité à faire de temps à autre des références astucieuses et sarcastiques.

Chaque fois que l'évolution des personnages à la suite des changements dans le déroulement des événements du livre semble dépasser la limite de l'altérité, l'auteure réussit d'une manière ou d'une autre à ramener l'événement à la limite de l'altérité. En d'autres termes, chaque changement dans le livre n'a pris d'autre chemin que le passage d'une altérité à une autre. Les événements vécus par la famille en tant qu'autre et en restant autre, les phases qu'elle a traversées et les processus auxquels elle a été exposée, au lieu d'assurer la stabilité de son identité, l'ont séparée davantage, l'ont fragmentée et l'ont amenée au bord de l'extinction. Il était inévitable que ces individus tout à fait naturels, qui ont commencé à vivre dans une société différente de la leur, soient entourés d'une altérité dont il n'était pas possible de se

débarrasser, dès lors que leur marginalité unique entrainait en jeu. Le livre fait ressentir cette situation au lecteur jusqu'à la fin, en jetant la famille d'une altérité à l'autre et en ne la laissant jamais sortir de ce vicieux.

L'auteure a également ajouté un processus de judaïsation à ce roman car cela a particulièrement affecté sa propre vie. Ce processus, qui a commencé avec la découverte du livre, s'est terminé avec le fait que la famille est devenue complètement juive à la fin du livre. Ernesto a trouvé le livre, bien qu'il fût analphabète, il l'a lu à titre prophétique, a répété certaines sections et a conseillé sa famille en tant qu'orateur, et à mesure que le processus mûrissait, la famille a commencé à devenir des descendants des anciens rois juifs.

En résumé, dans les ouvrages mentionnés, l'auteure a beaucoup à dire sur les luttes d'individus qui n'ont jamais eu d'identités acceptables par la société dans laquelle ils vivent, et sur le statut d'altérité dans lequel ils se trouvent en conséquence, et comme conséquence. En fait, elle a magistralement mis sa plume au service de cette cause. Alors que dans les deux premiers livres, on voit surtout des passages photographiques et cinématographiques de la vie de celle qui a passé son enfance comme une autre évidente et qui écrira cela dans le futur, et on voit comment la vie coloniale alimente les problèmes identitaires et le processus de l'altérité; dans la dernière œuvre, il est possible de voir les luttes de la vie d'une famille avec leurs identités qui s'estompent à chaque instant, loin de devenir claires, et avec la situation d'altérité que vivent les parents presque depuis le début de leur vie. Les identités des personnes mentionnées dans les récits ne sont ni claires, ni régulières, ni classables, ni même cohérentes en elles-mêmes, leurs relations au sein de la famille et à l'extérieur ne sont jamais non plus clairement définies et il n'y a aucune cohérence dans ces relations. Encore une fois, les identités des membres de la famille dans les œuvres disparaissent et se dispersent progressivement au fur et à mesure que le processus progresse, les familles sont également fragmentées et dispersées à la fin de l'histoire. De toute façon, le temps n'apporte jamais rien de bon à ces autres personnes.

Bibliographie

Akpınar, S., & Şahin, B. (2017). Orhan Pamuk Romanlarında “Öteki”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(11), 330-344.

Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (4^e éd.). Ankara: Akçağ Yayınları.

Allain Elkann Interview (2015). Marguerite Duras, Adresse d'accès: <https://www.alainelkanninterviews.com/marguerite-duras/>. Date d'accès: 7 Octobre 2022.

Alpman, P. S. (2019). Mekân, Kimlik, Sınıf: Farklar Neden Bir Arada Barınamazlar?. *İdealkent*, 10(26), 373-401.

Balcı, E.E. (2013). Metnin Bilinçaltı: Edward Said'de Örtük Şarkiyatçılık. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 151-167. <https://www.mepanews.com/edward-w-saide-ve-oryantalizme-dair-42093h.htm> (Date d'accès : 13 Mai 2021)

Bayer, A. (2020). Modernleşme sürecinde aile: Değişen annelik ve babalık. *Tevilat*, 1(1), 35-60.

Blot-Labarrère, C. (2000). Le Livre brûlé et les rois d'Israël dans la Pluie d'été. *Burgelin et Gaulmyn (éds)», Lire Duras*, Lyon, PUL.

Boireau, M. R. (2017). *La Nouvelle Femme de Marguerite Duras* (thèse de spécialisation en français).

Brulotte, G. (1990). Une écriture courante, une littérature d'urgence. *Liberté*, 32(6), 106.

Çalışkan, S. (2011). *Çağdaş sanatta; öteki kavramının cinsiyet bağlamında incelenmesi* (thèse de master), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Duras, M. (1984), *L'Amant*, Editions de Minuit, Paris.

Duras, M. (1990). *La Pluie d'été*, P.O.L. Editeur.

Duras, M. (1991), *L'Amant de la Chine du Nord*, Editions de Gallimard.

Duras, M. (1997), *Somut Yaşam* (1^e éd.). (Trad. Onaran, B.). İstanbul: Can Yayınları.

Efeoğlu, E.S. (1995), *Marguerite Duras'ın Sevgili Adlı Romanında "Beden" ile "Tin"* (thèse de doctorat), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erikson, E. H. (2018). *İnsanın 8 evresi* (3^e éd.). (Trad. Akkaya, G.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Genç, H. N. (2012). An İçinde Sonsuzluğu Bulmak: Marguerite Duras'ın Sevgili'si. *Frankofoni*, (24), 173-188.

Gonsallo, A. (2012). *L'inspiration biblique et la relecture de l'enseignement de l'église dans l'œuvre de Marguerite Duras* (thèse de doctorat). Université d'Angers.

