

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université d'Alger II / Bouzareah  
Faculté des Lettres Etrangères / Département de Français



# Thèse

En vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat en Sciences des Textes Littéraires

**L'écriture de l'altérité dans *L'Amant et Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras  
et dans *L'Amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar**

Thèse préparée par : **Imène Fatmi**

**Membres de jury :**

Pr. Assia Kacedali	Présidente	Professeure- Université d'Alger 2
Pr. Souad Benali	Rapporteur	Professeure – Université d'Alger 2
Pr. Alain Vuillemin	Co-rapporteur	Professeur- Université Paris Créteil
Dr. Benslimane Radia	Examineur	MCA - Université d'Alger 2
Dr. Boudjadja Mohamed	Examineur	MCA - Université de Sétif 2
Dr. Oucherif Lamia	Examineur	MCA - ENS / Bouzaréah

**Année universitaire 2017-2018**

# Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance à Madame la Professeure Aziza Lounis pour ses conseils et orientations tout au long de ma recherche.

Je remercie également, Monsieur le professeur Alain Vuillemin pour ses conseils avisés, sa disponibilité et son professionnalisme.

Toute ma gratitude va à Madame la Professeure Souad Benali qui a bien voulu m'honorer en faisant partie de mon jury.

Mes remerciements vont enfin aux membres du jury qui me font l'honneur de lire et d'évaluer mon travail.

A tous ceux qui me sont chers.

# Sommaire

<b><u>Introduction générale</u></b> .....	p.05
<b><u>Partie I : Rencontre</u></b> .....	p.34
1. Chapitre 1 : Naissance d'une passion.....	p.35
2. Chapitre 2 : Rencontre de cultures.....	p.60
3. Chapitre 3 : Rencontre de langues.....	p.78
<b><u>Partie II : Fusion</u></b> .....	p.90
1. Chapitre 1 : l'union des corps .....	p.92
2. Chapitre 2 : La clôture de l'espace.....	p.119
3. Chapitre 3 : L'entrelacement des voix .....	p.124
<b><u>Partie III : Transgressions</u></b> .....	p.142
1. Chapitre 1 : Transgresser les normes sociales.....	p.144
2. Chapitre 2 : Transgresser la norme sexuelle.....	p.171
3. Chapitre 3 : Transgresser la raison :.....	p.186
<b><u>Partie IV : Rupture</u></b> .....	p.203
1. Chapitre 1 : Une séparation inévitable.....	p.206
2. Chapitre 2 : Le refus de la mésalliance.....	p.227
3. Chapitre 3 : La barrière de la langue.....	p.242
<b>Conclusion générale</b> .....	p.251
<b>Bibliographie</b> .....	p. 273
<b>Annexes</b> .....	p. 285
<b>Résumé</b> .....	p. 300

# **Introduction**

Qu'ils soient conflictuels ou fusionnels, les rapports altéritaires sont le centre d'intérêt de nombre de penseurs et de critiques. Le postcolonialisme, courant de pensées qui tend à atteindre une société multiculturelle, laisse de côté la vision d'un monde dominé par l'opposition entre Centre et contour pour braquer les lumières sur les périphéries oubliées, abandonnées ou marginalisées. De là, une tentative de décentralisation de l'Occident par les littéraires, a été entamée. Ces derniers ont dans l'idée que le Même doit regarder autrement l'Autre.

Regards croisés, émotions éprouvées, fascinations ressenties... plusieurs sentiments peuvent ébranler les cœurs d'hommes et femmes que tout pourrait séparer. Des discours d'ères et de générations différentes tentent de calquer ces sentiments et de les transmettre au lecteur à travers les lignes d'une œuvre. Ces discours littéraires se croisent parfois pour livrer une même idée et une même vision du monde.

A travers les écrits d'Assia Djébar, auteure algérienne de plume francophone, et ceux de Marguerite Duras, auteure française du XX<sup>ème</sup> siècle, l'altérité est un motif récurrent autour duquel ces deux auteures ont amplifié les évolutions. Cette thématique se retrouve ainsi développée à travers leurs différentes productions littéraires et artistiques : des romans aux essais esthétiques en passant par les scénarii cinématographiques ; la relation Même/Autre autrement dit homme/femme se trouve au cœur des sujets de ces deux auteures. C'est pourquoi notre travail se centrera essentiellement sur la notion d'altérité qui constitue une pierre angulaire dans les quatre romans que nous avons choisi d'analyser.

Notre thèse portera ainsi sur : L'écriture de l'altérité dans *L'Amour, la fantasia*<sup>1</sup> et *Les Nuits de Strasbourg*<sup>2</sup> d'Assia Djébar et *L'Amant*<sup>3</sup> et *Un Barrage contre le Pacifique*<sup>4</sup> de Marguerite Duras.

---

<sup>1</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*. Paris : Le livre de poche, [1985], réédition 2010.

<sup>2</sup> *Les Nuits de Strasbourg*. Paris : Actes sud (Babel), 2003.

<sup>3</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*. Editions de Minuit. Paris : [1985]. Réédition 2010.

Un arrêt sur le terme clé de notre analyse « altérité » s'avère indispensable pour une meilleure clarification de notre objectif d'étude. Le Petit Larousse offre l'explication suivante : « l'altérité dérive du latin « alter » qui renvoie à « l'autre ». C'est le caractère de ce qui est autre. ». Une autre définition est à lire dans Le dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles (Ed. Armand Colin), en le consultant nous pouvons lire ce qui suit :

« Le substantif « altérité » semble désigner une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre. Mais, de son côté, l'autre désigne des choses très différentes : l'autre homme, autrui, l'Autre (...) l'altérité est l'antonyme du même. »<sup>5</sup>.

Nous avons jugé utile de clarifier à présent la signification du terme « Autre ». Il vient étymologiquement du mot latin « alter » qui exprime l'idée de quelque chose de différent, distinct et de dissemblable. Le Larousse le définit ainsi :

« Autre : 1. adj. Et pron. Indéfini (lat. alter) : qui n'est pas semblable, différent, distinct, divergent, hétérogène. 2. n.m. Philosophie : catégorie de l'être et de la pensée, qualifiant l'hétérogène, le divers, le multiple. 3. Psychanalyse : l'autre chez Lacan, lieu où se situe, au-delà du partenaire imaginaire, ce qui, antérieur et extérieur au sujet, le détermine néanmoins. »<sup>6</sup>.

D'après les définitions précédentes, nous comprenons que l'Autre est donc celui qui diffère de Moi, qui n'est pas mon semblable et donc ne fait pas parti de ma sphère socioculturelle. C'est ce que représente l'Autre dans notre étude. Il est en effet différent de par son pays, sa culture, son identité et son âge. Cette différence constitue justement son atout de séduction puisque dans les textes du corpus, l'étranger devient objet de fascination.

Notre choix ne s'est pas porté de manière fortuite sur ces quatre textes puisque les deux auteures retracent, chacune à sa manière, la rencontre d'un Même et d'un Autre, la confrontation d'un colonisateur et d'un colonisé, la liaison d'une femme et d'un homme que tout sépare au préalable.

---

<sup>4</sup> *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard [1950], Réédition 2010.

<sup>5</sup> Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles. Ed. Armand Colin. 2010.

<sup>6</sup> Dictionnaire Le Petit Larousse, 1975.

Une double motivation a guidé notre travail. D'abord, étudier les rapports des altérités entre elles ainsi que leurs impacts sur les uns et sur les autres dans une dimension socioculturelle, ensuite nous nous intéresserons aux similitudes existant entre Marguerite Duras et Assia Djébar. Similitudes qui n'apparaissent pas de prime abord mais qui resurgissent après maintes lectures averties.

Nous tenterons dans le cadre de cette analyse de prouver que malgré les distances (générationnelles, géographiques, identitaires) entre Assia Djébar et Marguerite Duras, leurs similitudes sont importantes.

Similitudes perceptibles au plan social d'abord, puisque Marguerite Duras et Assia Djébar sont deux écrivaines qui ont fortement marqué leur époque. En un demi siècle de créations protéiformes, les deux écrivaines ont provoqué des réactions contestataires pour certains, passionnées pour d'autres. Elles ont su imposer leur nom parmi les plus célèbres dans la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle mais pas seulement, puisque les deux femmes sont dramaturges, cinéastes, et militantes féministes.

Au plan Littéraire ensuite, les deux auteures sont des écrivaines représentatives de la production postcoloniale puisqu'elles ont énormément écrit sur le rapport des altérités (Même/ Autre, colonisé/colonisateur, dominé/dominant...). Leur point de vue féministe montre la volonté d'un dépassement des problèmes socioculturels qui entravent le rapport à l'Autre.

Il serait de bon ton de rappeler ici que les deux auteures ont choisi d'écrire sous des pseudonymes. Assia Djébar, de son vrai nom Fatma-Zohra Imalhayène, s'est donné cette appellation pour se dire « Djabara »<sup>7</sup> dans l'écriture : une écrivaine majestueuse. Quant à Marguerite Donnadiou, elle s'est inspirée du nom du village « Duras » dans Le lot et Garonne où se trouvait la maison paternelle.

Les trames romanesques sélectionnés se basent essentiellement sur la rencontre de deux polarités : un Moi et un Autre que tout sépare. Les personnages principaux, appartenant en effet à des communautés différentes, ayant des cultures différentes, des langues différentes étant de races différentes,

---

<sup>7</sup> Djébar جبار : terme arabe qui signifie grandiose, majestueux, imposant.

cherchent l'amour de l'Autre dans une société pleine de préjugés et de stéréotypes.

A travers une vision postcolonialiste, Assia Djebar et Marguerite Duras écrivent et dénoncent les sociétés coloniales et évoquent la misère des populations. Grâce à leurs écritures, le lecteur découvre d'éventuelles rencontres entre des altérités que tout sépare ainsi que nombre d'éléments historiques relatifs à L'Indochine et à l'Algérie.

**Une problématique centrale** apparaît ; celle de démontrer comment Assia Djebar et Marguerite Duras conçoivent une écriture de l'altérité en décrivant la "fascination" exercée par la rencontre d'un Autre, aussi différent et étranger qu'il soit.

En quoi peut consister la fascination entre une femme et son amant ? Plus généralement entre un Même et un Autre ? Comment les deux écrivaines décrivent-elles cette attirance irrésistible exercée par l'Autre, l'amant, l'étranger ? Comment l'analyse des quatre romans du corpus permet-elle de retracer les grandes étapes d'un même itinéraire, d'un scénario commun, sous-jacent à chacun de ces récits, qui ne porterait que sur un seul et même sujet : la rencontre amère de l'autre ; la découverte de l'altérité ?

Rappelons que le terme fascination vient étymologiquement, selon le dictionnaire « Trésor de la langue française (TLF) », du latin fasciniato qui désigne : « enchantement, charme ». Avec le temps, le sens du terme a évolué pour devenir :

« - Attrait irrésistible et paralysant exercé par le regard d'une personne, un animal (...) – Au fig : attirance qui subjugué, -subir la fascination de quelqu'un, de quelque chose. »<sup>8</sup>.

Dans cette étude, nous verrons que le rapport entre les altérités dans les textes est chez certains protagonistes incontrôlable ; la narratrice de *L'Amant* ne s'étonne-t-elle pas d'être allée « jusqu'au bout de l'idée »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Trésor de la langue française, consulté sur la page : <http://www.cnrtl.fr/definition/fascination>.

<sup>9</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.51.

Nous supposons que les romans du corpus dissimulent un scénario commun, fantasmagorique, qui exprimerait un désir secret de transgression. Un désir avoué et à la fois déguisé de créer des couples transgressifs de la norme. De plus, il existe une transgression juridique ; rapports adultères, le cas de l'héroïne d'Assia Djébar, ou sexualité avec une mineure, le cas des personnages de Marguerite Duras. Les récits du corpus mettent au regard d'une société xénophobe, des couples que tout différencie.

Marguerite Duras et Assia Djébar ont produit des romans attrayants qui ont touché un large lectorat. Leurs productions écrites s'inspirent principalement des conditions de vie de femmes soumises que les sociétés marginalisent.

### **1. Des auteures féministes ?**

« Le discours féministe sera nécessaire aussi longtemps qu'existeront le sexisme et la domination masculine (...) » affirme Chantal Théry qui explique aussi que les auteurs féministes plaident pour que la voix des femmes émerge à la surface et soit égal à celle des hommes.

Assia Djébar et Marguerite Duras s'inscrivent dans cette littérature dite féministe. Bien que les deux auteures n'apprécient pas d'être enfermées dans un genre bien précis et prônent plutôt l'écriture universelle ; leurs écrits sont centrés cependant sur la femme et les conditions de son évolution.

Assia Djébar et Marguerite Duras sont deux écrivaines, dramaturges, scénaristes et réalisatrices contemporaines. Bien qu'elles soient de deux ères/aires différentes, les deux auteures ont des parcours qui se rapprochent.

Assia Djébar (1936-2015) est une écrivaine d'expression française. Le début de sa carrière a coïncidé avec la naissance du concept de la « *littérature maghrébine d'expression française* » en 1950, autrement dit pendant la colonisation française. Son premier roman fut *La Soif* (1957), Assia Djébar n'avait alors que 21 ans ; elle y retrace le parcours de la jeune Nadia, héroïne dépeinte comme narcissique et mondaine. La jeune protagoniste ne s'intéresse

qu'à son apparence physique ; elle cherche tout au long du roman l'attention des hommes qu'elle fréquente. Ce roman suscita beaucoup de critiques de la part des intellectuels maghrébins engagés dans la lutte nationale. Pourtant l'auteure a dû :

« Dissimuler la grande tendresse qu'elle avait pour son premier roman, attendant de nouvelles générations de lecteurs capables de comprendre que, pour le personnage de la soif, la découverte du corps est aussi une révolution importante. »<sup>10</sup>.

D'après ces propos, nous déduisons que la découverte du corps est aussi une sorte de révolution puisqu'à l'époque, la femme se devait d'être pudique. La rébellion était donc de pouvoir s'exposer, parler du corps féminin et des rapports entre les hommes et les femmes.

Chose qui a fortement déplu au public engagé dans la lutte anticoloniale. Ceci ne la découragea pas, puisqu'elle a poursuivi l'écriture et a publié *Les enfants du nouveau monde* (1962) roman qui relate cette fois les conditions de vie déplorables des algériens pendant la colonisation mais qui offre l'espoir naissant avec la nouvelle génération, celle d'après l'indépendance.

Assia Djébar écrit ensuite *Les Alouettes naïves* (1967) roman qui lui valu un grand succès puisqu'il développe aussi les thématique de la guerre et de l'amour à travers des personnages comme Omar l'intellectuel, Rachid le révolté et Nafissa femme émancipée mais fidele aux coutumes. La question de l'engagement est centrale dans ce roman, tout tourne autour de la période de colonisation/décolonisation. Le lecteur y découvre aussi des personnages évoluant entre deux civilisations. La thématique de l'altérité y est donc inscrite.

Après cette première période de production littéraire, Assia Djébar s'éloigne de l'écriture durant treize longues années (de 1968 à 1980) mais se consacre à la réalisation cinématographique : *La Noubia des Femmes du Mont Chenoua* 1978 (prix de la critique internationale – Biennale de Venise (Italie) 1979 et *La Zerda ou Les Chants de l'oubli*, 1982. Deux films qui retracent les différentes péripéties vécues par les femmes algériennes.

---

<sup>10</sup> CHIKHI Baïda, *Les Romans d'Assia Djébar*, ALGER : OPU, 1990.

C'est grâce à l'audiovisuel qu'Assia Djébar revient à la littérature, car elle s'est rapprochée des femmes algériennes et de leur langage populaire ; c'est ce qui la mènera à ne plus renier sa vie privée et à l'intégrer dans ses écrits. Elle affirme, en effet, que c'est grâce à l'expérience cinématographique qu'elle a relancé sa vie d'écrivaine, c'est alors :

« Qu'elle conçoit un projet où elle voulait se livrer au même type de quête auprès des femmes d'Alger que celle entreprise auprès des paysannes de Chenoua. Elle avait à l'esprit un film (...) qui ne sera jamais tourné. »<sup>11</sup>.

D'après ces propos, l'auteure veut réécrire les expériences de femmes mais cette fois il s'agit de femmes d'Alger d'où son célèbre ouvrage dans lequel elle s'inspire du tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Suivent quatre romans pour former ce que Djébar a appelé le quatuor : *L'Amour, la fantasia* (1985 et réédité en 1995), *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2007).

Le quatuor est : « Une œuvre de musique d'ensemble, écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale. »<sup>12</sup>.

La définition du quatuor fait ressortir la spécificité des quatre romans de Djébar puisque l'élément d'union de ces textes est la voix libératrice que veut donner la romancière à ses protagonistes féminins. De là, le lecteur déduit le caractère féministe de l'écriture djébarienne.

Le corps de la femme est décrit dans ces textes comme un objet sexuel à ensevelir et à voiler ; les rapports à l'homme sont très conflictuels et étouffent la femme. Cette dernière se libère et se révolte grâce à la plume djébarienne. Le rapport de force entre homme et femme est perceptible dans *Ombre Sultane* par exemple, la sultane se libère peu à peu l'esprit; elle se révolte contre la volonté machiste et apprend à avancer tête haute. Sa voix ne s'étouffe plus au contraire elle transperce le silence de l'ombre. Le rapport dominant/dominé est là aussi

---

<sup>11</sup> CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar : Ecrire, Transgresser, Résister*. L'Harmattan (Classiques pour demain), 1997, p.18.

<sup>12</sup> Le Petit Robert 2008.

perceptible, ce qui nous permet de déduire que la vision postcoloniale de Djébar est présente dès ses premières productions littéraires.

*L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père* sont ses deux romans à caractère autobiographique. Ce genre d'écriture n'est pas aisé pour une femme algérienne de plume francophone<sup>13</sup>. La romancière déclare à ce sujet :

« Le risque de l'écriture autobiographique est beaucoup plus grand chez une femme que chez un homme, car une femme s'implique de plus en plus elle-même et y perd son autonomie de femme. »<sup>14</sup>.

Le passage relate la difficulté à écrire sa vie et à l'étaler devant les lecteurs, surtout pour une femme. Les deux derniers romans mentionnés d'Assia Djébar se nourrissent considérablement de ses expériences personnelles et proposent un monde dense qui fait naître un témoignage entre réalité et fiction. Elle réécrit son histoire et celle des autres femmes maghrébines à sa façon.

L'œuvre djébarienne est un palimpseste de repères historiques et de souvenirs personnels, un point où les questions relatives à l'identité sont perpétuellement posées.

L'auteure endosse les rôles de conteuse, biographe, témoin et historienne, c'est ainsi qu'elle détourne l'attention du lecteur vers d'autres récits et l'éloigne des parties autobiographiques semées dans *L'Amour, la fantasia*. Sa propre histoire n'est plus qu'un morceau dans une mosaïque de biographies de femmes.

Assia Djébar a reçu au cours de sa carrière nombre de prix et distinctions littéraires tel que : Le Prix de la critique nationale à Venise pour son film *La Nouba* (1979), Prix Marguerite Yourcenar à Boston (en 1997), Prix Pablo

---

<sup>13</sup> Assia Djébar évoque dans *Ces voix qui m'assiègent* l'histoire de Fadhma Amrouche aït Mansour qui a écrit la première autobiographie algérienne féminine en français et qui a dû attendre des années après la mort de son mari pour la publier. Entre l'écriture du roman, sa publication seize années se sont écoulées : « seize années durant, le texte écrit est demeuré sous scellé, cacheté ; sous surveillance à la fois maritale et paternelle ... Texte non publiable : fermé, rendu illisible ( sinon sans doute par le fils Jean, au cas où il aurait décidé de le renier, de l'"enjoliver " ) ; texte, en somme, silencieux. », p. 121. Cité dans la thèse de Benslimane-Reddouane Radia, *De la pratique intertextuelle à l'écriture autofictionnelle*. Université de Constantine, 2011. P.260.

<sup>14</sup>CLERC Jeanne-Marie : *Assia Djébar : Ecrire, Transgresser, Résister*. op.cit, p.59.

Neruda en 2005. Elle fut élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique (en 1999). Première maghrébine et quatrième femme élue membre de l'Académie française (en 2005).

Elle a évoqué à maintes reprises son origine et à souligné le fait qu'elle était algérienne de culture française. Elle voit se développer en elle deux cultures étroitement liées : la française et l'arabo-berbère.

Elle évoque la culture française lorsqu'elle parle d'éducation mais rappelle son côté algérien (arabo-berbère) qu'elle associe à son origine. La citation suivante l'illustre bien : « (...) je suis sans nul doute, une femme d'éducation française, de ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée (...) j'ajoute aussitôt d'éducation française et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère »<sup>15</sup>.

Cette citation prouve que l'écrivaine a vécu un métissage culturel provenant de deux voire trois mondes différents : arabe, berbère et français. Toutefois, elle n'hésite pas à les confronter dans ces écrits.

Tout comme Assia Djebar, Marguerite Duras a vécu elle aussi une double appartenance culturelle puisqu'elle est française mais est née et a grandi en Indochine. Rappelons qu'elle est née à Gia Dinh près de Saigon en Avril 1914 (En Indochine française à l'époque – le Vietnam de nos jours) et est décédée en Mars 1996 à Paris.

Dès sa sortie en 1984, *L'Amant* de Marguerite Duras crée une grande polémique chez les critiques littéraires et le public de manière générale. Les thématiques taboues développées dans le roman ne laissent pas les lecteurs indifférents ; l'amour interdit d'un Chinois, une famille désunie, une mère presque folle et une société coloniale impitoyable envers les indigènes. Le roman devient un véritable succès. Favori du prix Goncourt, il attire bon nombre de lecteurs (les ventes ont atteint 2 400 000 exemplaires<sup>16</sup>).

---

<sup>15</sup> Colloque *Etre une voix francophone* (1999) P.26. Cité dans Bayou Ahcène : *Interculturalité et éclatement des codes dans ces voix qui m'assiègent d'Assia Djebar* dirigé par Ali-Khoudja Djamel. 2007.

<sup>16</sup> Cité dans le site officielle <http://www.margueriteduras.org/>

Un consensus s'est établi chez les littéraires pour dire que ce roman s'est fortement inspiré de la vie de Marguerite Duras. C'est pourquoi, beaucoup d'études et critiques littéraires se sont focalisés uniquement sur l'aspect autobiographique du texte.

La majorité de ses œuvres ont pour cadre géographique l'Indochine. La thématique de l'altérité est ainsi ancrée au cœur de la production littéraire durassienne. Ses personnages français se mêlent à ceux indochinois bien que ces derniers n'aient le rôle que de figurants. Pas de traits caractéristiques, ni de voix ; ils sont là, avancent et vivent leur quotidien d'hommes indigènes.

L'histoire de la famille de Marguerite Duras est présente en filigrane et ce dès le départ. En effet, *Les Impudents*, premier roman écrit par Marguerite Donnadiou et signé Marguerite Duras en 1943, retrace la vie d'une mère et ses trois enfants : une jeune fille, Maud et deux fils. Maud est tiraillée entre la passion qu'elle a pour un jeune fermier et la haine qu'elle ressent envers sa mère dépressive. Cette dernière n'a d'yeux que pour son fils aîné.

Le déroulement narratif du cadre indochinois dans lequel Duras a grandi, se rapproche amplement des futurs écrits de l'auteure. Cela a d'ailleurs été repris sept années plus tard avec *Un Barrage contre le Pacifique*.

Le style d'écriture de Marguerite Duras se nourrit de son aptitude au travail de cinéaste. En effet, le cinéma occupe une grande place dans l'univers durassien. L'engagement féministe et politique de Duras se voit à travers ses scénarii et films. Surtout à partir de la rédaction du scénario de *Hiroshima mon amour* (1960).

Le cinéma, selon Marguerite Duras, permet l'émancipation de la pensée, ne déclare-t-elle pas :

« C'était comme si le mot que j'écrivais renfermait déjà en soi son image. La filmer, c'était poursuivre, amplifier le discours. Continuer à écrire, sur l'image. La question n'était pas de trahir

le halo du texte, mais plutôt de l'exalter, d'en découvrir toute la présence physique. »<sup>17</sup>

Ainsi, la production cinématographique de Marguerite Duras représente, selon ses propos, une continuité du texte littéraire, un acte qui complète ce que le texte a laissé inachevé.

## **2. Des œuvres emblématiques**

Assia Djebar et Marguerite Duras peignent, chacune à sa façon, un tableau réunissant femmes et hommes que langues, cultures, identités et races séparent. L'Autre représente dans les quatre romans l'ennemi (l'ex ou l'actuel colonisateur/colonisé) ; dans *L'Amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg*, il est le colonisateur français contrairement aux romans de Marguerite Duras dans lesquels il représente le colonisé (l'indochinois).

Les textes choisis soulignent l'importance particulière des rapports existants entre les personnages féminins et leurs amants qui évoluent dans le rapport hiérarchique du dominant/dominé.

Toutefois, il faut remarquer que leurs romans ne sont pas le simple reflet de la réalité sociale, ils reflètent également, ne serait-ce que partiellement, les vécus des deux auteures. Nous verrons par la suite que les deux écrivaines se sont inspirées, de manière plus ou moins explicite, de leurs vécus et de leurs propres expériences avec l'Autre.

Les textes choisis pour cette recherche sont des œuvres qui ont pour fonction l'exposition d'une symbolique ; celle d'une rencontre fortuite qui engendre une liaison amoureuse. Nous avons estimé résumer les textes du corpus pour une meilleure compréhension de la suite de l'analyse.

---

<sup>17</sup> Cité dans : Jonathan Hope "Féminisme et technique : entretiens croisés entre Marguerite Duras et Avital Ronell / La passion suspendue. Entretiens avec Marguerite Duras, par Leopoldina Pallotta della Torre, traduit par René de Cacatty, Seuil, « Romans français (H.C.) », (2014): 59–61. Consulté sur le site : <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politiquedutilisation>.

En juillet 1984, Marguerite Duras crée la surprise littéraire dès les premiers jours de la parution de *L'Amant*, le succès est grandiose et on a estimé le nombre de lecteurs à environ deux millions ; de plus, le roman a été traduit en quarante langues.

*L'Amant* n'est pas qu'une belle histoire d'amour « interdite » entre une jeune adolescente française et un riche chinois qui la dépasse de quatorze ans, il délivre nombre de révélations et sentiments mis à part celui de l'amour. En effet, derrière cette histoire d'amour inachevée, puisque la jeune fille « *blanche* » quitte son amant et rentre chez elle en France et le laisse anéanti, existe une vie d'adolescente bien tourmentée. La cause en est sa famille, source de problèmes, de chagrin et de violence : brutalité du frère aîné, l'amour exagéré qu'a la mère pour ses « fils », son dédain à l'égard de sa fille, l'affection que porte cette dernière à son petit frère et la grande douleur ressentie lors de sa perte. Les rapports sexuels du jeune couple sont décrits minutieusement et certains passages montrent l'existence d'éléments autobiographiques.

*L'Amant* regroupe d'autres textes antérieurement écrits par Duras et devient ainsi, pour reprendre les propos de Gérard Genette, un *Hypertexte*<sup>18</sup>. Nous pensons notamment à *Un Barrage contre le Pacifique*, roman dont la trame ressemble à celle de *L'Amant* : en Indochine, une veuve française vit avec ses deux enfants. La jeune fille, qui s'appelle Suzanne, entretient une liaison amoureuse avec un riche Chinois, M. Jo. Elle ne l'aime pas mais le fréquente parce qu'il est aisé. Les deux frères sans patronymes dans *L'Amant* s'amalgament dans *Un Barrage contre le Pacifique* en un seul personnage qui a hérité des deux caractères distincts des frères de la narratrice ; il s'agit de Joseph.

---

<sup>18</sup> Genette donne la définition suivante de l'hypertextualité : « "J'entends par là, toute relation unissant un texte B (que j'appellerai, bien sûr, hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire". Palimpsestes, Seuil, Paris, 1982, p.13.

*Un Barrage contre le Pacifique* est fondé principalement sur la condition de vie déplorable de cette famille française. La mère perd quinze années d'économie en achetant une concession incultivable puisque les plantations sont détruites tous les ans à cause de la mer de Chine. Un Pacifique aux yeux de la mère. Le roman s'achève sur la mort de cette mère qui a sombré peu à peu dans la folie et la séparation des frères puisque chacun quitte le nid familial. *Un Barrage contre le Pacifique* est d'inspiration autobiographique. Chose qu'elle développera beaucoup plus dans *L'Amant*<sup>19</sup>.

Marguerite Duras ne s'arrête pas là, quelques années après avoir publié *l'Amant*, et après son adaptation cinématographique par Jean Arnaud (adaptation qui lui a fortement déplu), l'auteure décide de réécrire l'histoire, c'est là que le texte de *L'Amant de la Chine du nord* voit le jour.

La narratrice de *L'Amant* ainsi que Suzanne, l'héroïne d'*Un Barrage contre le Pacifique*, ont vécu leur enfance en Indochine. Tout exprime le grand amour qu'elles portent à ce pays. La mère a confié à Suzanne que vivre dans les colonies françaises était un rêve pour eux :

« Elle rêvait devant les affiches de propagandes coloniale. “Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend” (...) ces années-là furent sans conteste les meilleures de sa vie, des années de bonheur. »<sup>20</sup>.

Les propos susmentionnés révèlent que les propagandes affichées à l'époque sont un leurre qui piège les jeunes couples qui rêvent de richesse et de bonheur.

Loin de nous l'idée de vérifier l'authenticité des événements narrés dans les deux romans de Duras ; toutefois, il est à préciser que les deux trames romanesques décrivent l'amour entre une blanche et un « indigène ».

---

<sup>19</sup> D'autres textes antérieurs à *L'Amant* se développent dans le même cadre géographique de l'Indochine colonisée tel que : *India Song* ou *Le Vice-consul*.

<sup>20</sup> Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.25.

Cette passion représente une liaison défendue aux yeux de l'entourage. Un interdit qu'il ne faut pas transgresser. Tout les oppose : leur différence d'âge, le statut social et l'appartenance ethnique. Il s'agit d'un amour défendu qui est voué à l'échec avant même le commencement. Le motif principal étant le racisme ambivalent.

Selon Josyane Savigneau, critique littéraire au *Monde*, la lecture de *L'Amant* ne peut être complète que si elle est éclairée par la lecture des autres textes de Duras<sup>21</sup>. Elle déclare :

« Comment cet aboutissement de tout un parcours littéraire, condensé de tout un univers romanesque, peut-il être reçu par ce nouveau public, qui ignore tout du travail antérieur de Duras ? Comment comprendre ce retour vers l'enfance, vers l'Indochine d'où tout est sorti, si l'on n'a jamais rêvé sur les malheurs de la concession? »<sup>22</sup>.

Les propos qui précèdent manifestent clairement qu'*Un Barrage contre le Pacifique* est, comme nous l'avons mentionné plus haut, un hypotexte, c'est-à-dire le premier texte sur lequel se greffent la majorité des textes suivants de Marguerite Duras. Le lecteur doit connaître ce premier roman pour mieux comprendre et mieux apprécier les suivants.

Situées au cœur de l'Europe, *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar ont le même leitmotiv que les deux textes de Marguerite Duras : les rapports à l'altérité. Thèldja, jeune femme algérienne émancipée rejoint son amant français à Strasbourg pour vivre avec lui neuf nuits.

La trame romanesque ne tourne pas uniquement autour de ces deux protagonistes ; il existe différents couples qui sont dans des situations ambiguës tout comme Thèldja et son amant François.

---

<sup>21</sup> Dans la première de garde, de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique*, l'auteure n'a aucunement mentionné le terme « autobiographie » et pourtant grand nombre d'études, de lecteurs et de critiques ont qualifié ces deux textes d'autobiographiques. Toutefois le doute reste palpable :

« Ce qu'elle a raconté dans *L'Amant*, en 1984, de « la grande auto funèbre » à son accoutrement, exquis et singulier, de ce ciel mouvant et jaune comme de l'eau qui s'étire, qu'en faut-il retenir ? Comment déceler le vrai du vraisemblable, Ce qui arriva « de ce qui a dû arriver », de cette frange tremblante et mystérieuse où les souvenirs se déploient, sans limites, nourris du temps, de son oubli et du souffle de l'imaginaire ? » Affirme Josyane Savigneau, cité dans Dominique DENES, *Etude sur Marguerite Duras. Ellipses (Résonnances)*, 1997, p.16.

En effet, chacun dans ce texte s'unit à son Autre. Des couples différents à la base vivent des histoires d'amour qui ne finissent pas toujours gaiement. D'ailleurs le récit s'achève sur le départ de Thèldja, son absence laissant derrière elle son amant anéanti sans nouvelle d'elle. Toutefois l'amour a donné ses fruits dans le couple d'Eve et Hans. Eve, juive algérienne et amie d'enfance de Thèldja, tombe amoureuse de ce qu'elle qualifie comme « son pire ennemi » ; un allemand. Elle, qui s'était juré enfant de ne jamais vivre en Allemagne ou parler allemand, a décidé de s'installer à Strasbourg ; ville neutre qui accommode les deux personnages.

Ce texte a la particularité d'offrir de manière très lucide et très variée les différents rapports que peuvent avoir les couples hybrides. Chose peu visible dans *L'Amour, la fantasia*.

Il est à préciser que ce dernier roman est l'un des plus complexes d'Assia Djebar. Et pour cause, l'auteure a choisi une stratégie d'écriture très particulière ; elle a su faire fusionner différents genres romanesques puisqu'il s'agit d'un texte composé de trois parties : une partie Historique où la narration est extradiégétique et ne fait que relater les événements historiques des premières années de la colonisation.

La deuxième partie assume le « je » de la narration puisqu'il s'agit d'une partie autobiographique (énormément d'éléments retracent la vie de l'auteure) donc la narration est intradiégétique.

Et enfin dans la dernière partie, le « je » se déplace et la narratrice s'efface complètement afin d'offrir la possibilité aux autres personnages féminins de prendre la parole. Grâce à elle, les femmes qui n'avaient pas de voix et qui étaient soumises ont pu s'exprimer, se révolter et sont devenues ainsi des sujets actifs.

A travers *L'Amour, la fantasia*, l'auteure a peint sa propre image parmi tant d'autres et a ainsi réussi à la dissimuler. Tout comme Marguerite Duras, elle a créé une autobiographie qui sort du cadre traditionnel et qui ne répond pas aux normes exigées par l'Occident ; leurs autobiographies sont graduelles et

progressives. L'auteure a pu dissimuler son histoire entre les biographies des autres protagonistes-féminins. Nous rejoignons l'idée de Richter Elke qui pense qu'Assia Djébar :

« Détourne l'attention de sa propre personne pour la focaliser sur d'autres, en premier lieu sur d'autres femmes (...) la collectivité apparaît comme un attribut permettant de caractériser l'écriture autobiographique djébarienne. De plus cette collectivité sert de voile à l'auteur et réduit ainsi l'exposition de sa propre personne. »<sup>23</sup>.

L'écriture devient pour Assia Djébar un voile qui cache son histoire dans celles des autres femmes de sa communauté. L'écriture est selon elle une nécessité, elle explique cela ainsi :

« Tout le monde porte en soi un livre (...) écrire est devenu quelque chose d'impérieux, si je n'écris pas quotidiennement, je ressens une sorte d'angoisse métaphysique, comme si je perdais le fil de moi-même. Ecrire, c'est vivre doublement. »<sup>24</sup>.

Ces propos relatent que l'écriture est une deuxième vie pour elle. Une sorte de refuge de la vraie vie dans lequel elle peut se prélasser quotidiennement.

Par pudeur, Assia Djébar a su donc enrober les parties autobiographiques dans des chapitres historiques et d'autres biographiques. Elle a avoué qu'écrire dans la langue de l'Autre lui a permis de mieux se cacher et de ne pas se dévoiler totalement devant le lecteur.

Grâce à ce texte, le lecteur découvre une nouvelle écriture de l'Histoire d'Algérie, celle racontée par différents personnages-féminins. La voix de la narratrice s'entremêle aux autres voix féminines et ainsi le « je » de la narration se transforme en un « nous » collectif et solidaire.

Les romans du corpus offrent certes de nouvelles visions sur l'Histoire mais accentuent plus l'attention sur le rapport des altérités. Un rapport qui n'est pas toujours bien perçu. Serait-ce troublant de tisser un lien avec l'Autre ?

---

<sup>23</sup> RICHTER Elke, *L'écriture du Je hybride dans le Quatuor d'Assia Djébar*, thèse de doctorat soutenue en 2004 à l'Université de Montpellier III, sous la direction de Mme. Naget Khadda et Mme. Elisabeth Arend. P.27.

<sup>24</sup> CHIKHI Baïda, op.cit, p.06.

### **3. Un Sujet provocant :**

D'emblée, à la lecture de *L'Amant* de Marguerite Duras, le lecteur perçoit l'alchimie qui se crée entre la narratrice et son amant, le chinois. Debout sur le bac, la jeune fille ne tarde pas à remarquer le chinois qui la regarde avec insistance dans sa limousine noire.

Dans *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar, Thèldja de son côté, se passionne pour François, son aîné de vingt ans, pour qui elle quitte homme et enfant afin de vivre avec son amant neuf nuits d'amour charnel.

L'Autre n'est pourtant pas objet de fascination (souvent les descriptions de Duras dans *L'Amant* et dans *Un Barrage contre le Pacifique* montrent le physique ingrats et l'attitude faible de son amant) et pourtant les narratrices n'ont qu'un seul objectif : vivre leurs histoires d'amour, bien que cela ne soit pas aisé.

Peu apprécié par les sociétés, le rapprochement amical ou amoureux entre les altérités reste une transgression de la norme sociale et du regard critique de l'entourage. L'amour de l'Autre, avec tout ce que cela implique comme fusion physique et émotionnelle, devient dès lors un sujet provoquant, voire même choquant.

Rappelons qu'*Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras été publié en 1950 et que la guerre en Indochine n'était pas encore finie. Trente quatre ans après, Marguerite Duras réécrit pratiquement la même histoire mais en y introduisant de manière plus explicite des éléments autobiographiques, et ce, à travers *L'Amant*.

Assia Djebar provoque l'étonnement du lecteur en employant des descriptions assez minutieuses des nuits charnelles de Thèldja et de son amant. Néanmoins, elle ne publie ce roman qu'en 1997, après la mort de son père.

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'amour de l'Autre est plus discret ; les descriptions sont loin de celles sensuelles des *Nuits de Strasbourg*. L'auteure réussit à introduire des parties autobiographiques au sein de celles biographiques et historiques.

Les parties biographiques et historiques du roman jouent, à notre sens, le rôle de parties protectrices qui permettent à l'auteure de ne pas se dévoiler totalement à son lecteur.

Le passage d'un « je » à un « nous » ou au « elle » est d'ailleurs très fréquent dans *L'Amour, la fantasia*, il est lié aux chapitres autobiographiques. L'auteure se sert de la narration hétérodiégétique pour désigner sa propre personne, ceci est le cas dans des contextes précis. Dans les chapitres où la narratrice est le personnage principal et devient le centre de la trame romanesque.

La narratrice, dans les chapitres où elle évoque son enfance, utilise la narration hétérodiégétique, elle mêle le « je » au « nous », elle évoque ses souvenirs d'enfance tout en s'intégrant aux groupes (d'enfants ou de femmes qui l'entouraient à cette époque) et cela pour mieux se remémorer chaque détail. Le Je-enfant s'unit aux autres enfants et aux femmes afin de former un « Nous » que la narratrice assume pleinement pour narrer son enfance.

Certains passages dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* font appel aux souvenirs d'enfance de Marguerite Duras. Lors de son émission *Apostrophes*, Bernard Pivot assure qu'il existe une étonnante ressemblance entre la mère dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique* et Marie Donnadiou (Mère de Duras) mais il a dû renoncer à cette idée puisque l'auteure, elle-même, lui a dit : « non, ça c'est faux »<sup>25</sup>.

Toutefois, quelques années plus tard, Duras offre une déclaration contradictoire à la précédente, elle affirme à Germaine Brée qu'« Un Barrage est entièrement autobiographique »<sup>26</sup>. Elle avoue par la suite, nous soulignons : « Ma vie est dans mes livres. Pas dans l'ordre, mais qu'est ce que ça fait ? »<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Cité dans l'émission télévisée, *Apostrophes* du 28/09/1984 présentée par Bernard Pivot. Consulté sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=BidilrIVGo>.

<sup>26</sup> Cité dans : BARDET Jean, *Etude sur Un Barrage contre le Pacifique*, Ellipses (résonances). 1998. P.06.

<sup>27</sup> Idem.

Ceci explique l'influence autobiographique sur les œuvres de Marguerite Duras. Son écriture particulière ne laisse pas toujours évidents les éléments autobiographiques et pourtant son œuvre en est enrichie. Nous pouvons lire dans *L'Amant* ce passage révélateur :

« 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, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère »<sup>28</sup>.

Rien ne prouve l'authenticité des informations, seul un rapport de confiance s'établit entre l'auteur et le lecteur<sup>29</sup>. Cependant, ces dernières déclarations nous éclairent sur l'écriture de l'auteure, les textes de Duras sont, à notre sens, une sorte de "puzzle", toutes les parties relatives à son vécu sont présentes dans le désordre.

L'auteure déclare d'ailleurs que sa vie existe bel et bien dans ses livres, reste à réorganiser la chronologie des événements qui n'est pas respectée pour aboutir à l'image que Duras s'est faite d'elle-même.

Le lecteur averti, qui fera une petite analyse intratextuelle, remarquera incontestablement l'existence de rapports entre les différents textes de l'auteure. Il réalisera dans ce cas que tous les textes qu'il a lus de Duras sont liés. Lien qui apparaît soit dans le contexte historique, social ou géographique, soit grâce à l'un des personnages qui sort des pages d'un roman pour réapparaître dans un autre.

Le rapport de la jeune fille et de son amant est omniprésent dans la majorité des textes. Néanmoins, la narration change, transformant ainsi le caractère, le patronyme et l'apparence socioculturelle des personnages.

Marguerite Duras évoque de manière très précise les lieux liés à son enfance, à son vécu, et décrit son passé et ses expériences à travers nombre de ses livres. Elle ne le fait pas directement dès les premiers romans, elle a une technique bien à elle, celle du dévoilement par bribes et fragments, c'est ce qui rend son écriture bien particulière. Elle retrace sa vie graduellement.

---

<sup>28</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.34.

<sup>29</sup> C'est ce que Philippe Lejeune dénomme le pacte autobiographique.

Ne pouvant s'étaler sur les rapports intimes entretenus avec le Chinois dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Duras avoue en 1984 à Bernard Pivot dans son émission télévisée, *Apostrophes*, qu'elle « n'aurait pu écrire l'épisode du Chinois du vivant de sa mère »<sup>30</sup>.

D'après cette citation, nous comprenons que le rapport intime de la jeune fille blanche et du chinois est une transgression aux yeux de la mère. C'est pourquoi elle s'en tient au personnage de Suzanne et de celui de M. Jo.

Avoir un amant chinois est un acte inadmissible aux yeux de la société et de la famille de la narratrice. Créer un lien intime reste de l'ordre de la transgression sociale. Dans notre thèse nous allons vérifier que le rapport à l'Autre n'est pas toujours bien perçu ; plusieurs obstacles vont condamner la relation entre les couples et cela est décrit de manière plus ou moins implicite dans les quatre romans du corpus.

L'amour devient paradoxalement un sentiment de malaise. Les narratrices respectives d'Assia Djebar et de Marguerite Duras se cachent soit derrière un « nous » à valeur inclusive, soit derrière la troisième personne du singulier. Nous analyserons par la suite ce choix.

L'amour de l'Autre est un amour interdit qui transgresse les normes et les règles socio-culturelles. D'ailleurs dans les deux romans de Marguerite Duras, la relation de la jeune fille/Suzanne avec l'amant chinois est peu assumée.

Chez Assia Djebar, dans *L'Amour, la fantasia*, aimer l'autre (le français) est tout autant inacceptable puisque ce dernier représente le colonisateur et donc l'ennemi. Enfin, dans *Les Nuits de Strasbourg*, Thèldja ne rencontre son amant français que le soir afin d'éviter le regard d'autrui.

Le choix d'un tel sujet chez les deux auteures a pour but de transmettre un message menant le lecteur à réfléchir à une possible réconciliation entre Même et Autre.

---

<sup>30</sup> Jean BARDET, *Etude sur Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. P.07.

Assia Djebar et Marguerite Duras ont transcrits les liens d'un Même et d'un Autre que tout oppose, d'une femme et de son amant, d'un colonisé et de son colonisateur : des couples binaires qui transgressent les normes socioculturelles pour pouvoir vivre leur union.

Afin de pouvoir analyser notre corpus, nous avons eu recours à de nombreuses recherches littéraires et critiques qui nous ont été d'une grande aide.

#### **4. Une approche critique**

La vision postcolonialiste<sup>31</sup>, dans laquelle les penseurs tentent d'aller « au-delà » des idées européenocentriques qui réduisent au statut d'objet l'Autre, est une vision qui apparait chez Assia Djebar et Marguerite Duras. Cette vision prône l'avènement possible d'un au-delà libérateur dans lequel les voix marginalisées peuvent s'exprimer.

Nous n'omettrons pas de souligner que le préfixe “post” ne désigne pas simplement après (période qui vient après la colonisation) ; mais désigne “au-delà” ; ainsi ce concept prône l'ouverture à l'autre, le dépassement des différences ce qui permet d'aller « au-delà » des idées européenocentriques qui réduisent au statut d'objet l'Autre (l'oriental). Tout l'effort de critiques et penseurs de ce courant, notamment Edward Saïd, Gayatri Spivak, Homi. K. Bhabha et tant d'autres, consiste à penser, non pas aux suites de la colonisation, mais à l'avènement possible d'un au-delà libérateur. Une nouvelle voix libératrices pour les subalternes.

Le postcolonialisme est un projet qui tend à atteindre une société multiculturelle qui laisse de côté la vision d'un monde dominé par l'opposition entre centre et périphérie. Il s'agit donc d'une critique qui vise à braquer les lumières sur les périphéries oubliées, abandonnées ou marginalisées. Pour cela il faut décentraliser l'Occident. Le Même doit regarder autrement l'Autre. Afin de mieux comprendre La perspective postcolonialiste, nous avons consulté l'article de Pierre Boizette<sup>1</sup> intitulé : *Introduction à la théorie postcoloniale* ainsi qu'une étude faite par Benessaïeh Afef intitulé : *La Perspective postcoloniale, voir le mode différemment*<sup>1</sup>. Nous avons retenue ces trois courants internes au postcolonialisme et qui nous seront utiles tout au long de notre recherche : l'Orientalisme, le subalterisme et le cosmopolitisme.

---

<sup>31</sup> D'après l'étude de Pierre Boizette, *Introduction à la théorie postcoloniale* ainsi qu'une étude faite par Benessaïeh Afef intitulé : *La Perspective postcoloniale, voir le mode différemment*<sup>31</sup>. Nous avons retenue ces trois courants internes au postcolonialisme et qui nous seront utiles tout au long de notre recherche : l'Orientalisme, le subalterisme et le cosmopolitisme.

Les deux auteures centrent les romans susmentionnés sur des lieux et des personnages subalternes. Marguerite Duras met en avant la relation intime d'une européenne et d'un chinois en Indochine. Ses textes sont remplis de descriptions de ce pays bien qu'il soit en dehors de la sphère européenne. Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djebar de son côté met la lumière sur des femmes algériennes qui n'avaient pas forcément le droit à la parole. Des femmes subalternes dans une Algérie colonisée.

Dans le cadre de notre analyse nous nous référerons aux travaux d'Edward W. Saïd qui est l'un des pionniers des études postcoloniales avec son célèbre ouvrage : *L'Orientalisme*<sup>32</sup>. En introduisant l'une des notions clés, celle de : « *discours colonial* », il tente d'expliquer le regard que porte l'Occident sur l'Orient, ou plutôt l'image de l'Orient créée par l'Occident.

Selon Edouard Saïd, l'Orient est le fruit de la construction de l'Occident, il dénonce ainsi les « idées reçues » que les écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle ont fait circuler. Edward Saïd pense que l'Orientalisme n'est en somme, en fait, qu'une construction de l'Occident.

Plusieurs stéréotypes naissent alors, on associe ainsi l'Orient au corps, à l'irrationnel, la femme orientale devient sensuelle et lascive alors que l'Occident garde une image plus proche du rationnel, de l'esprit et de la civilisation.

Le colonialisme a mené non seulement à la confrontation de l'Autre mais aussi en filigrane à coexister avec lui. Le français se trouve ainsi dans un nouvel espace géographique (que ce soit l'Algérie pour les romans d'Assia Djebar ou l'Indochine pour ceux de Marguerite Duras) et intègre une nouvelle culture très différente de la sienne.

---

<sup>32</sup> SAÏD Edward, *L'Orientalisme : L'Orient crée par l'occident*, Paris : Seuil (Points), 2003 [1978]. Cet ouvrage fut réédité en 1985, 1991, puis en 1995 ensuite en 2003 et enfin en 2011, la présente édition a été traduite de l'américain par Catherine Malamoud.

Pierre Boizette<sup>32</sup> intitulé : *Introduction à la théorie postcoloniale* ainsi qu'une étude faite par Benessaïeh Afef intitulé : *La Perspective postcoloniale, voir le mode différemment*

En abordant la question de la visée assimilatrice de l'impérialisme français, Edward Saïd met l'accent sur la pluralité des cultures qui caractérisent l'Orient ; réalité oubliée au détriment de l'exotisme qui n'est autre que l'invention des colons occidentaux.

Il s'agira dans cette thèse donc, de faire parler les quatre œuvres du corpus afin de découvrir les modalités dont usent Assia Djébar et Marguerite Duras pour peindre les sociétés romanesques, la réalité coloniale et surtout nous essayerons d'analyser le rapport homme/femme, colonisé/colonisateur et plus globalement Même/ Autre.

Parmi les articles que nous avons consultés, nous avons retenu entre autres ceux de Mireille Calle-Gruber, plus précisément les actes du colloque de Cerisy, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture : regard d'un écrivain d'Algérie*. Dans ces actes, les auteurs-chercheurs ont analysé l'œuvre djébarienne et ont conclu que la voie féministe choisie par l'auteure a pour but de libérer les femmes algériennes de leur condition d'infériorité.

La biographie de Marguerite Duras rédigée par Alain Vircondelet, nous a été d'une aide précieuse, puisqu'elle nous a permis de connaître l'histoire du parcours de Marguerite Duras. En effet, la biographie retracée par Vircondelet est faite en 2013 (presque un siècle après la naissance de Duras). D'ailleurs le biographe l'a intitulée *la traversée d'un siècle* ; comme pour rappeler au lecteur la fameuse traversée du fleuve du Mékong ; traversée qui a permis à Duras de faire la rencontre de son amant et de vivre ce qu'elle appellera par la suite : « l'expérience ».

La thèse de Diana Labontu intitulée *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar* ainsi que l'ouvrage de Baïda Chikhi, intitulé *Assia Djébar, histoires et fantaisies* nous ont éclairés dans les parties relatives à l'étude du corps et de la description du corps féminin chez Assia Djébar. Description qui, rappelons-le, est faite partiellement dans *L'Amour, la fantasia* toutefois elle est plus importante dans *Les Nuits de Strasbourg*.

Cela nous a renvoyé à l'ouvrage de Jeanne Marie Clerc : *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, qui nous a inspiré une idée que nous développerons dans la troisième partie, à savoir : dire l'amour de l'Autre ou décrire les rapports intimes avec cet Autre relève de l'ordre de la transgression.

En Aout 2014, nous avons eu la chance de participer au colloque de Cerisy qui avait pour thème : *Marguerite Duras : passage, croisement, rencontres* ; où plusieurs critiques universitaires de Marguerite Duras se sont rendus. Bernard Alazet et Christine Blot-Labarriere coorganiseurs de l'événement ont publié le cahier de *l'Herne* (spécial Duras) la même année. Ce colloque nous a permis de rencontrer Julia Water, l'une des spécialistes de Marguerite Duras. Elle est l'auteure de *Duras and Indochina : postcolonial perspectives*, son intervention lors du colloque nous a semblé fort intéressante. Julia Water a démontré que l'écriture de Marguerite Duras chevauchait entre son engagement politique et sa vision, consciente ou pas, postcolonialiste. Cette intervention nous a semblé en concordance avec notre recherche d'autant plus que nous pensons que les deux auteures choisies ont une vision postcoloniale.

Nous nous référerons par ailleurs à la sociocritique, étant donné que notre recherche tire son intérêt premier d'une lecture sociologique du texte. C'est une approche qui s'intéresse à l'univers social dans le texte.

L'imagologie (l'étude de l'image) nous aidera également puisqu'il s'agit d'une discipline de la littérature comparée qui s'occupe principalement de l'étude des images interculturelles et interethniques dans le texte littéraire. Nous avons fait appel notamment aux travaux de Daniel Henri Pageaux. Ce dernier affirme dans l'ouvrage collectif, *Précis de littérature comparée*, que la vision qu'a le Même de l'Autre change au fil de l'Histoire. Une vision qui est loin d'être stable et cela a pour cause les contextes sociohistoriques des individus.

Enfin nous tenterons de nous rapprocher d'une analyse psychanalytique des personnages principaux et ce, en nous appuyant sur les travaux de Julia Kristeva, notamment l'ouvrage *Etrangers à nous mêmes* et *Réflexions sur l'étranger*<sup>33</sup> ;

---

<sup>33</sup> Julia Kristeva, *réflexion sur l'étranger*, consulté sur le site : <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html>.

ainsi que les travaux de Jacques Lacan, lors de la conférence où il développe ses idées sur : « *le sujet et le je* » ou encore sur « *le stade du miroir* »<sup>34</sup>.

## **5. Une trajectoire cyclique :**

Loin de nous la prétention de l'exhaustivité, mais notre objectif dans cette thèse est de tenter de prouver que Marguerite Duras et Assia Djebar, deux auteures de deux aires culturelles différentes, que tout sépare, ont des points qui les rapprochent. Elles représentent les exemples de femmes écrivaines, cinéastes, féministes et intellectuelles du XXe siècle dont l'existence et l'écriture furent marquées par l'Histoire de la France et de ses colonies (notamment L'Algérie et l'Indochine). A partir des quatre romans choisis, rappelons que notre idée principale est de démontrer comment les deux auteures conçoivent une écriture de l'altérité qui se base principalement sur un premier sentiment, celui de la fascination, qui est exercé par la rencontre avec l'Autre.

La rencontre commence d'abord par une fascination physique et mentale, avant de les plonger dans une fusion aussi charnelle que morale. Leur union va passer plusieurs transgressions (sociales et culturelles) qui se terminent dans une espèce de rupture aussi symboliques que tragiques.

Selon cet itinéraire, notre thèse sera divisée donc en quatre parties.

- La première gravitant autour du sentiment amoureux sera imprégnée de l'euphorie des débuts. Ces rencontres en amour sont le lieu où les rapports d'altérités dominant. Les deux auteures nous livrent à travers leurs œuvres une nouvelle manière d'envisager les relations entre homme et femme, colonisateur et colonisé, Même et Autre voire même entre les communautés et pays, et ce en optant pour une constellation de relations qui s'épanouissent dans l'amour et l'entente. Dans cette même partie, nous verrons que les rencontres culturelles et langagières deviennent des ponts qui unissent les couples hybrides et les font fusionner.

---

<sup>34</sup> Consulté dans le site <http://books.openedition.org/editionsbnf/1035?lang=fr>.

- La fusion sera la pierre angulaire de la deuxième partie. En effet, dans cette étape de recherche, nous allons surtout insister sur le rapport fusionnel entre les amants à travers l'analyse de trois points :

Le premier se penchera sur l'étude des rapports corporels. Le corps, en effet, devient un espace concret pour le rapprochement des altérités à travers les œuvres. Le deuxième point sera consacré à l'espace clos ; ce dernier devient un havre de paix, un refuge qui les abrite et leur permet de vivre leur union loin de toutes contraintes sociales ou psychologiques. La clôture de l'espace ne permet pas seulement un isolement physique mais aussi un envol mental et fantasmagorique. Le troisième point quant à lui sera réservé à l'union des différentes voix (celles du Même et de l'Autre) qui se confondent dans une polyphonie donnant naissance à une seule et unique voix.

La fusion entre Même et Autre offre aux textes une mosaïque incarnant la diversité humaine. Cela renvoie au principe du dépassement de conflits entre les altérités ; principe souligné par la théorie postcolonialiste qui nous sera d'ailleurs d'un grand apport.

- La troisième partie sera consacrée à l'analyse des transgressions commises par les personnages. A travers *Les nuits de Strasbourg*, Assia Djébar rapporte un double adultère et peint l'image d'une femme libérée loin des traditions de sa communauté d'origine, et à travers *L'Amour, la fantasia*, l'auteure rapporte des birbes de confession très intimes dans une société qui n'accepte pas forcément le dévoilement d'une auteure femme. L'écriture transgressive d'Assia Djébar n'est pas loin de celle de Marguerite Duras qui, dans *Un barrage contre le Pacifique*, évoque les vues malsaines de M. Jo sur Suzanne, une jeune fille âgée de dix-sept ans. Dans *L'Amant*, elle décrit une liaison très trouble entre une autre jeune fille âgée de 15 ans au début de ce récit, mineure donc, avec un amant chinois beaucoup plus mûr. Le sentiment de l'altérité, de la différence, n'ayant pas été un frein.

Ce sont des situations où tous les codes religieux, moraux, juridiques sont transgressés et pourtant les personnages sont allés au bout de leurs idées.

L'entourage des héroïnes ainsi que leurs sociétés respectives ont jeté un regard dédaigneux sur ces liaisons hors-normes. Nous verrons par la suite que la folie comme forme transgressive mentale traverse aussi les deux romans de Marguerite Duras. Nous nous demanderons alors si la cause en était l'union de la fille avec l'amant chinois. Pour cela nous nous baserons sur une étude psychanalytique.

- La dernière partie de notre thèse sera, quant à elle, consacrée à la rupture. En effet, l'échec des rapports des altérités est un résultat incontournable dans tous les romans. Nous verrons que les obstacles rencontrés par les personnages ne sont pas des moindres et que l'échec devient une évidence à laquelle on ne peut échapper. Rupture causée essentiellement par des souvenirs encombrants, un espace étouffant et une langue maternelle envahissante. Y aurait-il une dimension dramatique que les auteures voudraient démontrer à travers le choix de ces fins ?

Nous tenterons à travers notre recherche de retracer la trajectoire que la majorité des couples chez Assia Djebar et Marguerite Duras suivent. Une trajectoire cyclique qui devient une fatalité que subissent les personnages principaux sans pouvoir y échapper.

# Partie I : Rencontre



Photographie extraite de l'adaptation cinématographique de *L'Amant*  
réalisé par Jean Jacques Annaud en 1992 - Scène de la rencontre sur le Bac

-

Source : <http://oceanecambiaggi.canalblog.com>.

« Je te rencontre. Je me souviens de toi(...) Depuis toujours. Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus. Je t'attendais dans une impatience sans borne, calme (...) Nous allons rester seuls, mon amour. La nuit ne va pas finir. Le jour ne se lèvera plus sur personne »<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, [1960] Paris : Gallimard (folio). Réédition 2014. Pp.35-36.

## **1. Chapitre 01 : Naissance d'une passion**

Dans les quatre romans du corpus choisi, les auteures se sont intéressées de très près à la thématique de la rencontre. Rencontre entre un homme et une femme, un colonisateur et un colonisé ; un Même et un Autre.

*L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* accordent en effet une place considérable au premier regard et à la première rencontre du couple hybride. Le regard a une prédominance majeure dans les premières pages de ces deux romans ; puisque c'est à travers lui que le Même ressent l'attraction, l'envie et le désir de connaître, ou pas, l'Autre.

Marguerite Duras et Assia Djebar semblent s'être intéressées à l'un des topos traditionnels de la littérature ; celui de « la rencontre amoureuse » ou du « coup de foudre ». La scène de la rencontre occupe en effet un rôle pertinent dans les romans durassiens puisque les vies des héroïnes basculent dès la rencontre de l'Autre, l'amant. Bien qu'il s'agisse dans les deux trames romanesques d'une rencontre en Indochine, le lecteur ne retrouve pas dans *L'Amant* la même scène de rencontre que celle qu'il a déjà lue dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Duras offre deux scènes de rencontre traitées différemment.

Dans *L'Amant*, la scène se déroule sur le Bac qui relie deux villes : Saïgon et Sadec. Les voyageurs, qui sont en grande partie des indigènes, « traversent le Mékong » ; la rencontre se fait ainsi dans ce lieu ouvert et public. Par contre dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la rencontre s'effectue dans un lieu fermé ; il s'agit de la cantine de Ram où des Blancs viennent se distraire et danser le « Fox-trot » ou « le tango ».

Dans *L'Amant*, la rencontre est narrée du point de vue de la jeune fille qui est seule sur le pont du bac. Elle remarque qu'un jeune Chinois la regarde intensément depuis sa limousine. La précision que la narratrice met en donnant le modèle de la voiture du Chinois n'est pas anodine. Effectivement, la possession

d'une voiture de luxe dans l'Indochine des années trente démontre le côté aisé du jeune homme et sa richesse.

Ce qui attire la jeune fille dès sa rencontre avec le Chinois c'est l'argent. Ses descriptions sont centrées sur les détails de richesse du jeune homme : « La limousine », « il revient de Paris », « il habite la grande maison avec les grandes terrasses »<sup>36</sup>. Avoir une limousine et vivre durant deux années à Paris sont des éléments qui traduisent l'aisance du jeune chinois surtout dans le cadre spatio-temporel de l'époque ; à savoir une Indochine colonisée des années trente. Les adjectifs que nous avons soulignés confirment aussi la thèse de la richesse du jeune homme.

Même constatation pour *Un Barrage contre le Pacifique*, nous en déduisons qu'il existe également le même intérêt pour l'argent, ainsi : « [L'homme était habillé en] costume en tussor très bien coupé » ou bien « son diamant était énorme » ou encore « quelle belle bagnole »<sup>37</sup>. Les regards de Suzanne et de sa famille passent du costume, au diamant qu'il porte à sa voiture. Ils se focalisent uniquement sur les traits de richesse de M. Jo.

Suzanne est fascinée par l'énorme diamant de M. Jo, c'est pour elle une : « clé qui ouvrait l'avenir »<sup>38</sup>. Le diamant démontre les inégalités sociales sur lesquelles reposent les sociétés coloniales. La famille de la narratrice est bâtie sur le triangle : mère- fils et fille qui n'étaient pas aisés et avaient besoin d'argent. D'autant que la mère avait tout perdu pour l'achat d'une concession incultivable.

La rencontre dans les deux textes n'est pas décrite de la même manière, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la narratrice use d'une prolepse et ce dès la première page, afin d'attiser la curiosité du lecteur, puisqu'elle fait allusion à la rencontre de la famille de Suzanne et de M. Jo, nous lisons :

---

<sup>36</sup> Duras Marguerite, *L'Amant*, op.cit, pp. 42-43.

<sup>37</sup> Duras Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, pp. 42-43.

<sup>38</sup> Idem, p.26.

« Et c'est le lendemain à Ram, qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous »<sup>39</sup>. Nous comprenons donc que cette rencontre va bouleverser non seulement la vie de Suzanne mais aussi celle de toute sa famille.

Quelques pages plus loin, c'est à travers les autres personnages que nous comprenons l'intérêt que porte M. Jo à Suzanne. M. Jo, un jeune et riche indigène : « était seul, planteur et jeune. Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait (...) Suzanne [lui] sourit »<sup>40</sup>. Ce premier échange de regards se fait donc sous les yeux de la mère qui ne l'arrête pas. Suzanne quant à elle, offre un sourire en guise d'encouragement.

Le triangle familial ne s'intéresse à M. Jo que pour sa richesse et cela se lit dès les premières pages du roman. La narratrice accentue les descriptions physiques et sociales de M. Jo afin de démontrer l'inégalité sociale à l'époque coloniale. L'argent captive ainsi le regard de Suzanne, qui se fascine devant le jeune homme.

Dans *L'Amant*, la narratrice retrace les événements de sa rencontre avec le jeune chinois. Elle précise que la rencontre décrite dans *Un Barrage contre le Pacifique* n'était pas totalement vraie et que la réelle rencontre s'est effectuée dans un autre lieu ; celui du Bac. Nous la citons :

« Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte »<sup>41</sup>.

D'après ces propos, la narratrice souligne l'aspect implicite d'une écriture autobiographique. Une écriture qui dévoile de plus en plus des éléments en rapports avec son vécu et surtout avec son histoire d'amour avec le chinois. Le lecteur recadre ainsi la rencontre des deux personnages dans le bac sur le Mékong.

---

<sup>39</sup> Idem, p.14.

<sup>40</sup> Idem, p.42.

<sup>41</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit, p.36.

L'échange entre les deux personnages est direct et sans intermédiaires. Le jeune chinois regarde la narratrice depuis sa limousine sur le bac. Rappelons que la description de la limousine revient systématiquement à chaque remémoration de la rencontre. Ceci démontre que la narratrice de *L'Amant*, tout comme Suzanne, accorde une importance au paraître du jeune homme. La voiture ne la laisse pas indifférente et pourrait de ce fait être élément de fascination.

Nous lisons :

« Dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc (...) la jeune fille le regarde (...) [il] est descendu de la limousine. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures dorées. Il vient vers elle lentement, c'est visible, il est intimidé (...) sa main tremble. »<sup>42</sup>.

D'après cette citation, il est clair que le chinois est impressionné par la jeune fille. Cette situation nous a renvoyée à un archétype de la littérature française, il s'agit de *l'éducation sentimentale* de Flaubert et plus précisément de la rencontre de Frédéric Moreau avec Mme. Arnoux. Tout comme pour Frédéric, « ce fut comme une apparition ! » aussi pour le Chinois.

La beauté de la jeune fille ne l'a pas laissé indifférent et l'a beaucoup troublé. Trouble que l'on constate à travers certains termes utilisés tel que : « il vient lentement, il est intimidé, il a la main qui tremble ». Les troubles physiques ne sont pas dus uniquement à la beauté de la jeune fille, il y a aussi la différence raciale qui intimide le jeune chinois ; la narratrice le rappelle d'ailleurs ainsi : « il ya cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble »<sup>43</sup>.

Dans *Les Nuits de Strasbourg* de Djébar, la rencontre amoureuse entre Thèldja et François est aussi un point de départ dans le voyage qui mènera vers la connaissance de l'Autre.

---

<sup>42</sup> *L'Amant*, op.cit, pp. 25-42.

<sup>43</sup> Idem, pp.42-43.

Thèldja, jeune algérienne, trentenaire qui fait ses études à Paris rencontre François, un français plus âgé qu'elle de vingt ans. L'héroïne se remémore ses sentiments lors de sa première rencontre avec François, elle lui raconte :

« Notre première rencontre, à Paris (...) Je ne vous dis alors rien, ou presque. En fait, j'épie : dès que vous tournez la tête, j'observe, mais vite, une ou deux secondes, la lumière sur votre visage qui me rassure, votre regard au loin, votre tempe palmée de rides. »<sup>44</sup>.

La rencontre de François fut pour Thèldja un véritable tournant dans sa vie amoureuse. Elle libère la femme qui est en elle et elle oublie pendant ces neuf nuits son mari et son fils laissés en Algérie. Les premiers regards furent furtifs, en cachette comme si elle avait peur de ressentir un désir à mieux connaître François. Elle lui explique par la suite cette attitude, nous soulignons :

« Comment cacher le fait que dès notre premier face-à-face, de vous savoir de vingt ans au moins (ou vingt-cinq) plus âgé que moi, j'ai pensé avec une douceur mélancolique : "il est presque vieux" (...) un doute m'a saisie "m'attirerait sur ce beau visage d'homme mûr, quelque chose comme l'âge ?" »<sup>45</sup>.

Telle est donc la première impression que Thèldja a éprouvée lors de la première rencontre avec François. Tout comme pour la jeune fille de *L'Amant*, la différence d'âge ne la dérangeait plus c'était devenu même un atout, un point d'attraction.

A travers une lettre adressée à Thèldja, le lecteur apprend la rencontre d'un autre couple hybride, il s'agit de la rencontre d'Eve et Hans. Eve, juive algérienne, est l'amie d'enfance de Thèldja ; elle s'est éprise de Hans, un allemand. Eve écrit à Thèldja une lettre dans laquelle elle lui raconte sa rencontre avec Hans. La citation suivante l'explique, nous soulignons :

« Tu m'écrivais que tu avais rencontré "le dernier amour" de ta vie (...) le dernier parce qu'il s'agit d'un homme allemand ! (...) à la suite d'un "coup de foudre" une seule et longue rencontre à

---

<sup>44</sup> *Les Nuits de Strasbourg*, op. cit, p.42.

<sup>45</sup> Idem.

Rotterdam (...) je me retrouve au cœur même de ma zone interdite.»<sup>46</sup>.

D'après les mots écrits dans cette lettre, nous déduisons que la rencontre d'Eve et Hans s'est effectuée à partir d'un coup de foudre que la jeune femme n'a pas pu affronter. Elle se trouva ainsi au cœur même de ce qu'elle s'interdisait.

Eve ne pensait pas un jour tomber amoureuse d'un allemand ; elle considérait la terre allemande comme terrain ennemi à cause de ce que les juifs avaient subi lors de la deuxième guerre mondiale. Cependant, elle a succombé au charme de Hans et s'est éprise de lui dès leur rencontre. Djebbar voulait ainsi, à notre sens, réunir sous le signe de l'amour, deux anciens ennemis que tout séparait et leur permettre de se connaître loin des conflits politico-sociaux.

Les trois romans précédents manifestent l'amour et le rapprochement entre les altérités bien que cela soit très difficile mais les différents couples ont tenté de dépasser les obstacles socio-culturels de l'époque.

Cependant dans *L'Amour, la fantasia*, le lecteur remarque, d'emblée à la lecture du texte, le rejet et le choc culturel existant entre les deux communautés : française et algérienne. En effet, la rencontre a débuté dans un silence morose qui annonce le début de décennies ensanglantées pour les algériens. Nous citons :

« Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. L'armada française va lentement glisser devant elle en ballet fastueux (...) le face à face dure deux ou trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant-midi. Comme si les envahisseurs allaient être les amants. La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissaient les avoir fichés là (...) dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel. »<sup>47</sup>.

Ces propos décrivent la rencontre des deux forces telle une rencontre amoureuse. La délicatesse et le calme dans lesquels baignait la ville ne furent presque pas interrompus ; les forces françaises avançaient lentement et le face à face ne dura que quelques heures. La narratrice compare cette rencontre à celle

---

<sup>46</sup> Idem, pp .67-68.

<sup>47</sup> DJEBBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.17.

de deux amants qui entament leur histoire dans l'aveuglement d'un coup de foudre. Tout prête à confusion ; le paysage est calme, une certaine sérénité domine et la ville demeure imprenable. Juste après cette description paisible survient une autre belliqueuse qui annonce le déséquilibre à venir : « Et le silence de cette nuit souveraine précède le cortège de cris et de meurtres qui vont emplir les décennies suivantes. »<sup>48</sup>.

La citation précise le déroulement paradoxal des événements : un silence qui engendre une guerre. Le passage d'un silence/calme aux cris/guerre marque le bouleversement de la situation et démontre que la rencontre entre les Algériens et les Français fut un choc.

Les romans du corpus abritent des Algériens, des Français et des Indochinois. Chaque personnage de ces communautés apparaît dans les textes avec une altérité qui lui est propre. Mais ce qui accorde une certaine originalité aux œuvres d'Assia Djebar et ceux de Marguerite Duras c'est qu'elles demeurent des œuvres qui partent du même constat à savoir que cette altérité, donc ce rapport entre un homme et une femme d'identités différentes, existe. Le texte littéraire se transforme ainsi en un instrument d'investigation pour démontrer que cette altérité peut s'unir et ce, malgré la différence.

La première lecture de ces romans nous donne un aperçu de rencontre fusionnelle et passionnelle avec l'Autre. Leur rencontre est le point de départ d'une aventure qui livre chacun à la découverte du monde de l'Autre.

---

<sup>48</sup> Idem, p.17.

## **1.1. Rapprochements de textes/ Rapprochement des altérités :**

Les écrivains ont su, chacun à sa manière, décrire le rapport entre les altérités aussi différentes qu'elles puissent paraître. L'attitude que peut adopter le Même face à l'Autre dépend de la nature des rapports qu'ils entretiennent ou que leurs ancêtres ont entretenus.

Daniel-Henri PAGEAUX<sup>49</sup>, qui a justement étudié les différentes attitudes que peut adopter le Même face à l'Autre, en a recensé trois :

- **Attitude manique :**

Le Même est ébloui par l'Autre : par son apparence, par ses tenues vestimentaires, par ses mœurs, par sa culture ; bref par son mode de vie. De ce fait, il essaye d'être comme lui et fait preuve de mimétisme tant dans son mode vestimentaire que culinaire, il le côtoie et habite dans la même région que lui ; est influencé par sa culture : musique, cinéma, littérature...

- **Attitude philique :**

Le « je » accueille avec sympathie l'Autre. Il le respecte et l'estime. Il le trouve agréable et ne sent aucun malaise en sa compagnie, mais n'essaye nullement de l'imiter.

- **Attitude phobique :**

Le Même met des distances entre lui et l'Autre, il l'abhorre et le rejette. Ceci se produit dans les cas où il y a conflit entre deux personnes étrangères. Il faut dire aussi que la phobie n'englobe pas uniquement la peur, il y a aussi le sentiment de haine et de rejet.

---

<sup>49</sup> PAGEAUX Henri-Daniel cité dans BRUNEL Pierre et CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris : PUF, 1989. PP. 133-161.

Nous retrouvons ces trois attitudes dans le corpus de notre étude. Toutefois, les couples dans *L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* et *Les Nuits de Strasbourg* ont choisi d'adopter, pour la plupart d'entre eux, l'attitude philique voire manique. L'homme et la femme, bien qu'ils soient différents ont pu se rapprocher dans l'amour. Par contre dans *L'Amour, la fantasia*, les personnages adoptent l'attitude phobique et rejettent ainsi l'Autre.

Dans les textes de Djébar, les narratrices-personnages évoquent le passé et la colonisation. Dans *L'Amour, la fantasia*, l'historienne qu'est Djébar retrace le passé ensanglanté de l'Algérie pour ensuite laisser la narration aux voix féminines qui ont reconstruit et raconté non seulement leurs propres histoires mais aussi la grande Histoire, celle d'une Algérie colonisée.

*Les Nuits de Strasbourg* retracent des histoires d'amour. Les personnages sont pour la majorité des couples hybrides que tout sépare et pourtant, ils tissent des liens d'amour. Thèldja et François qui vivent leur amour durant neuf nuits et Eve et Hans qui décident d'avoir un enfant ensemble.

Dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras la narration prend en charge le rapport colonisateur/colonisé, cependant cela s'effectue de manière implicite. D'ailleurs, on a reproché à l'auteure de ne pas avoir assez dévoilé les événements historiques dans ces deux textes. Elle publie donc *La Douleur* (1985), une œuvre écrite à partir de notes prises lors de l'arrestation de son mari Robert Antelme et qu'elle a intitulé *Les Cahiers de la guerre*<sup>50</sup>.

L'union du jeune Chinois et de la jeune fille blanche dans *L'Amant* fascine et intrigue lecteurs et critiques. S'agit-il d'une histoire vraie ? Dans ce cas pouvons-nous parler d'autobiographie ? *Un Barrage contre le Pacifique* serait donc une première tentative autobiographique de l'auteure ?

---

<sup>50</sup> Marguerite Duras écrit *les cahiers de la guerre* en 1944 après l'arrestation de son mari en juin de la même année. Tout au long de la disparition de celui-ci, elle tient ce journal qui relate « sa douleur ». C'est donc à partir de ce journal que plus tard elle écrit son œuvre : *La Douleur*, qui se nourrissait de ses notes et des faits historiques qu'elle a vécus de loin ou de près. Son mari, [Robert Antelme](#), avait de son côté publié le récit de sa déportation dans son ouvrage [l'Espèce humaine](#).

La trame romanesque de *L'Amant* se rapproche donc de manière étroite de celle d'*Un Barrage contre le Pacifique*. Nous avons tenté de relever les plus importants passages et informations narrés dans les deux textes de façon semblable<sup>51</sup> :

« Il y a une grande Limousine noire avec un chauffeur (...) Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon Bollée (...) dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde » (*L'Amant*, P.25).

« En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire (...) « Talbot ou Léon Bollée » dit Joseph. » (*Un Barrage contre le Pacifique* PP. 39-40).

Dans les extraits précédents, il s'agit d'une description presque similaire de la voiture du chinois. Comme nous l'avons démontré plus haut, le regard de la narratrice et de sa famille dans *L'Amant* et de Suzanne et sa famille dans *Un Barrage*, atteste qu'ils s'intéressent fortement à l'aspect matériel du jeune homme, surtout que la marque de la voiture est à chaque fois précisée : une limousine. Voiture qui traduit la richesse de son propriétaire.

Autre extrait qui nous a interpellée, celui du mensonge de la jeune fille à propos de sa relation avec le chinois :

« Dans des crises, ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans ma chambre, me bat à coups de poings, elle me gifle (...) elle dit qu'elle trouve le parfum du chinois (...) elle pleure (...) Je pleure avec elle. Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, comment veux-tu que je fasse ça avec un chinois. » (*L'Amant*, pp. 73 - 74).

.....

---

<sup>51</sup> Rappelons que beaucoup de citations sont également reprises dans d'autres romans de l'écrivaine, notamment celui de *L'Amant de la Chine du Nord*. [1991] Paris : Gallimard (folio), 2011.

« [La mère] s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force (...) Elle se levait, se jetait sur Suzanne et ensuite elle s'affalait sur son fauteuil, hébétée de fatigue (...) - J'ai pas couché avec lui, il m'a donné [le diamant] comme ça, je lui ai même pas demandé » (*Un Barrage contre le Pacifique*, p.136).

Dans ces deux extraits, il s'agit du même problème, la mère soupçonne une liaison entre sa fille et le jeune homme riche. Dans les deux passages, la jeune fille ment pour ne pas affoler d'avantage la mère. Le style de la narration est quasiment le même puisqu'elle commence par le style indirect qui rapporte les faits et gestes de la mère affolée à l'idée que sa fille puisse avoir eu un rapport sexuel avec le chinois. Ensuite la narration bascule vers le style direct qui rapporte les arguments de la jeune fille. La phrase que nous avons soulignée fait parti des arguments que la jeune fille de *L'Amant* avance afin de persuader sa mère de son innocence. Serait-ce une discrimination raciale ? Une fille blanche, à cette époque, ne pouvait avoir de rapports sexuels avec un chinois ou un indigène. D'autres passages décrivent le portrait de l'homme, nous citons :

« Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que le sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. » (*L'Amant*, P.49).

.....  
« Joseph : quelle bagnole (...) pour le reste c'est un singe (...) C'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au dessous de la moyenne. Il paraissait faible » (*Un Barrage contre le Pacifique*, p.42).

Les extraits susmentionnés décrivent le portrait de l'amant : corps maigre, sans force, n'est pas d'une grande beauté, Joseph le compare même à un singe. Toutefois, dans *L'Amant*, la description du chinois évoque aussi son côté chic et élégant, rappelons nous le passage de la rencontre sur le bac : « Dans la Limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde (...) »<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, p.25.

Le portrait du chinois est ainsi moins péjoratif que celui donné à M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique*.

D'autres passages relatent également l'expérience du jeune homme et nous remarquons la ressemblance du parcours de M. Jo et du chinois :

« Il dit qu'il revient de Paris où il a fait des études, qu'il habite Sadec lui aussi, justement sur le fleuve, la grande maison avec les grandes terrasses aux balustrades de céramique bleue. ». (*L'Amant*, PP.43-44).

.....

« - du champagne bien frappé, demanda-t-il, depuis mon retour de Paris je n'ai pas réussi à en boire du bon.- Vous revenez de Paris ? demanda la mère. - Je débarque. Je suis à Ram pour trois jours. » (*Un Barrage contre le Pacifique*, p.46).

Le parcours du jeune chinois et celui de M. Jo sont pratiquement identiques ; ayant vécu à Paris et investi en Indochine, les deux personnages ont un statut social élevé et sont issus de grandes familles aisées. Les extraits suivants le manifestent :

« Bientôt j'aurai un diamant au doigt (...) personne ne dira plus rien à cause de ce prix du diamant qu'on a donné à la très jeune fille » (*L'Amant*, p.88).

.....

« Suzanne lui montrait sa main tendue (...) [et lui dit] c'est un diamant, ça vaut vingt mille francs » (*Un Barrage contre le Pacifique*, pp. 114-115).

Le diamant est un élément à double symbolique ; il ne représente pas uniquement le côté aisé et riche de l'amant mais indique également l'inégalité sociale dans laquelle évoluent les personnages romanesques. Paradoxalement, l'indigène détient les moyens pécuniaires et le blanc n'en a pas.

Tous les extraits précédents se répètent, pour la plupart d'entre eux mais chaque fois de manière différente. Les péripéties de l'histoire sont présentes mais la manière de les décrire diffère d'un texte à l'autre.

Ainsi, quelques dissemblances ont été relevées entre les deux narrations, nous les citons :

- Le premier point est celui des patronymes ; les protagonistes principaux d'*Un Barrage contre le Pacifique* (notamment Suzanne et Joseph) perdent leurs patronymes dans *L'Amant* et tombent ainsi dans l'anonymat. En effet, les personnages principaux de ce dernier texte ne sont aucunement nommés, la narratrice se contente de les appeler soit par leur position par rapport à sa fratrie : « mon frère aîné » (P.66), « le petit frère » (P.37), « mes frères » (P.65), soit par leur rôle : « le chinois de Cholen » (P.68), « la mère » (P.51) ou « ma mère » (76).

- Le second point est celui du rapport entre Auteure, personnage principal et narrateur. Etant donné que la narratrice d'*Un Barrage contre le Pacifique* raconte l'histoire de Suzanne à la troisième personne, la confusion entre personnage principal et narrateur n'a pas lieu d'être. En revanche, dans *L'Amant*, la confusion entre le « Je » de la narratrice, le « je » du personnage principal et le « je » de l'auteure est bel et bien présente. Cette polyphonie est présente afin de créer la confusion et embrouiller le lecteur pour ne plus pouvoir séparer les parties fictives de celles qui se rapportent au réel.

- Le troisième point de divergence entre les deux romans, est celui du personnage du « frère ». Dans *L'Amant*, la narratrice a deux frères que tout oppose. Paresseux, brutal et voleur telle est la description qui est donnée du frère aîné, ce qui pousse la narratrice à le détester et à souhaiter sa mort. Le petit frère, en revanche, incarne la douceur, le silence voire même la faiblesse et la peur du frère aîné ; il bénéficie de ce fait l'amour et la tendresse de sa sœur.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Joseph, le frère de Suzanne, incarne la douceur, la tendresse, la force et la brutalité à la fois. Il représente un personnage hybride. Une hybridité qui est, à notre sens, née d'un amalgame des deux frères de la narratrice de *L'Amant*. Joseph synthétise en effet les deux personnalités amplement différentes des frères présents dans *L'Amant*.

Marguerite Duras crée ainsi un troisième personnage né de la fusion de ses deux frères.

L'intratextualité<sup>53</sup> n'existe pas uniquement entre *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique*. Insatisfaite de l'adaptation cinématographique de *L'Amant* faite par Jean Jacques Annaud, Marguerite Duras paraît avoir voulu réécrire ce livre, se le « réapproprier », c'est pourquoi, sept ans après, elle écrit *L'Amant de la Chine du Nord* dans lequel elle modifie quelques portraits et rajoute des précisions qu'elle n'a pas offertes auparavant.