Gögercin, A. (2008). *Littérature et cinéma la technique cinématographique dans les romans de Marguerite Duras*. Konya: Çizgi Kitapevi.

Gögercin, A. (2014). *Yazın, sinema ve aşkın kavşağında Marguerite Duras*. Konya: Çizgi Kitapevi.

Gök, Ö. et Kılıçarslan, K. (2017). Şarkiyatçı Söylemde Ötekilik Mekanlarının Yeniden Üretimi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3:7, 649-663.

Green, J. H. (2017). *Marguerite Duras: Les héros de ses premiers écrits* (Lisans Tezi). Lunds Universitet Språk- och litteraturcentrum, Lund.

Josephy, R. (2022). Marguerite Duras, le judaïsme et l'interdit du N/nom dans Le camion et La pluie d'été. *Dalhousie French Studies*, (120), 119–131.

Kanbir, F. (2012). *Zygmunt Bauman sosyolojisinde yabancı kavramı* (thèse de master). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Erzurum.

Kanter, M. F. (2010). Bahtiyar Vahapzade'de Dil ve Kimlik Bilinci. *Erdem*, (57), 115-121.

Knapp, B. L., Duras, M., & Cousin, G. (1971). Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin. *The French Review*, 44(4), 653-664.

Kocadoru, F. (2020). 1960 Sonrası Sanatta Kadın Sanatçıların Eserlerinde Feminist Sanatın Etkileri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5(11), 51-58.

Larousse (s.d). Colonisation, Adresse d'accès: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/colonisation/35279>. Date d'accès: 7 Juin 2023.

Larousse (s.d). Empire colonial français, Adresse d'accès: https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Empire_colonial_fran%C3%A7ais/120109. Date d'accès: 7 Juin 2023.

Laurent (2013), Entretien Avec Sylvain Maurice, Adresse d'accès: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Pluie-d-ete-11570/ensavoirplus/idcontent/47883>. Date d'accès: 1 septembre 2023.

Ledwina, A. (2014). À la recherche de l'autre: représentations du métissage et de l'altérité culturelle dans la création de Marguerite Duras. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, (9), 107-116.

Libération (1990), Adresse d'accès: <https://vacarme.org/article2047.html>. Date d'accès: 13 Novembre 2022.

Lötsch, C. (2005). La représentation du féminin dans l'œuvre de Marguerite Duras. *In Marguerite Duras: l'existence passionnée: Actes du Colloque de Potsdam*, 118-126. Universitätsverlag Potsdam.

Maalouf, A. (2021). *Ölümcül Kimlikler* (55 b.). (Trad. Bora, A.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Miyazaki, K. (2012). *Marguerite Duras face à la mémoire du génocide juif* (thèse de doctorat). Erişim adresi: <https://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=177199318&COOKIE=U10178,Klecteurweb,D2.1,Ed9389d60-185,I250,B341720009+,SY,QDEF,A%5C9008+1,,J,H2-26,,29,,34,,39,,44,,49-50,,53-78,,80-87,NLECTEUR+PSI,R10.34.103.180,FN>. Date d'accès: 15 Temmuz 2023.

Monaco, J. (2013), *How to Read a Film: Language, History, Theory, Bir Film Nasıl Okunur* (traduit par Ertan Yılmaz), Oğlak Yayınları, İstanbul.

Özcan, A. (2018). Sömürgecilik Tarihi (Avrupa-Amerika). *Anadolu Üniversitesi*, Eskişehir.

Özensel, E. (2020). Farklılıkların Birarada Yaşamada Bir Sorun Alanı Olarak Ötekinin Ötekileştirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 0(43), 369-378.

Perret, D. (1992). Un teint de Pologne. Recherche d'identité et suavitas dans la Pluie d'été de Marguerite Duras. *Études littéraires*, 25(1), 49-63.

Prestegaard, B. (2011). *L'Indochine française dans l'œuvre de Marguerite Duras: une lecture postcoloniale* (thèse de master), Universitetet i Oslo.

Said, E.W. (2004). *L'orientalisme L'Orient créé par l'Occident*. (Éditions du seuil). La couleur des idées, Seuil. (Date de parution d'origine, 2003)

Sérane, A. (2020). *Éléments du fantastique dans l'œuvre durassienne: deux exemples: L'Amant et La Pluie d'été* (thèse de master). Hökgskolan Dalarna.

Şeker, A. (2019). Feminist edebiyat eleştirisi bağlamında edebi metinlerde kadın gerçekliği. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 347-359.

Şengül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11).

Veres, D. (2008), *Duras et ses lecteurs (étude de la réception de l'oeuvre dans le paysage littéraire et journalistique français)* (thèse de doctorat), Université Lumière-Lyon 2 Faculté des lettres, sciences du langage et arts, Lyon

Yıldız, N. (2012). İnsanın Arayışı: Kendini Bilmek. *Felsefe Arşivi*, 1(36), 7-15.

Yücel, T. (2021), *Sevgili* (4 b.). (Trad. Yücel T.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Uygur, E. & Uygur, F. (2014). Fransız Sömürgecilik Tarihi Üzerine Bir Araştırma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 173 (173), 273-286.

Ünver, M. (s.d.). *Sömürgecilik Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Vikipedi (2023). *Koloni (siyaset)*, Adresse d'accès: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Koloni_\(siyaset\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Koloni_(siyaset)). Date d'accès: 7 Juin 2023

Vikipedi (2023). *Fransa*, Adresse d'accès: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Fransa>. Date d'accès: 7 Juin 2023.

Waters, J. (2006). Duras and Indochina: postcolonial perspectives. *Society for Francophone Postcolonial Studies*.