La répétition de plusieurs passages dans ces trois romans prouve l'existence d'une part véridique dans les récits de Marguerite Duras ; ainsi son expérience avec l'Autre est-elle valorisée ? L'auteure a joué sur les prénoms de ses personnages et sur le « JE » narratif mais ce qui reste inchangé sont les descriptions qu'elle a offertes des rapports entre les Français et les Indochinois.

La plume de Marguerite Duras est une invitation à un voyage dans l'espace et dans le temps. Le lecteur se trouve dans l'un des fleurons de l'empire français ; en Indochine. Il découvre le contexte historique et social de l'époque ; le tout en parallèle avec l'histoire d'amour qui lie la jeune fille et le riche Chinois. Certains colons blancs se sont familiarisé avec le mode de vie des indochinois et l'ont adopté : « le petit blanc absorbé par la masse indigène (...) porte des costumes de lin dont la blancheur se salit si vite »<sup>54</sup>.

D'après cette citation, nous comprenons que le personnage blanc s'identifie à l'Autre. Son mode de vie change petit à petit et cela se voit à travers l'attitude vestimentaire. Cela nous renvoie à l'une des trois notions d'Yves Chevrel ; celle d'attitude manique, que nous avons préalablement expliquée. Le Même adopte le mode de vie de l'Autre et s'intègre dans la nouvelle communauté.

---

<sup>53</sup> L'intratextualité est définie comme la « réutilisation d'un motif, un fragment de texte, que l'auteur rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures » in Limat-Letellier, N. et Miguet-Ollagnier M, *L'Intertextualité*, Les Belles Lettres, Paris, 1998, p. 27.

<sup>54</sup> *La Race et le sexe* entretien avec Anne Laura dans Le Nouvel Observateur, 25 juillet 2013, N°2542, p.72

Toutefois, ceci n'est pas l'attitude adoptée par tous les personnages blancs. Certains n'acceptent pas de mélanger les deux mondes ; dans chaque ville : « il y avait deux villes ; la blanche et l'autre »<sup>55</sup>. Ceci explique la séparation entre la ville développée, celle des colons, et celle des indigènes, moins développée et moins commode.

La différence entre les deux races était bien marquée. La narratrice d'*Un Barrage contre le Pacifique* explique :

« Les blancs étaient très propres, ils apprenaient à se baigner tous les jours (...) et à s'habiller à l'uniforme colonial, du costume blanc (...) dès lors, le premier pas était fait. La distance augmentait d'autant, la différence première était multipliée, blanc sur blanc, entre eux et les autres. »<sup>56</sup>.

Ces propos démontrent que les blancs ne se mélangeaient pas avec les autres, les indigènes. La propreté des premiers supposait la saleté des seconds. Tout les sépare et pourtant ils vivent sur la même terre.

Tout comme dans les textes de Marguerite Duras, *Les Nuits de Strasbourg* retracent la vie amoureuse d'une jeune femme éprise d'un homme français. Cet Autre est son aîné de vingt ans. Tout les sépare et pourtant une histoire d'amour naît.

La trame des *Nuits de Strasbourg* se rapproche des deux trames de Marguerite Duras. Les deux auteures offrent aux lecteurs un palimpseste de couples hybrides. Différentes cultures, identités et langues se côtoient.

*L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, quant à lui, est un roman où se mélange l'Histoire événementielle, l'histoire des protagonistes-féminins ainsi que celle de l'auteure. Cette dernière utilise dans certains chapitres le « Je », ce qui rend son écriture acte de transgression puisque selon Jeanne-Marie Clerc, auteure d'Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister : « Assia Djébar (...) s'inscrit en faux contre le rituel culturel arabe (...) et qui interdit à toute femme l'expression du Je »<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.167.

<sup>56</sup> Idem, p.168.

<sup>57</sup> Clerc Jeanne-Marie, *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*, Paris : L'Harmattan, 1997, p.52.

D'après les propos de Jeanne-Marie Clerc, Assia Djebar a transgressé les normes d'écriture en tant que maghrébine et ce à travers l'utilisation du « je » de la narration.

Assimilé, le « je » de la narratrice au « je » collectif n'est pas un acte anodin, cela lui permet de donner la voix aux femmes marginalisées. Ces dernières racontent à leur façon les souvenirs de la guerre d'Algérie (celle de libération) et peignent des histoires qui contribuent à l'enrichissement de l'Histoire du pays.

La spécificité de *L'Amour, la fantasia* est que c'est un texte polyphonique ; plusieurs voix se mêlent à travers les analepses (retours en arrière) et les réminiscences des protagonistes et qui sont rapportés par la narratrice.

Assia Djébar a voulu, à notre sens, réécrire sa propre histoire, celle des femmes algériennes marginalisées, le tout relié par des passages Historiques. Cela a donné naissance à ce chef-d'œuvre qui englobe trois thèmes majeurs :

- Le premier est celui de l'Histoire de l'Algérie du 19<sup>ème</sup> siècle, période de la colonisation (thème Historique) ; cette partie tient une grande place dans le roman et retrace pratiquement toute la période de colonisation ; du début jusqu'à la fin.

- Le second est l'autobiographie d'une jeune femme au 20<sup>ème</sup> siècle (thème autobiographique) ; ce sont les passages où l'historienne cède la parole à l'auteure qui dévoile quelques éléments de sa vie. Il s'agit principalement de souvenirs liés à son enfance et à sa vie de jeune femme.

- Et le dernier est un ensemble de récits de femmes algériennes relatifs à la guerre d'indépendance (thème biographique) ; chacune de ces protagonistes met l'habit d'une Shahrazade, conteuse, qui narre donc son expérience, et son histoire durant la guerre.

Dans ce roman, le « je » est une femme en quête d'elle-même dans une société où il faut connaître le sort des autres femmes pour pouvoir s'affirmer. C'est pourquoi, la narratrice ne peut avancer que par rapport à la situation des autres femmes de sa région et des femmes algériennes de manière générale. Situation qui laisse à désirer puisqu'elle évolue dans une société patriarcale fondée sur la domination du sexe opposé.

Une des particularités de *L'Amour, la fantasia* est l'alternance entre l'Histoire de l'Algérie et les histoires des protagonistes. Les passages narratifs sont séparés par ceux historiques ; la technique de l'auteure consiste à reprendre le dernier mot d'un passage pour entamer le passage suivant.

Pour mieux expliquer ce point, prenons comme exemples ces quelques extraits dans lesquels la fin du premier marque le début du suivant. Nous soulignons :

« Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.» (p.13)

« Aube de ce 13 juin 1830»<sup>58</sup>. (p.14)

.....

« Je presentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes.» (p.24)

« Le combat de Staouéli se déroule le samedi 19 juin.»<sup>59</sup>(p.25)

.....

« Un jour ou l'autre, parce que cet état artistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion. ». (p.44)

« Explosion du Fort de l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin.»<sup>60</sup>. (p.45)

---

<sup>58</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp.13-14.

<sup>59</sup> Idem, pp.24-25.

<sup>60</sup> Idem, pp.44-45.

« Ma mère citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement.»  
(p.58)

« Ouverte la Ville plutôt que prise. Vendue la capitale, au prix de son trésor de légende.»<sup>61</sup>. (p.59)

.....

A partir des exemples susmentionnés, nous pouvons constater que les parties autobiographiques et historiques ne sont pas éparpillées de manière anodine dans le texte. L'histoire individuelle et l'histoire collective s'entrelacent. Cependant, les parties historiques ne suivent pas un ordre chronologique précis.

Egalement à partir des exemples cités plus haut, nous avons constaté que l'auteure écrit d'abord les passages autobiographiques puis les passages historiques ; elle reprend le dernier mot pour entamer la partie qui suit et crée ainsi un pont entre les deux parties.

Le lien entre l'Histoire et l'autobiographie ou, tout au moins, avec la fiction autobiographique, prouve que l'auteure n'a pas l'habitude d'exposer sa vie devant les lecteurs, elle l'a ressenti comme une mise à nu dissimulée par les chapitres Historiques. N'a-t-elle pas expliqué que :

« (...) comme si les apparentes fenêtres des chapitres « historiques », de la mise en scènes des combats meurtriers franco-algériens jouaient le rôle de muraille épaisse. Comme si, du fond d'une fondrière, je racontais mes émois d'adolescente mais aussi je les cachais (...) les émois, les secrets, les passions de jeunesse que je réinscrivais, j'ai cru, en dépit de toute vraisemblance, qu'ils resteraient voilés définitivement, grâce aux couleurs fauves des récits de combat »<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Idem, pp. 58-59.

<sup>62</sup> Cité dans : Colloque international : *violences de l'autobiographie*. PP. 104-115. Université de Wurzburg (Allemagne) journée Assia Djebbar, Juin 1996. Consulté sur le site : [www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.html](http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.html).

Ces propos de l'auteure affirment clairement ce que nous avons avancé plus haut ; les parties autobiographiques cachent tant bien que mal les parties autobiographiques/autofictionnelles. Une stratégie qui embrouille le lecteur mais qui ne voile pas totalement les éléments autobiographiques semés un peu partout.

*L'Amour, la fantasia* est un palimpseste de repères historiques et de souvenirs personnels, un point où les questions relatives à l'identité sont perpétuellement posées.

Assia Djébar endosse les rôles de : conteuse, biographe, témoin et historienne, c'est ainsi qu'elle détourne l'attention du lecteur vers d'autres récits et l'éloigne des parties autobiographiques semées dans le roman. Sa propre histoire n'est plus qu'un morceau dans une mosaïque de biographies.

L'auteure pense que la trame romanesque est inscrite forcément dans le champ général de l'Histoire. C'est pourquoi elle inscrit ses protagonistes dans son environnement social et historique où la rencontre Même/Autre ne se produit pas toujours dans la sérénité et la quiétude. L'Autre est représenté de différentes manières chez Assia Djébar et Marguerite Duras. Qui est cet Autre ? Et surtout pourquoi éprouver tant de fascination envers lui ?

## 1.2. Représentation de l'Autre dans les textes

Dans le point suivant nous tenterons d'étudier l'Autre, sa dimension et son importance dans les textes du corpus.

Rappelons que le riche prétendant de Suzanne dans *Un Barrage contre le Pacifique* est remplacé dans *L'Amant* par le Chinois de Cholen (personnage sans patronyme). Ce personnage tient une grande place dans les deux trames romanesques. Il est le fils d'un riche milliardaire venu de la Chine du nord qui s'est installé dans l'Indochine française. Ce Chinois maîtrise la langue française (langue de son amante) puisqu'il a fait deux années d'études à Paris.

« Il n'est pas blanc »<sup>63</sup>, telle est la première description faite du Chinois dans *L'Amant*. D'emblée, la discrimination raciale fait face. Cette phrase, à connotation péjorative, a pour but de creuser encore plus le fossé existant entre les identités Occidentales et Orientales. Le lecteur sent instinctivement que la différence raciale sera l'un des plus grands obstacles pour le couple. Le fait que le jeune homme ne soit pas blanc, donc différent, le met hors de la sphère sociale de la narratrice.

Immédiatement après cette qualification raciale, la narratrice évoque l'élégance du jeune chinois due à son côté européen : « il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. »<sup>64</sup>. Deux éléments nous interpellent dans cette citation ; pourquoi le chinois est-il vêtu à l'européenne ? Et qu'est ce que le tussor ?

Nous comprenons par la suite que le chinois a effectué deux années d'études à Paris, d'où son élégance européenne. Le tussor : « tissu fabriqué dans l'Inde avec une soie fournie par le ver à soie sauvage »<sup>65</sup>. Nous comprenons à partir de là que le jeune chinois est issu d'un milieu social aisé.

---

<sup>63</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.25.

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> Dictionnaire Le Larousse 2016.

Or son avantage social n'a pas réduit sa peur et la timidité qu'il a ressentie lors de la première rencontre de la jeune fille, le passage suivant l'explique :

« L'homme élégant est descendu de la limousine (...) il regarde la jeune fille (...) il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord, d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble.»<sup>66</sup>.

La figure du jeune Chinois tient de la séduction et de la timidité. Il essaye d'aborder la jeune adolescente mais les traits de timidité dominent la scène. Les vocables qui manifestent le malaise et la timidité du personnage ; « *il est intimidé* », « *il a moins peur* » sont accentués par des attitudes physiques : « *marcher lentement* » et « *main qui tremble* ».

Le rapprochement entre Même et Autre s'effectue timidement. La différence raciale en est la cause, mais le jeune homme arrive à la dépasser puisque la jeune fille ne le rejette pas. Elle accepte même par la suite de le suivre à sa garçonnière et à vivre avec lui une liaison amoureuse loin des yeux des sociétés. L'Autre dans les deux romans de Duras prend une grande place narrative ; il est le centre des préoccupations de la jeune fille et de sa famille.

Rappelons que la mère et les frères acceptent les cadeaux qu'offre le jeune homme à la jeune fille mais n'ont jamais accepté l'idée qu'elle puisse l'aimer. La scène du restaurant que nous retrouvons pratiquement et dans *L'Amant* et dans *Un Barrage contre le Pacifique*, l'affirme :

« Ces soirées se passent toutes de la même façon. Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne pourraient pas le faire (...) Lui, les deux premières fois, il se jette à l'eau, il essaye d'aborder le récit de ses exploits à Paris mais en vain. C'est comme s'il n'avait pas parlé. Comme si on n'avait pas entendu. »<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Idem, pp.42-43.

<sup>67</sup> Idem, p.64.

Cet extrait manifeste clairement l'attitude réductrice que les deux frères adoptent face au chinois. Ce dernier s'est résigné et a abandonné toute tentative de communication avec eux.

L'importance de l'Autre (le chinois) dans les deux textes de Marguerite Duras est capitale, il est omniprésent, et pourtant les autres personnages tentent de l'éviter, de le sous-estimer et de le mépriser. Duras souligne ainsi un point très important dans la relation colonisateur-indigène celle de la dominance. Bien qu'il soit riche et issu d'une famille aisée, le jeune homme reste inférieur aux yeux de la famille parce qu'il n'est pas de leur race. Il n'est pas blanc. L'indigène reste ainsi inférieur de par sa couleur de peau et sa race, on ne lui accorde pas d'importance ; il est de ce fait marginalisé.

Dans les textes d'Assia Djebar, la dominance de l'altérité diffère. Dans *L'Amour, la Fantasia*, l'Autre, c'est le français (le colon). L'auteure consacre le tiers du roman à l'Histoire et par là, nous voulons dire à la guerre d'Algérie. L'Autre est donc l'ennemi, celui qui a détruit les siens. Dans *les Nuits de Strasbourg*, l'Autre est toujours le Français (ex-colonisateur) mais n'est plus l'ennemi, il devient l'amour de l'héroïne djebarienne.

La thématique de l'exil est très présente dans le texte. Celle-ci est partagée par Thèldja et aussi par les deux narratrices de Duras. Elles vivent loin du pays d'origine. L'éloignement du pays natal peut être interprété comme « une perte de l'origine ». Cette idée nourrit le sentiment d'étrangeté ressenti par Thèldja est déclaré d'ailleurs dès la première page après le prologue consacré à la ville : « je ne connais pas votre ville ... »<sup>68</sup>.

L'isolement peut fragiliser la jeune femme face à l'Autre, elle devient ainsi plus vulnérable dans les moments de la naissance d'une passion. L'étrangeté, l'isolement ou l'exil fragilisent la femme qui se cherche à travers l'Autre.

L'espace devient insaisissable. Ce sentiment pousse Thèldja à une perpétuelle errance ; elle choisit de changer chaque nuit de lieu de rencontre. Elle explique, nous soulignons :

---

<sup>68</sup> *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p.41.

«Je lui ai proposé ce jeu dès le premier soir (...) pourquoi ? Peut-être une façon de lui faire ressentir chaque soir qu'il doit devenir nomade, sans attaches, comme moi. »<sup>69</sup>.

L'errance que Thèldja vit va être transmise à François puisqu'elle lui propose chaque soir un hôtel différent. Au cœur même de sa ville, François devient nomade comme elle ; sans attaches. Peut-être voudrait-elle qu'il ressente ce même isolement, voudrait-elle lui transmettre ses doutes, ses peurs et son ressenti ?

Le lieu devient vite instable. En ce sens, Julia Kristeva, auteure d'*Etrangers à nous même*, explique :

« N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut tout arrêt »<sup>70</sup>.

Ces propos attestent que l'errance est un moyen pour ne s'attacher ni au lieu, ni au temps, ni aux personnes que l'on rencontre même un court laps de temps. L'errance est une sorte de fuite de tout ce qui nous entoure.

Effectivement, l'envie de déambuler dans la ville de Strasbourg devient avec urgence une nécessité pour l'héroïne, nécessité de changer de lieu, d'être insaisissable. Serait-ce une forme de quête ? De fuite ? Ce sentiment de quête traduit le trouble et l'inquiétude du personnage. Inquiétude non seulement face au jugement de la société mais aussi face à la mémoire du passé.

On n'omettra pas de dire que *Les Nuits de Strasbourg* abritent des personnages aux identités différentes (Algériens, français, alsaciens, allemands). Leurs différences culturelles et linguistiques les poussent parfois à se remémorer un passé trouble qu'ils tentent, tant bien que mal, d'oublier. Thèldja ne peut s'empêcher de penser à la guerre d'Algérie qui a duré près de 130 ans, elle, la fille d'un martyr, se voit débiter une histoire d'amour avec un Français. Eve de son côté culpabilise d'avoir trahi sa promesse de ne jamais pardonner aux

---

<sup>69</sup> Idem, p.109.

<sup>70</sup> Kristeva (J), *Etrangers à nous – mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p.18.

allemands et se voit vivre avec un allemand, son dernier amour, elle attend de lui un enfant.

Tous les maux et blessures causés par le passé tragique (seconde guerre mondiale sur laquelle s'ouvre le roman, ou encore guerre coloniale) vont être mis de côté dans l'espace de la ville de Strasbourg.

Ville carrefour où les frontières entre les langues et les cultures s'affaiblissent, ce lieu verra la naissance d'une passion entre hommes et femmes que tout sépare au préalable.

Les rencontres de Thèldja et François l'amènent constamment à se poser des questions sur lui, elle lui répète souvent : « *tu es mon amant et tu es français !* »<sup>71</sup>. Le fait d'être en relation avec François, gêne quelque part Thèldja. Le personnage n'explique pas ce sentiment mais nous déduisons par la suite qu'elle a du mal à accepter ce lien avec l'ancien colonisateur.

La rencontre du personnage féminin et de son amant dans les romans du corpus se fait dans une situation de conflits (rapport avec ex ou actuel colonisateur). La rencontre comme nous l'avons analysé plus haut est née du croisement des chemins de ces personnes complètement différentes ; tout les oppose et pourtant un amour naît. Amour qui entraîne avec lui la confrontation des cultures.

---

<sup>71</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op. cit, p.57.

## **2. Chapitre 02 : Rencontre de cultures**

Tout sépare les amants du corpus : identité, langue, religion et culture<sup>72</sup>. Cette dernière renvoie généralement à des pensées et à des pratiques linguistiques, alimentaires, vestimentaires, comportementales et à des modes de relations interpersonnelles qui caractérisent un « Nous » collectif.

Comment se manifestent ces différences culturelles dans les textes d'Assia Djebar et dans ceux de Marguerite Duras ?

Rappelons que le simple fait de situer les actions dans un ailleurs loin du pays natal de l'auteur, donc dans un lieu étranger, a pour objectif de développer une situation où deux ou plusieurs cultures se heurtent. Une découverte qui mène à la fascination et à l'exotisme. L'étymologie de ce dernier n'est-elle pas issue du :

« Latin *exoticus* qui est calqué sur le grec du dehors, étranger, adjectif construit sur l'adverbe « au dehors », antonyme de « en dedans ». C'est cette dialectique entre l'Ailleurs et l'Ici, le Dehors et le Dedans, l'Autre et le Même qui constitue la pulsion exotique »<sup>73</sup>.

L'expérience exotique est fondée sur le contact avec autrui qui mène à la découverte d'une culture autre que la sienne. Dans les romans du corpus, le lecteur est d'emblée plongé de ce fait au cœur d'un choc culturel.

Les phénomènes de contacts et de mélanges culturels engendrent de nouvelles identités et pratiques collectives. Cela crée *un métissage* qui a fait l'objet de définitions et d'interprétations nombreuses.

---

<sup>72</sup> Amina Bekkat offre la définition suivante de la culture : « Le mot culture ou civilisation, pris dans son sens ethnographique le plus étendu, désigne ce tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, les lois, les coutumes et autres facultés et habitudes acquises par l'homme dans un état social ». Cité dans Thèse d'Amina BEKKAT, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p. 114.

<sup>73</sup> OTILIA PIRES Martins, « Littérature et voyage : La Fascination de l'Autre » in *Mathesis*, Université de Coimbra, 2011. Pp 253-262.

## 2. Le métissage culturel

### 2.1. Un métissage culturel :

Le métissage est devenu un phénomène planétaire qui fait fusionner plusieurs peuples et communautés. Agier, auteur de l'article « Epopée métisse », met en exergue le changement irréversible qui touche les questions d'identité en rapport avec les données culturelles qui se mélangent :

« Le monde se transforme en archipel où tous les peuples se rencontrent, se mélangent. Il se produit alors quelque chose que personne n'avait prévu : le métissage qui est en train de devenir le premier signe déterminant du monde à venir. Ce métissage ouvre un horizon à l'émergence d'une culture composite qui pourrait aboutir à une nouvelle identité, composite elle aussi, fondée sur des racines multiples ». <sup>74</sup>

D'après cette citation, cela ouvre le champ à une nouvelle culture ; une sorte de mosaïque dans laquelle plusieurs cultures se mélangent et qui mène au final à une identité plurielle.

Nous tenterons dans le point suivant de comprendre jusqu'à quel point les descriptions participent de cette perception des différences entre les coutumes, les traditions jusqu'aux manières de vivre, de se vêtir et de se nourrir. Nous tenterons également de vérifier l'existence d'un éventuel métissage culturel.

La description du Chinois dans les premières pages de *L'Amant* accentue les différences raciales entre les personnages. D'ailleurs, la séparation entre Blancs et chinois est omniprésente dans les deux textes de Duras. Le passage suivant le dévoile clairement :

« L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille (...) tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter » <sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Agier (M), « Epopée métisse », article tiré du site : <http://www.autresbresils.net/analyses>, 2003. Cité dans la thèse de Doctorat de Messaoudi Samir, *Métissage culturel dans trois textes : Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djebar, L'Interdite de Malika Mokeddem et Le Fou de Shérazade de Leila Sebbar* sous la direction du Pr. Lounis Aziza et Pr. Claude Fintz, Université de Bejaia, 2015.

<sup>75</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p, 42.

Cette citation marque la timidité du jeune Chinois face à la jeune fille, cela est dû à la différence raciale. Quelques lignes plus loin, nous pouvons lire aussi :

« Il lui dit qu'il croit rêver (...) il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car d'indigène. »<sup>76</sup>.

La fréquentation de la jeune fille blanche et des indigènes étonne le Chinois, qui a bien précisé que c'était : « très inattendu » de voir une blanche dans un car d'indigène ; le car devient ainsi espace réservé aux indigènes. Nous déduisons de cette citation que la séparation entre les deux mondes est bel et bien marquée et que l'alliance des deux est quasi-impossible. Un blanc ou une blanche ne peut se permettre d'avoir une liaison avec un Chinois. Une hostilité est affirmée dans le passage où la mère soupçonne sa fille d'être en relation avec le chinois :

« Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois (...) elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever (...) qu'elle est déshonorée »<sup>77</sup>.

La fille, tout en pleurs, ment à sa mère pour la rassurer. Elle explique : « Je pleure avec elle. Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé, rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ? »<sup>78</sup>. La jeune fille ment en utilisant un prétexte qui semble convaincre la mère, celui de la différence raciale. En se leurrant et par complexe de supériorité, les blancs, à cette époque, n'entretiennent pas de rapports intimes avec des Chinois puisqu'ils les considèrent comme des êtres inférieurs.

---

<sup>76</sup> Idem, p.43.

<sup>77</sup> Idem, p. 73.

<sup>78</sup> Idem. p.74.

Un autre passage qui prouve ce refus a été mentionné dès les premières pages de *L'Amant*. La narratrice annonce d'emblée au lecteur la fin de la liaison qui n'a pas encore eu lieu et explique que le père du jeune homme : « Refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec »<sup>79</sup>.

L'adjectif péjoratif utilisé par le père affirme son refus d'une telle liaison. Pour lui, toute fille blanche est une fille facile, sans principes ; elle ne s'intéresse à son fils que pour son argent.

M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique* a eu le même sort et n'a donc pas pu demander la main de sa bien aimée Suzanne par crainte du père. La mère de Suzanne ne lui a-t-elle pas rappelé : « [si vous épousiez Suzanne] votre père vous déshériterait, dites pas le contraire. »<sup>80</sup>.

Cet exotisme des romans de Marguerite Duras se transpose aussi dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar mais pas de la même manière. L'auteure donne à la notion d'exotisme une tournure inattendue.

En effet, l'exotisme dans le chapitre intitulé *la fille du gendarme français*<sup>81</sup> rend paradoxalement, non pas le colonisé exotique mais plutôt le colonisateur.

Assia Djebar a bouleversé cette règle et a inversé les rôles ; de ce fait, la famille du gendarme français se retrouve au cœur des traditions et coutumes algériennes. La narratrice raconte la découverte de la maison de la famille française et déclare que pour elle : « les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète- ainsi [son] œil reste fasciné par le rivage des 'Autres' »<sup>82</sup>.

Loin des conflits colonisateur/colonisé, le tableau peint dans ce chapitre est celui d'une amitié pure et innocente entre la mère des filles (une algérienne) et l'épouse du gendarme (une française).

---

<sup>79</sup> Idem. P.45.

<sup>80</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. p. 124.

<sup>81</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p. 33.

<sup>82</sup> Idem, p.38.

Toujours dans le même ouvrage, la femme du gendarme : « S'accroupissait sans façon au milieu des femmes arabes »<sup>83</sup> et tentait de s'exprimer de la manière la plus simple pour se faire comprendre, elle se mêlait à leur conversation : « Deux ou trois mots de français et un mot d'arabe, et sa prononciation faisait pouffer de rire quelques invités »<sup>84</sup>.

D'après l'exemple ci-dessus, nous déduisons que les deux femmes ont réussi à franchir leur différence culturelle puisque la femme du gendarme s'est mêlée au groupe de femmes algériennes et a même prononcé quelques mots en arabe.

Bien que tous les sépare, la française et l'algérienne ont créé au fil du temps une amitié solide. Ainsi chaque rencontre :

« Les rendait heureuses l'une et l'autre. Elles manifestaient leur contentement par d'imperceptibles détails : leur sérieux quand elles se regardaient malgré la curiosité des autres, leur échange de recettes de cuisine. »<sup>85</sup>.

Toutefois, l'amitié de la bourguignonne et de la mère des filles semble inconcevable pour certaines femmes. La mère justifie chaque fois ce lien qui l'unit à la française : « c'est mon amie ! C'est une française, mais c'est mon amie ! »<sup>86</sup>.

Nous remarquons dans cette citation une restriction, la conjonction d'opposition « mais » qui explique qu'il existe une ambiguïté que l'on tente de dépasser. Le lecteur comprend aisément que pour ces femmes, l'amitié avec les français(es) est un paradoxe : on ne peut tolérer un tel attachement avec l'Autre en période de guerre.

Lorsque la française allait rentrer, elle tendait la main vers son amie algérienne mais cette dernière : « se haussait en sautillant dans son large saroual (...) et malgré le bras tendu, elle plantait deux baisers rapides sur chaque épaule de la française »<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.33.

<sup>84</sup> Idem, p.34.

<sup>85</sup> Idem, p.34.

<sup>86</sup> Idem.

<sup>87</sup> Idem, p.34.

La scène révèle les traditions et la chaleur qui lient les individus dans la société algérienne. La tenue vestimentaire de la femme ainsi que son attitude diffèrent de celle de la française. Cette dernière reste le bras tendu pour saluer son amie alors que l'algérienne l'embrasse sur les épaules. Ceci manifeste une attitude typiquement maghrébine qui consiste à embrasser ses invités ; chose que la française ne fait pas. Ceci marque aussi l'affection que porte l'algérienne à la femme du gendarme.

Cette attitude déplut fortement à l'une des femmes présentes à la scène. Elle s'esclaffait nerveusement :

« C'est ton amie depuis des années et tu n'arrives pas à tendre la main pour dire comme eux : « au revoir, Madame ! » » (...) devant une femme comme moi, ou est le mal ! On peut quand même faire des choses à la française ! »<sup>88</sup>.

Selon ce personnage féminin, le comportement de chacune face aux françaises doit s'effectuer, non selon les traditions algériennes, mais selon les traditions de l'Autre afin de ne pas être sous-estimé ou dévalorisé. Cette même femme continue quelques lignes plus loin :

« Naturellement pas, Dieu nous assiste, sortir sans voile, ni porter la jupe courte et se montrer nue devant tout le monde, mais dire bonjour comme elle, s'asseoir comme elle sur une chaise, pourquoi pas ? Dieu nous a créés aussi, non ? »<sup>89</sup>.

Ce personnage-féminin souligne un point de divergence très pertinent entre les deux cultures, celui des tenues vestimentaires. En effet, elle rappelle que la femme algérienne, de l'époque, ne peut sortir habillée à l'européenne mais cela ne l'empêche pas de parler et de s'asseoir comme les françaises. Puisqu'après tout, il n'existe pas de différences entre les femmes.

Ceci n'est-il pas la manifestation d'un attachement à la culture algérienne mais qui laisse entrevoir une fascination face à la modernité représentée par la femme européenne.

---

<sup>88</sup> Idem, p.35.

<sup>89</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.35.

La réticence montrée par certains personnages vis-à-vis de l'amitié des deux femmes, permet de voir que les relations amicales ne sont pas aisément acceptées par l'entourage. Ceci s'explique par les différences raciales, ethniques et la colonisation dans laquelle vivaient les personnages.

La narratrice de *L'Amour, la fantasia* dit aussi que c'est grâce à la langue française qu'elle a pu se libérer de « dé »voiler, elle déclare : « à l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française ; je peux davantage circuler »<sup>90</sup>. La narratrice, bien qu'elle ait fréquenté l'école française, sent la différence comportementale entre elle et ses camarades françaises. Prenons l'exemple de l'activité sportive ; la jeune algérienne ressent une terrible inquiétude, elle avoue :

« Je crains que mon père n'arrive en visite ! Comment lui avouer que forcément, il me fallait me mettre en short, autrement dit montrer mes jambes ? Je ne peux confier cette peur à aucune camarade ; elles n'ont pas comme moi, des cousines qui ne dévoilent ni leurs chevilles, ni leur bras »<sup>91</sup>.

La différence culturelle apparaît ainsi dans l'acte de voiler/dévoiler son corps. Les propos de la narratrice à travers la citation précédente, démontrent que le père, bien qu'il soit instruit et moderne, ne veut pas que sa fille dévoile des parties de son corps comme ses camarades françaises.

Bien que le côtoiement entre les françaises et les algériennes soit perceptible tout au long de *L'Amour, la fantasia*, nous remarquons que la fusion des deux langues n'est pas évidente et reste difficilement réalisable. Un autre exemple renforce cette idée :

« Je me souviens des fêtes que ma mère improvisait dans notre appartement (...) ma mère et la “nounou” villageoise, osaient pousser alors le “you-you” presque barbare. Cri long, saccadé, par spasmes roucoulements et qui dans cet immeuble pour familles d'enseignants, toutes européennes excepté la nôtre, devait paraître incongru, un vrai cri sauvage (...) »<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Idem, p.253.

<sup>91</sup> Idem, pp. 253-254.

<sup>92</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.258.

D'après cette description, nous comprenons que le cri ancestral marque une fêlure entre deux communautés, l'algérienne et la française. Bien que la famille de la narratrice soit une famille moderne qui vive au milieu d'européens, l'attitude de la mère aux moments joyeux la rendait à leurs yeux « sauvage ». Cette mère se sent alors « exilée »<sup>93</sup> dans son propre village.

Les différences culturelles apparaissent également dans les deux textes de Marguerite Duras. Certains passages montrent que les blancs ne sont pas les seuls à ne pas vouloir accepter d'union entre les jeunes filles blanches et les indochinois ; certains pères indochinois (les riches surtout) ne tolèrent pas non plus ces unions.

La culture chinoise interdit à l'homme de se marier avec une étrangère ; la tradition veut que son père lui choisisse une fille (chinoise) de bonne famille qu'il ne verra que le jour du mariage. Ceci est le cas du père du Chinois dans les deux textes de Duras.

Dans *L'Amant*, le père chinois avait catégoriquement interdit à son fils de fréquenter la fille blanche, mais l'amant avait :

« supplié [son père] de le laisser garder encore avec lui contre son corps, il lui avait dit qu'il devait le comprendre, qu'il devait lui-même avoir vécu au moins une fois une passion comme celle-ci au cours de sa longue vie (...) il l'avait prié de lui permettre de vivre à son tour cette folie là, cet amour fou de la petite fille blanche, il lui avait demandé de lui laisser le temps de l'aimer encore avant de la renvoyer en France (...) parce que ce n'était pas possible pour lui de laisser déjà cet amour, il était trop nouveau, encore trop fort dans sa violence naissante »<sup>94</sup>.

La citation souligne clairement l'amour fou que ressent le jeune chinois pour son amante. Un amour tellement fort qu'il ne peut l'abandonner. Il a même affronté l'autorité paternelle et a transgressé ainsi les protocoles de respect pour décrire au père la force de cette pulsion.

---

<sup>93</sup> Idem, p.258.

<sup>94</sup> Idem.102.

Caractériser son amour de « folie » nous laisse entrevoir la fascination que ressent le Chinois face à la jeune fille blanche. Mais la réponse du père fut brève et catégorique, il lui « avait répété qu'il préférait le voir mort. »<sup>95</sup>.

Ce refus ferme et catégorique du père nous permet de constater que le dialogue entre les générations est quasi impossible dans la tradition asiatique. La volonté du père doit être exécutée et ce malgré le mal que cela peut provoquer.

---

<sup>95</sup> Idem.

## 2.2. Se soumettre aux traditions

Se soumettre à la volonté paternelle n'est pas l'unique obstacle du jeune Chinois, il doit se soumettre aussi à la tradition qui exige le mariage avec une femme de sa race et de son statut social. Une fille de sa communauté pas une étrangère. Cela prouve que l'union hybride entre Même et Autre n'est aucunement consentie. Les deux communautés la refusent et veulent l'éviter et pas uniquement la communauté du Même.

A maintes reprises dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la narratrice évoque les traditions chinoises si différentes de celles françaises. Traditions qui fascinent par leur étrangeté. Elle décrit les enfants indochinois qui :

« Jusqu'à un an environ, [...] vivaient accrochés à leur mère, dans un sac de coton ceint au ventre et aux épaules. On leur rasait la tête jusqu'à l'âge de douze ans, jusqu'à ce qu'ils soient assez grands pour s'épouiller tout seuls et ils étaient nus à peu près jusqu'à cet âge. »<sup>96</sup>.

Tout au long de cette première année, l'enfant ne s'éloigne jamais de sa mère, toutefois cette situation ne tardera pas plus que cela :

« À un an la mère les lâchait loin d'elle et les confiait à des enfants plus grands, ne les reprenant que pour les nourrir, leur donner, de bouche à bouche, le riz préalablement mâché par elle. »<sup>97</sup>.

Les deux citations précédentes sont marquées par une description minutieuse de la part de la narratrice. L'exotisme relevé dans ce passage, peint le monde oriental qui est loin de celui de l'entourage de la narratrice. Par exemple, le riz mâché par la maman indochinoise n'apporte que dégoût et répugnance aux femmes blanches :

« Le blanc détournait la tête de dégoût. Les mères en riaient. Qu'est-ce que ces dégoûts-là pouvaient bien représenter dans la plaine ? Il y avait mille ans que c'était comme ça qu'on faisait pour nourrir les enfants. Pour essayer plutôt d'en sauver quelques-uns de la mort. »<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p. 117.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Idem, pp.117-118.

Ces propos reflètent deux attitudes bien différentes, les préjugés des blancs qui portent un regard rempli de dédain sur les comportements des indochinois et ces derniers qui ne se préoccupent plus de ce regard réducteur. Pour eux ceci est le cycle de la vie ; il respecte une tradition existant depuis des millénaires. Le plus important pour la mère indochinoise est de nourrir son enfant et ainsi le sauver des dents féroces de la mort.

Marguerite Duras, à travers cette description trahit sa réelle pensée et son penchant vers la culture indochinoise, celle dans laquelle elle est née et a grandi. Le lecteur averti ressent la compassion de Duras pour les indochinois, même si cela reste très implicite.

La narratrice souligne ainsi à travers sa description la différence entre les mères blanches et les mères indigènes. Femmes combattives qui tentent de nourrir voire sauver leurs enfants des bras farouches de la mort, telle est la vision de l'auteure. La situation est lamentable et la mort fait partie du quotidien de ces femmes, nous lisons :

« Il en mourait tellement que la boue de la plaine contenait bien plus d'enfants morts qu'il n'y en avait eu qui avaient eu le temps de chanter sur les buffles. Il en mourait tellement qu'on ne les pleurait plus et que depuis longtemps déjà on ne leur faisait pas de sépulture. »<sup>99</sup>.

La perte d'un enfant est la chose la plus atroce pour les parents et pourtant, les indochinois ont appris à ne plus pleurer leurs morts. La mort devient un élément quotidien avec lequel les indochinois ont appris à vivre. Les mères ne pleurent plus leur enfant ; serait-ce une forme de soulagement ? Une bouche en moins à nourrir ? Un enfant en moins qui souffre ?

Les enfants qui survivent à cette épreuve passent leurs journées dans la plaine, du lever au coucher du soleil :

---

<sup>99</sup> Idem, p. 118.

« Dès le coucher du soleil les enfants disparaissaient à l'intérieur des paillotes où ils s'endormaient sur les planchers de lattes de bambou, après avoir mangé leur bol de riz. Et dès le jour ils envahissaient de nouveau la plaine. »<sup>100</sup>.

Les deux scènes précédentes dévoilent les conditions déplorables dans lesquelles vivaient les indochinois ; la mort faisait partie de leur vie quotidienne. Conditions de vie lamentable acceptées par ces indigènes.

Le ton de la narration semble cependant neutre et la description est certes factuelle mais la narratrice semble résignée et n'émet aucun jugement. Ce choix est loin d'être anodin ; en effet, Marguerite Duras choisit volontairement d'être une sorte de témoin impersonnel afin de dénoncer implicitement la pauvreté et la misère dans lesquelles vivaient les indochinois.

L'extrême pauvreté des habitants de la plaine dont les enfants meurent par centaines chaque année est présentée comme un cycle inévitable. La critique, bien qu'elle soit implicite, est toutefois présente, c'est ce qui traduit la compassion que la narratrice ressent pour ces familles.

Dans *L'Amour, la fantasia*, le lecteur est invité à connaître la nature des rapports homme/femme (époux/épouse) au Maghreb. Rapports qui se basaient essentiellement sur la pudeur et le respect pour l'homme.

A la lecture du titre du chapitre : *Mon père écrit à ma mère*<sup>101</sup>, on comprend d'abord que la mère de la narratrice, malgré l'époque dans laquelle elle vivait, n'était pas analphabète, on découvre ensuite que les parents de la narratrice, contrairement aux autres personnages, « formaient un vrai couple »<sup>102</sup> et cela était « une chose extraordinaire »<sup>103</sup> pour la narratrice qui n'avait alors que douze ans.

Dans les villes algériennes des années trente/quarante, les femmes, afin de marquer le respect, ne prononçaient jamais les prénoms de leurs époux. Au début

---

<sup>100</sup> Idem, p. 116.

<sup>101</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.54.

<sup>102</sup> Idem, p.55

<sup>103</sup> Idem.

du chapitre, la narratrice évoque ce point et annonce que même sa mère se pliait à cette règle :

« Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe, correspondant à « lui » ainsi, chacune de ses phrases, où le verbe, conjugué à la troisième personne du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommément désigné, se rapportait-elle naturellement à l'époux. »<sup>104</sup>.

La narratrice révèle un aspect pertinent de la culture algérienne, les femmes par respect pour leurs époux ne prononçaient jamais leurs prénoms. Le « il » renvoie systématiquement à l'homme et les autres femmes comprennent aisément qu'il s'agit de l'époux. Dans *Vaste est la prison*<sup>105</sup>, Djébar revient sur ce sujet mais explique que certaines qualifient leurs époux par un substantif étonnant : « l'édou »/ « l'ennemi ».

En effet, l'une des femmes présente dans un Hammam explique qu'elle ne peut « s'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison »<sup>106</sup>. La narratrice de *Vaste est la prison* s'étonne de cette appellation et demande à sa belle mère de la lui expliquer. Cette dernière agacée par la candeur de la narratrice lui explique : « L'ennemi », c'est une façon de dire ! Les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... sans qu'ils le sachent, eux ! »<sup>107</sup>.

L'explication de la belle mère de la narratrice renvoie au même constat relevé dans *L'Amour, la fantasia* ; « l'homme », « lui » un ennemi qu'on ne peut désigner par son prénom. Cela a toujours existé d'après la belle mère.

Quelques années plus tard et ayant fréquenté les couples-collègues de son mari, la mère de la narratrice, de *L'Amour, la fantasia*, apprit le français et évoqua désormais son mari par son prénom. Toutefois, cela n'était pas toujours aisé pour elle, sa fille « sent combien il a dû couter à sa pudeur de désigner ainsi directement [le] père »<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Idem, p.54.

<sup>105</sup> DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, Paris : Albin Michel (coll. Le Livre de Poche), 2002.

<sup>106</sup> Idem, p.13.

<sup>107</sup> Idem, p.14.

<sup>108</sup> Idem, p.55.

Les autres femmes du village en écoutant la mère de la narratrice, « la voix posée, le col incliné, prononc[er] « Tahar » », souriaient à demi, ou avaient l'air mi-gênées, mi-indulgentes »<sup>109</sup>. Soupçon de jalousie ? Nous supposons que les rires étouffés des autres femmes étaient dus à la jalousie qu'elles ressentaient. Elles qui ne pouvaient « oser » prononcer directement le prénom de l'homme.

Ce qui avait encore plus étonné ces femmes était une lettre envoyée par le père à la mère de la narratrice. A cette époque, il était inconcevable qu'une femme puisse recevoir une lettre de son mari. La narratrice, elle-même s'étonne de la situation et la décrit ainsi :

« Un jour, survint un prodrome de crise. Le fait, banal dans un autre monde, devenait chez nous pour le moins étrange : mon père, au cours d'un voyage (...) écrivait à ma mère – oui, à ma mère ! »<sup>110</sup>.

Les termes choisis par la narratrice : « *crise* » et « *étrange* » ou encore la répétition à la fin de la phrase pour préciser et insister que la lettre a été bel et bien destinée à sa mère, montrent l'ampleur du fait et son importance.

Pour les autres personnages féminins, ce comportement est une source de honte qu'on ne peut tolérer :

« [Elles] s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable : - il t'a écrit à toi ? – il a mis le nom de sa femme et le facteur à dû ainsi le lire ? Honte !... -il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans ! »<sup>111</sup>.

Cette lettre est source de honte selon ce passage, elle marque une transgression des normes et traditions. Une transgression qui est due essentiellement au fait que le nom de la femme soit écrit et donc vu par des étrangers, notamment le facteur.

La narratrice qualifie cet événement de « *Révolution* »<sup>112</sup> dans le village, tous les personnages n'ont pas pu assimiler cette situation très rare voire unique et très insolite. Le père fier, et sans regret, est décrit comme un homme moderne,

---

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Idem, p.56.

<sup>111</sup> Idem, p.57.

<sup>112</sup> Idem.

intellectuel, loin des traditions et coutumes qui rabaissent le statut de la femme. Dès la première page du roman, le lecteur comprend que le père est instruit et voudrait que sa fille étudie et travaille par la suite. Rappelons l'incipit du texte qui est bien illustratif : « fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père »<sup>113</sup>. Le geste de la main du père qui tient celle de sa fille traduit la symbolique de la volonté d'avoir une fille intellectuelle, de pousser sa fille vers un meilleur avenir loin de l'analphabétisme et des traditions qui étouffent la femme.

Ce que nous comprenons dans ce chapitre c'est que la révolte des personnages réside, non pas dans le fait que le père ait écrit à la mère, mais plutôt dans le fait qu'il ait adressé la lettre à sa femme donc il a écrit le nom de sa femme :

« De sa propre écriture, et sur une carte qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village (...) mon père avait osé donc écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : “Madame un tel...” »<sup>114</sup>.

L'image véhiculée dans ce chapitre est celle d'un père moderne loin des traditions étouffantes de son époque et loin des conciliabules des femmes de sa région. Sa fille le décrit fièrement ainsi : « Mon père, mon héros d'alors, semblait dresser sa haute silhouette au sein même de ces conciliabules de femmes cloîtrées dans les patios vieilliss. »<sup>115</sup>.

Les adjectifs mélioratifs utilisés dans cette phrase décrivent la fierté du père puisqu'il n'a pas honte d'avoir écrit une lettre adressée à sa femme. Sa fille, quant à elle, le voit tel un héros qui ne s'abaisse pas aux critiques pitoyables des femmes du quartier. Ce passage traduit la fierté que ressent la fille pour son père.

Père qu'elle veut toujours auprès d'elle et pourtant, à une période très importante dans sa vie, celle de ses noces, le père n'était pas présent. La narratrice ressent alors atrocement cette absence. Elle se rappelle qu'elle lui

---

<sup>113</sup> Idem, p.11.

<sup>114</sup> Idem, p.57.

<sup>115</sup> Idem, p.55.

avait écrit un mot juste avant son mariage : « Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime. »<sup>116</sup>. Une morosité s'empare de la narratrice qui sait qu'elle ne sera pas enveloppée dans le burnous de son père. En effet :

« La tradition exigeait que le père, au moment où les femmes du cortège nuptial emmènent la mariée, enveloppe sa fille de son burnous et lui fasse franchir le seuil dans ses bras »<sup>117</sup>.

Cette tradition existe depuis toujours, elle symbolise la protection et la bénédiction qu'offre le père à la mariée. Après avoir franchi le seuil, c'est à l'époux que revient le rôle de protecteur.

L'auteure évoque aussi les traditionnels pleurs des mères au moment du départ de leurs filles, qui deviennent une sorte de consolation :

« La mère, à cette seconde de rupture, pleure abondamment, quelques fois bruyamment ; on croirait un deuil sans liturgie (...) toute mère déplore qu'on lui enlève ainsi son appui pour les lassitudes à venir. »<sup>118</sup>.

La fille dans la société maghrébine est une seconde mère. Elle aide sa mère dans les tâches ménagères, pour élever ses petits frères et sœurs et pour épauler sa mère dans les moments de chagrin. Le mariage devient un élément de rupture entre la fille et sa mère. Il brise en quelque sorte l'union entre les deux.

Tous ces repères culturels ne sont que le fruit des souvenirs de la narratrice qui n'a pas bénéficié d'un mariage traditionnel puisque, d'une part, son père n'était pas présent au mariage et que, d'autre part, le mariage avait eu lieu à Paris, loin de la terre natale :

« Ma mère, elle, se trouvait dans un Paris d'hiver et elle n'avait pas à pleurer, même si la noce avait eu lieu là-bas (...) mon père n'aurait emprunté aucun burnous de pure laine, tissé par les femmes de la tribu, pour m'enlacer et me faire franchir le seuil. Il n'aurait pas sacrifié au protocole : il se voulait « moderniste » (...) les vieilles auraient eu beau insister, prétendre qu'il devait se soucier de la protection divine (...) »<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> Idem, p.151.

<sup>117</sup> Idem, p.150.

<sup>118</sup> Idem, p.150.

<sup>119</sup> Idem, p.151.

D'après le passage précédent, on remarque que la famille de la narratrice n'est pas un exemple de la famille maghrébine. La mère qui n'a pas pleuré le jour des noces et le père, qui n'était pas présent, n'auraient pas suivi les normes traditionnelles citées plus haut et ce malgré leur importance dans le pays natal.

Le lecteur comprend très vite que la culture de la famille de la narratrice se rapproche plus de la culture de l'Autre (du français) que de celle du Même (de L'Algérien). Certes, le père de la narratrice n'a pas refusé l'union de sa fille avec son mari, en revanche, il n'a pas affronté le fiancé. La narratrice décrit la situation ainsi :

« Le mariage se déroulait hors de la protection du père, non qu'il me la refusât dans la forme souhaitée par les aïeules. C'était vérité : ces deux hommes n'auraient pu s'affronter dans cette ambiguïté, aucun d'eux ne voulant céder le pas à l'autre, probablement chacun haïssait l'autre et ne le sachant pas encore. »<sup>120</sup>.

La narratrice souligne à travers ce passage un point important dans la relation beau père / gendre ; les deux évitent de s'affronter parce qu'ils savent que chacun d'eux est important dans la vie de la jeune femme. La citation montre également l'immense amour que le père ressent à l'égard de sa fille. Il est l'élément essentiel qui rattache la jeune fille à ses origines et à son pays natal. Son absence lui fait ressentir un vide émotionnel dont elle souffre. Tout le mariage se base pour elle sur l'image du père qui n'est pas là. Cela devient une sorte de bénédiction qu'on ne lui a pas accordée.

Contrairement aux autres algériens, les membres de la famille de la narratrice ne suivent pas les traditions et cultures maghrébines, ils s'éloignent des rites qui condamnent la femme et la dévalorisent. Eloignement de leur culture qui les rapproche ainsi de la culture de l'Autre.

Les deux cultures cohabitent, s'affrontent et s'amalgament parfois. Les textes du corpus abritent toutes ces cultures offrant ainsi une mosaïque ; la culture d'un Autre, que le Même découvre avec fascination.

---

<sup>120</sup> Idem, p.151.

L'élément essentiel de cette culture est la langue qu'il ne faut pas omettre. Bien au contraire, cette dernière constitue la pierre angulaire dans l'aventure de la rencontre de l'Autre. De ce fait, comment la langue peut-elle réunir deux amants différents ?

### **3. Chapitre 03 : Rencontre de langues**

L'épanouissement d'une passion amoureuse passe par la tolérance et la bonne entente. Une entente qui s'effectue dans une langue commune aux deux conjoints. Pourtant, dans les romans du corpus le conflit des langues n'est pas sans laisser de traces. En effet, les textes englobent plusieurs langues (français, arabe, chinois et anglais) qui se rencontrent. Nous verrons que cette rencontre mène parfois même à la fusion des individus. La langue devient espace d'union des couples hybrides.

Le rapport d'Assia Djébar pour sa langue d'écriture reste cependant ambigu ; l'écrivaine algérienne de langue française, explique sa situation ainsi :

« J'écris donc et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle. »<sup>121</sup>.

La langue française reste pour Assia Djébar celle de la raison tandis que la langue arabe est mêlée aux sentiments, elle devient ainsi une langue de cœur. Djébar reste farouchement attachée à ses racines mais est très consciente que la langue avec laquelle elle s'exprime n'est pas la sienne mais celle de l'Autre.

Il s'est instauré entre l'auteur et sa langue d'écriture un rapport d'attraction-répulsion, où les « je t'aime, moi non-plus » coexistent. Sa maîtrise de la langue française était pour elle une arme à double tranchant : d'une part elle restitue sa culture d'origine à travers la langue de l'Autre mais d'autre part elle sent toujours le malaise qui se traduit par sa non-maîtrise de la langue maternelle (l'écriture de l'arabe classique). Elle décrit d'ailleurs la langue française comme étant la tunique de Nessus, un cadeau empoisonné que la vie lui a offert.

Un autre écrivain algérien d'expression française, Tahar Ben Jelloun explique que le problème de l'écriture en langue française (ou en une langue étrangère) constitue un réel obstacle pour les écrivains qui sont désignés comme

---

<sup>121</sup> Discours d'Assia Djébar à Francfort, 2003, « *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité* ».

« *Métèques* ». Ces écrivains sont obligés d'expliquer constamment les motifs de leur choix de langue d'écriture : la langue française. Ben Jelloun explique que :

« Ceux qu'on désigne du doigt, ceux qui doivent se justifier, montrer leurs papiers, ceux qu'on regarde avec suspicion, ce sont les « métèques » lesquels sont heureux de cultiver ce jardin français, un immense jardin public où poussent toutes les fleurs, sans parler des mauvaises herbes, ingrédient indispensable pour faire de la bonne littérature. »<sup>122</sup>.

Les propos de l'auteur manifestent le rejet et l'accusation que subissent les écrivains étrangers de langue française. Pourtant, il explique que ces écrivains sont néanmoins heureux d'écrire en cette langue, vu sa richesse et sa prestigieuse littérature.

A la simple lecture du titre de Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, le lecteur averti comprend inévitablement qu'il existe bel et bien plusieurs voix et donc plusieurs langues qui entourent l'écrivaine: le français, l'arabe et le berbère. Elle tente dans ce texte de répondre à la question du choix de la langue et affirme :

« Je suis une romancière de langue française » ou encore : « je n'ai qu'une écriture, celle de la langue française » elle corrobore : « je me présente devant vous comme un écrivain un point c'est tout. ».

Confirmations qui sont un reflet de l'identité hybride d'Assia Djébar ; rappelons qu'elle a vécu entre deux cultures et deux langues. Hybridité qui nous renvoie instantanément aux *Nuits de Strasbourg*.

---

<sup>122</sup> Tahar ben Jelloun, « On ne parle pas le francophone » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 2007, consulté dans le site : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx_ttnews%5Btt_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58).

### **3.1. Parler dans la langue de l'Autre**

Tout au long de la lecture des *Nuits de Strasbourg*, le lecteur rencontre un amalgame de langues qui crée un réel métissage linguistique. Ce plurilinguisme est omniprésent dans tout le texte. Ainsi, Thèldja parle arabe mais tient aussi de sa grand-mère le berbère chaoui, elle maîtrise également le français. Son amie Eve, est aussi algérienne berbère et juive, elle a appris au lycée l'allemand par défi. François lui-même est plurilingue, puisqu'il est alsacien, et a appris l'italien avec sa première épouse. Mina, fille d'un algérien, Ali et d'une marocaine, est partie vivre avec un Français. Jacqueline est française, mais de père allemand. Irma est juive française, ses parents ont disparu dans les camps de concentration, elle tente de vivre aux Etats-Unis avec un américain mais revient en France et exerce un métier symbolique dans le texte, celui d'orthophoniste.

Il est à noter que les idiomes utilisés par les protagonistes ont un lien avec leur passé, puisque nous pouvons relever que l'utilisation d'une langue (qui n'est pas la leur) est souvent celle de l'ancien ennemi (ex-colonisateur). Prenons le cas de Thèldja, elle se culpabilise souvent de vivre une histoire d'amour avec un français et de parler avec lui en français ; elle, fille d'un martyr. Ne déclare-t-elle pas à son amant : « Oh François, dans ton seul nom réside ma souffrance »<sup>123</sup>. Le patronyme de son amant rappelle ainsi à Thèldja un passé chargé d'émotions et de souvenirs ensanglantés.

Eve, de son côté, ne tolère pas que son compagnon puisse lui parler en allemand ; ils ont choisi donc une langue qui leur est étrangère à tous les deux : l'anglais. Cette dernière devient ainsi un terrain d'entente entre eux et devient un espace serein où les maux causés par les mots n'existent plus.

Le rapport des protagonistes djebariens avec la langue reste très ambigu puisqu'il renvoie systématiquement au passé, à une mémoire collective et donc aux souvenirs de guerre. Néanmoins, chaque couple tente de trouver un terrain d'entente avec l'Autre et avec sa langue.

---

<sup>123</sup> Assia, Djébar, Op.Cit., p.68.

Afin de fuir la culpabilité de l'amour de l'Autre et la peur de la langue française, Thèldja et son compagnon créent un espace linguistique qui leur est propre qu'ils appelèrent : « ALSAGERIE ». Terme créé par la juxtaposition des deux premières syllabes du mot « Alsace » et des deux dernières du mot « Algérie ». Ce néologisme, cet amalgame de l'Alsace et de l'Algérie, représente l'espace de leur liberté, de leur absolu libre-choix, en dehors de toute pression ou contrainte : l'Alzagerie avec un Z pour thèldja et l'Alssagerie avec deux « ss » pour François.

Les deux amants prononcèrent ce lexème dans l'amour, Thèldja dit à son amant : « Alzagerie, palpe mes lèvres quand je redirai ce mot qui nous résume... tes doigts me connaissent, me regardent ! »<sup>124</sup>. La citation démontre que les deux protagonistes ont créé un néologisme où leurs langues fusionnent afin d'en créer une nouvelle, celle de leur amour.

Ce n'est pas uniquement chez Thèldja et François que cette fusion des langues métamorphose le passé de haine en un temps présent d'amour, on la retrouve également chez Eve et Hans. Bien que ce dernier soit allemand, il ne pratique pas sa langue avec Eve. Elle le déclare ainsi à son amie, nous soulignons :

« Il faut qu'il apprenne un peu le français ! ... Moi je ne lui parle pas dans « sa » langue, tu le sais toi que j'ai appris au lycée l'allemand par défi ! Mais je ne parlerai pas avec lui cette langue. »<sup>125</sup>.

L'utilisation de l'article démonstratif : « cette » pour évoquer la langue allemande et du pronom possessif : « sa » pour désigner la langue de Hans, démontrent le refus d'Eve face à la pratique de la langue de son compagnon. Pour elle, la langue allemande ne lui appartiendra jamais. Elle restera pour elle une langue étrangère détestable puisqu'elle interpelle en elle le passé houleux des juifs.

---

<sup>124</sup> DJEBAR, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p, 374.

<sup>125</sup> Idem, p.69.

Toutefois, Hans apprend par amour le français et même quelques mots de l'arabe dialectal de sorte que leur amour dépasse l'obstacle de la langue. Il tente ainsi de se rapprocher d'avantage d'Eve dans sa langue maternelle, le passage suivant le prouve : « Hans voudrait s'exclamer : “ça suffit ! Arrête !” Il trouve soudain les mots arabe “Yakfi, yakfi, lalla !” ; Il les lui disait d'une voix grave, d'une voix désespérée. ».<sup>126</sup>

L'utilisation de la langue de l'Autre manifeste le sentiment et le souhait de gagner la confiance de l'autre.

Dans ce texte, les couples d'Assia Djébar ont su dépasser, chacun à sa manière, l'obstacle de la langue et ont pu préserver leur amour pour l'Autre. Ils ont appris à aimer l'Autre tel qu'il est, dans sa différence. Cet Autre si étranger et pourtant si proche.

Dès la lecture de l'incipit de *L'Amour, la fantasia*<sup>127</sup>, la thématique de la double appartenance culturelle se manifeste clairement (appartenance à la culture algérienne et à celle française). En effet, le père, algérien, instituteur de français, porte un fez sur la tête et un costume européen. Il emmène sa fille, main dans la main, à l'école pour la première fois.

Rappelons que l'école pendant la période coloniale se faisait en français ; ainsi, la petite fille fait ses premiers pas dans l'espace que l'on appelle l'espace de l'entre-deux : à la croisée des cultures et des langues.

Grâce à la plume d'Assia Djébar, les deux langues se sont réconciliées, ou pour reprendre ses termes, se sont « coagulées ». N'a-t-elle pas écrit à la fin de *L'Amour, la fantasia* cette phrase qui fait écho à l'incipit du roman et qui exprime l'attachement qu'elle ressent envers la langue française :

« La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien... »<sup>128</sup>.

---

2-Ibid.,p.150.

3-Ibid,p.174.

<sup>127</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit, p.314.

<sup>128</sup> Idem, p.326.

L'auteure compare la langue française à la tunique de Nessus<sup>129</sup>, un cadeau empoisonné mais elle ne peut le séparer de son expérience, de son vécu et de son identité. C'est grâce au père qu'elle découvre cette langue qui sera désormais sa langue d'expression.

Il est vrai que la langue parlée et pratiquée dans l'enfance reste ancrée en soi pour toujours. Ceci est le cas également de Marguerite Duras qui, rappelons-le, parlait vietnamien dès son plus jeune âge.

La langue de Marguerite Duras serait une langue hybride explique Catherine Bouthros-Paillard<sup>130</sup> dans une étude consacrée à la langue durassienne. Elle développe que :

« Si Duras écrit en français, il semble que sa langue soit parasitée par un idiome clandestin : celui de la langue de son enfance, le vietnamien. »<sup>131</sup>.

D'après ces propos, on comprend que la langue de Duras est un amalgame entre le français et le vietnamien. Une langue hybride qui donne naissance à un style bien original ; celui de Marguerite Duras. Buffon n'a-t-il pas déclaré : « le style, c'est l'homme même »<sup>132</sup>.

D'ailleurs, Catherine Bouthros-Paillard démontre que c'est au niveau syntagmatique que les structures, les rythmes, et les accents du vietnamien trouvent à s'immiscer dans le texte de Duras. Les phrases sont courtes et le style est simple. Le passage suivant montre ce style d'écriture bien particulier de Marguerite Duras :

---

<sup>129</sup> Premier sens proposé est que Nessus le centaure remet à l'épouse d'Hercule une tunique tachée de son sang la persuadant que grâce à ce présent, elle saura si son mari lui est fidèle. La malheureuse étant convaincue de l'infidélité de son mari, lui donnera la tunique. A peine l'a-t-il passée qu'il ressent un feu qui le consume de l'intérieur et que la tunique lui brûle également la peau, puis la chair, avant d'attaquer les os. Hurlant de douleur, Hercule essaye de se l'arracher, mais il ne fait qu'emporter de grands morceaux de chair avec les pans du vêtement. Il demanda alors qu'on l'immole pour mettre fin à ses souffrances. Le deuxième sens proposé, d'usage nettement moins fréquent, est lié à la fois au feu intérieur qui ronge Hercule une fois qu'il a passé la tunique, et au fait qu'il est impossible de se débarrasser de cette dernière, comme il est extrêmement difficile de s'affranchir de l'obsession que peut être une passion dévorante. Informations recueillies sur le site : <http://www.expressio.fr/expressions/une-tunique-de-nessus.php>.

<sup>130</sup> Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, 241 pages, article consulté sur la page : <http://www.fabula.org/cr/461.php>.

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Citation de Buffon consultée sur la page : <https://www.etudes-litteraires.com/forum/topic36423-la-citation-de-buffon-sur-le-style.html>.

« Je me demande si je me souviendrai de la maison.  
Il me dit : regarde la bien.  
Je la regarde.  
Je dis que c'est comme partout.  
Il me dit que c'est ça. Oui, comme d'habitude. »<sup>133</sup>.

En effet, les phrases courtes, brèves et les silences qui envahissent l'écriture durassienne sont le calque de la musique de la langue vietnamienne (cette langue de l'Autre) sur celle de Duras.

La problématique de la langue n'a pas lieu d'être dans les textes de Marguerite Duras puisque la jeune fille de *L'Amant* ainsi que Suzanne maîtrisent le Vietnamien et leurs amants parlent le français. Dans les deux textes, tous les dialogues et descriptions sont en français. La langue vietnamienne n'apparaît pas.

Or dans *Les Nuits de Strasbourg*, La diversité linguistique prend une importante place et elle est également en étroit lien avec la rencontre des corps.

---

<sup>133</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.56.

### 3.2. Le tangage langue / corps :

Le désir proprement dit est une thématique qui a longtemps nourri maintes réflexions. Philosophes, littéraires, psychologues et tant d'autres se sont intéressés à cette notion, laquelle est indissociable de la nature humaine.

Les textes littéraires ont souvent traité la problématique du désir. *Les Nuits de Strasbourg* font partie de cette littérature dans laquelle la passion entre le Même et l'Autre dépasse nombre d'obstacles.

Il existe parfois certaines difficultés à communiquer. François qui ne parle pas la langue maternelle de Theldja se trouve contraint de garder le silence pendant l'acte érotique, contrairement à Theldja qui parle la langue de l'Autre.

L'envie de parler dans la langue de l'Autre est omniprésente dans le texte ; on le remarque chez les couples qui constituent, rappelons le, des structures binaires renvoyant à deux identités culturelles différentes. Le désir, ici, est concentré sur la langue de l'Autre ; toutefois il est suivi d'un certain remords puisque le partenaire ne parle pas la sienne, cela perturbe l'échange d'intimité.

Il existe dans ce texte un autre aspect du désir lié à l'érotisme ; le couple principal du roman se lance dans des pratiques érotiques qui débouchent sur une fusion totale. Theldja et François effacent ainsi les différences culturelles et linguistiques qui existent entre eux et leur langage entretient un lien étroit avec l'acte sensuel qu'ils veulent s'approprier.

Le lien charnel éprouvé par Theldja pour la langue de l'Autre est démontré à travers plusieurs passages du texte. La langue devient ici étroitement liée au corps et au désir sexuel, en somme le désir passe par le corps et le langage.

Durant les neuf nuits, Theldja va vivre pleinement cette expérience fusionnelle dans la langue de l'Autre. L'intensité du désir entre les deux amants provient de ce partage linguistique, non maîtrisé par François.

Ce dernier savoure les mots arabes prononcés par sa bien aimée qui lui procure la sensation d'une caresse prélude à la jouissance :

« Les mots. Les mots s'élèvent dans l'espace du noir de la chambre. Un noir non pas d'encre, mais de caresses aveugles, d'un toucher creusé, de mains incurvées, frôleuses, chercheuses (...) ces mots ruissellent sur son cou, lui recouvrent la gorge, enveloppent son épaule qui se penche, ou la ligne de son dos dressé, dans une gestuelle à peine amorcée »<sup>134</sup>.

Grâce aux mots qui caressent les corps des amants, l'échange sensuel devient un lieu d'échange de parole. L'appareil phonatoire accueille la langue de l'Autre d'où la vigueur du baiser de Thèldja :

« [Elle], presque sur la pointe des pieds, lança toutes ses forces dans la délectation d'un baiser –long, vorace, interminable, humide, juteux, violent et torturé, deux langues se cherchant, se cognant, tentant de s'emmêler, rivalisant (...) »<sup>135</sup>.

Thèldja est allée encore plus loin et retrace le lien entre le sexe et la langue de l'Autre. La pratique de la langue de l'Autre est selon elle étroitement liée à l'acte amoureux. L'un des passages les plus illustratifs de cette affirmation est celui où Thèldja demande à son amant :

« Y-t-il un nœud ou même un sexe de la langue pour chacun de nous ? De la tienne que je te prendrai peu à peu, que je sucerais, son après son, que j'avalerais comme c'était ton autre semence ? »<sup>136</sup>.

Ce lien établi entre le corps (la sexualité) et la langue de l'Autre représente pour les deux amants un partage fusionnel où les différences s'effacent. La langue de l'un cohabite dans l'Autre. Les deux langues fusionnent et ne font plus qu'une.

Bien que François ne comprenne pas les mots arabes que Thèldja utilise pendant leur rapport, il ressent attirance et désir envers cette langue étrange et nouvelle pour lui. Langue attirante voire excitante :

« Un seul vocable tendre, de velours, en deux temps ; le même répété, modulé. Un mot arabe qui va, qui vient. Le plaisir dans lequel elle ne veut pas se noyer fait vibrer ce mot-appel, ce mot-oiseau qui frémit, qui s'ébroue, exhale et retient pourtant le désir

---

<sup>134</sup> *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, pp.268-269.

<sup>135</sup> *Idem*, p.206.

<sup>136</sup> *Idem*.225.

affolé des amants : “’inta” (...) le mot d’amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Thèldja »<sup>137</sup>.

D’après ce que nous venons d’analyser, nous comprenons que le lien érotico-linguistique crée une mosaïque de langues mixtes sans frontières, ni préjugés. La coexistence de langues permet la naissance d’une langue d’amour qui dépasse tous les obstacles même ceux liés au passé haineux. Langue d’amour qui donne naissance à la fusion des altérités.

---

<sup>137</sup> Idem, p. 270.

## Conclusion partielle 1 :

Le récit d'une rencontre amoureuse marque par définition le point de départ de cette recherche d'Assia Djebar et de Marguerite Duras sur l'écriture de l'altérité. Ces rencontres en amour sont le lieu où les rapports d'altérités dominent. Les deux auteures nous livrent à travers leurs œuvres une nouvelle manière d'envisager les relations entre un amant et une jeune maitresse, donc un homme et une femme, un colonisé et un colonisateur, voire même entre les communautés et pays, et ce en optant pour une constellation de relations qui s'épanouissent dans l'amour et l'entente.

Ceci offre donc aux textes une mosaïque incarnant la diversité humaine. Cela renvoie au principe de la théorie postcoloniale qui préconise les rapports des altérités dans le dépassement des conflits et différences.

La langue du corps devient un pont qui les unit et les fait fusionner. L'espace de la langue est très important dans l'écriture d'Assia Djebar. La création du néologisme « Alzagérie » a même permit aux esprits du couple, Thèldja et François d'errer loin des conflits et de rêver d'un havre de paix qui réconcilie les deux communautés.

La rencontre de l'Autre est ainsi inscrite aux creux des quatre œuvres. Chacune d'entre elle, la retrace et la décrit de manière particulière. Il en existe à notre sens trois types :

**1. La rencontre fascination :** ceci est représenté par le couple du jeune Chinois et de Mr. Jo face à la narratrice et à Suzanne. La fascination face à la jeune fille blanche est palpable à travers les descriptions de la narratrice.

**2. La rencontre révélation** (ou rencontre complémentaire) : nous la percevons à travers les personnages de Thèldja et François ou encore d'Eve et de Hans ; le couple semble fusionner.

**3. Et la rencontre destruction** : bien qu'elle soit minime dans le cas de notre corpus, cette rencontre est décrite dans *L'Amour, la fantasia* entre les Français et les Algériens. A l'époque des premières années de colonisation, cette rencontre représente un réel choc culturel. Deux mondes qui ignorent tout l'un de l'autre et qui devront faire face à ce bouleversement.

Nous avons démontré dans la première partie le lien étroit entre Même et Autre. La fascination a ponctué leur rencontre et ils ont pu se découvrir à travers l'espace corporel et langagier. Rencontre qui engendre fusion.

# **Partie II : Fusion**

Si le terme « fusion » est connu dans les sphères publiques, Il demeure néanmoins une source de confusion dans les domaines de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse. Dans notre étude, nous nous référons à la définition donnée par le dictionnaire Le Petit Robert qui explique que par « fusion », il est à comprendre : « mélange intime. Union intime résultant de la combinaison ou de l'interpénétration d'êtres [...] ». Cela va dans le sens de notre approche qui tentera de démontrer l'amour physique et moral qui relie les personnages principaux, des romans étudiés, et leurs partenaires. Rapprochement des plus inattendu puisqu'il réunit des êtres appartenant à des sphères socioculturelles hétérogènes.

Il sera question, dans ce chapitre, de démontrer comment s'opère cette fusion (charnel et spirituel) entre les altérités ? Sur quel plan se manifeste-t-elle ? Quelles en sont les motivations et les implications ?

Nous verrons dans un premier temps comment l'attirance physique et le plaisir charnel deviennent les facteurs premiers dans les rapprochements effectués entre les personnages principaux et leurs conjoints.

Ensuite, nous nous pencherons sur l'espace comme élément d'enferment favorisant les retrouvailles intra-muros des narratrices et leurs amants.

Enfin, nous verrons dans quelle mesure la polyphonie devient un point d'appui des différents personnages dont les discours gravitent autour d'une même idée, celle de la ressemblance et de l'attachement.

## **1. Chapitre 01 : L'union des corps**

Différentes mais fréquentes, les descriptions du corps chez Assia Djébar et Marguerite Duras nous mènent à analyser leurs écritures relatives au corps ainsi que son importance dans le rapport à l'Autre.

Les textes de Marguerite Duras, d'abord, mettent en œuvre le regard masculin focalisé sur le corps de la femme. Nous tenterons de prouver que c'est grâce à cela que la féminité des personnages durassiens s'éveille. Dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique*, le corps devient chez les jeunes héroïnes une arme de séduction qui leur permet d'atteindre leur but.

En revanche, les textes d'Assia Djébar permettent au lecteur de déduire que les narratrices évoluent dans un environnement de métissage culturel et linguistique ; un réel espace hybride. Le métissage est, suivant le Petit Robert, ce «croisement, mélange de races différentes». Le roman d'Assia Djébar, *Les nuits de Strasbourg*, participe à cette transcendance de l'appartenance ethnique, au dépassement de l'altérité et aspire à une osmose entre les milieux sociaux culturellement hétérogènes. La rencontre de l'algérienne et du français a donné naissance à des ponts où les frontières de toutes sortes sont parasitées et (re)travaillées. Cette évolution dans un milieu « de croisement » ne tardera pas à créer, néanmoins, un sentiment de confusion chez la narratrice quant à la perception du corps féminin. Perception totalement opposée dans les deux cultures.

Le corps féminin reste peu décrit dans *L'Amour, la fantasia* ainsi que dans nombre d'autres œuvres d'Assia Djébar. Plusieurs célèbres spécialistes de cette auteure tels que Baïda Chikhi, Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc, Jean Déjeux et d'autres encore ont consacré plusieurs travaux à la thématique du corps chez la romancière et se sont entendus sur le fait que le corps de la femme dans le milieu maghrébin est camouflé, caché et opprimé. D'après ces critiques, le corps féminin, dans la société maghrébine, ne doit pas se dévoiler aux regards des « voyeurs » et ce, afin de respecter les normes patriarcales.

La thèse d'Anne Rocca, intitulée : *Assia Djébar, le corps invisible, regardé sans être vu*<sup>138</sup>, nous renseigne sur un autre rôle du corps. Elle explique que le langage du corps est perceptible de manière plus ou moins visible pour le lecteur et devient la quatrième langue après l'arabe, le français et le berbère. Cependant cette langue n'est pas exprimée librement à cause du regard opprimant de la société maghrébine :

« La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses où les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination de son message d'amour »<sup>139</sup>.

Une autre thèse de doctorat, celle de Diana Labontu-Astier, intitulée : *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*<sup>140</sup>, développe l'idée que l'image du corps ne peut être étudiée sans passer par son rapport avec la personnalité. Elle appuie cela en faisant appel aux travaux de Paul Schilder<sup>141</sup>.

Ce dernier souligne que la notion du corps ne comporte pas uniquement la dimension physique, elle englobe aussi la dimension psychique. Deux dimensions qui demeurent inséparables qu'il faut approfondir afin de cerner au mieux le personnage dans sa totalité.

L'œuvre de Duras excelle dans la description physique. Les corps y sont minutieusement détaillés ; celui de la mère, des frères, de l'amant chinois, voire même de certaine camarade telle qu'Hélène Lagonelle.

L'analyse de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique* permet de vérifier comment et de quelles manières la narratrice découvre son propre corps, celui de l'Autre et la sexualité.

---

<sup>138</sup> ROCCA Anne, *Assia Djébar, le corps invisible, regardé sans être vu*, Thèse de doctorat soutenue en 2003 à l'Université de Louisiane, Etats Unis.

<sup>139</sup> Idem, p.203.

<sup>140</sup><sup>140</sup> LABONTU-ASTIER Diana, *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Thèse de doctorat soutenue en 2012 sous la direction de Claude Coste à l'Université de Grenoble.

<sup>141</sup> Cité dans la thèse de LABONTU-ASTIER Diana, op.cit, p.19.

## **1. 1. Découvrir le corps de l'Autre**

Si la société, de manière générale, exerce une forme de violence vis-à-vis des rapports reliant les altérités, elle n'en demeure pas moins sévère quand aux rapports intimes rapprochant ces entités que tout oppose.

Le texte littéraire peut être l'occasion d'une mise « à nu » de rapports physiques du Même et de l'Autre ainsi que de leurs ébats. Il devient alors forme de résistance bravant les contraintes morales, les normes sociales et les représentations figées.

Dans les œuvres retenues, les stratégies narratives adoptées tentent de rendre compte de l'expérience intime des personnages-principaux avec leurs partenaires par l'économie des corps. Entre texte et sexe, le second prime ; et la poétique des écrits bouscule les frontières de l'indicible.

Dans *L'Amour, la fantasia* de Djébar, les portraits des femmes portent essentiellement sur des personnages subalternes. Cela se manifeste à travers les attitudes comportementales telles que le silence, la peur de l'homme ou encore à travers l'allure vestimentaire puisqu'à cette époque les femmes ne devaient pas dévoiler leurs corps.

Afin de délivrer le corps de l'oppression qu'on exerce sur lui, les femmes algériennes n'ont d'autres moyens que de se rapprocher entre elles ; se rencontrer dans des endroits réservés uniquement pour elles (le Hammam par exemple) ou pratiquer des rituels leur permettant d'entrer en transe (danse/ chant). Ces rituels servent à libérer le corps de toutes les tensions qu'il subit. Tensions que les personnages Durassiens ne peuvent dissimuler puisqu'ils, nous le verrons par la suite, chevauchent entre désir du corps de l'Autre, répugnance envers lui, regards incestueux et envies homosexuelles.

Le regard porté sur le corps de la jeune fille blanche chez Marguerite Duras joue un rôle très pertinent dans la narration. Rappelons-nous le portrait de Suzanne, jeune adolescente et fille d'institutrice, qui parvient à exercer son charme sur M. Jo. Les paroles de ce dernier à propos du corps de la jeune fille

révèlent son enthousiasme et son émerveillement face lui. Il utilise la répétition suivante en la voyant dans la salle de bain :

« Dire que vous êtes toute nue, dire que vous êtes toute nue. Répéta-t-il d'une voix sans timbre. »<sup>142</sup>.

Dans ce récit, l'homme rencontre un personnage féminin qui ne reçoit pas d'autres particularités que sa « nudité ». Pour lui, cette femme est un être en qui il ne voit que son appartenance au sexe féminin. La description du corps se fait à l'aide de répétitions qui se réfèrent de manière rigide au même personnage.

Le rapport de la jeune fille et du Chinois (plus âgé qu'elle) nous rappelle le roman *Lolita* de Vladimir Nabokov qui raconte l'amour charnel et passionnel d'un européen quinquagénaire pour une fillette de douze ans, ou comme il l'appelle une 'nymphette'. Dans les deux récits, qu'il s'agisse d'Humbert dans *Lolita* ou du Chinois dans *L'amant*, c'est une même situation scabreuse qui est imaginée, un même crime qui est commis en termes de droit, celui de détournement d'une mineure par un adulte.

La magie qu'exerce le corps de la jeune adolescente sur le chinois est clairement démontrée ; le corps féminin devient ainsi objet de désir né d'un simple regard. Tout au long de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique* les descriptions en rapport avec le corps sont très présentes.

Nous en avons recensé quelques uns dans le tableau qui suit :

---

<sup>142</sup> Duras Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.104.

<b>Termes renvoyant au corps</b>	<b>N° de pages dans <i>L'Amant</i></b>	<b>N° de pages dans <i>Un Barrage contre le Pacifique</i></b>
<b>Corps/nudité</b>	25 – 26 – 29 – 49 – 51 -58 – 83 - 89 – 91	42 - 43 – 105
<b>Visage</b>	09 – 10 – 56	42 - 43 -105
<b>Bouche / lèvres</b>	55 – 91	-----
<b>Peau</b>	49 – 54 – 91 – 92	-----
<b>Bras / Mains</b>	89 – 91	42 – 43 – 105
<b>Nudité</b>	89 – 103	104
<b>Seins</b>	25 – 29 – 89 – 91	-----
<b>Sexe</b>	49 – 67	-----
<b>Yeux</b>	39 – 79	104

Marguerite Duras accorde une place privilégiée à l'écriture du désir, ne déclare-t-elle pas que « la femme, c'est le désir »<sup>143</sup>. Le plaisir charnel qui s'exprime dans le désir sexuel traduit la force de ses héroïnes. Elle rajoute aussi que « Toutes [l]es femmes sont envahies par le dehors, traversées, trouées par le désir »<sup>144</sup>.

Cette citation impose d'emblée le statut particulier qu'occupe le désir sexuel dans l'œuvre de cette romancière où la sexualité, quand elle est vécue librement et consciemment, devient essence de l'être et transgression de toutes les frontières, en particulier de celles établies entre le corps et l'esprit. A ce propos, Marguerite Duras met en relief désir et corps puisque selon elle : « c'est là dans ce petit champ de chair que tout s'est passé et que tout se passera »<sup>145</sup>.

Serait-ce le cas des deux textes d'Assia Djébar ?

Si dans *L'Amour, la fantasia*, le corps du personnage féminin n'est décrit que partiellement ; le lecteur peut y rencontrer néanmoins quelques indices du regard masculin sur ce corps tant désiré, la description de ce même corps et de sa nudité dans *Les Nuits de Strasbourg* est, en revanche, plus dominante.

Afin de comparer ces deux textes, nous accompagnons nos propos de certains exemples qui recensent certains termes en rapport avec le corps et la nudité dans les deux romans d'Assia Djébar. Nous avons ainsi organisé dans un tableau les termes suivants :

---

<sup>143</sup> *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris : éd. de Minuits, 1984 cité dans <https://books.google.dz/books>.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Idem.

<b>Termes renvoyant au corps<sup>146</sup></b>	<b>N° de pages dans <i>L'Amour, la fantasia</i></b>	<b>N° de pages dans <i>Les Nuits de Strasbourg</i></b>
<b>Corps/nudité</b>	34 – 36 – 88 – 118 – 129 – 130 – 140 – 144 – 230 – 253	53 - 57 – 58 – 83 – 85 -89 – 106 – 112 – 113 – 114 – 186 – 187 – 226
<b>Visage</b>	34 - 127 - 133 - 136	42 – 52 – 82 – 89 – 113 – 116 – 185
<b>Bouche/lèvres</b>	/	53 – 57 – 89 – 90 – 112 - 113 – 115 – 224 – 225 - 226 – 228
<b>Pieds/jambes</b>	36-127-129	57 - 83 – 85 – 114 – 115 – 185 - 226
<b>Mains/bras</b>	34 - 57 - 87 - 88 - 125 - 127 - 132	56 – 83 – 88 – 89 – 185 - 186 – 223 – 227 – 269
<b>Seins</b>	/	82 - 85 – 88 – 89 – 224 – 228
<b>Yeux</b>	57 - 88 - 90 - 127 – 133 – 134 – 140	57 – 58 – 83 – 87 – 186 - 223 – 226
<b>Sexe</b>	/	83 - 86 - 89 – 114

<sup>146</sup> N'ayant pas le logiciel adéquat, il est important à signaler que le recensement que nous avons effectué n'est pas exhaustif.

Ce relevé montre bien que les parties du corps sont plus citées dans *Les Nuits de Strasbourg* que dans *L'Amour, la fantasia*. En effet, dans *Les Nuits de Strasbourg*, les parties intimes du corps (tels que les seins et le sexe) sont présents autant qu'ils sont absents dans *L'Amour, la fantasia*. La narratrice du premier roman décrit minutieusement les rapports intimes de Thèldja et François ; rapports que le lecteur ne retrouve pas dans le deuxième roman.

Si les textes de Marguerite Duras évoquent de manière plus fréquente le corps et la sexualité que ceux d'Assia Djébar, ceci est dû, à notre sens, aux appartenances culturelles et sociales des deux auteures. Si Djébar reste pudique, Duras ose écrire sans pudeur et cela, bien qu'elle ait suscité nombre de critiques, fait partie de son originalité.

Dans les textes d'Assia Djébar, le désir peut naître d'un simple regard posé sur l'autre. Certaines descriptions des habits de l'époque qui laissent apparaître une petite partie du corps, attirent les regards des français. Prenons l'exemple de l'épouse du maître dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice développe ce point selon deux points de vue. D'abord celui des Européens :

« L'épouse du maître arabe se rend ainsi à son bain un peu comme une princesse d'Orient masquée (...) elle que les yeux des Européens des deux brasseries les plus importantes du village épient : « ah, si d'un coup son voile, grâce à la plus légère des brises, glissait, tombait, voir comment elle est faite cette jeune dame (...) et l'imagination de chaque mâle français du village de battre la chamade »<sup>147</sup>.

Pour exprimer l'émerveillement ressenti devant un tel paysage, la narratrice a recours à un modèle discursif renvoyant aux caractéristiques charmeuses et mystérieuses de l'Orient (arabe, bain, princesse d'Orient, voile..). Dans son discours, on voit s'insinuer les traces de l'inaccessible où le regard de l'Européen, curieux et rempli de désir, traduit des fantasmes inassouvis.

---

<sup>147</sup> DJEBAR Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris : Actes Sud (Babel) 2010 [2007], p.80.

La femme maghrébine devient objet de désir et de fantasme pour l'Autre puisqu'il ne peut obtenir ce corps ; il lui est interdit. Le corps de la femme maghrébine devient objet de désir.

La narratrice souligne par la suite l'attitude bien différente des arabes face à la même femme. Ces derniers manifestent leur respect à l'égard de leur maître en baissant la tête afin de vaincre toute tentation de regarder sa femme. Nous relevons:

« Quand aux badauds arabes, jouant aux dominos aux terrasses des cafés maures, ils savent, eux, que cette passante est l'épouse de celui de leur compatriote qui préside à l'instruction de leurs gamins (...) par respect pour le maître, ces spectateurs ne se veulent pas voyeurs : ils rentrent à l'intérieur de leur boutique (...) ou baissent la tête »<sup>148</sup>.

Respecter un homme, aux pays du Maghreb, signifie ne pas regarder sa femme (considérée comme propriété privée), encore moins lui adresser la parole.

Les deux extraits précédents démontrent deux attitudes certes différentes toutefois elles nous mènent à comprendre que le corps de la femme reste objet convoité et désiré par l'homme. En le regardant, l'homme montre l'intérêt qu'il lui porte et en l'évitant, il voudrait éviter toute attirance.

Il est important de signaler que dans les deux précédents extraits deux attitudes différentes sont démontrés, celle de l'Européen (l'Autre) et celle de l'Arabe (le semblable), vis-à-vis du corps féminin qui devient objet de convoitise et de tentation. La femme maghrébine, dans le système culturel de type patriarcal, discrète et dominée, ne peut que subir le regard de l'Autre, l'homme.

En revanche, la description du corps féminin est beaucoup plus présente dans *Les Nuits de Strasbourg*. Nous remarquons de prime abord que la typographie se métamorphose : en italique pour décrire les nuits charnelles des deux amants et surtout l'entrelacement de leurs corps et en écriture droite pour les journées de Thèldja qui sont emplies de découvertes et de rencontres.

---

<sup>148</sup> Idem.

En mettant l'habit d'une Shéhérazade, Thèldja, se transforme en conteuse et décrit minutieusement son histoire d'amour passionnée vécue avec François durant neuf et une nuit. Histoire d'amour qui a évolué dans neuf espaces différents où le langage corporel fut le langage dominant pour le couple. La vision du corps et son image évoluent dans le désir, le plaisir et l'amour de l'Autre.

Les relations avec l'altérité permettent, à notre sens, au personnage féminin de mieux connaître son corps et ainsi à mieux développer ce qu'on appelle « *l'image de soi* ». Rappelons que l'image de soi est :

« En lien avec l'identité physique, est assimilé à l'image que nous renvoie notre corps, et à l'interprétation qu'on en fait. Sur le plan psychologique, elle est liée à l'estime de soi, la façon dont on se juge (...) »<sup>149</sup>.

Bien des traits de cette analyse éclaireraient l'attitude du personnage cherchant à approfondir le rapport qu'il entretient avec lui-même et avec son corps, en s'efforçant d'évaluer son existence et sa réalité. A la lumière de cette introspection, le moi se découvre confronté aux formes multiples de l'altérité.

Qu'en est-il de l'image que Thèldja porte sur son propre corps ?

L'héroïne djebarienne démontre une image de femme libérée, ouverte qui, contrairement aux autres femmes maghrébines, n'est pas pudique. Elle s'est déshabillée devant son amant et ce dès le premier soir où elle a fait la connaissance du corps de François.

Elle raconte :

« Plus tard, elle pensera à cet instant de la première nuit, elle aime tant “ regarder avec le bout de ses doigts ” (...) leurs corps enchevêtrés se tendent, s'allongent en travers du lit, “ je fais ta connaissance encore et encore ! ” Sa voix est fervente, (...) sa jambe le chevauche à moitié, elle glisse, s'accroupit entre ses cuisses, lui caresse les seins ; ils se mêlent. Il la pénètre à nouveau (...) »<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Définition relevée du site de Psychologie <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Image-de-soi>.

<sup>150</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p. 57.

La scène d'amour nostalgiquement évoquée semble être investie d'une autre dimension, chargée d'un autre dessein. Cette banalité des gestes semble devoir servir un processus d'identification autre : l'une des raisons n'est-elle pas l'appropriation possible par tout un chacun de l'Autre ?

Caresses et proximités permettent au couple de mieux se connaître. Thèldja fusionne le sens du toucher à celui de la vue. Selon elle, découvrir le corps de son amant passe forcément par le toucher. Elle lui dévoile, lors de leur deuxième rencontre, son corps avec simplicité et sérénité, ses gestes étaient :

« Précis, découpés par le halo jaunâtre de la lampe. Elle s'était détournée pour dégrafer, les bras en arrière son soutien-gorge. Sa nuque eut un mouvement brusque ; sa main fit tomber la barrette, ou un petit peigne d'écaille. L'homme regardait attentif ; il s'était simplement assis au bord du lit, à l'extérieur de la zone lumineuse. Thèldja tourna sa face vers lui ; sans sourire « un visage serein » pensa-t-il... »<sup>151</sup>.

La répartition des gestes brefs, rapides et précis de Thèldja contrastent avec la passivité de l'homme qui reste assis à l'observer. Les actions cadencées créent le rythme de la scène et les adjectifs, auxquels a recours la narratrice, dénotent de son assurance et sa détermination.

Mais cela ne fut que de courte durée puisqu'à peine elle se déshabille, Thèldja «entre d'un mouvement des jambes entre les draps, gardant encore son slip étroit et, comme par habitude, un de ses bras pliés sur ses seins pleins, qu'elle écrasait presque »<sup>152</sup> ce qui prouve que sous son apparence de femme libérée et moderne se cache une autre pudique et timide.

Timidité que la narratrice de Marguerite Duras n'a pas connue devant son amant, bien que ce dernier soit le premier homme de sa vie. Leur majeur obstacle se résumait au regard que la société leur réservait. Cette union reste inacceptable aux yeux des deux sociétés : celle des blancs et celle des indigènes.

En effet, le regard porté par les sociétés reste réducteur. Une telle liaison entre les deux amants n'a pas lieu d'être puisque tous les sépare : différence raciale, condition sociale et différence d'âge.

---

<sup>151</sup> Idem, p.82.

<sup>152</sup> Idem.

Une lecture plus attentive nous fait découvrir une autre différence étonnante : la faiblesse du corps de l'homme face à la fille. En effet, la description du corps de l'homme, qui a été plus détaillée dans *L'Amant*, manifeste une faiblesse presque malade. La narratrice le décrit ainsi :

« Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence (...) »<sup>153</sup>.

La description du personnage masculin affiche une figure vulnérable, loin de tout ce qui a trait au beau et au séduisant. Le lecteur de *L'Amant* n'est pas loin des descriptions dévalorisantes que le lecteur a rencontrées dans *Un Barrage contre le Pacifique* où la narratrice accentue vivement les traits de laideur de Mr. Jo. Rappelons que le corps de ce dernier, lors de sa première rencontre avec la famille française, apparaît ainsi :

« C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège (...) c'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au dessous de la moyenne. Les mains petites, plutôt maigres (...) debout, il était nettement mal foutu »<sup>154</sup>.

L'image de ce Chinois malingre, malnutri, laisse imaginer un homme sans charme aucun. La succession des adjectifs « pas belle, étroites, courts, petites, maigres, mal foutu » fausse l'image initialement donnée pour un amant. Aussi la narratrice a-t-elle recours à des évaluatifs axiologiques péjoratifs qui expriment clairement un point de vue en décalage avec ce qui est habituellement reconnu et qui correspond à l'image charmeuse et séductrice de l'amant typique tel qu'il est pensé dans l'imaginaire collectif. Le paradoxe est à lire dans cette volonté d'aller au-delà des clichés et de transgresser les préjugés sociaux.

Le succinct dialogue entre Suzanne et Mr. Jo le confirme et souligne que même la jeune fille n'apprécie pas son physique, elle lui demande :

---

<sup>153</sup> *L'Amant*, op.cit. p.49.

<sup>154</sup> DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, pp. 42-43.

- « - Pourquoi les bains vous en sont-ils interdits ?
- Parce que je suis de faible constitution et que les bains de mer me fatiguent (...)
- C'est pas vrai, c'est parce que vous êtes mal foutu. »<sup>155</sup>.

Ce dernier, au début du roman, implora Suzanne de lui ouvrir la porte de la chambre de bain afin qu'il puisse contempler son corps, néanmoins cette dernière faisait durer son supplice en prétendant des excuses. Mr. Jô ne pouvant résister au désir de voir, rien qu'une seconde, le corps de la jeune fille dans la salle de bain, «s'efforçait d'être calme, mais ses mains tremblaient »<sup>156</sup>. Il n'avait plus de patience et voulait voir le corps totalement déshabillé ; quand Suzanne entrouvrit la porte, « Mr. Jo fit un bond vers elle »<sup>157</sup> ce qui la mène « à fermer la porte brutalement »<sup>158</sup>.

Le désir de voir le corps de l'autre, met Mr. Jo dans un état d'impatience et d'angoisse incontrôlables. Ceci confirme notre thèse de départ, à savoir que le regard que l'homme porte envers le corps féminin engendre le désir.

Aussi dans *L'Amant*, la narratrice évoque l'amour que ressent le Chinois face à son corps. Elle explique : « il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie (...) »<sup>159</sup>.

Cette scène montre l'admiration que porte l'amant chinois au corps de la jeune fille. Tous ses faits et gestes sont en rapport avec ce corps tant désiré et enfin possédé.

Il existe une différence entre la description du corps de M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique* et celle du Chinois dans *L'Amant*. La laideur du premier s'est effacée laissant ainsi place à une description plus douce et plus appréciative dans *L'Amant*.

La narratrice entame la description en évoquant l'élégance du jeune chinois, nous soulignons :

---

<sup>155</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p. 105.

<sup>156</sup> Idem, p104.

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> Idem, p.79.

« Dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde »<sup>160</sup>.

La narratrice déclare certes que le jeune homme n'est pas blanc toutefois elle confirme qu'il est habillé tel un européen, avec beaucoup d'allure et d'élégance. Il apparaît tel un modèle de distinction. Elle continue sa description toujours avec insistance sur le même adjectif mélioratif : « L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise »<sup>161</sup>. Le lecteur comprend aisément que l'homme en question est issu d'une grande famille fortunée.

Bien que le corps manifeste une faiblesse, nous constatons cependant l'attraction qu'éprouve la jeune fille face à ce corps qui n'apparaît plus comme faible mais plutôt comme un corps fragile et sensible. La narratrice est impressionnée par la « somptueuse douceur de la peau »<sup>162</sup> du chinois. Le regard amoureux change la donne et la vulnérabilité cède sa place à la sensibilité. Il faut préciser toutefois que l'attraction que ressent la jeune fille envers son amant n'est pas uniquement liée à son apparence, mais elle est due également à sa grande richesse, nous soulignons : « Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soir, celle de l'or »<sup>163</sup>.

D'autres traits de caractères, moraux cette fois-ci, prennent le pas sur l'apparence physique. Dans une poétique amoureuse, la narratrice apporte une description des plus métaphoriques. Dans cet extrait, la métaphore exerce une fonction persuasive où les arguments visent à conformer la pensée à une vérité globale, celle de l'amant attirant et séduisant, malgré tout.

---

<sup>160</sup> Idem, p.25.

<sup>161</sup> Idem, p.42.

<sup>162</sup> Idem, p.49.

<sup>163</sup> Idem, p.54.

Même constatation pour l'attrance que Suzanne ressent envers le Chinois dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Ce dernier, conscient de cette attrance et de l'importance de l'argent aux yeux de la jeune fille, profite de cette situation afin de lui demander de partir avec lui en ville. Il lui fait un chantage :

« Il lui avait dit que si elle consentait à faire un petit voyage à la ville avec lui, il lui donnerait une bague avec un diamant. Elle lui avait demandé le prix du diamant, il ne le lui avait pas précisé mais il lui avait dit qu'il valait bien le bungalow (...) Il lui avait dit que ce diamant était chez lui qu'il attendait qu'elle se décide pour le lui donner (...) »<sup>164</sup>.

Si dans *L'Amant*, les particularités du jeune homme vont dans un sens lié au physique (odeur, douceur de la peau) ; dans *Un Barrage contre le Pacifique*, ils seront plus relatifs à ses dispositions financières.

M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique* promet à Suzanne qu'en « trois jours en ville, [il] ne [la] touchera pas, et [qu'ils] iraient au cinéma »<sup>165</sup>. La proposition fut alléchante pour la jeune fille.

Le passage où la narratrice de *L'Amant* évoque son premier rapport sexuel manifeste son indifférence envers son amant et le fait qu'elle soit profane à la sexualité. Elle découvre grâce à lui le plaisir et la jouissance.

L'écriture ne s'empêche donc pas de se mettre au service du corps et de ses rapprochements. Elle aide, au contraire, à poser la question de l'amour dans la diversité, du désir, des pulsions sexuelles, et de l'économie des couples mixtes. En abordant la question du corps et ses ébats, on ne peut négliger la dimension du plaisir.

---

<sup>164</sup> DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.107.

<sup>165</sup> Idem.

## 1.2. Le plaisir :

Le plaisir est une notion bien difficile à cerner. Un sentiment (ou un état) qui paraît avoisinant ou menant vers le bonheur. Dans le Petit Robert, il est indiqué que le plaisir, dans son premier sens, se rattache à tout « ce qu'il plaît à quelqu'un de faire, d'ordonner ; ce qu'il juge bon, ce qu'il veut ».

La deuxième définition affiche un : « Etat affectif fondamental, un des deux pôles de la vie affective, sensation ou émotion agréable, liée à la satisfaction d'une tendance, d'un besoin, à l'exercice harmonieux des activités vitales. ». Le plaisir serait donc un état d'émotion qui apparaît lorsqu'un besoin, affectif ou vital, est assouvi et satisfait.

Les textes soumis à l'étude permettent de tenir compte de toutes les particularités du plaisir ressenti chez les personnages principaux. S'ils se définissent par leur marginalité, sociale et sexuelle, nos couples mixtes montrent, par le biais du plaisir, la grandeur et l'ambiguïté de leur conception de l'amour fusionnel indépendamment de leur diversité raciale et culturelle.

Il nous paraît intéressant de nous pencher sur les différentes formes du plaisir manifestées dans les œuvres choisies ; à savoir : le plaisir charnel et la douleur jouissive.

## **A. Le plaisir charnel :**

L'attirance physique est soumise, en règle générale, à des étapes. Le regard étant l'une des premières. Omniprésent dans les écrits d'Assia Djebar, le regard détient une place privilégiée dans les rapports intimes, certes, mais aussi dans les rapports sociaux de manière plus large.

Dans *L'Amour, la fantasia*, le chapitre intitulé : « *la mariée nue de Mazouna* »<sup>166</sup>, retrace clairement cette situation. Badra, la future mariée, imaginait son futur mari tel un héros digne d'un conte de fée, qui viendrait du haut de son cheval blanc la prendre avec lui. Sa déception et son choc furent énormes en apprenant que son père a accordé sa main à l'un de ses anciens ennemis. Elle était : « stupéfaite puis raidie »<sup>167</sup> et comprit que son rêve fut brisé.

La veille de son mariage, la narratrice accorde une attention particulière à la description du corps embelli et enjolivé pour la fête, Badra : « fut installée en idole au visage masqué, les mains et les pieds seuls apparaissant sous la draperie de moire qui la recouvrait »<sup>168</sup>.

Corps couvert certes mais embelli sous le regard des invités impressionnés, figée telle une marionnette qu'on façonne afin de célébrer l'évènement tout en respectant les traditions. Afin de « décorer » le corps de Badra, les femmes de son entourage lui mettent les plus beaux habits et chaussures :

« Ses mules brodées, sa robe de velours émeraude, sa ceinture d'or lui enserrant haut la taille, ses bras soulevant à peine un voile de gaze argentée flottant jusqu'à ses reins, chaque détail du costume faisait d'elle une apparition irréelle »<sup>169</sup>.

La scène rend compte de l'apparence physique d'une mariée immobile, silencieuse mais étincelante. Exposée à tous les regards dans une « décoration » lumineuse (émeraude, or, argentée) lui octroyant une dimension d'irréalité.

---

<sup>166</sup> Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp. 119-144.

<sup>167</sup> Idem, p.125.

<sup>168</sup> Idem, p.127.

<sup>169</sup> Idem, pp.133-134.

L'image somptueuse de la belle Badra nous renvoie à la description de la belle Thèldja dont l'élégance ne laisse pas indifférent François dès le premier regard. C'est à travers le regard que François va découvrir son amante. La narratrice décrit la scène du premier soir ainsi :

« L'homme regardait attentif, il s'était simplement assis au bas du lit [elle éteint la lumière] (...) [françois lui dit] puisque tu as éteint, et c'est dommage, laisse moi en te touchant et en prenant le temps te redécouvrir à nouveau ! »<sup>170</sup>.

Cela sera suivi par le toucher, les mains de François ne peuvent s'empêcher de:

« Tâter le visage de la parleuse en palpe les lèvres, l'une après l'autre (...) Il tend sa paume confiante qui recouvre l'une des épaules (...) Les doigts creusés descendent aux seins, en frôlent le galbe. Elle étale son dos sur une partie du torse masculin ; elle respire profondément, creuse ses omoplates sur ses muscles à lui (...) Elle reste recroquevillée en partie sur lui, pèse sur lui de tout son poids. »<sup>171</sup>.

Cette scène, où la fusion physique est palpable, montre deux corps en creux l'un dans l'autre. Les verbes utilisés « tâter », « tendre », « frôler » expriment une quête inavouée de l'amour : Comment aimer ?

La recherche de l'amour, liée à la quête du plaisir, prend place dans la vaste interrogation sur Soi à travers l'Autre. Ce paradis des plaisirs simples et naturels dans lequel se meuvent avec aisance les deux corps, invite à une immobilité physique et à une complaisance morale.

Thèldja, se croit même obligée de justifier son désir, comme pour le légitimer. Elle lui déclare cela ainsi :

« La première fois, je ne vous l'ai pas dit et il faudra bien que je vous l'avoue, c'est à cause de vos jambes musclées, bronzées, au poil léger et roux, de leur longueur arc-boutée, nerveuse, que mon désir s'aiguïsa »<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, pp. 82 – 83.

<sup>171</sup> Idem, pp.53-55.

<sup>172</sup> Idem, p.345

Pour Thèldja, la découverte de son propre corps à travers les attouchements de François ainsi que la découverte du corps de ce dernier se font dans la plénitude de l'amour partagé. Elle se rappelle « ce moment précis où leurs corps enchevêtrés se tendent (...). Et où elle « fai[t] [s]a connaissance encore et encore »<sup>173</sup>.

L'amour du couple se développe grâce au rapprochement corporel qu'ils entretiennent. Certains gestes tendres de François créent chez Thèldja le sentiment de sécurité, de sérénité et de bien être. Elle abolit presque (pourquoi presque) l'idée de la différence raciale : « la femme dans les bras de... pas l'étranger, pas le français, non... dans les bras de l'homme »<sup>174</sup>.

Grâce au lien corporel qui les unit, le couple a pu surmonter l'appréhension des différences qui auraient pu les séparer. Ils se voient à présent tel un homme et une femme sans différences raciale, sociale ou identitaire.

Thèldja compare leur relation à un secret, à une promesse de l'aube. Elle demande à son amant :

« Quel est ce secret qui, entre nous, dorénavant, se tisse ? Juste avant que les corps ne s'attirent ? Juste au moment où ma faim ne connaît nulle rémission ? Juste parce que ma gaieté dans le plaisir vous laisse interloqué ? Juste parce que mes mouvements de jambes, de hanches, de bras trouvent soudain – et je ne m'en lasse pas – comme une liberté d'aube ? (...)»<sup>175</sup>.

Le corps féminin se libère de toutes les formes de claustration et d'enfermement. Thèldja transgresse toutes les règles en dépassant toutes les différences (de race, d'âge, du passé) afin d'offrir à son corps ces moments de liberté vécus dans le plaisir avec François.

Touma, autre protagoniste algérienne qui a émigré en France, rappelle à Thèldja les traditions ancestrales et l'interdiction d'avoir une liaison avec un français même si ce dernier a des intentions de mariage (cas de sa fille qui s'est mariée avec un français contre le gré de sa mère).

---

<sup>173</sup> Idem, p.57.

<sup>174</sup> Idem, p.56.

<sup>175</sup> Idem, p.345.

Touma, fidèle aux valeurs ancestrales, n'admet pas le mariage de sa fille, elle le confie à Thèldja. Toutefois, cette dernière n'approuve pas les paroles de Touma et prône la liberté des femmes, nous soulignons :

« Tu as un fils (...) s'il épousait maintenant une Française, tu ne lui en voudrais pas, n'est-ce pas ? Peut-être, même, en serais-tu fière !... N'es-tu pas injuste, toi, une mère, comme au pays, tu veux nous appliquer leur loi, sur « nous », les femmes ? Tout est permis au garçon, tout est tabou pour les filles ?... Toi, une femme ! A quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées? »<sup>176</sup>.

La déclaration de Thèldja démontre trois points pertinents :

- D'abord, l'utilisation des pronoms personnels dévoile non seulement la distinction que la narratrice fait entre homme et femme : « eux » et « nous » mais aussi entre les algériens vivant en Algérie et ceux qui ont émigrés en France.
- Ensuite, le pronom tonique « toi » avec lequel Thèldja désigne son interlocutrice est employé avec une touche d'accusation : « toi, une mère » et un peu plus loin « toi, une femme » ; Thèldja accuse Touma d'être toujours fidèle à des traditions, coutumes et croyances archaïques qui n'ont pour finalité que d'opprimer la femme.
- Enfin, elle rajoute et explique en filigrane que l'émigration est un moyen d'élargir ses pensées et donc de briser tout obstacle opprimant. Thèldja rattache le sentiment de liberté à celui de l'amour de l'Autre. Elle sous-entend que puisqu'il est possible à un homme (algérien ou maghrébin) d'aimer et d'épouser une française, il est également possible à une femme de s'unir avec un « étranger ».

L'attitude de Thèldja démontre son assurance et sa confiance en elle, serait-ce la libération de son corps qui l'aide à s'épanouir ?

Son corps s'est attaché à ce nouveau mode de vie, moderne et libre où nulle règle ne domine. La métamorphose de l'héroïne est palpable ; la « Thèldja

---

<sup>176</sup> Idem, p.245.

algérienne » aurait « détourné les yeux, aurait eu honte elle-même »<sup>177</sup> face à l'histoire d'amour que vit l'actuelle Thèldja avec son amant français.

N'oublions pas que Thèldja est une femme mure qui a réfléchi longuement avant de quitter son époux, son fils et sa famille pour aller en France et aussi avant d'entamer l'histoire d'amour avec François. Tout comme dans l'œuvre d'Assia Djebar, les rapports amoureux ne vont pas sans passer par le regard.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, l'érotisme est engendré à partir d'un simple regard. Mr. Jo désire le corps de Suzanne qu'il ne peut avoir puisque la famille de cette dernière le lui interdit sauf s'ils se marient.

Le passage suivant démontre les soupçons de la mère et la pression qu'elle exerce sur M. Jo :

« - qu'est ce que vous avez foutu tous les deux ? demanda la mère à M. Jo.

- Madame, je respecte trop votre fille...
- Si jamais je m'aperçois de quelque chose je vous force à l'épouser dans les huit jours. (...)
- On n'a rien fait, dit Suzanne, on s'est même pas touché, t'en fais pas, je suis pas assez bête (...).<sup>178</sup>

Les soupçons de la mère obligent Suzanne à mentir. Elle rassure sa mère en utilisant une justification qui qualifie sa relation avec le chinois de bêtise.

M. Jo de son côté est conscient qu'il ne pourra pas épouser Suzanne, il sait « que ce mariage ne se ferait jamais »<sup>179</sup> à cause du refus de son père. Il comprend que ces désirs ne seront comblés que par le regard.

Rappelons-nous la première rencontre de la narratrice et du Chinois. Une image que seule la narratrice revoit : « je pense à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé »<sup>180</sup>.

L'image en question est celle de la jeune fille debout sur le bac traversant le Mékong, une limousine noire dans laquelle se trouve le Chinois qui la fixe du regard. Regard qui mènera à une première discussion.

---

<sup>177</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p. 55.

<sup>178</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.109.

<sup>179</sup> Idem, p.124.

<sup>180</sup> *L'Amant*, op.cit. p.09.

La jeune fille n'a que quinze ans et demi quand elle rencontre le Chinois et ne comprend pas sa nouvelle situation. Bien qu'elle ne soit encore qu'une enfant et est définie à plusieurs reprises tant que telle : « l'enfant blanche », « la très jeune fille », la narratrice détient le pouvoir de séduction d'une femme.

Elle est ainsi coincée entre un corps enfantin et des désirs d'adultes. Son amant Chinois :

« La regarde. Les yeux fermés il la regarde encore. Il respire son visage. Il respire l'enfant (...) il discerne de moins en moins clairement les limites de ce corps. Celui-ci n'est pas comme les autres, il n'est pas encore fini. Dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire »<sup>181</sup>.

La jeune protagoniste découvre alors la sexualité pour la première fois avec un amant chinois. D'abord dans la douleur puis dans la jouissance.

---

<sup>181</sup> DJEBAR Assia, *L'Amant*, op.cit, p.121.

## **B. Douleurs et jouissance :**

Définie comme le « plaisir intense que l'on tire de la possession de quelque chose »<sup>182</sup>, la jouissance est l'une des thématiques sur lesquelles repose l'œuvre durassienne. Ceci est manifesté dès les premières pages de *L'Amant*, la narratrice ne déclare-t-elle pas :

« J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir (...) tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant (...) »<sup>183</sup>.

Dans cet extrait, la répétition du terme « jouissance » ainsi que la conjonction de coordination « et » ne sont pas choisis de manière anodine, bien au contraire, ce choix est mis en place afin d'interpeller le lecteur. La narratrice reprend le terme afin de manifester sa prédominance dans le texte.

A cette partie du texte, la jouissance est évoquée mais pas encore expérimentée. Contrairement à la mère qui « n'a pas connu la jouissance »<sup>184</sup>, la jeune fille la découvrira par la suite et vivra pleinement une expérience inouïe avec le chinois, une expérience très particulière qu'elle appellera : « *l'experiment* »<sup>185</sup>.

Dès le premier rendez-vous, elle suit le chinois dans sa garçonnière et lui offre sa virginité. Cela ne se fait pas sans douleur car c'est « en pleurant [qu']il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. »<sup>186</sup> Raconte la narratrice.

En règle générale, douleur et jouissance se présentent comme deux modalités distinctes dans la mesure où elles sont le plus souvent le fait de causes externes. Dans l'œuvre de Duras, ces deux sentiments se côtoient, se mélangent et se mêlent inextricablement. Le plaisir provoqué par l'acte sexuel est celui-là

---

<sup>182</sup> Définition relevée du Dictionnaire Larousse, 2007.

<sup>183</sup> *L'Amant*, op.cit. p. 15.

<sup>184</sup> Idem, p.50.

<sup>185</sup> Idem, p.16.

<sup>186</sup> Idem, p.50.

même qui provoque la douleur et la tristesse. Plaisir et douleur s'entrelacent et peinent à se détacher.

Dans son œuvre philosophique intitulée *Éthique*<sup>187</sup>, Spinoza parle du plaisir et son rapport à la douleur. La corrélation entre les deux notions y est claire ; il peut y avoir une joie issue de la souffrance tout comme il peut y avoir de la tristesse dans la jouissance.

Dans un extrait de *l'Éthique*, Spinoza critique : « avec une certaine véhémence les contempteurs du plaisir qui prétendent interdire toute forme de jouissance en se réclamant de la volonté divine qui exigerait de ses créatures qu'elles renoncent aux joies que pourraient leur procurer la création. »<sup>188</sup>.

L'aspect religieux entache la sensation de plaisir chez les contemporains de Spinoza qui, lui, dénigre toute forme de contraintes interdisant le plaisir. La culpabilité, dans le cas de l'œuvre étudiée, est une forme de ces contraintes. En effet, le chinois se culpabilise de faire l'amour à une mineure, blanche et française de surcroît, transcendant par là tous les interdits et accentuant paradoxalement le sentiment de sa jouissance.

A cette sensation de jouissance se relie comme dans un jeu de miroir celle de la souffrance. Condamner la jouissance en entachant le plaisir de culpabilité n'a pas, au final, réussi à freiner le plaisir, au contraire, cela l'a bien intensifié.

Douleur, plaisir et jouissance, il s'agit là d'une sexualité intense entre les deux amants qui se laissent envahir par des émotions aussi paradoxales que complémentaires pour qu'en résulte une nouvelle manière d'appréhender la vie, le leur.

Bien qu'il soit conscient que leur histoire n'aura jamais une fin heureuse, le personnage masculin, le chinois, sait que cette passion le marquera toute sa vie. La dernière phrase du roman le démontre clairement puisqu'il va la rappeler plusieurs années plus tard. Il était alors :

---

<sup>187</sup> Eric Delassus. Souffrance et jouissance dans la philosophie de Spinoza. Souffrance, jouissance guérison, Paris, 2011.

<sup>188</sup> Idem, p. 16.

« Intimidé, [...] avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup et avec le tremblement, elle avait retrouvé l'accent de la Chine (...) Et puis il lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort »<sup>189</sup>.

C'est ainsi que s'achève le texte de *L'Amant*. Le temps passant n'atténue pas les émotions, tant l'amour que la douleur qui sont toujours au rendez-vous puisque, quelques années après l'adaptation cinématographique de *L'Amant* par Jean Annaud<sup>190</sup> -adaptation qui a fortement déplu à Marguerite Duras- l'auteur décide de réécrire l'histoire dans *L'Amant de la Chine du nord*.

Dans ce dernier roman, la narratrice reprend cette même scène d'amour entre la jeune fille et son amant et la décrit ainsi :

« La douleur arrive dans le corps de l'enfant. Elle est d'abord vive. Puis terrible. Puis contradictoire. Comme rien d'autre. Rien : c'est alors en effet que cette douleur devient intenable qu'elle commence à s'éloigner. Qu'elle change, qu'elle devient bonne à en gémir, à en crier, qu'elle prend tout le corps, la tête, toute la force du corps (...) le corps reste ouvert sur le dehors. Il a été franchi, il saigne, il ne souffre plus. Ça ne s'appelle plus la douleur, ça s'appelle peut être mourir. »<sup>191</sup>.

Tout comme dans *L'Amant*, dans *L'Amant de la Chine du Nord* la douleur est toujours présente mais ne s'éternise pas, elle change d'intensité puis laisse place au plaisir et à la jouissance. L'acte d'amour est décrit de manière plus approfondi ; le corps est emprisonné dans ce sentiment, dans l'acte sexuel.

La narratrice compare même la douleur de l'amour à celle de la mort. Mort causé par l'acte sexuel ? Par le plaisir ? Ou par le sentiment de transgression ?

Dans *L'Amour, la fantasia*, la douleur est tout autant présente mais n'est pas associée au plaisir mais plutôt au souvenir de la nuit de noces.

---

<sup>189</sup> Idem, p. 142.

<sup>190</sup> Jean-Jacques Annaud fait l'adaptation cinématographique de *L'Amant*, mais durant le tournage du film les relations entre Annaud et Duras étaient assez compliquées. Elle déclare avec l'une de leurs premières rencontres : « *Il en parle bien, Annaud, du film. Mais c'est bizarre, il en parle comme si c'était son film* ». Mais Annaud souhaite apporter son propre style ce qui le mène à développer son propre script seul sans l'avis de Duras. Cette dernière publie *L'Amant de la Chine du Nord*, qui devient SA version du scénario. Elle déclarera ainsi « *Rien ne m'attache au film, c'est un fantasme d'un nommé Annaud* » (citation parue dans le journal : Libération, 02/01/1992).

<sup>191</sup> *L'Amant de la Chine du nord*, op.cit, p. 58.

En effet, la narratrice se remémore les propos du mari qui a oublié de faire une prière avant l'acte sexuel, et qui lui explique la gravité de cet oubli, il « s'embourbe dans sa déception, il s'était promis de faire sa prière avant. »<sup>192</sup>.

La narratrice se demande alors : avant quoi ? Et ne tarde pas à comprendre, avant « le cri ! »<sup>193</sup>.

Le cri poussé par la jeune femme intervient au moment de sa défloration. Domine alors le sentiment de douleur et celui du plaisir est écarté. Le cri renvoie la narratrice à un autre repère culturel, tabou certes mais qui reste souvent pratiqué dans la tradition maghrébine, celui de l'attente de la famille et surtout des femmes plus âgées, du drap de la nuit de noce, drap entaché de sang.

La narratrice n'a pas vécu cela puisqu'elle leur a demandé de la laisser seule avec son mari ce jour là. Elle, qui déteste ce genre de rituel, qualifie ces femmes de voyeuses :

« Il n'y a pas eu les yeux des voyeuses rêvant de viol renouvelé. Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement, sa gesticulation (...) l'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure : paupière ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle. (...) il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants. »<sup>194</sup>.

La narratrice offre une description consternée de la mariée ; cette dernière reste figée après le départ du « mâle ». En la qualifiant de « victime », la narratrice accentue non seulement la souffrance subie, puisqu'elle parle de « viol », mais aussi et surtout la honte de dévoiler une partie de son intimité (le drap maculé) aux autres femmes. Tous les termes utilisés dans la citation précédente renforcent l'idée de la douleur : viol, sang, victime... le sentiment de plaisir reste cependant écarté de la scène de la nuit de noces.

Le corps, au final, devient cet espace de rencontre, de croisement du Même avec l'Autre. Un espace dans lequel s'amalgament plaisir, jouissance et douleur parfois. L'espace du corps n'est pas des moindres puisqu'il permet la fusion de deux entités. C'est à travers lui que les personnages se dévoilent et se lient ; il

---

<sup>192</sup> Idem, p.154.

<sup>193</sup> Idem.

<sup>194</sup> Idem, pp. 154-155.

devient donc élément de raccord. Ce qui nous mène à penser à deux autres types d'espaces, celui relatif au lieu (l'espace géographique) et celui relatif à la mémoire (l'espace mnémonique).

## **2. Chapitre 02 : La clôture de l'espace**

D'emblée à la lecture des textes constitutifs de notre corpus d'étude, la symbolique des espaces clos occupe une place prépondérante.

Les fonctions du lieu varient avec les circonstances dans lesquelles se trouvent les personnages. Si l'espace clos offre l'intimité et permet l'écart physique d'une société coercitive, il peut aussi privilégier la fonction d'échappatoire mentale. En effet, les couples hybrides préfèrent se rencontrer dans les lieux clos favorisant l'intimité charnelle, et qui leur permettent en même temps une sorte d'évasion mentale à toutes contraintes venues de l'extérieur.

Dans ce sous-chapitre, nous tenterons de voir dans quelle mesure l'espace clos permet la fusion physique mais aussi mentale de nos personnages.

### **2.1. L'espace clos ou le refuge physique:**

Si l'espace clos est privilégié dans les deux romans, c'est parce qu'il permet un rapprochement corporel des personnages. Que se soit la chambre de la garçonnière pour le couple de *L'Amant* ou les différentes chambres d'hôtels pour le couple des *Nuits de Strasbourg*, rapports intimes et confidences se dévoilent en toute sérénité dans cet espace de refuge. La narratrice de *L'Amant* décrit sa première visite à la garçonnière minutieusement, nous lisons :

« L'endroit est moderne, meublé à la va-vite dirait-on, avec des meubles de principes moderne style (...) il fait sombre dans le studio. Elle ne demande pas qu'il ouvre les persiennes (...) »<sup>195</sup>.

Bien que l'endroit soit moderne, le lecteur comprend qu'il s'agit d'un studio pour célibataire. Dès que le Chinois propose à l'adolescente de le suivre à sa garçonnière, elle accepte sans revendication pensant « qu'elle est là où il faut qu'elle soit »<sup>196</sup>.

---

<sup>195</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.47.

<sup>196</sup> Idem.

Les persiennes de la chambre font office de séparateurs du monde extérieur. Eviter de les ouvrir signifie éviter le regard des passants et ainsi le regard de la société et ses jugements. Les persiennes ont donc un rôle protecteur puisqu'elles protègent le couple du regard d'autrui.

La jeune fille explique que la chambre n'est séparée de la ville que par :

« Ces persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements (...) Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises (...) l'odeur de la ville »<sup>197</sup>.

L'espace de la garçonnière devient d'après cette citation un lieu qui protège le couple du regard des passants. La jeune fille sent qu'elle détient un pouvoir ; celui d'invisibilité. Grâce aux persiennes, elle voit et entend tout sans être pour autant vue. L'espace clos fait partie intégrante de l'espace ouvert ; La ville est présente dans le lieu de l'érotisme ; là où la jeune fille vit sa première expérience sexuelle.

Le couple entend, voit et sent la ville comme s'ils y étaient mais restent invisibles aux yeux du monde au sein de leur intra-muros. La narratrice rajoute plus loin :

« Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil du trottoir. »<sup>198</sup>.

La séparation entre les deux espaces est presque inexistante puisqu'il n'y a aucunement de matériaux durs. Toutefois, dans le texte l'espace de la garçonnière constitue une barrière qui protège le couple du regard du monde extérieur.

Dans *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar, la chambre devient tout aussi le lieu idéal pour les rencontres nocturnes de Thèldja et François. Elle représente un espace pour leur rencontre corporelle et pour leur discussion : « Je désire

---

<sup>197</sup> Idem, pp.52-53.

<sup>198</sup> Idem.

parler pour toi, pour nous deux, pour cette nouvelle chambre à nous ! »<sup>199</sup>  
déclare-t-elle.

En guise d'appropriation de ce lieu, les protagonistes baptisent la chambre d'un nom hybride, à leur image. ALSAGERIE, mot qui n'est autre que l'amalgame d'Alsace et d'Algérie et qui représente le lieu de leur union, libre de toute contrainte extérieure.

Les deux protagonistes ont créé un néologisme où leurs langues se fusionnent pour créer une nouvelle, celle de leur amour. Ils prononcèrent ce lexème dans l'amour, Thédja dit à son amant : « Alzagérie, palpe mes lèvres quand je redirai ce mot qui nous résume... tes doigts me connaissent, me regardent ! »<sup>200</sup>.

Se réfugiant dans une chambre d'hôtel, le bien-être des personnages est conditionné par l'intimité du lieu. Volontairement « confinés » dans cette bulle symbolique, ils s'écartent physiquement du reste de la société et s'adonnent à leur fusion corporelle, certes, mais mentale aussi. C'est ce que va démontrer l'analyse suivante.

---

<sup>199</sup> Idem, p.114.

<sup>200</sup> DJEBAR, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p, 374.

## **2.2. L'espace clos ou l'échappatoire mentale:**

La question de l'espace-échappatoire ne se limite pas au couple de l'œuvre de Marguerite Duras. Afin de fuir le regard impitoyable de la société et les différences culturelles et langagières, le couple djebarien invente aussi leur propre ligne de fuite. C'est grâce à cette ligne qu'ils se sentent libres de toutes contraintes qu'ils peuvent vivre pleinement leur amour.

Tout comme la narratrice de *L'Amant*, celle des *Nuits de Strasbourg* cherche à échapper à la catégorisation sociale et surtout aux préjugés que les autres feront de son histoire d'amour. C'est pourquoi, elle choisit chaque soir une nouvelle chambre d'hôtel, donc un nouvel espace de fusion corporel. Thèldja veut également rester indépendante et ne veut s'attacher à aucun espace en particulier ; cela lui permet d'échapper au spectre de la mémoire et du remords. Le déplacement mental s'avère donc être un moyen de libération, ne déclare-t-elle pas : « Oh Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance, plongée dans une telle intensité ! Jamais, pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère (...) »<sup>201</sup>.

Le déplacement géographique n'est pas la seule modalité proposée dans l'œuvre pour échapper à une réalité difficile. Le déplacement mental, par le biais de la mémoire notamment, permet également aux protagonistes de s'évader vers d'autres lieux. Ceci est démontré grâce aux jeux de mémoires auxquels s'adonnent Eve et Thèldja.

En effet, ces deux personnages gardent de beaux souvenirs de la ville de leur enfance, Tebessa. L'importance de cette ville se fait remarquer par le titre que porte le deuxième chapitre du roman : « CELLE DE TEBESSA ». C'est un fragment d'une mémoire qui taraude des êtres en situation d'exil. L'allusion à cette ville, nous pouvons la constater dans plusieurs passages :

---

<sup>201</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p. 77.

« Nous avons vécu nos années d'enfance commune non loin, à Tébessa : depuis, dans combien de villes et de pays as-tu résidé ? »<sup>202</sup>.

Ou encore :

« Je te répondais de chez moi, mais loin de Tébessa, à Oran ou j'accompagnais Halim. Je t'envoyais de cette dernière ville que je découvrais une carte postale d'une laideur désolante, presque émouvante »<sup>203</sup>.

Ce lieu du passé, n'a pas cessé de hanter Eve dans ses souvenirs. Lieu empli de souvenirs d'enfance et de bonheur. D'ailleurs la protagoniste en rêve la nuit, ne le déclare-t-elle pas à Thédja : « La nuit, je te l'ai déjà écrit, me revient en rêve Tébessa... (Maintenant, je comprends, ces rêves ont commencé après la mort de ma mère) ».<sup>204</sup>

Tébessa est certes un espace mnémonique par excellence. Cette ville reste cependant relative à un mauvais souvenir d'Eve puisque la mère de celle-ci, de confession juive, «[...] a demandé d'être enterrée au cimetière israélite, tout près de son mari, de son père, de ses frères (...) [ce qui] fut non autorisée, ou plutôt « non conseillée » ... »<sup>205</sup>.

Les lieux qu'évoque la mémoire sont traités d'une manière discontinue. Entre espace du passé et celui du présent, les personnages se voient ballottés entre plusieurs univers, toutefois, cela les aide à surmonter leur quotidien pas toujours serein.

Ainsi, l'espace clos s'octroie une fonction double. Il s'est avéré à la fois refuge physique et échappatoire mentale permettant ainsi une fusion corporelle et spirituelle. Fusion que nous découvrirons également par le biais de l'entrelacement des voix.

---

<sup>202</sup> Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, p.61.

<sup>203</sup> Idem, p.67.

<sup>204</sup> Idem, p.71.

<sup>205</sup> Idem, p.64.

### 3. Chapitre 03 : Entrelacement des voix

« Je est un autre »<sup>206</sup> affirmation paradoxale d'Arthur Rimbaud qui accentue l'étonnement quant à la construction du Moi. En effet, l'être ne peut se développer en dehors de ses relations avec l'autre. Ces dernières l'aident à forger sa personnalité et l'influencent. C'est la rencontre de l'Autre qui aide le Même à façonner sa propre personnalité et à retrouver son équilibre psychologique.

Le choix du « je », que se soit dans *l'Amant* ou *La nuit de Strasbourg*, est loin d'être anodin puisqu'il est l'un des paramètres indispensables de l'autobiographie. Raconter une expérience personnelle et l'assumer nécessite la subjectivité de la personne, néanmoins ce n'est pas toujours facile de se dévoiler. Certains écrivains utilisent parfois la polyphonie énonciative ; c'est-à-dire la troisième personne au lieu de la première pour éviter que le lecteur ne fasse un rapprochement entre l'auteur et l'être fictif. Le « je » ne renvoie plus à une réalité permanente, mais bien au contraire à une multiplicité qui rompt avec l'idée de sincérité du discours autobiographique.

Comment à travers le « Je » de la narration, les auteures ont-elles conçu l'équilibre entre l'interdit et la norme ? Comment ces notions se retrouvent-elles transposées dans les romans d'Assia Djebar et de Marguerite Duras ?

---

<sup>206</sup> Propos de Rimbaud dans une lettre adressée à Paul Demeny. Consulté dans le site : [http://www.philophil.com/dissertation/autrui/Je\\_est\\_un\\_autre.htm](http://www.philophil.com/dissertation/autrui/Je_est_un_autre.htm).

### 3.1. Polyphonie dans *L'Amant* de Marguerite Duras :

L'idée des voix multiples s'expriment dans les textes de Marguerite Duras de manière plus ou moins polyphonique puisque, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, c'est à travers la voix unique, impersonnelle, de la narratrice, qui est omniprésente, que l'auteure utilise le pronom « elle » pour évoquer le personnage principal, Suzanne.

En revanche, *L'Amant* marque l'irruption du « je » et la confusion des voix dans l'œuvre. Rappelons que ce roman est le premier où l'auteur utilise la première personne du singulier. Toutefois, le texte n'est pas aussi figé que le voudrait Lejeune, le chevauchement entre fiction et réalité s'impose ; il existe un perpétuel mouvement entre « je » et « elle ». Une division des parties est nécessaire (parties consacrées au « Je » et d'autres consacrées à « elle »)<sup>207</sup>.

Afin de mieux élucider nos propos, voici quelques extraits de *L'Amant* qui manifestent bien le passage du « je » au « elle » ou « nous » :

« Un jour, j'étais âgée déjà (P.09) (...) je suis dans une pension d'Etat à Saïgon. Je dors et je mange là dans cette pension (P.11) (...) je porte une robe de soie naturelle » (P.18).

Le roman s'ouvre sur une réflexion faite à la narratrice sur son visage de jeune fille, la nostalgie de cette époque revient vite à la narratrice mais pour elle c'est déjà trop tard : « A dix-huit ans j'ai vieilli » déclare-t-elle à la page 09.

Quelques pages plus loin, le « je » de la narration cède la place au « elle », nous pouvons ainsi lire :

« L'homme élégant est descendu de la limousine (...) il regarde la jeune fille (...) il vient vers elle lentement (P.42) (...) Elle le regarde. Elle lui demande qui il est (P.43) (...) Elle a consenti à venir dès qu'il le lui a demandé la veille au soir. (p.47.) ».

La narratrice devient d'un coup externe, nous ne pouvons accéder aux sentiments et aux pensées de la petite fille. La narratrice est témoin ; elle ne raconte que la situation vue de l'extérieur. La focalisation de la narration devient

---

<sup>207</sup> En annexe nous avons regroupés et commentés plusieurs extraits tirés de *L'Amant* sous forme de tableau. Voir tableau 3 / partie 2.

externe. Le « je » de la narration réapparaît quelques pages plus loin, comme dans les passages suivants :

« Le bruit de la ville est trop fort, dans le souvenir, il est le son d'un film mis trop haut (...) Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas. ». (p.52) (...) je revois encore le visage et je me souviens du nom. Je vois encore les murs blanchis ». (P.56).

La narratrice se remémore tous les détails de sa vie d'amante. Elle reparle à la première personne dès qu'elle se rappelle ses moments intimes avec le chinois mais utilise le présent d'actualité. La focalisation de la narratrice redevient interne.

Puis, vient la partie où la narratrice raconte les moments de ses rapports intimes avec son amant. La description de sa première expérience sexuelle, nous lisons : « Je ne savais pas que l'on saignait (...) il me demande si j'ai eu mal, je dis non » (p.50) (...) je regardais ce qu'il faisait de moi, comme il se servait de moi. » (p.54).

La narratrice fait partager son expérience au lecteur, elle évoque les moments les plus intimes qu'elle a eus avec le chinois sans s'étaler dans le « je » puisqu'à partir du moment où elle évoque son avenir, le « je » devient « nous ». Nous citons cet exemple :

« Pendant un an et demi nous parlerons comme ça. Nous ne parlerons jamais de nous (...) Dès les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable ». (P.62).

Dès que la narratrice évoque l'avenir de son couple ou les décisions communes, le « je » commute en « Nous » qui englobe les deux instances narratives (Moi + lui). Cependant à la fin du roman, la scène émouvante du départ de la jeune fille est décrite à la troisième personne, nous lisons :

« Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces (...) il lui avait téléphoné, elle l'avait reconnu (...) il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort ». (p.142).

La narratrice termine son texte en s'éloignant de l'atmosphère indochinoise, en effet le texte se termine en une prolepse que la narratrice crée. Mais le pronom « elle » perdure jusqu'à la fin du roman.

D'après tous les extraits que nous venons de voir, nous déduisons que dans certains passages le « Je » de la narratrice cède sa place au pronom « elle ». La dissociation de la narratrice et du personnage principal traduit, à notre sens, une prise de recul voire même un changement de point de vue.

Chaque fois que la troisième personne détient la narration ce n'est plus le point de vue de la narratrice (de la jeune fille) mais plutôt celui du jeune Chinois qui la regarde. Le lecteur voit, dans ces passages, la scène à travers les yeux du jeune homme :

« L'homme élégant (...) répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur le bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est (...) Elle le regarde. Elle lui demande qui il est (...) elle entre dans l'auto noire »<sup>208</sup>.

Ou encore :

« 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. Puis il se tait. Elle ne lui répond pas. »<sup>209</sup>.

Quelques lignes plus loin:

« Elle lui dit : je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez j'aimerais je voudrai que vous fassiez comme d'habitude avec les autres femmes. »<sup>210</sup>.

Le lecteur voit la situation comme la vit le Chinois, il n'entend et ne ressent que ce que ce dernier ressent. Même le sentiment de la jeune fille et ses pensées échappent au lecteur.

Dans la dernière situation, les propos de la jeune fille sont rapportés dans le style direct. Cela est explicité grâce aux deux points. Les réflexions très intimes de la narratrice qui sont en rapport avec le jeune chinois se font également à la troisième personne.

---

<sup>208</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit. pp.43-44.

<sup>209</sup> Idem, pp.47-48.

<sup>210</sup> Idem, p.48.

Ainsi dans l'exemple suivant :

« Dès le premier instant elle sait (...) qu'il est à sa merci (...) elle sait aussi quelque chose d'autre, que dorénavant (...) elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. »<sup>211</sup>.

Dans d'autres passages aussi, la narratrice adopte, comme pour tous les autres protagonistes, la troisième personne du singulier. Ceci crée une instabilité narrative et une subversion des statuts. Il s'agit, à notre sens, d'une prise de recul pour ne pas s'engager totalement dans l'histoire. Le passage qui le montre est celui où elle évoque, au début du texte, sa mère et s'auto-désigne comme « la petite » :

« La mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille (...) ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite »<sup>212</sup>.

Néanmoins, dès que la narratrice évoque sa mère, elle revient à l'utilisation du pronom « je ». La narratrice devient donc un personnage observateur, qui transmet au lecteur une description minutieuse de la mère, et tous les sentiments ressentis envers elle :

« Ma mère est au centre de l'image. Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. A ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, de son regard, (...) »<sup>213</sup>.

La narratrice ironise même en parlant du désespoir de sa mère et utilise un oxymore (désespoir/bonheur) quand elle déclare : « J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait. »<sup>214</sup>.

Le passage suivant marque bien la confusion des deux rôles (narratrice/personnage principal) :

---

<sup>211</sup> Idem, p.46.

<sup>212</sup> Idem, p.11.

<sup>213</sup> Idem, p.21.

<sup>214</sup> Idem, p.22.

« La jeune fille pensait qu'elle venait de voir la nuit la plus calme qui serait jamais survenue dans l'Océan Indien. Elle croit que c'est pendant cette nuit là aussi qu'elle a vu arriver sur le pont son jeune frère »<sup>215</sup>.

La fusion des instances narratives en un seul pronom crée un brouillage, tant il est difficile de cerner le texte. Puisque ce dernier chevauche entre subjectivité : c'est-à-dire regard sur soi ; et objectivité, c'est à dire critique de soi.

Autre extrait où l'instance énonciative « elle » est présente, là où la narratrice conte d'une manière très émouvante le départ de « la jeune fille blanche » pour Paris et la douloureuse séparation du couple métisse.

Le pronom « elle » sera maintenu jusqu'à la fin du texte. Ceci manifeste l'envie de prendre un peu de distance par rapport à ce qui se narre. Comme nous l'avons mentionné plus haut, c'est une prise de recul.

Dans certains paragraphes, le passage de la première à la troisième personne se fait directement ce qui crée un déséquilibre narratologique qui bouscule le lecteur. Le passage suivant reste incontestablement l'un des plus confus :

« Elle entre dans l'auto noire, la portière se referme (...) Je ne ferai plus jamais le voyage en car indigène. Dorénavant, j'aurais une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension (...) elle arrive à Cholen»<sup>216</sup>.

Dans cette citation, la narration devient fragmentée à cause de l'oscillation entre les instances narratives « Je » et « elle ». Marguerite Duras, avec cette polyphonie troublante, a transgressé les normes de la narration et désoriente le lecteur.

Le génie de l'écrivaine réside dans cette forme d'écriture : texte, en quelques sortes, fragmenté mais qui garde sa cohérence, chaque partie est autonome mais est indispensable à la compréhension globale du récit, c'est ce que Duras appelle tout simplement « *l'écriture courante* »<sup>217</sup>. C'est là que résident le secret et la magie de l'écriture durassienne et c'est ce qui fait

---

<sup>215</sup> Idem, p.139.

<sup>216</sup> Idem, p.44.

<sup>217</sup> DENES Dominique, *Etude sur L'Amant*, op.cit. p.58.

l'originalité de ses chefs-d'œuvre. Même si l'auteure bouscule le cadre traditionnel de l'autobiographie avec *L'Amant*, elle a créé, toutefois, l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature française.

Utiliser l'impersonnel (et parfois le « nous ») pour se raconter est une forme d'éloignement que l'auteur emprunte pour des raisons spécifiques (pudeur, crainte du dévoilement...).

Lejeune n'affirme-t-il pas à ce propos :

« Il existe [des textes] dans lesquelles une partie du texte désigne le personnage principal à la troisième personne, alors que dans le reste du texte le narrateur et ce personnage principal se trouvent confondus dans la première personne : c'est le cas du *Traître*, dans lequel André Gorz traduit par des jeux de voix l'incertitude où il est de son identité. Claude Roy, dans *Nous*, se sert de ce procédé plus banalement pour mettre dans une distance pudique un épisode de sa vie amoureuse. L'existence de ces textes bilingues, vraies pierres de Rosette de l'identité, est précieuse : elle confirme la possibilité du récit autobiographique « à la troisième personne » »<sup>218</sup>.

C'est justement dans ce cas de figure que se trouvent les deux romans de *L'Amant* et *L'Amour, la fantasia*. Comment les qualifier puisqu'ils ne racontent pas toujours l'histoire d'une existence individuelle. Le « je » n'est pas toujours présent et laisse souvent place au « elle » et au « nous » ?

L'autobiographie à la troisième personne ou l'autobiographie impersonnelle marque l'hésitation pour une écriture son expérience, un renoncement à l'idée de dire et de dévoiler son vécu au lecteur.

Mais est-ce suffisant pour convaincre le lecteur qu'il ne s'agit pas de la vraie vie de l'écrivain ?

---

<sup>218</sup> LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op.cit, p.17.

### **3.2. Polyphonie dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar :**

La narration dans *L'Amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar est caractérisée par la prédominance de l'instance énonciative « je ». La mise en texte de la première personne instaure la subjectivité dans la narration.

*L'Amour, la fantasia* a pour incipit : « fillette arabe allant pour la première fois à l'école »<sup>219</sup>. La narratrice s'est donc présentée comme une fille anonyme d'emblée à l'image de son propre espace: « fillette arabe dans un village du sahel »<sup>220</sup>.

L'anonymat de l'espace et du personnage dès la première page donne l'impression qu'il s'agit d'un roman. Il s'agit en fait, comme nous l'avons déjà mentionné, d'une autobiographie impersonnelle.

Cependant l'emploi de la troisième personne n'est pas généralisé dans tout le roman, certaines parties sont assumées pleinement par l'écrivaine puisqu'elle utilise le « je », notamment dans la première partie où elle évoque son enfance.

Nous avons remarqué que les parties où Assia Djébar se cache derrière l'impersonnel sont généralement les parties où elle évoque sa vie amoureuse, elle utilise une narration hétérodiégétique. Ainsi elle passe aisément du « je » au « elle » comme nous le démontrent les extraits suivants :

« Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin. »<sup>221</sup>.

Ou encore :

« Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de pruderie... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir ! »<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit, p.11.

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> Idem, p.71.

<sup>222</sup> Idem, P.76.

L'emploi de la troisième personne se centre davantage dans les passages où elle évoque sa vie amoureuse. Serait-ce par pudeur devant le père tant aimé et tant admiré ?

Nous pensons qu'il existe un chevauchement entre autobiographie à la première personne et autobiographie impersonnelle, puisque selon Philippe Lejeune :

« La troisième personne est toujours employée de manière contrastive et locale, dans des textes qui utilisent aussi la première personne (...) il peut s'agir soit d'un emploi exceptionnel de la troisième personne, soit d'une alternance délibérée. »<sup>223</sup>.

L'hésitation entre la première et la troisième personne se manifeste surtout dans le troisième chapitre de la deuxième partie. Voici quelques citations qui le montrent :

« La future épouse circulait dans les chambres obscures, aux multiples bibliothèques. Elle recevait sa mère (...) la mère et la fiancée allèrent acheter (...) de la lingerie, un ensemble pied de poule bleu ciel, une paire de chaussures (...) La jeune fille, installée dans une pension d'étudiantes, s'informait à chaque fois du nouveau gîte ».<sup>224</sup>

Quelques pages plus loin :

« La jeune fille s'aperçut qu'elle souffrait de l'absence du père (...) Ma mère, elle se trouvait dans un Paris d'hivers et elle n'avait pas à pleurer (...) Mon père n'aurait emprunté aucun burnous de pure laine (...) pour m'enlacer et me faire franchir le seuil »<sup>225</sup>.

Ou encore :

« Le mariage signifiait d'abord pour moi départ (...) le jeune homme l'avait toujours su (...) avant de se tourner vers la vierge immobile »<sup>226</sup>.

Tout comme pour le roman de Marguerite Duras, l'utilisation du « elle » aide Assia Djebar à prendre du recul par rapport au déroulement de l'histoire.

---

<sup>223</sup> LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*. Op. cit. P. 47.

<sup>224</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*. Op.cit. P.145.

<sup>225</sup> Idem, pp. 150-151.

<sup>226</sup> Idem, pp. 151-152.

La troisième personne du singulier n'est pas le seul refuge pour la narratrice, car cette dernière utilise parfois le « Nous » collectif. Ce qui fait une liaison entre la narratrice, son histoire et celle des autres personnages féminins de la tribu. Elle reconstruit de ce fait l'identité collective.

Le « Nous », dans certains passages du texte, englobe les femmes algériennes et la narratrice-enfant. Dans le deuxième chapitre, intitulé « *Trois jeunes filles cloitrées...* », Certains passages confirment ces propos :

« Ensemble, nous passons des heures sur la balançoire, au fond du verger, près de la basse-cour. Nous interrompons par instants nos jeux pour épier, à travers la haie, les villageoises criardes des fermettes voisines (...) Nous, les fillettes nous fuyons sous les néfliers (...) Nous allons compter les pigeons du grenier »<sup>227</sup>.

Quelques pages plus loin:

«Nous dépassions quelquefois la maison du gendarme, nous courions jusqu'à l'orée des premiers résineux, nous nous jetions sur le sol jonché de feuilles pour nous gorger d'odeurs vivaces. Notre cœur battait sous l'effet de l'audace qui nous habitait (...) nous restions dans la cour du jardin, debout devant la fenêtre ouverte de la cuisine. »<sup>228</sup>.

Nombre de passages autobiographiques sont narrés à la première personne du pluriel. Le « Nous » a comme rôle d'intégrer la vie de la narratrice à celle des autres personnages-féminins de son entourage. Les descriptions faites dans les passages précédents ne concernent pas uniquement des actions, mais aussi des sentiments et des pensées vécus en collectivité.

A notre sens, cette parole collective a deux rôles essentiels :

- Elle voile la vie réelle de la narratrice et cache sa voix parmi celle des autres personnages-féminins.
- Elle lui donne la possibilité de parler au nom des autres femmes, qu'elle aime et respecte énormément. N'oublions pas qu'Assia Djébar a toujours revendiqué son appartenance à cette collectivité ancrée dans son identité.

---

<sup>227</sup> Idem, pp. 18-19.

<sup>228</sup> Idem, pp. 32-33.

Dans la troisième partie (premier mouvement), le « nous » est également très présent mais le « je » reprend rapidement sa place initiale.

L'extrait suivant le prouve :

« Fêtes nocturnes sur les terrasses d'où, parquées en peuple d'invisibles, nous regardions l'orchestre andalou avec son ténor vénérable (...) je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des hommes de la société dominante s'imaginait maître, face à nous. »<sup>229</sup>.

Cette instance narrative est rapidement oubliée dans les parties où elle retrace sa vie intime puisqu'elle revient à la troisième personne du singulier :

« Le lecteur rencontre ainsi une multitude de pronoms personnels se référant à l'auteure : - la narratrice parle d'elle-même en oscillant entre autodiégèse et hétérodiégèse (je et elle). - elle raconte des événements de sa vie vécue en communauté (nous). - elle ne raconte pas uniquement l'histoire de sa vie mais se révèle être biographe d'autres femmes (elles, s'). - Elle parle d'elle-même en se créant un double fictif (je-tu). »<sup>230</sup>.

Par le procédé de la narration hétérodiégétique (passage du « Je » au « Elle ») la narratrice se retire du déroulement de l'histoire pour prendre une position en marge de cette dernière. Par là, Assia Djébar désoriente le lecteur à propos de son identité, elle hésite et ne veut pas se dévoiler de manière directe devant lui. Alternier : « les pronoms personnels « je » et « elle » pour désigner sa propre personne nous semble être un moyen de réaliser le paradoxe qui consiste à parler de façon anonyme de soi-même »<sup>231</sup>.

C'est la même constatation pour Margerite Duras, qui, dans *L'Amant* raconte son enfance et ses rapports avec sa famille à la première personne du singulier, cependant, dès qu'elle évoque sa vie de couple (ses moments intimes avec le chinois) le « je » de la narration cède la place au « elle ».

Pour mieux éclairer nos propos, nous avons choisi ces extraits ; nous remarquons donc le passage de la première à la troisième personne du singulier, nous soulignons :

---

<sup>229</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. PP. 182-183.

<sup>230</sup> RICHTER Elke, *L'écriture du Je hybride dans le Quatuor d'Assia Djébar*, op. cit. p.27.

<sup>231</sup> Idem.

« Je me souviens d'un hurlement, d'un appel. Elle nous a réveillés (...) »<sup>232</sup>.

Ou encore :

« L'homme élégant(...) regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or (...) il répète que c'est extraordinaire de la voir sur ce bac (...) une jeune fille belle comme elle l'est (...) elle le regarde. »<sup>233</sup>.

Le "je" est porteur d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs. Ainsi dans *L'Amant*, il n'est pas question de l'autobiographie d'un individu particulier qui serait Duras, auteure française connue, revenant sur son passé pour l'intégrer à son présent, mais du destin d'une "fillette blanche de 15 ans", à l'image des autres adolescentes, qui n'arrivent pas à avouer, assumer ou parler de leurs sentiments à leurs entourages surtout si ces derniers sont à l'attention d'un étranger.

L'une des différences existantes entre l'écriture de Marguerite Duras et celle d'Assia Djebar est le chevauchement entre le « je », le « nous » et le « elle ». En effet, Le « nous » chez Duras est moins fréquent que dans l'œuvre de Djebar, ceci prouve que cette dernière se mêle aux autres personnages (notamment féminins). Elle veut se rapprocher d'elles et revendique son appartenance à cette société. En revanche, Duras marque les limites entre elle et les autres personnages, le pronom personnel « Nous » est très rare, ne serait-ce que pour marquer la distance existant entre elle et sa famille.

La narration hétérodiégétique est utilisée dans les chapitres de *L'Amour*, la fantasia dans lesquels la narratrice raconte son enfance, elle mêle le « je » au « nous », elle évoque ses souvenirs d'enfance tout en s'intégrant aux groupes (d'enfants ou de femmes qui l'entouraient à cette époque) et cela pour mieux se remémorer chaque détail. Le récit fait appel donc à la mémoire collective et la narratrice manifeste sa satisfaction à s'impliquer dans les groupes sociaux qui l'entouraient.

---

<sup>232</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit. P.42.

<sup>233</sup> Idem, p.42.

Le « Je-enfant » s'unit aux autres enfants et aux femmes afin de former un « Nous » que la narratrice assume pleinement pour narrer son enfance. Un « Nous » qui lui donne de la force puisqu'elle est entourée des siens.

Revenons au deuxième texte d'Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, où nous avons noté que dès les premières lignes, le personnage principal (Thèldja) prend la parole sous une forme de monologue intérieur. Elle déclare d'emblée : « Je ne connais pas votre ville ; pourtant, je n'y suis pas encore l'étrangère. Pas encore »<sup>234</sup>.

Dès le début, le « Je » s'adresse à l'Autre, l'altérité est instantanément signalée et nous avons l'impression qu'elle occupe une place privilégiée. Le rôle de ce monologue est de parler et à soi même et à l'Autre en même temps. L'Autre ne serait-il pas, de ce fait, une partie intégrante de nous ?

Dans ses soliloques, Thèldja raconte, se plaint, se confesse et interroge cet Autre, elle lui dévoile ses sentiments et ses secrets les plus enfouis, lesquels sont en rapport étroit avec l'altérité.

*Les Nuits de Strasbourg*, comme les deux textes précédemment analysés, à savoir *L'Amour, la fantasia* et *L'Amant*, ont la particularité d'avoir un narrateur qui change de statut : tantôt personnage, tantôt narrateur, il passe aisément de la première à la troisième personne. Cependant la narratrice dans *Les Nuits de Strasbourg* est souvent intradiégétique.

Néanmoins l'alternance des modalités narratives crée une dualité dans la narration, tantôt elle est autodiégétique<sup>235</sup>, tantôt hétérodiégétique.

Ce qui caractérise *Les Nuits de Strasbourg* et *L'Amour, la fantasia* est la structure binaire de la narration, « je » et « elle » deviennent presque inséparables. Le « Je » renvoie dans ce texte au Moi (le Même) qui est en relation continue avec son altérité (son Autre).

---

<sup>234</sup> Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p.41.

<sup>235</sup> On parle d'intradiégétique quand le narrateur est le personnage principal donc il sait tout ce que le personnage principal sait par contre l'extradiégétique c'est quand le narrateur n'est pas le personnage principal (utilisation de « il »).

La structure binaire se trouve au sein même des protagonistes, chacun d'entre eux forme un couple avec son « altérité », son Autre. Ce faisant, cette trame romanesque est caractérisée par la complexité narrative. Parfois, certains personnages se perdent et ne savent plus qui est le « je » ; prenons l'exemple du personnage de Djamila qui incarne la figure d'Antigone et qui s'interroge: « Qui suis-je ? Djamila ou Antigone »<sup>236</sup>.

Cette quête du « je » est due dans ce cas précisément au fait que Djamila est une immigrée qui se cherche encore et qui se trouve perdue entre deux cultures et deux identités.

Certains chapitres de *L'Amour, la fantasia*, *Les Nuits de Strasbourg* et de *L'Amant* comportent le pronom « vous ». Il est généralement utilisé comme une sorte de rapprochement de l'Autre, il marque le lien entre « le Moi » et « l'Autre ».

Par contre, dans certaines situations, le Moi accuse l'Autre et le culpabilise. Ce qui nous mène à dire que parfois le Moi rejette cet Autre. A ce propos, Gustave Guillaume affirme que :

« La caractéristique essentielle des personnes rendues respectivement sous les signes Nous et Vous, c'est que ce sont des personnes extensives, pour ce qui est du rang, et dont l'une, Nous, développe son extension par inclusion du Moi, tandis que l'autre la développe par exclusion du Moi. Vous en tout premier signifie : pas moi. »<sup>237</sup>.

Ceci nous mène à évoquer « *Les 'je' hybrides* » pour reprendre l'expression de Khatibi cité dans : *Abdelkébir Khatibi : L'écriture de la dualité*<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p.329.

<sup>237</sup> *Leçons de linguistique*, les presse de l'Université de Laval, Québec, 1982. P.51. Cité dans *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Etude de l'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane* thèse de Doctorat soutenue en 1995 par Mme. Rgaig Nadjiba.

<sup>238</sup> MEMMES A, *Abdelkébir Khatibi : l'écriture de la dualité*, Paris : L'Harmattan, 2000.

### 3.3. Les « je » hybrides :

Les “je” hybrides sont définis par Abdelkébir Khatibi comme étant «les identités hybrides des protagonistes qui naissent du jeu avec le « je » (...) ils sont comme les vecteurs d’une des convictions postcoloniales les plus importantes : celles que toute identité–culturelle ou personnelle- est, et a toujours été, hybride ». <sup>239</sup>

Le dédoublement dans la première personne du singulier renvoie à son appartenance ou à son ancrage dans deux univers socioculturels différents. Ce « je » est omniprésent dans *Les Nuits de Strasbourg* et dans *L’Amant* puisque les héroïnes sont inscrites dans des sociétés qui ne sont pas les leurs à la base mais elles se sont intégrées et ont pu s’adapter.

Le « Je hybride » est donc le résultat de cultures métissées, entre le Maghreb et l’Occident pour le cas de Thèldja et certains protagonistes de *L’amour, la fantasia* et entre l’Occident et l’Extrême Orient pour la narratrice de *L’Amant* ainsi que Suzanne.

Au-delà de l’enrichissement culturel, ces ambivalences créent chez les protagonistes une sorte de malaise qui les condamne à une instabilité et une ambiguïté. Cela les mène à se chercher et à tenter de comprendre leur rapport à l’Autre.

*L’Amant, L’Amour, la fantasia et Les Nuits de Strasbourg*, sont ainsi des textes qui correspondent au procédé d’écriture qu’est la polyphonie, procédé introduit en littérature grâce à Michael Bakhtine dans les années soixante.

L’existence de multiplicité et de pluralité de voix dans ces textes signifie une multiplicité d’instances narratives et donc d’«univers idéologiques ».

Assia Djébar et Marguerite Duras ne délèguent pas la voix à un seul narrateur omniprésent à l’instar des romans du 19<sup>ème</sup> siècle, elles ont libéré la parole et l’ont rendue ambivalente entre les protagonistes. Le lecteur peut donc, grâce à cette stratégie narrative, changer de point de vue avec le changement du personnage-narrateur.

---

<sup>239</sup> Idem, p.280.

Dans *L'Amant*, nous passons du « je » de la narratrice qui décrit ce qu'elle ressent au « elle » vue et commentée par le chinois. Dans *les Nuits de Strasbourg*, nous avons noté que la polyphonie mettait en œuvre le rapport à l'Autre et donc permet au lecteur de voir différents points de vue de différents personnages. En disant « je » le personnage-narrateur s'adresse au « Vous », à l'Autre, les premières phrases l'illustrent d'autant plus qu'il s'agit d'un monologue : « je ne connais pas votre ville (...)»<sup>240</sup>.

Les romans qui constituent notre corpus se caractérisent par des structures narratives complexes. En effet, le passage de l'interlocution (je) à la délocution (elle) marque une prise de recul de la part des narratrices pas toujours aisée à comprendre. Nous avons découvert grâce à cette partie du travail l'un des points communs entre l'écriture d'Assia Djébar et celle de Marguerite Duras ; la polyphonie.

Les auteures s'inscrivent dans un contexte postcolonial marqué par la pluralité culturelle, les hybridités identitaires et les nouveaux regards que nous avons sur le Moi et sur l'Autre.

---

<sup>240</sup> Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.41.

## **Conclusion partielle 2 :**

Le récit d'une rencontre amoureuse a fortement marqué notre recherche sur l'œuvre d'Assia Djebar et de Marguerite Duras. Dans cette partie de l'analyse, nous nous sommes attachés à découvrir de quelle manière se tissent ces liens altéritaires entre des amants que tout oppose et rapproche à la fois.

Les deux auteures nous livrent à travers leurs œuvres une nouvelle manière d'envisager les relations entre des amants peu communs : un amant chinois et plus déjà âgé avec une maîtresse jeune et française en ce qui concerne l'œuvre de Duras ; et deux amants dont les rapports sont indéniablement marqués par un lourd passé colonialiste, pour ce qui est de l'œuvre de Djebar. Les rapports amoureux de ces deux couples se sont révélés fusionnels à travers les trois points développés dans notre étude :

Dans un premier temps, c'est par le biais du corps que la fusion se manifeste. Le corps devient un espace concret pour tout rapprochement physique favorisant une pléthore d'émotions et de plaisir charnel.

Ensuite, c'est à l'espace clos de devenir un havre de paix, un refuge qui les abrite et leur permet de vivre leur union loin de toutes contraintes sociales ou psychologiques. La clôture de l'espace ne permet pas seulement un isolement physique mais aussi un envol mental et fantasmagorique qui crée un lieu idyllique réconciliant les deux communautés.

Enfin, la fusion des voix engendre une polyphonie où Même et autre se confondent pour donner naissance à une même et unique vision du monde.

Dans cette partie du travail, nous avons démontré l'étroitesse des liens existants entre les narratrices et leurs amants. La rencontre avec l'amant, cet Autre – si différent et si proche à la fois, est inscrite aux creux des quatre œuvres étudiées.

A l'instar de la différence constatée à plusieurs niveaux (appartenance culturelle, milieu social, écart d'âge, passé collectif douloureux et complexe), la rencontre des altérités, dans les romans étudiés, demeure néanmoins marquée par

une forme de fascination fusionnelle. Fusion démontrée par le biais des plaisirs charnels, par le recours aux lieux murés et par l'entrelacement des voix.

Toutefois, la fusion des altérités ne peut être totale puisque maintes transgressions la bouleversent ; c'est le point que nous analyserons dans la partie qui suit.

# **Partie III**

# **Transgressions**

Délibérément ou pas, dans *L'Amant* et *L'Amour, la fantasia*, Marguerite Duras et Assia Djebar évoquent des souvenirs et se remémorent des fragments d'enfance et d'adolescence et les livrent au lecteur grâce au « Je » de la narration. Elles dévoilent certains éléments de leurs vies qui dévoilent parfois leur caractère rebelle. Les transgressions sont décrites et dévoilés à travers les trames romanesques.

Le dictionnaire du petit Larousse illustré offre la définition suivante du verbe « transgresser » : « V.t. (du lat. *transgressus*, qui a traversé). Ne pas obéir à un ordre, à une loi, ne pas les respecter ; enfreindre, violer. »<sup>241</sup>. Nous retenons ainsi que la personne qui transgresse est celle qui a « un comportement transgressif, qui désobéit à une règle »<sup>242</sup>. Ainsi, l'acte de transgresser a une connotation péjorative et renvoie à des agissements qui vont à l'encontre de la norme socioculturelle d'une communauté donnée.

Dans cette partie du travail, il s'agira essentiellement d'analyser les différents éléments de transgression révélés dans les quatre textes. Nous tenterons de répondre aux questions suivantes : L'amour est-il transgressif en lui-même ? Comment l'écriture de l'altérité cherche à décrire les passions défendues ? Pourquoi les auteures ont-elles évoqué une sexualité interdite, des désirs homosexuels défendus voire même incestueux ? Cette passion est-elle une malédiction, les mènera-t-elle à une déraison ?

---

<sup>241</sup> Le petit Larousse illustré, 2011.

<sup>242</sup> Idem.

## **1. Chapitre 01 : Transgresser la norme sociale**

Dans cette partie nous examinerons les éléments que Marguerite Duras et Assia Djebar ont transgressés afin de faire parvenir leurs messages. Chose faite consciemment ou pas, nous verrons que la transgression sociale commence dans l'écriture même du texte qui s'inspire de la vie de ses auteures.

### **1.1. Des textes hors-normes :**

« Ma vie est dans mes livres. Pas dans l'ordre, mais qu'est ce que ça fait ? »<sup>243</sup> Déclare Marguerite Duras à Bernard Pivot lors de son émission télévisée *Apostrophes* à propos du rapport entre sa vie et son écriture.

Tel un puzzle, l'écriture de Duras contient des parties relatives à son vécu. Des parties qui sont semées tout au long de ses productions écrites néanmoins elles sont en désordre. Elle déclare que sa vie existe bel et bien dans ses livres et non dans un seul. Elle offre ainsi une image d'elle-même, ou du moins une image fragmentée.

Ne pouvant s'étaler sur les rapports intimes entretenus avec le chinois dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras avoue à Bernard Pivot qu'elle « n'aurait pu écrire l'épisode du Chinois du vivant de sa mère »<sup>244</sup>. Ces propos révèlent que l'auteure savait que l'histoire de ce roman était tabou, transgressif ; c'est pourquoi elle s'en tient au personnage de Suzanne et de celui de M. Jo.

*Un Barrage contre le Pacifique* dépeint le portrait de la famille de Suzanne qui est loin du modèle de la famille coloniale de l'époque. Il s'agit, en effet, d'une famille marginalisée qui vit dans la souffrance et la pauvreté. Victime de la corruption des administrateurs blancs du cadastre, toutes leurs économies ont été englouties.

---

<sup>243</sup> *Apostrophes*, émission de Bernard Pivot sur Antenne 2, diffusé le 28/09/1984, consultée sur le site [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>244</sup> Jean BARDET, *Etude sur Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. P.07.

La concession que la mère acheta à l'époque fut ravagée par la montée de la mer et cette dernière n'a rien pu faire pour empêcher cela. La mer devient pour elle un océan qu'elle ne peut contrôler.

Ceci nous renvoie à une autre définition du terme transgression que nous avons relevé dans Le Petit Larousse illustratif, nous lisons : « n.f. 1. Action de transgresser ; violation. 2. Avancée lente de la mer due à une remontée de son niveau, d'une érosion rapide du rivage ou d'un affaissement tectonique »<sup>245</sup>.

L'avancée lente de la mer sur la concession achetée par la famille de Suzanne dans *Un Barrage contre le Pacifique*, constitue en quelque sorte le premier degré de transgression. La mer dévore la concession et engloutie par conséquent toutes les économies de la famille.

Nous remarquons à travers les deux textes du corpus, que le personnage de la jeune fille est exclu de la société blanche, à cause de son infortune ; elle partait à l'école dans « le car pour indigènes »<sup>246</sup> et vivait dans une pension à Saïgon où la majorité des internes étaient indigènes. C'est peut être à cause de sa modeste condition de vie, que la jeune fille s'est réfugiée dans les bras de M.Jo ?

*Un Barrage contre le Pacifique* ne constitue, à notre sens, qu'un passage vers la peinture de la vie de Marguerite Duras, une sorte de première étape dans le chemin du dévoilement autobiographique.

Dans *Apostrophes*, l'auteure évoque l'un de ses personnages préférés et avoue l'avoir réellement connu, nous soulignons :

« J'avais huit ans lorsque j'ai connu Anne-Marie Stretter. Pourquoi j'ai été cherché cette femme pour faire India Song ? C'est curieux ! C'est pour comprendre la raison de mon attirance pour cette femme que j'ai décidé d'écrire sur cette période un livre, qui pour la première fois, n'est pas une fiction. »<sup>247</sup>.

Cette citation révèle clairement que Marguerite Duras s'est inspirée de personnes qui l'ont marquée durant son enfance, notamment Anne-Marie

---

<sup>245</sup> Le petit Larousse illustré, 2011.

<sup>246</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit, p.16.

<sup>247</sup> *Apostrophes*, émission de Bernard Pivot sur Antenne 2, diffusé le 28/09/1984 consulté sur [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Stretter, personnage qui revient souvent dans ses romans ; dans *India Song*, *Le Vice consul*, *Le Ravissement du Lol V. Stein* et dans *L'Amant*.

L'auteure parle d'un lien qui l'unit à cette « Dame » qui la fascine. Elle se voit à travers elle et ne cesse de se comparer à elle. Nous soulignons :

« C'est peut être ma scène primitive le jour où j'ai appris la mort du jeune homme ... l'accident : le suicide par amour de cette femme, le jeune homme qui se tue pour elle. »<sup>248</sup>.

La rencontre de Duras et d'Anne-Marie Stretter fut capitale pour son évolution personnelle. C'est grâce à cette rencontre que ce personnage est né. L'amour d'un jeune homme pour cette dame le mène au suicide et leur histoire bouleverse l'écrivaine. Cela lui rappelle-t-il son propre vécu ? Son histoire d'amour passionnée mais inachevée avec le Chinois ?

L'image que renvoie l'auteure d'elle-même est celle d'une jeune fille qui veut se libérer de sa famille par le biais de l'écriture : « *J'ai répondu [à la mère] que ce que je voulais avant toute chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien.* »<sup>249</sup>.

Le texte s'ouvre sur une image que Marguerite Duras a dévoilée aux lecteurs ; celle de son visage qui a vieilli très rapidement et précocement : « à dix-huit ans j'ai vieilli »<sup>250</sup> ; elle décrit cela minutieusement. Nous soulignons :

« Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un par 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 »<sup>251</sup>.

Nous pouvons, grâce à ce fragment du discours, imaginer voire même dessiner le visage de l'auteure. Un visage rempli de rides, lacéré, triste et marqué de cassures profondes ; bref, un « visage détruit »<sup>252</sup>. Les traits moroses et déchirés nous permettent de déduire que ce vieillissement est dû à la tristesse, une angoisse que la jeune fille ressentait à l'époque de ses dix-huit ans voire

---

<sup>248</sup>Cité dans ARMEL Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op.cit. p.41.

<sup>249</sup> Idem, P.31.

<sup>250</sup>DURAS, op.cit, *L'Amant*, p.10.

<sup>251</sup> Idem.

<sup>252</sup> Idem.

même avant. Ne déclare-t-elle pas : « Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance »<sup>253</sup>.

La narratrice n'apprécie pas son physique. Elle pense que sa maigreur cache sa beauté et parle d'une : « minceur de la forme, un défaut de l'enfance (...) une donnée brutale, fatale, de la nature (...) un corps chétif »<sup>254</sup>. Elle veut abolir cette image qu'elle a d'elle-même et décide de changer son allure vestimentaire. Un changement transgressif qui marquera sa différence par rapport aux autres. Une transgression qui se voit à travers des vêtements mi-masculins, mi-féminins :

« Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée [elle était à ma mère] (...), cette robe est sans manches et très décolletée (...) j'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères (...) une paire de talons hauts en lamé or »<sup>255</sup>.

Mais la tenue exceptionnelle de la jeune fille n'est pas terminée ; un élément va créer un effet baroque à tout cela, il s'agit d'un chapeau d'homme. La narratrice le décrit ainsi :

« Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï (...) ce qu'il y a c'est que [je] porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir »<sup>256</sup>.

Le chapeau fait de la tenue de l'enfant, une tenue hors du commun : « aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque là. »<sup>257</sup>.

La jeune fille veut être unique et ne veut pas ressembler aux siens. Elle cherche à être une autre, c'est ce qui l'a poussée à acheter le chapeau, ne dit-elle pas : « Sous le chapeau d'homme (...) je me vois comme une autre, comme une autre serait vue (...) Je prends le chapeau, je ne m'en sépare plus »<sup>258</sup>.

---

<sup>253</sup> Idem, p.78.

<sup>254</sup> Idem, p.20.

<sup>255</sup> Idem, pp.18-19

<sup>256</sup> Idem, p.19.

<sup>257</sup> Idem, pp.19-20.

<sup>258</sup> Idem, p.20.

Le fait de se voir comme une autre, procure à la narratrice une sensation d'être spéciale, particulière pas comme les blancs de la colonie. Son attitude va de pair avec sa tenue baroque ; le lecteur devine qu'elle est arrogante et atteint ses objectifs quoi qu'il advienne. Maintes citations le manifestent : « Ma mère me l'a acheté et sur ma demande »<sup>259</sup> Ou encore : « Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté »<sup>260</sup>.

De par sa différence vestimentaire et son attitude arrogante, la narratrice est exclue de la société blanche. Son niveau social non plus ne lui permet pas d'être au même niveau que les autres femmes blanches (puisqu'elle n'a pas les moyens financiers des blancs de l'époque).

La jeune française s'identifie elle-même aux indochinoises, elle porte beaucoup d'affection envers ce peuple et ce pays dans lequel elle est née et a grandi ; le fait d'avoir une liaison avec l'un des leurs, lui procure plaisir et satisfaction.

Le corps de l'Autre devient une passerelle pour elle afin qu'elle se sente pleinement asiatique : « Je le désire »<sup>261</sup> affirme la narratrice, mais est-ce seulement pour transgresser les lois maternelles ou veut-elle se sentir dans le corps de l'Autre, de l'oriental ?

La narratrice se voit et est vue comme autre : « Soudain, je me vois comme une autre (...) il [le chinois] trouve que je suis très différente des parisiennes qu'il a connues, beaucoup moins gentille »<sup>262</sup> la narratrice veut être intéressante par sa différence, elle fait tout pour acquérir cette différence.

*L'Amant et Un Barrage contre le Pacifique* retracent les traits physiques et l'allure vestimentaire de la jeune fille blanche. Nous avons relevé ce qui suit :

---

<sup>259</sup> Idem.

<sup>260</sup> Idem, p.21.

<sup>261</sup> Idem, p.54.

<sup>262</sup> Idem, pp.61-62.

**a. Traits physiques :**

- Corps chétif, une minceur ingrate et une très longue chevelure : « deux longues tresses par le devant de [son] corps » (*L'Amant*, p.23.).
- Son visage est dévasté à l'âge adulte : « mon visage a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit » (Idem, p10).
- Elle est mineure. Dans *L'Amant*, la jeune fille a quinze ans et demi et dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Suzanne a dix-sept ans. Cette dernière comprend qu'elle peut utiliser son charme pour attirer les hommes.

**b. Allures vestimentaires :**

- Mélange de genre vestimentaire masculin/ féminin. Sa tenue est décrite minutieusement dans *L'Amant* comme étant très extravagante ; la robe est presque transparente et très décolletée.
- Dans les deux textes, la description montre que la jeune fille est souvent pieds nus mais met des chaussures à talons haut pour aller au lycée.

A partir de ces deux traits distinctifs de la personnalité de la jeune fille, il est clair que son attitude dans les deux textes révèle son côté transgressif. Elle enfreint le règlement de la pension, du lycée, fait ce que bon lui semble et s'habille différemment de ses camarades. Ceci provoque la colère de la mère mais attire le regard des hommes.

L'image offerte dans ce texte est celle d'une jeune fille rebelle qui se rapproche plus de l'Autre que des siens. Elle se veut différente de par son comportement transgressif et de par son allure vestimentaire. Marguerite Duras décrit un personnage insolite qui va à l'encontre du prototype de la jeune fille blanche des colonies. Ceci donne naissance à une image transgressive dans laquelle le Même se rapproche de l'Autre et s'éloigne des siens.

La transgression chez Assia Djebar diffère de celle rencontrée chez Marguerite Duras. Dans *L'Amour, la fantasia* la narratrice déclare :

« Mon texte devient avec urgence, quête personnelle, intime tout autant que collective ; il progressait par ailleurs à la recherche exigeante d'une forme obscure, d'une structure qu'il me fallait peu à peu inventer (...) »<sup>263</sup>.

Un consensus s'est établi chez plusieurs chercheurs qui ont considéré ce texte comme étant le texte autobiographique d'Assia Djébar par excellence. Dans *L'Amour, la fantasia*, l'auteure utilise dans certains chapitres le « Je », ce qui rend son écriture acte transgressif puisque selon Jeanne-Marie Clerc, auteure de *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister* :

« Assia Djébar a conscience que son écriture est une forme de provocation, dans la mesure où elle s'inscrit en faux contre le rituel culturel arabe (...) et qui interdit à toute femme l'expression du Je »<sup>264</sup>.

D'après la citation, Assia Djébar sait que son écriture est acte transgressive. Ecrire sa vie et l'étaler devant le lecteur n'est pas une tâche facile pour une romancière maghrébine d'expression française. Cela demande énormément de courage.

Assimiler le Je de la narratrice au Je collectif n'est pas un acte anodin, loin de là, cela a permis à Djébar de dissimuler son histoire et son vécu dans ceux des autres personnages féminins. La spécificité de *L'Amour, la fantasia* est que c'est un texte polyphonique ; plusieurs voix se mêlent à travers les flashbacks et les réminiscences des protagonistes et sont rapportés par la voix de la narratrice.

Les chapitres autobiographiques qui se situent au début du roman sont centrés principalement sur l'enfance de la narratrice ; elle y évoque ses souvenirs d'écolière, de vacances et ses premières amourettes.

Dans ce roman, le « je » est une femme en quête d'elle-même dans une société où il faut connaître le sort des autres femmes pour pouvoir s'affirmer. Situation qui laisse à désirer puisqu'elle évolue dans une société patriarcale fondée sur la domination du sexe opposé.

---

<sup>263</sup> Entretien avec Lise Gauvin, 1996. Consulté sur la page : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1996\\_num\\_101\\_1\\_2396](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396).

<sup>264</sup> Clerc Jeanne-Marie, *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris : L'Harmattan, 1997, p.52.

En narrant les « récits de vie » des autres femmes, elle a intégré le sien et ce sous le regard d'un lecteur perplexe qui doit être averti pour pouvoir dévoiler son écriture particulière.

La transgression est tout autre dans *Les Nuits de Strasbourg*, Assia Djebar crée un personnage féminin différent des autres. En effet, Thèldja paraît d'emblée à la lecture du texte sûre d'elle, de ses décisions et de ses choix, même si ces derniers sont osés et s'éloignent des traditions conservatrices maghrébines. Une rebelle, qui n'accepte pas les normes d'une société machiste et ne se soumet pas à son autorité. En effet, sa décision de rejoindre son amant français à Strasbourg et de partager neuf nuits avec lui va à l'encontre de son éducation, ne s'exclame-t-elle pas :

« Tu es mon amant et tu es un français !... Il y a dix ans, quand j'arrivai à Alger pour aller à l'Université, une telle intimité... m'aurait parue invraisemblable »<sup>265</sup>.

Thèldja est consciente que cette relation va à l'encontre des traditions maghrébines. Mais ceci n'est pas le seul élément de malaise ; en effet, le fait que Thèldja précise à son amant qu'il est français prouve qu'elle pense au passé colonial.

Passé qui hante ses cogitations puisqu'elle reste sceptique quant à sa relation avec François à cause de la colonisation. Cependant, il faut préciser que son départ vers la France est une renaissance pour elle. Les stigmates du passé, de la mémoire et de la culture algérienne l'ont figée. Son exil lui a permis de « jaillir d'une tombe »<sup>266</sup>. La comparaison faite par Thèldja manifeste sa volonté de vivre libre. Liberté qu'elle ne connaît qu'en transgressant toutes les règles qui la bloquaient. Une liberté vécue dans les bras de son amant François.

Précédemment stable et sans grandes préoccupations, la vie de François ne sera plus pareille après le passage de Thèldja. En effet, cette dernière « venue en

---

<sup>265</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p. 55.

<sup>266</sup> Idem, p.125.

coup de vent, qui partirait de même, semblait avoir pour fonction de réveiller François »<sup>267</sup>.

Connaitre l'Autre génère la connaissance d'une partie de nous, « une phase cachée » de notre propre identité, comme le qualifie Julia Kristéva. Cet Autre devient ainsi un pont vers une connaissance interne avec soi-même, son Moi.

A travers sa relation avec l'Autre, Thèldja se libère et découvre une autre facette de son identité ; celle de la femme rebelle. Jusqu'à la fin du roman, le rêve de Thèldja est braqué sur l'idée de la liberté :

« J'aimerais dans ces nuits, mes nuits, être métamorphosée en ces chiens libérés, flairant et cherchant sous les yeux du peuple des anges et des saints (...)»<sup>268</sup>.

La transgression est un outil libérateur dans la vie de Thèldja, tout comme l'écriture autobiographique l'est pour Assia Djébar. Enfreindre les règles pourrait être une thérapie et pourrait aider la personne à mieux se connaître, à mieux s'accepter ou à mieux se rapprocher de l'Autre. Mais comment la société voit-elle ce rapprochement entre les altérités ?

---

<sup>267</sup> Idem, p.397.

<sup>268</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.404.

## 1.2. Une union peu appréciée :

Bien qu'il existe dans les quatre textes du corpus des rapports unissant Même et Autre, ce dernier ressent tout de même une appréhension quant à ce rapprochement. C'est du moins ce que nous avons relevé dans *L'Amant*. La citation suivante est à lire dès les premières pages du roman : « Il y a cette différence raciale... il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. »<sup>269</sup>.

L'extrait précédent précise que le jeune Chinois doit surmonter son appréhension pour se rapprocher de la jeune fille blanche. Il sait qu'il désobéit aux normes conventionnelles en s'aventurant à sa rencontre. Le rapprochement entre les deux races est ainsi transgressif.

Rappelons que les deux communautés sont séparées l'une de l'autre, la narratrice ne déclare-t-elle pas : « il y a deux villes dans cette ville, la blanche et l'autre ». Par « autre », la narratrice veut dire celle des indigènes. La rupture entre ces deux univers est bien précisée et leur rapprochement serait transgressif.

Le riche prétendant de Suzanne dans *Un Barrage contre le Pacifique* est remplacé par le jeune Chinois de Cholen, personnage sans patronyme, dans *L'Amant*. Ce personnage est le fils d'un riche milliardaire venu de la Chine du nord qui s'est installé dans l'Indochine française. Le jeune Chinois maîtrise la langue française (langue de son amante) puisqu'il a fait deux années d'études à Paris.

La première description accordée au Chinois dans *L'Amant* est consacrée à la couleur de sa peau : « Il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc (...) »<sup>270</sup>. D'emblée la différence de couleur de peau est visible.

La narratrice en soulignant la non-appartenance du jeune homme à la société blanche affiche une connotation péjorative qui creuse encore plus le fossé existant entre les identités.

---

<sup>269</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.42.

<sup>270</sup> Idem, p.25.

Le lecteur sent instinctivement que la différence raciale sera l'un des plus grands obstacles pour le couple. Le fait que le jeune homme ne soit pas blanc le met hors de la sphère raciale de la narratrice.

Juste après cette qualification raciale, la narratrice évoque l'élégance du jeune chinois, nous soulignons : « il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. »<sup>271</sup>.

D'après la description, le Chinois est issu d'une famille aisée. Le fait qu'il soit habillé à l'européenne montre sa volonté de se rapprocher du Même. Serait-ce par complexe d'infériorité ? Cette description propose aussi un portrait en creux des Européens et souligne la différence entre les deux races : les blancs sont mieux vêtus et plus élégants que les indochinois.

La narratrice évoque quelques lignes plus loin qu'il n'a pas la même condition financière que les autres indigènes puisqu'il fait partie de : « cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie »<sup>272</sup>. Les différences se superposent les unes sur les autres. Le Chinois se distingue de la jeune fille blanche, non seulement, par sa race mais également par sa classe sociale qui est largement supérieure à celle de la famille de la narratrice.

Cet avantage social n'a pas réduit la crainte et l'appréhension ressenties par le Chinois devant la jeune fille blanche, pire encore il prend le rôle du dominé dans le couple et n'éprouve que faiblesse et soumission devant elle. Cela nous renvoie instantanément au célèbre ouvrage de Frantz FANON : *Peau noire, masques blancs* où il évoque le complexe d'infériorité face à une femme blanche, évidemment Fanon se réfère aux sentiments d'un homme noir mais cela se calque aussi dans les textes de Duras, notamment sur la situation du Chinois face à la jeune fille blanche.

---

<sup>271</sup> Idem.

<sup>272</sup> Idem, p.44.

Franz Fanon a effectué une analyse du roman autobiographique de René Maran, *Un Homme pareil aux autres*, et en a déduit que le personnage principal (l'homme noir) n'a pas osé commencer une relation avec une blanche qui l'aime sans demander l'autorisation de son frère (son meilleur ami). C'est pourquoi il se réfugie dans le rêve d'être dans le corps de l'Autre et dans le fantasme de posséder le corps d'une blanche, ce qui fera persister son complexe d'infériorité.

Ressentir au même temps la peur et la fascination envers l'Autre, nous renvoie au concept « numineux » que Rudolf Otto a inventé dans son célèbre ouvrage *Le Sacré*. Il s'agit de ce qui : « saisit l'individu, ce qui venant “d'ailleurs”, lui donne le sentiment d'être dépendant à l'égard d'un “tout Autre” »<sup>273</sup>. Le numineux est le sentiment de fascination et de peur d'un Autre mystérieux. La narratrice de *L'Amant* décrit la première rencontre du couple ainsi, nous soulignons :

« Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé (...) sa main tremble, il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter. »<sup>274</sup>.

L'hésitation et la timidité se voient à travers les faits et gestes du Chinois. Sa main qui tremble et ses pas lents montrent qu'il craint franchir le pas, craint d'être rejeté. La narratrice explique que la cause en est la différence raciale.

Ne pas être accepté par la société blanche, n'est pas la seule appréhension du jeune homme. Il sait que sa communauté aussi n'acceptera pas sa jeune amante. En effet, les deux sociétés se rejettent mutuellement dans les textes de Duras. Le sentiment de supériorité ne provient pas uniquement de la communauté de la jeune fille, il est aussi partie intégrante de la société du Chinois. Rappelons que le père du Chinois n'a pas accepté l'union de son fils avec cette fille, il lui a même répété : « qu'il préférerait le voir mort »<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> OTTO Rudolph, *Le sacré*, consulté dans le cite : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Numineux>.

<sup>274</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit, p.42.

<sup>275</sup> Duras Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.102.

Le sentiment d'infériorité de l'amant vient également de son physique peu avantageux, la description de la narratrice le confirme :

« Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. »<sup>276</sup>.

Cette description est presque identique dans *L'Amant* et dans *Un Barrage contre le Pacifique*, le personnage du chinois paraît faible, maigre et sans forces. La jeune fille a presque pitié pour lui<sup>277</sup>.

L'image décrite est celle d'un être à la merci de la narratrice. Cela prouve que la jeune fille se sent plus forte devant son amant, plus exploratrice puisque c'est elle qui commence à le toucher, elle veut connaître : « *l'inconnue nouveauté* »<sup>278</sup>. La timidité constitue de ce fait un autre signe de différence. Les deux caractères ne se rejoignent pas.

La narratrice de *L'Amant* qualifie sa relation avec le chinois d'« honteuse ». La transgression a débuté quand la narratrice a enfreint le règlement du pensionnat ; nous avons été d'ailleurs interpellée par une petite phrase dans *L'Amant* qui exprime la liberté ressentie par la jeune fille quand elle a consenti à suivre le Chinois : « elle a échappé à la promenade obligatoire des jeunes filles du pensionnat »<sup>279</sup>. Elle consentit ainsi, en échappant au règlement du pensionnat, le premier rapport sexuel avec l'amant.

La narratrice appréhendait, tout autant que le chinois, sa rencontre avec sa famille ; dès qu'elle lui évoquait l'éventuel rendez-vous, le chinois prend peur et ressent cela comme une réelle confrontation :

---

<sup>276</sup> Idem, p.49.

<sup>277</sup> Dans *L'Amant de la Chine du nord*, le personnage prend des forces et paraît plus dense, moins timide et surtout moins faible devant la jeune fille et sa famille. Rappelons que Marguerite Duras fut déçue de l'adaptation cinématographique faite par Jean Annaud de *L'Amant*. « *Il confond L'Amant avec un livre de souvenirs* » se plaint-elle, pour elle, ce film est une trahison pour son auteur. Au cours de l'année 1990, elle a réécrit *L'Amant* et a intitulé ce nouveau texte : *L'Amant de la Chine du nord*, qu'elle considère comme la version cinématographique du roman. Duras déclare au quotidien Libération : « *rien ne m'attache au film, c'est un fantasme d'un nommé Annaud* ».

<sup>278</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.50.

<sup>279</sup> Idem, p.47.

« Je lui dis que je vais le présenter à ma famille, il veut fuir (...) Quand je parle de mes frères, il tombe dans cette peur (...) il sait qu'il est déjà perdu aux yeux de ma famille, que pour elle il ne peut que se perdre d'avantage et me perdre moi en conséquence. »<sup>280</sup>.

Il est clair que la famille de la narratrice méprise le chinois. Les frères et leur mère ne lui adressent presque jamais la parole, toutefois ils profitent de sa richesse pour sortir et manger dans des restaurants luxueux. Ces rencontres : « ont commencé avec les grands repas à Cholen »<sup>281</sup>.

Quand la mère et les frères viennent à Saigon, la narratrice demande à son amant de « les inviter dans les grands restaurants chinois qu'ils ne connaissent pas, là où ils ne sont jamais allés. »<sup>282</sup>.

Tout le racisme des colonisateurs blancs se lit dans les pages où les narratrices (de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique*) évoquent la rencontre de la famille avec le Chinois. Le texte de *L'Amant* souligne la manière farouche dont se comporte la famille de la jeune fille avec le Chinois, mais devant eux elle n'ose pas prendre sa défense, pire encore elle l'ignore complètement :

« Ces soirées se passent toutes de la même façon. Mes frères dévorent et ne lui adressent jamais la parole. Ils ne le regardent pas non plus. Ils ne peuvent pas le regarder. Ils ne pourraient pas le faire »<sup>283</sup>.

Un peu plus loin elle explique que même sa mère ne lui parle pas ; tout ce qu'il a à faire c'est de payer leur consommation au restaurant :

« Les deux premières fois, il se jette à l'eau, il essaye d'aborder le récit de ses exploits à Paris, mais en vain. C'est comme s'il n'avait pas parlé. Comme si on n'avait pas entendu. Sa tentative sombre dans le silence (...) Il paye. Il compte l'argent (...) on se lève pour partir. Pas de merci de personne. »<sup>284</sup>.

---

<sup>280</sup> Idem, p.63.

<sup>281</sup> Idem, p.63.

<sup>282</sup> Idem, pp.63-64.

<sup>283</sup> Idem, p.64.

<sup>284</sup> DURAS M, *L'Amant*, op.cit, p. 64.

Le sous-entendu qui se dégage des deux citations précédentes est que la mère et les frères, bien qu'ils soient matériellement inférieurs au Chinois ne veulent pas lui donner le privilège et l'honneur de lui parler. Pire encore, ils ne le remercient jamais d'avoir payé. Selon eux, bien qu'il soit riche, il n'est qu'un Chinois et reste donc inférieur à leurs yeux.

La narratrice le dévalorise également et ne montre aucun attachement envers lui devant sa famille. Est-ce par peur que celle-ci découvre leur union ? Leur passion ? Ou l'amour qu'elle a pour lui ?

Elle explique que ses frères ne lui adressent « *jamais* » la parole comme s'il « n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux »<sup>285</sup>. Les frères pensent que, nous soulignons :

« Il est à [ses] pieds, qu'il est posé en principe qu' [elle] ne l'aime pas, qu' [elle] est avec lui pour l'argent, qu' [elle] ne peut pas l'aimer, que c'est impossible (...) Cela parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc. »<sup>286</sup>.

La discrimination raciale est évidente à travers les extraits que nous venons de relever. Les phrases soulignées le démontrent bien puisque la narratrice insiste sur la différence raciale. Pour l'entourage, il est inimaginable que leur fille puisse aimer un Chinois.

L'explication donnée par la narratrice à ce comportement irrespectueux exprime la discrimination raciale dans laquelle baignait la communauté indochinoise. Le comportement de la famille à l'égard du Chinois manifeste clairement le rejet ressenti par rapport à lui et à sa communauté. Ils lui montrent sans indulgence, aucune, qu'ils ne veulent pas de familiarité avec lui et qu'il restera, malgré toutes les attentions dont il fait preuve, un étranger.

La mère, quant à elle, devient hystérique à l'idée même que sa fille puisse entretenir une liaison avec le Chinois. La narratrice se rappelle ses réactions : « [ma mère] hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée (...) »<sup>287</sup>. La fille, tout en pleurs, ment à sa mère pour la calmer et la rassurer, elle explique :

---

<sup>285</sup> Idem, p.65

<sup>286</sup> Idem.

<sup>287</sup> Idem, p.73.

« Je pleure avec elle. Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé, rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ? »<sup>288</sup>.

La jeune fille ment en utilisant un prétexte qui semble persuader la mère : la différence raciale. En se leurrant et par complexe de supériorité, les blancs, à cette époque, n'entretiennent pas de rapports intimes avec les indigènes puisqu'ils les considèrent comme étant des êtres inférieurs.

La mère pleure et qualifie le chinois de « racaille », mais paradoxalement, elle se console en espérant que sa fille ne soit avec lui que pour son argent, d'ailleurs elle lui demande : « c'est seulement pour l'argent que tu le vois ? »<sup>289</sup>. La fille hésite et puis « dis que c'est seulement pour l'argent. »<sup>290</sup>. Le prétexte financier semble rassurer la mère qui n'admet pas une liaison purement amoureuse entre sa fille et son amant.

Malgré toutes les contraintes et tous les obstacles rencontrés, le couple continue de se voir après les cours au lycée. Pour la jeune fille c'est le déshonneur, la société réagit et les parents des élèves du lycée ne se taisent plus :

« 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 (...) 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 (...) Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire »<sup>291</sup>.

Ces commérages accentuent le côté vulgaire de la relation du jeune couple. Pour certains la mère en est la cause parce qu'elle ne l'a pas bien éduquée. Pour d'autres, c'est un rapport basé uniquement sur les intérêts matériels de la jeune fille. Le terme « déshonneur » nous interpelle particulièrement, nous avons consulté le dictionnaire le petit Larousse dans lequel nous avons trouvé la définition suivante du mot : « la perte de l'honneur, une personne indignée ».

---

<sup>288</sup> Idem. p.74.

<sup>289</sup> Idem, p.114.

<sup>290</sup> Idem.

<sup>291</sup> Idem, pp.108-110.

Toujours selon le même dictionnaire, nous lisons que l'honneur est : « Faire honneur à quelqu'un, à une collectivité, à un état, etc., contribuer à leur bonne réputation », ceci montre le lien étroit qui existe entre l'honneur et la réputation des siens. Le déshonneur est le fait donc de détruire cette réputation.

La relation de la jeune fille et de son amant apporterait ainsi déshonneur aux siens. Cette relation a été qualifiée par Jeanne Garane : « d'ultime infraction aux conventions de la suprématie blanche dans les colonies »<sup>292</sup>.

La société blanche sent que la pureté de leur race a été salie par le comportement irrespectueux de la jeune fille ; cet acte lui vaudra le rejet social puisque les autres pensionnaires ne lui accordent plus la parole, n'affirme-t-elle pas : « Un jour, ordre leur sera donnée de ne plus parler à la fille de l'institutrice »<sup>293</sup>.

Le rejet de l'union hybride n'est pas unilatéral, la réaction de la famille chinoise, aussi, manifeste cette intolérance face à cet amour hybride. On ne peut accepter l'amour du Même à l'Autre et vice-versa. Un parallélisme qui en dit long sur les rapports des humains. Le rejet de l'Autre se base principalement sur le fait qu'il ne soit pas de la même catégorie socioculturelle que le Même.

Rappelons-nous la réaction du père chinois qui fut catégorique quand son fils le supplia de le laisser avec son amante, nous soulignons : « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec »<sup>294</sup>.

L'adjectif péjoratif utilisé par le père affirme son refus. Pour lui, toute fille blanche est une fille qui ne s'intéresse à son fils que pour son argent. Même sort pour M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique* puisque la mère de Suzanne lui rappelle : « [si vous épousez Suzanne] votre père vous déshériterait, dites pas le contraire. »<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> GARANE Jeanne « *cette enfant blanche de l'Asie* » Cité dans Elisabeth désaulniers, *Le métissage dans l'œuvre indochinoise*, op.cit, p.21.

<sup>293</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.102.

<sup>294</sup> Idem. P.45.

<sup>295</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. p. 124

Le rapport qu'entretient la narratrice avec le Chinois devient celui de l'attraction-répulsion évoquée par Gilles Deleuze, ce dernier explique que :

« L'opposition des forces d'attraction et de répulsion produit une série ouverte d'éléments intensifs (...) qui n'expriment jamais l'équilibre final d'un système, mais un nombre illimités d'états stationnaires métastables par lesquels passe le sujet. »<sup>296</sup>.

Le jour où la jeune fille accepte d'aller avec le Chinois dans sa garçonnière, elle ne ressent pas un sentiment bien défini, elle est : « *sans haine, sans répugnance non plus* »<sup>297</sup>. Cet aveu atteste que la norme aurait été de haïr l'Autre ou de ressentir de la répugnance à son égard ; ce qui veut dire que l'Autre est ordinairement haïssable.

Le regard des narratrices de Duras, dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique*, se focalise sur trois points essentiels qu'Edward Saïd<sup>298</sup> a développés dans son célèbre ouvrage *L'Orientalisme*. Nous verrons à travers cette analyse comment la jeune fille blanche perçoit son amant ? Edward Saïd explique que :

- D'abord, précisons que l'image de l'Orient chez les Occidentaux est une image stable, inchangeable (les orientaux vivaient de manière continue et inchangeable leur quotidien). Ce qu'à repris justement la description de Marguerite Duras quand elle évoque le caractère continu de la vie des indigènes dans *Un Barrage contre le Pacifique*, nous citons : « Les enfants avaient continué de mourir de faim »<sup>299</sup>. Dans cette citation, Duras montre la situation infernale continue des enfants indigènes. La mort fait partie de leur quotidien à cause de la faim et la pauvreté.

Dans *L'Amant*, l'aspect continu est également présent, la narratrice décrit le phénomène d'accouchement de manière remarquable, nous soulignons :

---

<sup>296</sup> DELEUZE Gilles, *Capitalisme et Schizophrénie : L'Anti-Œdipe*, Paris : Les éditions de Minuit (coll. Critique), 1972, pp.25-26.

<sup>297</sup> Idem, p.47.

<sup>298</sup> Dans *L'Orientalisme*, Edward Saïd divise le discours colonial en trois parties incontestable, selon lui l'Occidental réduit l'Oriental à ce qui suit : - L'Autre (l'Oriental) est une entité inchangeable - La féminisation de l'Autre. -L'Occident associe l'image de l'Autre à l'exotisme et à l'érotisme.

<sup>299</sup> DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.57.

« Les enfants arrivaient chaque année, par marée régulière (...) cela continuait régulièrement à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait pour ensuite reprendre souffle d'un autre. »<sup>300</sup>.

Ceci va de pair avec les propos d'Edward Saïd qui avançait que l'Autre est une entité inchangeable. En effet, l'écriture de Duras manifeste l'aspect répétitif dans le quotidien des indochinois.

Le jeune homme Chinois suit ce rythme oriental inchangeable, puisque les trois dernières lignes de *L'Amant* sont consacrées à un appel téléphonique émit par le chinois plusieurs années après le départ de sa bien aimée. Nous soulignons :

« Il était intimidé, il avait peur comme avant »<sup>301</sup>, Il lui avoue que ses sentiments n'avaient pas changés : « que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort. »<sup>302</sup>.

Les sentiments, les actes et fonctions des protagonistes indigènes restent identiques dans l'œuvre de Marguerite Duras, la citation précédente le démontre puisque le chinois n'a pas pu oublier l'amour qu'il portait pour la jeune fille blanche au chapeau de feutre.

- Le deuxième élément que nous soulignons, et que nous avons repris à la théorie de l'Orientalisme d'Edward Saïd, est celui de la féminisation de l'Autre dans les discours orientalistes. l'Autre pour les occidentaux a toujours des caractères féministes<sup>303</sup> :

Dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique*, la féminisation de l'Autre se reflète à travers la féminisation de son compagnon, puisque la narratrice le décrit comme étant non seulement faible physiquement, comme nous l'avons

---

<sup>300</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p. 117.

<sup>301</sup> Idem, p.142.

<sup>302</sup> Idem.

<sup>303</sup> Dans le courant de l'Exotisme, on associe souvent l'image des femmes orientales à des images de femmes nues, qui portent des bijoux et qui se prélassent toute la journée en attendant l'époux : la femme devient ainsi un objet purement sexuel.

stipulé plus haut, mais aussi faible moralement. Il semble ainsi être le plus faible des deux, le plus émotif. L'extrait suivant l'illustre :

«Lui, il tremble, il la regarde (...) il dit qu'il est seul atrocement seul avec cette amour qu'il a pour elle (...) il pleure, il est dans un amour abominable »<sup>304</sup>.

La peur du Chinois et sa faiblesse accentue cette image réservée à l'Autre. Il paraît faible devant un amour qu'il sait interdit mais duquel il ne peut se séparer. La narratrice explique qu' :« il pleure souvent parce qu'il ne trouve pas la force d'aimer au-delà de la peur. Son héroïsme c'est moi, sa servilité, c'est l'argent de son père. »<sup>305</sup>.

La scène citée plus haut peint l'image d'un homme très fragile puisqu'il verse ses larmes souvent. Les pleurs sont le signe de son impuissance face à cet amour vigoureux qu'il ne peut assumer devant son père. La fille, quant à elle, semble plus calme et plus réservée, elle ne lui déclare jamais son amour.

Quelques pages plus loin, l'Amant pleure encore devant son amante puisqu'il lui annonce la fin de leur relation. Encore une fois son image est associée aux larmes, à la peur et au désespoir. Nous lisons :

« Le visage détourné pour ne pas voir les regards, toujours dans la peur. Nous nous sommes embrassés sans un mot (...) dans le baiser il pleurait (...) Le père allait vivre encore. Son dernier espoir s'en allait. »<sup>306</sup>.

Le dernier espoir du jeune homme s'évapore ; son père n'allait pas mourir, il s'est rétabli ce qui mène l'union du jeune couple à la rupture. Une union vouée à l'échec à cause, en grande partie, de la faiblesse du jeune Chinois qui n'assume pas ses actes et décisions.

- Le troisième point que nous avons repéré est celui de l'image de l'Autre qui devient symbole d'exotisme et d'érotisme. La jeune fille blanche est attirée, à notre sens, par l'Autre en tant qu'inconnu, il représente le différent, ce qui ne lui ressemble pas ; l'étranger. Elle est attirée par la différence et par l'exotisme. Tout comme elle l'est, elle, réciproquement pour lui.

---

<sup>304</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, pp.49-50.

<sup>305</sup> Idem, p.63.

<sup>306</sup> Idem, p.102.

Marguerite Duras aime tellement l'Orient, où elle est née, où elle a vécu, que cela se transmet dans ses écrits. Les descriptions faites de l'amant sont aux mêmes couleurs de ce pays qui la fascine. La couleur de sa peau et sa douceur sont décrit à maintes reprises ainsi : « La peau est d'une somptueuse douceur »<sup>307</sup>, son accent quand il s'exprime en français, ses habitudes et gestes... tout lui rappelle l'Indochine et les habitudes orientales, même la chambre où ils se rencontrent, nous lisons :

« Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière (...) l'odeur de la ville »<sup>308</sup>.

L'Indochine est présente dans l'esprit de la jeune fille. Son rapport avec le jeune homme est associé à cette ville. Le risque aussi d'être vu par les passants procure un énorme plaisir et un goût exceptionnel d'aventure pour la narratrice qui explique que :

« Le lit est séparé de la ville par des persiennes à claire-voie, ce store de coton. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. Eux, ils ignorent notre existence. Nous, nous percevons quelque chose de la leur, le total de leurs voix, de leurs mouvements »<sup>309</sup>.

La séparation entre le lit et la ville est presque inexistante. Tout est à proximité, comme si le couple entretenait un rapport d'amour au milieu des passants. Les passages où elle évoque ses rapports sexuels avec son amant sont souvent décrits minutieusement. Lors de leur première soirée, la narratrice lui dit qu'elle :

« Ne veut pas qu'il lui parle, que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière. Elle le supplie de faire de cette façon-là »<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Idem, p. 49.

<sup>308</sup> Idem, p.53.

<sup>309</sup> Idem, p.53.

<sup>310</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.49.

Ce souhait montre que la narratrice veut vivre sa première expérience comme une indochinoise (ou une femme orientale). Elle voudrait qu'il le fasse comme à son habitude et qu'il oublie ainsi l'espace d'un moment la fascination qu'il a pour elle. L'union des deux races se manifeste à travers la fusion sexuelle.

Un passage très important nous renseigne d'avantage sur les réels sentiments de la narratrice :

« Je lui dis de venir, qu'il doit recommencer à me prendre. Il vient. Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l'odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie, celle de l'or. Il est désirable. Je lui dis ce désir de lui. »<sup>311</sup>.

L'idée de l'attirance ressentie par la jeune fille au chinois est dévoilée. Elle est due en grande partie à sa richesse qu'elle sent même sur sa peau. Sa volonté de fuir la misère de sa famille, la dureté de sa mère, de se rapprocher de l'autre société à laquelle elle se réfère, l'ont poussée dans les bras du chinois.

L'Autre reste ainsi en dehors du monde socioculturel du Même qui lui est inaccessible. Tout les sépare et les différencie ; différence raciale, sociale et caractérielle. Malgré toutes ses différences, le couple entretient une relation amoureuse et c'est là où réside la transgression<sup>312</sup>.

La transgression chez Assia Djébar est tout aussi pertinente mais pas toujours évidente. En effet, dans *L'Amour, la fantasia* l'échange passionnel entre Même et Autre se fait à travers des lettres. Lettres reçues par les trois jeunes filles cloîtrées avec lesquelles la narratrice partageait ses vacances d'enfance. Ses missives amoureuses, qu'on cache aux yeux des parents, ont pour destinataires des jeunes hommes du monde arabe (Syrie, Liban, Irak, Tunisie...).

Toujours grâce à une lettre, l'amour des parents apparaît au grand jour. Le père a « osé » adresser une lettre à son épouse. Chose qui transgresse les normes traditionnelles de l'époque. Cet acte procure à la narratrice un sentiment

---

<sup>311</sup> Idem, p.54.

<sup>312</sup> Nous proposons un schéma récapitulatif dans l'annexe afin de mieux clarifier nos propos.

d'optimisme puisqu'elle ressent : « [sa] première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme »<sup>313</sup>.

La lettre semble être un moyen de rapprochement entre la femme et l'homme. L'acte d'adresser une lettre en français à son épouse reste un acte « *honteux* » pour l'entourage de la famille, cependant le père ignore les commérages et manifeste son rejet aux critères séculaires de la société.

La narratrice choisit un terme fort afin d'évoquer cet événement, elle le décrit telle une « *Révolution* »<sup>314</sup>. Dans le village, tous les personnages n'ont pu assimiler cette situation très rare et insolite ; cependant le père reste fier et sans regrets. Il est décrit tel un homme moderne, intellectuel, loin des traditions et coutumes qui rabaisent le statut de la femme.

Toutefois, une lettre reçue par sa fille ne l'enchanté pas. En effet, il s'agit d'une lettre d'amour que la narratrice a reçu de la part d'un admirateur et que le père se précipite de déchirer. Aussi les lettres que cette dernière envoie sont codées, elles : « voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient »<sup>315</sup> ce voilement est dû au fait que « l'ombre du père se tient là »<sup>316</sup>.

L'Autre est omniprésent et pourtant on ne le voit pratiquement jamais ; sa présence est enfouie, préservée. La narratrice a peur que le père découvre l'union qu'elle a avec l'homme.

L'amour d'un homme est tabou et ce dernier même s'il a de bonnes intentions reste un étranger et donc tout rapprochement est transgressif des lois sociétales. Rappelons-nous l'épisode du mariage dans *L'Amour, la fantasia*, la veille de ses noces, la narratrice se rappelle le souvenir de la lettre susmentionnée et décide d'écrire à son père, elle lui déclare : « *Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime.* »<sup>317</sup>.

---

<sup>313</sup> Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. P.58.

<sup>314</sup> Idem, p.57.

<sup>315</sup> Idem, p.87.

<sup>316</sup> Ibid.

<sup>317</sup> Idem, p.151.

La narratrice ressent atrocement en cette période l'absence du père, qui, dans la tradition maghrébine et algérienne notamment, a le rôle d'envelopper sa fille, la mariée, dans son burnous et l'aider à franchir le seuil de la maison paternelle. Elle se remémore ainsi que :

« La tradition exigeait que le père, au moment où les femmes du cortège nuptial emmènent la mariée, enveloppe sa fille de son burnous et lui fasse franchir le seuil dans ses bras »<sup>318</sup>.

Cette scène atteste que le père offre sa bénédiction à sa fille et la confie à son futur époux. Toujours en se remémorant ses noces, la narratrice souligne une pratique très courante dans la culture maghrébine : Le soir de ses noces, tout homme musulman se doit de faire une prière avant d'approcher sa femme. Cela n'a pas échappé au jeune époux qui « l'avait toujours su : avant de se tourner vers la vierge immobile, il devait se livrer à des dévotions religieuses »<sup>319</sup>.

L'acte en question est devenu une sorte de protection pour le couple afin que leur rapport soit béni. C'est pourquoi le jeune époux devait être :

« Corps plié, prosterné, écrasé au sol, cœur rempli d'Allah, du Prophète et du saint le plus familier à sa région ou à sa tribu, s'assouvissant de la parole sacrée, l'homme, tout homme devait se recueillir en créature soumise, et, seulement après, s'approcher de la couche qui s'ensanglanterait. »<sup>320</sup>.

D'après la citation, l'acte en question ne se rattache pas essentiellement à la religion, c'est devenu un acte plus culturel que religieux. La description ironique de la narratrice, nous prouve qu'elle n'y croit pas et que c'est plus par peur que par conviction que l'époux le fait.

En effet, la prière faite avant l'acte sexuel devient un rituel, une sorte de superstition et non une conviction. La crainte de transgresser ce rituel devient une obsession. Plusieurs heures après avoir eu leur premier rapport, l'époux se souvient du cérémonial négligé et est pris de panique, « lui qui n'avait jamais prié, il avait décidé de le faire au moins cette fois au bord des épousailles »<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> Idem, p.150.

<sup>319</sup> Idem, p.152.

<sup>320</sup> Idem.

<sup>321</sup> Idem, p.153.

Voilà que la prière qui précède l'acte sexuel, devient un rituel ou une tradition à laquelle le personnage se plie afin de protéger et préserver son union.

A cause d'un pressentiment qui le tourmentait, l'époux met en doute la protection de leur union, il affirme à sa femme : « *Notre union ne sera pas préservée* »<sup>322</sup>. Cette dernière amusée lui répète que cela n'était que superstition. Mais le marié « *s'embourbe dans sa déception, il s'était promis de faire sa prière avant.* »<sup>323</sup>. On déduit de là, que la transgression de l'acte religieux devient source de phobie pour le jeune homme qui sombre dans la déception.

Mais la narratrice se demande alors : « avant quoi ? ». Elle ne tarde pas à comprendre : avant « *le cri !* »<sup>324</sup>. Le cri renvoie la narratrice à un autre repère culturel, tabou certes mais qui reste souvent pratiqué dans la tradition maghrébine, il s'agit de l'attente des femmes (âgées) de la famille la nuit de noces, pour voir le drap taché de sang.

La narratrice n'a pas vécu cela puisqu'elle leur a demandé de la laisser seule avec son mari ce jour là. Elle, qui déteste ce genre de rituel, qualifie ces femmes de voyeuses. Nous soulignons :

« Il n'y a pas eu les yeux des voyeuses rêvant de viol renouvelé. Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement, sa gesticulation (...) l'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure : paupière ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle. (...) il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants. »<sup>325</sup>.

Dans la citation ci-dessus, la narratrice offre une description qui montre une mariée choquée, figée après le départ du « mâle ». Elle la qualifie de victime pour accentuer non seulement la souffrance qu'elle a subie, puisqu'elle parle de « viol », mais aussi et surtout la honte de dévoiler une partie de son intimité (le drap maculé) aux autres femmes.

---

<sup>322</sup> Idem

<sup>323</sup> Idem, p.154.

<sup>324</sup> Idem.

<sup>325</sup> Idem, pp. 154-155.

Objet sacré, la virginité est considérée dans la tradition algérienne, et maghrébine en général, comme étant l'honneur de toute la famille. La jeune fille doit rester vierge et ce jusqu'au jour de son mariage après quoi elle deviendra femme.

La dernière phrase de la citation montre que la narratrice a transgressé ce rituel et n'a exposé le drap devant personne. Elle ne peut accepter la présence de sa mère la nuit de ses noces, et cette dernière a accepté sans contredire.

La transgression dans *Les Nuits de Strasbourg*, apparaît après le prologue, là où commence la partie la plus importante du roman ; celle des « neuf nuits ». Le premier sous-chapitre, intitulé « Thèldja », a pour fonction de présenter le personnage principal du roman. La trame romanesque commence alors avec le monologue de Thèldja qui souligne d'emblée la différence qui la sépare de François, rappelons le passage : « Je ne connais pas votre ville ; pourtant je n'y suis pas encore l'étrangère. Pas encore »<sup>326</sup>.

Thèldja décrit ses nuits avec François mais le considère toujours, malgré leurs rapports intimes, comme étant un étranger. Le passé de l'Algérie ne quitte pas ses pensées ainsi que son époux et son fils abandonnés en Algérie. Les transgressions faites par Thèldja lui infligent une souffrance morale continue.

A plusieurs reprises, François est qualifié d'étranger par Thèldja, il est considéré ainsi parce qu'il est français (puisque'ils n'ont ni la même langue maternelle ni la même culture, encore moins la même identité).

François n'est pas souvent décrit dans le roman, il reste étranger au lecteur puisque le narrateur omniscient ne se focalise sur lui que deux fois ; la première à l'arrivée de Thèldja (chose qui bouleverse le quotidien monotone de François) et la seconde à son départ (chose qui le déstabilise).

François est un personnage calme, posé et mûr. Il perd sa tranquillité au départ de Thèldja : « François se troubla, il venait à peine de comprendre : Thèldja s'est-elle vraiment évanouie ? »<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.41.

<sup>327</sup> Idem, p.384.

François choisit la fuite à chaque fois qu'il est déstabilisé, après le départ de Thèldja, il : « éprouva le besoin de sortir, de rouler en voiture, à grande vitesse (...) sans réfléchir, il s'aperçut, peu après, qu'il tournait le dos à la ville (...) il ne savait ce qu'il fuyait »<sup>328</sup>.

Les différences que souligne Thèldja à chaque rencontre avec son amant sont les mêmes que celle de la jeune fille blanche dans *L'Amant* de Marguerite Duras : différences d'identités (puisqu'elle le qualifie souvent d'étranger), différence d'âge (rappelons que François est son aîné de vingt ans).

Aussi, Eve et Hans vivent pratiquement la même situation. Le jeune homme est allemand, il parle avec sa bien aimée en anglais (langue étrangère pour les deux). La jeune juive décide de s'installer à Strasbourg puisqu'elle s'est défendue de mettre les pieds un jour en Allemagne.

Chez les deux couples, les descriptions physiques sont quasi nulles. La narration omniprésente se focalise plus sur les sentiments et les appréhensions des différents protagonistes.

Les différents extraits que nous avons analysés tout au long de ce point, permettent de remarquer les transgressions qu'opèrent les deux auteures par rapport aux normes traditionnelles et conventionnelles de leurs communautés respectives. Assia Djebar écrit à travers *L'Amour, la fantasia* un roman à caractère autobiographique dans une société qui n'accepte pas forcément le dévoilement d'une auteure féminine.

L'écriture transgressive d'Assia Sjebar n'est pas loin de celle de Marguerite Duras, qui dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique*, décrit l'union de la jeune fille blanche et son amant chinois que tout sépare.

Union qui va à l'encontre de la volonté du père chinois et celle de la mère de la jeune fille. Cette dernière est décrite comme étant différente des autres jeunes filles de sa communauté. Elle espère être une autre, vivre comme une véritable indochinoise et ce, grâce à la transgression sexuelle qu'elle commet.

---

<sup>328</sup> Idem, p.385.

## **2. Chapitre 02 : Transgresser la norme sexuelle**

Présente aussi sur le plan sexuel, la transgression fait objet d'un noyau autour duquel pivotent les quatre textes de notre corpus.

Les rapports de sexualités interdites sont pratiqués par des hommes plus âgés que leurs amantes. Dans *L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar, l'expérience sexuelle est vécue par des jeunes filles/femmes avec des hommes plus âgés. Chez Duras, il s'agit de jeunes filles mineures qui découvrent pour la première fois les rapports sexuels avec un Chinois. Le délit de détournement de mineur peut avoir des conséquences néfaste sur la vie du Chinois et pourtant il va jusqu'au bout de son expérience sexuelle avec la jeune fille.

Ces rapports se produisent toujours dans la douleur mais le chinois accompagnait ses gestes de caresses pour diminuer ce sentiment. Il « le faisant en [la] regardant et il l'appelait comme son enfant. »<sup>329</sup>.

La douleur ressentie par la narratrice pouvait accompagner la sensation de jouissance. Cette douleur se transforme parfois à une violence qui guide l'acte d'amour. Un amour-violence naît.

---

<sup>329</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.134.

## 2.1. Une sexualité violente/ L'amour-violence

« *L'experiment* » voilà l'appellation qu'offre Marguerite Duras à la première expérience sexuelle dans *L'Amant*. Jouissance et saignement accompagnent la scène de défloration de la jeune fille. Cela est décrit ainsi : « Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il en est heureux. Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire »<sup>330</sup>.

Dans cette citation deux éléments fondamentaux ressortent ; d'abord l'innocence de la jeune fille qui ne connaissait pas les conséquences de la défloration ensuite la bienveillance du chinois. Voici la description de cette scène du premier rapport sexuel :

« Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable »<sup>331</sup>.

Cette scène est le miroir d'une union défendue. La jeune fille ferme les yeux juste pour ressentir le corps du chinois. Elle imagine ainsi partie par partie son corps et vit cette nouvelle expérience sans ouvrir les yeux. Le jeune homme quant à lui pleure de cette situation, qu'il sait défendue.

Une fois l'acte sexuel terminé, la jeune fille se demande : « comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère (...) comment je suis arrivée à aller au bout de l'idée »<sup>332</sup>.

Cette citation montre la conscience de la fille de sa transgression aux règles de la mère. Elle pense même que : « la mort très proche de [sa] mère doit être aussi en corrélation avec ce qui est arrivé aujourd'hui »<sup>333</sup>.

La transgression réside dans cette expérience qui unit une adolescente, mineure, vierge, française, issus d'une famille moyenne à un jeune Chinois, son aîné de douze ans, il est riche et a une plus grande expérience sexuelle. La mère

---

<sup>330</sup> Idem, p.50.

<sup>331</sup> Idem, pp 49-50.

<sup>332</sup> Idem, p.51.

<sup>333</sup> Idem.

n'approuvera jamais cette relation puisqu'elle frappe sa fille à chaque fois qu'elle soupçonne un lien entre elle et le chinois.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Thèldja de son côté vit des rapports sexuels qui lui sont à la base interdits. Fille de martyr et marié à un algérien, Thèldja enfreint toutes les lois de sa culture d'origine pour vivre neuf nuits charnelles avec son amant. Sa transgression réside dans sa relation adultère avec François. Elle ressent la peur du jugement et du regard que la société porte sur elle. Ce regard la gêne et ne la laisse pas vivre au grand jour son histoire d'amour.

Parfois Thèldja s'éveille du rêve dans lequel elle vit avec son amant et se demande ce qu'elle fait avec un étranger dans cette ville étrangère. Lors de la cinquième nuit passée avec François, Thèldja lui raconte l'histoire d'une belle et jeune héroïne de sa région qui fut condamnée à mort par la justice française ; Thèldja l'a rencontrée et fut impressionnée par cette grande dame d'une quarantaine d'années. Belle et élégante, elle symbolisait la lutte, l'audace et le courage.

Thèldja décide alors de faire une recherche sur cette icône révolutionnaire sauf que l'improbable arriva, elle découvre que cette héroïne est tombée amoureuse à vingt ans de son bourreau : « elle aima son bourreau, elle se laissa séduire un moment par lui »<sup>334</sup>.

Thèldja se compare instantanément à elle, et se réfère à cette liaison amoureuse « interdite ». Tout comme l'héroïne djebarienne, cette héroïne révolutionnaire a osé aimer son ennemi. Thèldja explique :

« [Cette histoire] m'a taradée longtemps... peut être que mon interdit d'un amour français s'est renforcé là, fit-elle, et d'un mouvement vif, elle rama dans la couche contre son amant qui s'était soulevé : -serrez-moi, que vais-je devenir dans cette ville des passages. »<sup>335</sup>.

Dans cette citation, Thèldja se culpabilise d'avoir créé une relation amoureuse avec un français, en se rappelant l'histoire de la jeune guerrière, elle sent qu'elle n'est pas la seule à avoir transgressé certaines règles. Elle avoue à

---

<sup>334</sup> DJEBAR, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.222.

<sup>335</sup> Idem.

François que le premier soir la peur lui a envahi le cœur : « J'avais si peur, la première nuit, peur que tu n'aies fait la guerre, autrefois, chez moi... j'ai eu comme un arrêt de cœur. »<sup>336</sup>. Ces propos révèlent ainsi la plus grande peur de Thèldja, celle de vivre des nuits amoureuses avec un homme qui a fait la guerre contre les siens.

Voulant fuir la réalité et l'oublier, les étreintes amoureuses du couple deviennent parfois violentes, nous lisons :

« Il fut sur elle, avec violence. Il lui ferma la bouche, de sa bouche... il l'écrasa de son corps, il la précipita dans des ébats impatients, puis fougueux... elle résista un moment, tenta de glisser sur le côté, mais il lui étouffait ses lèvres, lui fermait ses yeux de ses paumes fébriles (...) il murmura, il répéta avec dureté “pour jamais, non, non !” »<sup>337</sup>.

Cette scène marque l'amour-violence que vit le couple. Les gestes agressifs de l'amant bloquent les sens de la jeune fille ; il ne la laisse ni parler, ni bouger ni même voir. Ce qu'il souhaite c'est de contrôler, ne serait-ce qu'un laps de temps, les sens de son amante ; éterniser ce moment de passion.

*Les nuits de Strasbourg* s'écrivent du point de vue d'une femme à la recherche d'elle-même dans une société autre que la sienne. Ainsi, la narratrice ne conçoit sa démarche qu'en faisant attention aux regards des autres.

Le roman est construit autour de l'émergence de couples métis «homme français - femme algérienne / homme allemand – femme (algérienne) juive » dans une société qui n'accepte pas souvent ce genre de rapport, surtout que la femme provient d'un monde traditionnel et patriarcal que plusieurs interdits réglementent.

Le Regard que porte le Même sur l'Autre, que porte la société sur les couples hybrides ou que les couples portent sur leur entourage... Tout passe à travers le regard.

Nous pensons, après cette étude, que la réaction de l'entourage devant les unions hybrides n'est pas anodine ; il s'agit bel et bien d'antécédents ou d'images

---

<sup>336</sup> Idem, p.219.

<sup>337</sup> Idem, p.113.

que les personnes ont créées au fond de leurs esprits et qu'ils ne veulent pas modifier. Bien que la stéréotypisation de l'Autre soit plus implicite chez Assia Djebar que chez Marguerite Duras, nous pensons qu'il s'agit d'un fait à qui nul ne peut échapper.

## 2.2. Un saphisme sulfureux

Marguerite Duras se démarque par un point qu'Assia Djebar ne dévoile pas clairement ; il s'agit de celui des amours interdites. Par amours interdites nous pensons aux amours tabous, qu'on ne peut dévoiler à son entourage. Ils sont inaccessibles voire impossibles dans certains cas. Nous les avons recensés en deux parties, la première sera consacrée aux fantasmes homosexuels, nous avons intitulé cette partie le saphisme sulfureux et une seconde partie dans laquelle il sera question des désirs incestueux. Point que nous développerons juste après celui là et que nous avons intitulé l'attrait incestueux.

Ces deux désirs (homosexuels et incestueux) sont omniprésents dans les écrits de Marguerite Duras, nous les retrouvons d'*Un Barrage contre le Pacifique* au *Ravissement de Lol. V. Stein* ainsi que dans *Le Vice consul* et dans *L'Amant*.

Le cycle indochinois<sup>338</sup> ; à savoir les trois romans écrits par Marguerite Duras autour de l'Indochine française : *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord* sont traversés par les fantasmes homosexuels et les désirs incestueux. Ces deux thématiques sont omniprésentes presque dans toutes les œuvres en question et cela se fait d'une manière plus ou moins implicite.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique* cela se fait de manière discrète, or dans *L'Amant*, les thématiques sont aisément repérées. Serait-ce parce qu'à la période d'*Un Barrage contre le Pacifique* la mère et les frères de Marguerite Duras vivaient encore ?

---

<sup>338</sup> Nous avons évoqué préalablement le cycle indochinois, il s'agit des trois romans écrits autour de l'Indochine française : *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord*.

La description minutieuse accordée à la camarade de pensionnat Hélène Lagonelle, l'un des personnages principaux dans l'œuvre durassienne, démontre clairement cela. Il s'agit d'une camarade de pensionnat de la narratrice de *L'Amant*. Les deux jeunes filles partagent la même chambre avec d'autres pensionnaires.

De prime abord, le corps d'Hélène n'est pas décrit c'est plutôt sa naïveté et sa gentillesse qui le sont. La narratrice dit : « Ce jour-là, j'ai du rouge à lèvres sombre (...) c'est peut être Hélène Lagonelle qui l'a volé à sa mère pour moi (...) »<sup>339</sup>.

Afin de décrire sa naïveté exagérée, la narratrice utilise parfois des termes à consonance négative ; elle disait qu'Hélène s'était : « attardé dans l'enfance » ou encore qu'elle était toujours « inquiète, droite, sans sourire aucun »<sup>340</sup>.

Le développement de la description qui se fera par la suite est totalement inopiné par le lecteur. En effet, ce dernier découvre une description minutieuse du corps « *sublime* » d'Hélène. La narratrice émerveillée devant un corps pareil l'avoue dans plusieurs pages du roman. Elle décrit la beauté naturelle de sa camarade ainsi : nous soulignons :

« Les seins sont comme je n'en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés [...]. Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains »<sup>341</sup>.

Dans cette confiance, les adjectifs utilisés ne démontrent pas uniquement la beauté du corps de sa camarade mais surtout les sentiments d'émerveillement que ressent la narratrice envers elle. Elle déclare que ce corps est « *incomparable* » donc supérieur à tous les autres corps et « *extraordinaire* » ce qui veut dire qu'il en n'existe pas un autre ailleurs. Le corps d'Hélène Lagonelle atteint, aux yeux de la jeune narratrice, la perfection.

---

<sup>339</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.25.

<sup>340</sup> Idem, p.25.

<sup>341</sup> Idem, p.89.

Au fil des pages, le désir de la jeune fille devient obsessionnel. Elle rêve de s'approprier ce corps si parfait, si sublime. L'impossibilité d'effectuer cela provoque chez elle un sentiment de refoulement, un fantasme absurde, cela la mène à vouloir tuer la belle jeune femme, nous soulignons :

« La douceur de sa peau est telle, celle de certains fruits, elle est au bord de ne pas être perçue, illusoire un peu. C'est trop. [Elle] donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propre mains (...) je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise »<sup>342</sup>.

Les propos précédents démontrent le désir démesuré que ressent la jeune fille face à Hélène. Elle la considère au départ comme étant presque transparente puis la décrit comme étant illusoire. L'adverbe « *trop* » montre l'excès et l'incapacité d'accepter une telle douceur et beauté.

Toujours dans cette même citation, nous remarquons une tournure de phrase inhabituelle : « je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi ». Le rêve ou l'imagination de la narratrice sont manifestés par le conditionnel du verbe vouloir utilisé dans cette phrase. Le pronom tonique « moi » est mis en évidence et appuie ainsi la position de la narratrice. Ce pronom renforce l'idée du rêve ou plutôt du fantasme ; la narratrice se met à la même position d'Hélène Lagonelle.

Il y a, à notre sens, désir de superposer la deuxième phrase sur l'originale (les seins d'Hélène ---- les seins de moi). De ce fait la phrase devient agrammaticale, c'est-à-dire qu'elle est grammaticalement incorrecte mais cette tournure garde son rôle sémantique et procure un sens profond, puisqu'elle met en valeur les désirs homosexuels de la narratrice.

Pulsion sexuelle insatisfaite, voilà ce que ressent la narratrice. Plus elle évoque le corps d'Hélène, plus elle exhibe son désir qui la tourmente. Elle en est fatiguée et le déclare clairement : « Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle. Je suis exténuée du désir »<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> Idem, p.91.

<sup>343</sup> Idem.

Le lecteur, grâce à la méticuleuse description a l'impression de percevoir le corps d'Hélène. L'image est construite à partir d'un discours qui ne s'arrête pas uniquement à la description basique voire platonique du portrait. L'effet produit est celui de l'imagination d'un corps parfait de par sa grâce, son harmonie et sa régularité. Marguerite Duras excelle dans la description du personnage au point de laisser au lecteur le plaisir de peindre le portrait d'Hélène Lagonelle dans son imaginaire.

Dans son article intitulé *des mots de la chair à la chair des mots : le 'portrait' d'Hélène Lagonelle dans L'Amant de Marguerite Duras*, Pierluigi Ligas explique que la description du personnage n'est en fait que l'émerveillement devant le corps de l'autre. Il explique à ce sujet que :

« La description-portrait d'Hélène Lagonelle met en jeu des lexèmes traduisant ce que l'on pourrait appeler en termes d'altérité, la 'sublimité du corps de l'autre' »<sup>344</sup>.

Les propos de Pierluigi Ligas expliquent ainsi que l'émerveillement pousse la narratrice à vouloir s'approprier le corps de l'Autre, un corps qui lui est interdit. Nous entrevoyons également son désir de s'approcher, sentir et toucher ce corps, si parfait à ses yeux.

Quelques pages plus loin, le rêve de la narratrice devient celui d'offrir ce corps sublime à son amant. Elle déclare :

« Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir (...) ce serait par la traversée de son corps que la jouissance m'arriveraient de lui, alors définitive. De quoi en mourir »<sup>345</sup>.

---

<sup>344</sup> Pierluigi Ligas, « Des mots de la chair à la chair des mots : le 'portrait' d'Hélène Lagonelle dans *L'Amant* de Marguerite Duras », in *Femmes de paroles, paroles de femmes. Hommage à Giorgio De Piaggi*, 3, 2006, URL: <http://www.publiforum.farum.it/n/03/ligas.php>.

<sup>345</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.92.

La jouissance ne sera achevée pour la narratrice qu'une fois Hélène prendra sa place auprès de l'amant Chinois. Cette image obsède l'esprit de la narratrice, elle pense que sa réalisation brisera sa frustration.

Nous remarquons le lien que la narratrice crée souvent entre plaisir, jouissance et mort. Elle rattache le sentiment de la jouissance absolue à celui de la mort. Deux sentiments intenses qu'elle aimerait connaître et ressentir à travers le corps de l'Autre ; le corps de sa camarade Hélène Lagonnelle.

Marguerite Duras rejette, à notre sens, toute forme d'oppression qui condamne son écriture. Elle transgresse les règles de la bienséance, de l'écriture, de la société, notamment l'aspect religieux qui limite, selon elle, l'homme et ne lui permet pas de se dévoiler totalement. Dans *Les Parleuses*, Duras avoue explicitement son athéisme :

« Dieu était totalement absent de mon paysage premier(...) je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant (...) j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité »<sup>346</sup>.

Son athéisme explique le rejet de la division entre corps et esprit. Selon elle, parler ouvertement du corps et donc de la sexualité ne fait qu'ouvrir l'esprit de l'être humain. Quand est-il du point de vue d'Assia Djébar ?

Dans *Postcolonialisme et Autobiographie*, Marguerite Le Clézio lors d'un entretien avec Assia Djébar, l'a interrogée sur le lien entre la religion et la sexualité dans le monde arabo-musulman et si les femmes se culpabilisent après l'acte sexuel ; l'auteure lui rétorque :

« Pourquoi veux-tu que ce soit une culpabilité ? Dans la sensibilité musulmane, le plaisir n'est pas du tout lié au péché, vraiment pas. Donc je n'ai pas cette blessure là. Les femmes arabes sont "coupées" pour un tas de raisons, leur voix est peut être étouffée, mais ce ne sont pas des femmes frustrées. »<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> DURAS, *Les Parleuses*, édition de minuit, 1974, p.239.

Les Parleuses est une retranscription intégrale des enregistrements audio que plusieurs femmes avaient décidé de réaliser ensemble.

<sup>347</sup> Marguerite Le Clézio, entretien avec Assia Djébar in *Postcolonialisme et Autobiographie* consulté dans : <https://books.google.dz/books?id=rzciOOHZcakC&pg=PA102&dq=le+clezio+interview+djébar>.

Assia Djébar explique donc que certes l'acte sexuel n'est pas considéré comme un péché, toutefois, il est important à préciser que cet acte n'est admis que si la femme est mariée et qu'elle le pratique avec son époux. Ainsi, les trahisons, l'homosexualité et les rapports incestueux sont à bannir de l'esprit des femmes musulmanes.

Les rapports incestueux inexprimés voire inexistants dans *L'Amour, la fantasia* et même dans *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar néanmoins présents dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras. C'est ce qui constituera notre prochain point.

### 2.3. Un attrait incestueux

Dans *L'Amant*, la narratrice juxtapose le portrait d'Hélène Lagonelle à celui du petit frère tant aimé. Elle valorise ainsi le corps féminin qui est selon elle plus attirant que celui de l'homme. La comparaison entre le corps d'Hélène et celle de son frère cadet se fait dans le passage qui suit :

« Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à la splendeur [d'Hélène Lagonelle]. Les corps des hommes ont des formes avares, internées. »<sup>348</sup>.

Marguerite Duras mène le lecteur dans un voyage dans ses souvenirs afin de lui dévoiler les parties les plus intimes et les plus obscures de ses pensées. Elle divulgue ainsi ses fantasmes les plus ténébreux. Grâce à son écriture, le lecteur découvre le monde caché et mystérieux de l'auteure.

Critiqué, admiré ou détesté, le dévoilement de Marguerite Duras reste ambigu et la réception de ses textes crée le désaccord chez les lecteurs et les critiques.

Il est important à préciser que l'évocation de ce genre de thématiques n'a pas toujours été aussi explicite chez l'auteure. A ses débuts, elle ne pouvait raconter librement les tentations incestueuses. Cela s'effectuera après la mort de la mère, c'est-à-dire après 1956, date qui marque un réel changement dans l'écriture de l'auteure.

Cette dernière s'ouvre de plus en plus au public et lui dévoile ses sentiments, souhaits et fantasmes les plus dissimulés. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1984 qu'elle décide de partager son histoire d'amour avec le chinois, dissimulée jusque là.

Les textes de Marguerite Duras confirment cette évolution et la différence nous paraît nette entre les insinuations relatives aux tentations incestueuses dont elle parle dans *Un Barrage contre le Pacifique* et ceux décrits dans *L'Amant*.

Dans les deux textes de Marguerite Duras, les allusions à la tentation incestueuse d'une part entre la jeune fille et son frère, d'autre part entre la mère

---

<sup>348</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit. p.89.

et le frère aîné sont un aspect important des relations complexes que la jeune fille entretient avec les autres, à commencer avec ceux qui lui sont proches.

Dans *L'Amant*, la narratrice met sur le même pied d'égalité son amant et son petit frère et exclue complètement le frère aîné :

« Avec lui, mon petit frère, je danse. Avec mon amant aussi je danse. Je ne danse jamais avec mon frère aîné. Je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêché par l'appréhension troublante d'un danger »<sup>349</sup>.

L'utilisation de l'adverbe « *aussi* » entre les deux propositions marque l'égalité qu'accorde la narratrice à l'amant et au frère cadet. Cependant, elle exclue carrément le frère aîné grâce à l'adverbe de temps « *jamais* ». L'aîné, source d'ennuis et de danger. Elle explique plus loin que le frère aîné est dangereux et qu'elle ne ressent que haine envers lui. Il est tellement violent envers sa famille que la narratrice le compare à la guerre :

« Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné (...) je vois la guerre comme il lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là (...) »<sup>350</sup>.

Face au grand frère, le Chinois cesse d'être l'amant de la jeune fille, il devient « un endroit brûlé ». Par appréhension du frère aîné, la jeune fille ignore son amant. A-t-elle honte de lui devant les siens ? Honte de son corps ? De sa race ? Elle explique qu'il « est nié dans son corps faible (...) il devient un scandale inavouable, une raison d'avoir honte qu'il faut cacher (...) »<sup>351</sup>. D'après cette déclaration, la narratrice exprime la honte qu'elle ressent de son amant, de sa relation avec lui qu'elle qualifie de scandale inavouable ; il devient une honte qu'il ne faut pas montrer.

Il est important à préciser que dans *Un Barrage contre le Pacifique* la narration ne contient qu'un seul frère, ce dernier montre une double personnalité ; il est dur, fort et haineux tout comme le frère aîné mais au même

---

<sup>349</sup> Idem, p.68.

<sup>350</sup> Idem, p.78.

<sup>351</sup> Idem, p.67.

temps il laisse transparaître une faiblesse, sensibilité et délicatesse qui rappellent le caractère du frère cadet.

Les tentations incestueuses présentent dans *L'Amant* sont presque inexistantes dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Elles laissent place à une relation de protection et d'amour fraternel. Rappelons que Joseph l'unique frère de Suzanne n'est autre que la fusion des deux personnalités des deux frères de la narratrice de *L'Amant*. En effet, Joseph est doux, calme et gentil tout comme le frère cadet de la narratrice toutefois, il est paradoxalement dur, irrespectueux et irresponsable, comme le frère aîné.

Le lecteur averti d'*Un Barrage contre le Pacifique* peut cependant entrevoir des éléments qui rapprochent Joseph de l'amant ; prenons les exemples suivants :

- certaines réflexions de Suzanne laissent deviner le rapprochement existant entre elle et son frère. Elle s'ennuie en présence de M. Jo, elle : « Aurait voulu que M. Jo s'en aille et que Joseph revienne pour se baigner avec lui dans le lac. »<sup>352</sup>.

- Le prénom de l'amant (M. Jo) est en fait la première syllabe du frère (Joseph).

- M. Jo ressent une grande haine vis-à-vis de Joseph. Quand il le voit avec Suzanne, il : « regarde Joseph avec un regard d'assassin »<sup>353</sup>.

Ce sont là des clés révélatrices d'un texte sous-jacent qui est écrit en filigrane et de manière implicite dans le texte dominant. Ces déclarations implicites révèlent quelques intentions qu'on peut qualifier de délibérées.

Les allusions aux rapports incestueux restent tout de même très implicites dans *Un Barrage* par contre dans *L'Amant* elles sont plus explicites et parfois même avouées clairement par la narratrice. Cette dernière associe à maintes reprises l'image de son amant à celle de son petit frère, ne déclare-t-elle pas :

« Quelques fois [le petit frère] était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur »<sup>354</sup>.

---

<sup>352</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p. 125.

<sup>353</sup> Idem.

La narratrice voit la jouissance en imaginant son petit frère. Elle le déclare à son amant et ne lui cache pas l'attirance qu'elle ressent envers lui.

Nous pensons que l'attitude de la narratrice révèle le côté rebelle de sa personnalité. Elle transgresse les lois sociales et donc maternelles (encore une fois) afin de prouver qu'elle peut briser les chaînes des règles de la mère et des sociétés qui l'emprisonnent. Elle se veut libre, ne se demande-t-elle pas : « comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère »<sup>355</sup>.

Les attirances incestueuses ne sont pas méconnues dans le monde de la psychologie. Nous nous sommes référée à l'ouvrage de Rosa Jaitin<sup>356</sup>, *Clinique de l'inceste fraternel*, dans lequel l'auteure explique que :

« Le fantasme d'inceste fraternel est considéré comme universel, parce que le corps fraternel est toujours un objet de séduction et d'exploration. Le fantasme peut avoir une fonction défensive, parfois stimulante, même s'il déclenche un grand malaise »<sup>357</sup>.

D'après l'explication de la psychanalyste, nous comprenons que le fantasme peut avoir une fonction défensive. La narratrice tente de se rapprocher le plus possible du petit frère si faible et si fragile. Elle se veut protectrice, aimante, douce et même amante du petit frère pour lui éviter toutes les souffrances.

Ces dernières lui ont été infligées par la mère qui montre clairement sa préférence pour son fils aîné. Délaissant le frère cadet, la mère divise, inconsciemment la famille. Ses deux plus jeunes enfants ne ressentent que haine envers l'aîné et la fille se donne pour mission de protéger son petit frère du mal provoqué par la mère et transgresse toutes les lois maternelles.

Nous constatons à travers l'analyse de fragments qui manifestent l'attirance incestueuse et homosexuelle, que la narratrice est à la fois hétéro et homosexuelle à la fois, elle représente une nymphette, ou une lolita qui prend plaisir à attirer

---

<sup>354</sup> *L'Amant*, op.cit. p.122.

<sup>355</sup> DURAS *L'Amant*, op.cit, p.51.

<sup>356</sup> JAITIN Rosa, *Clinique de l'inceste fraternel*, consulté sur le site : <http://www.dunod.com/sciences-sociales-humaines/psychologie/psychotherapie>.

<sup>357</sup> Idem.

l'attention des hommes et à les aguicher en dépit de la différence ou du rapprochement qui les qualifient.

Nous avons remarqué aussi que la narratrice de *L'Amant* associe souvent l'image de son amant, donc de l'Autre, à celle du Même que ce soit l'image d'Hélène Lagonelle ou celle de son frère cadet. Ces deux polarités ne font plus qu'un dans l'imaginaire de la narratrice. Elle voit à travers ses relations sexuelles avec l'Autre, les images de corps de personnes de sa communauté et de son entourage.

Même et Autre s'amalgament ainsi dans l'imaginaire de la narratrice. Ils se regroupent grâce à l'image du corps et c'est ce qui provoque chez elle la jouissance.

Bien que les auteures aient tenté de briser les images négatives que l'individu porte sur son altérité, le regard de la société reste toujours omniprésent et opprimant ; c'est justement ce qui crée le rejet et l'éloignement entre Même et Autre. Ce rapport va à l'encontre du naturel, du raisonnable. C'est ce qui fait perdre à la mère sa raison chez Duras. Nous démontrerons dans ce qui suit le regard de la mère de sur l'union de sa fille et du chinois.

### 3. Chapitre 03 Transgresser la raison : Une malédiction

« Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. »<sup>358</sup>.

L'écriture devient, d'après la citation précédente une sorte d'échappatoire pour la narratrice. Elle est persuadée qu'elle sera écrivain et que c'est le seul moyen qui lui permettra de fuir son vécu. Dans la citation, la narratrice attribue à sa mère des caractères assez durs (aride, terrible dureté, malfaisance). Nous tenterons de comprendre dans ce point le lien entre la mère et la fille et voir son impact sur la relation de la jeune fille et du chinois.

L'axe des relations familiales dans *L'Amant* tourne autour de la figure maternelle, la présence constante de ce personnage lui attribue un rôle très pertinent dans la tournure des événements ; plus encore, l'apparition de ce personnage s'étend sur d'autres textes, notamment : *L'Amant de la Chine du nord* ou encore *Un barrage contre le Pacifique*.

Le personnage de la mère devient comme un lien intratextuel<sup>359</sup> entre les romans de Marguerite Duras. Rappelons qu'Intertextualité désigne : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois le relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur »<sup>360</sup>.

Dans ce cas nous voulons parler de l'intratextualité qui est le fait de retrouver les mêmes éléments cités auparavant par l'auteur dans ses textes antérieurs. La figure maternelle devient, de ce fait, un point de convergence de plusieurs textes durassiens. Néanmoins nous nous baserons essentiellement sur la figure maternelle dans *Un Barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant*.

---

<sup>358</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.93.

<sup>359</sup> Théorie d'ensemble, textes réunis par Ph. Sollers cité dans SAMOYAUULT Tiphanie, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin (Littérature 128), 2005. P.11.

<sup>360</sup> Idem.

L'enfance est le lieu qui cristallise le rapport froid entre mère et fille qui durera toute leur vie. L'enfance de la narratrice de *L'Amant* a été marquée par cette mère dépassée qui ne sait plus comment gagner plus d'argent et devient ainsi agressive et révoltée. Le psychanalyste Freud, explique que tout rapport entre parents et enfants passe par ce qu'il nomme : le complexe d'Œdipe<sup>361</sup>.

Le rapport qu'entretenait la narratrice avec sa mère est très ambigu, La mère ne sait plus comment aimer sa fille, leur relation devient très froide et elles ne partagent que quelques discussions brèves. La narratrice parfois ne la nomme plus mais utilise simplement la troisième personne du singulier : « *elle* » pour la désigner ou comme dans cet extrait la considère comme une étrangère, nous soulignons : « *Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1949, cette femme »<sup>362</sup>.*

Ceci manifeste clairement la distance entre la mère et sa fille et prouve que la fille marque une large distance entre elle et sa mère.

Bien qu'elle n'ait pas de patronyme, la mère reste un personnage dont le poids est très important dans la trame romanesque. De prime abord, le lecteur ne lui consacre pas une grande importance ; mais au fil des romans et des écrits de Duras, le personnage prend de l'ampleur et rappelle systématiquement la personne (réelle) de la mère de Duras.

Le retour perpétuel à ce personnage n'est pas anodin, Duras tente toujours de se remémorer son enfance, ses frères et surtout le rapport qui la liait à sa mère ; elle offre ainsi un portrait mouvementé et très paradoxal de cette dernière.

---

<sup>361</sup> Le complexe d'Œdipe désigne « *la dynamique psychique de la petite fille ou du petit garçon, de 3 à 5 ans environ. Décrit pour la première fois par Sigmund Freud au XIX<sup>e</sup> s., il intervient à l'âge où l'enfant s'intéresse à ses organes génitaux, demande à ce qu'on respecte sa pudeur, et s'interroge sur tout ce qui concerne le corps, la différence des sexes ou la procréation. La plupart des psychanalystes estiment que le fait de surmonter le complexe d'Œdipe constitue une étape majeure dans la constitution de la personnalité (...) Le petit garçon recherche les caresses de sa mère et aime lui donner des preuves de sa force, tandis que son père lui apparaît comme un rival, qu'il admire mais voudrait évincer. La petite fille, elle, recherche aussi la tendresse maternelle, mais s'oppose facilement à sa mère, et se tourne alors vers son père avec des comportements enjôleurs et possessifs.* ». Consulté le 10/10/2014 dans le site : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/%C5%92dipe>.

<sup>362</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit. p.22.

L'épisode qui retrace l'enfance de la narratrice dans *Un Barrage contre le Pacifique* est repris dans *L'Amant* ainsi que la description de la mère. Une mère courageuse qui élève toute seule ses enfants et se met contre l'administration coloniale et ses corruptions.

Dans un premier temps, nous retracerons le statut social de la mère et son rapport à sa fille, nous essayerons par la suite de cerner les traces des maux psychiques de cette mère, pour enfin prouver que l'écriture fut une thérapie d'oubli et de fuite du quotidien pour la fille.

### 3.1. Un Barrage contre la folie maternelle

Personnage phare chez Marguerite Duras, la mère est omniprésente dans toute son œuvre et y est décrite et mentionnée à maintes reprises. *Un Barrage contre le Pacifique* ainsi que *L'Amant* la peignent comme étant une institutrice française partie en Indochine pour faire fortune. Elle s'y installe seule, après le décès de son mari, avec ses trois enfants dans un milieu marqué par la corruption, la mort, la discrimination raciale et la pauvreté.

La décision de la mère de partir vers cette colonie nous renvoie à *Portrait d'un colonisé* d'Albert Memmi dans lequel il explique à propos du Petit colonisateur que : « Beaucoup sont victimes des maîtres de la colonisation (...) mais tout colonisateur est privilégié, car il l'est comparativement et au détriment du colonisé »<sup>363</sup>.

La mère n'a pas échappé à cette règle, elle fut émerveillée devant les propagandes qu'on affichait en France. Elle pensait réussir dans cette nouvelle colonie et s'imagine déjà avec son mari : « à l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits (...) tout de blanc vêtu, se balançait dans les rocking-chairs tandis que les indigènes s'affichaient souriant autour d'eux. »<sup>364</sup>.

L'un des passages les plus marquants, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, et qui retrace le passé de la mère est le suivant :

« Fille de paysans, elle avait été si bonne à l'école que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du nord de la France. On était alors en 1899. Certains Dimanches, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale "jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend" (...) elle se maria avec un instituteur, peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d'admission dans les cadres de l'enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l'on appelait alors : L'Indochine Française »<sup>365</sup>.

---

<sup>363</sup> MEMMI Albert, *Portrait d'un colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, op.cit, pp.34-35.

<sup>364</sup> DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.23.

<sup>365</sup> Idem, p.23.

Cette description reprend le parcours de la mère de l'enfance jusqu'à son arrivée en Indochine. Dans *L'Amant* par contre, la narration n'est pas la même puisque la narratrice ne s'étale pas sur la vie et le passé de la mère. Des phrases courtes viennent donner des informations générales puisque les détails sont précisés et développés préalablement dans *Un Barrage contre le Pacifique*.

Dans ce dernier roman, la narratrice explique le combat de la mère qui a dépensé toutes ses économies pour l'achat d'une concession, chose qu'elle survole dans *L'Amant* sans beaucoup détailler. L'extrait suivant paraît important à relever :

« La mère joue pendant dix ans du piano à l'Eden-Cinéma, fait des économies, obtient après d'infinies démarches, une concession à la direction générale du cadastre qui n'ayant pas reçu de dessous de table, lui attribue à dessein une concession incultivable. La mère, qui n'a d'autre but que de laisser un petit bien à ses enfants »<sup>366</sup>.

Ceci montre que la mère a tout perdu et ne cherchait qu'à satisfaire les besoins de ses enfants. *Un Barrage contre le Pacifique* est fondé sur la critique des pratiques de l'administration coloniale alors que *L'Amant* est basé sur le couple hybride et en filigrane sur la discrimination raciale.

Les blancs méprisent les indigènes mais en même temps la famille de la narratrice est rejetée par la famille aristocratique chinoise puisqu'ils sont pauvres. La narratrice d'*Un Barrage contre le Pacifique* ne déclare-t-elle pas : « 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 »<sup>367</sup>.

La mère livre son combat, seule, dans un univers romanesque qui oppose les riches aux pauvres, les blancs aux indigènes, les honnêtes aux corrompus. Elle se sent dominée et dépassée par la situation dans laquelle elle se trouve. Son apparence physique en dit long sur elle, nous ne pouvons passer outre les descriptions données ; les traits du visage, la taille, la coiffure et les tenus vestimentaires peuvent donner des indices sur le psychique du protagoniste.

---

<sup>366</sup> Idem, p.07.

<sup>367</sup> Idem, p.28.

L'allure de la mère : « *petite de taille* », « *cheveux gris, coiffé en chignon ou en nattes* », marque une apparence délaissée et une grande fatigue. Fatigue due au passé malheureux et au combat qu'elle a mené seule face à l'injustice de l'administration coloniale.

Bien qu'elle soit « *Blanche* », ses habits vestimentaires, vieux et ternes, marquent sa situation sociale qui laisse à désirer et qui est plus proche, paradoxalement, de celle des indigènes que de celle des Blancs. Voici l'une des descriptions faites de la mère qui confirme nos propos :

« Elle était pieds nus et portait un grand chapeau de paille qui lui arrivait à hauteur des sourcils. Une mince natte de cheveux gris retenus par une rondelle de chambre (...) Sa robe grenat, taillée dans un pagne indigène, était large, sans manches et usée à l'endroit des seins qui étaient bas et visiblement libres (...) Elle avait l'air fatigué. Elle avait une de ces robes indescriptibles. Informes, qu'elle commençait alors à porter, sortes de peignoirs très amples dans lesquels elle flottait comme une épave (...) »  
368

Le texte reflète à travers ces descriptions la fatigue et la lassitude ressenties par la mère, sa négligence vestimentaire traduit cela. Cependant, il faut préciser que dans *L'Amant*, la description physique de la mère se fait, comme tous les autres personnages d'ailleurs, par bribes. Une description fragmentée qui est confirmée par la photographie prise à cette époque. La narratrice de *L'Amant* déclare :

« Sur cette photographie (...) Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas (...) qu'elle s'ennuie (...) ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de chinoise »<sup>369</sup>.

La photographie devient donc la confirmation de la description faite de la mère. La fille ne supporte plus l'apparence physique de sa mère qui devient pour elle une source de : « honte [surtout] dans la rue devant le lycée »<sup>370</sup>. En général, l'apparence physique de la personne est reliée à son état psychique. La mère est

---

<sup>368</sup> DURAS, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, pp.16-310.

<sup>369</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit. p.16.

<sup>370</sup> Idem.

en perpétuelle recherche ; elle cherche : l'argent pour acheter la concession, l'amour de son fils et sa satisfaction, la réussite professionnelle de sa fille.

Elle vit dans l'attente et dans l'espoir. Attente qui la rend inquiète, angoissée et nerveuse, *c'est « un être qui cherche sans cesse et, comme toute recherche inquiète [elle est] un être déséquilibré mais non pas désespéré »*<sup>371</sup>. Pour elle cette attente rime avec l'espoir de devenir riche un jour, de satisfaire ses enfants. Toutefois, cette attente n'aboutit à rien, elle attend le néant, elle attend son « Godot » qui ne viendra jamais.

Cependant, une fois lassée de cette attente qui s'éternise et au moment de la prise de conscience, une révolution surgit au fond d'elle. Son état psychique devient un mélange de sentiments : désespoir, déception, colère contre sa famille, ses proches et contre la vie. Tout cela mène la mère à un état psychique incontrôlable qui conduit sa fille à la qualifier de « *folle* ».

Certes la narratrice se remémore parfois, timidement, le déséquilibre mental de sa mère et laisse le lecteur le deviner, l'exemple suivant l'élucide : « À cette époque là, de Cholen, de l'image, de l'amant, ma mère a un sursaut de folie »<sup>372</sup>.

Néanmoins, à un moment donné de la narration, elle le déclare clairement et distinctement : « c'est là que je vois clairement la folie pour la première fois. Je vois que ma mère est clairement folle. »<sup>373</sup>.

La folie de la mère est une sorte de détachement du monde réel et des souffrances subies au quotidien. Le thème de la folie est :

« Conçu par l'auteur comme un signe de la désagrégation progressive du personnage. En détruisant l'identité du personnage, dans ce cas de la mère, (...) la folie hyperbolise la crise du personnage déchiré, dont le comportement paraît par conséquent d'une fatalité inévitable. »<sup>374</sup>.

---

<sup>371</sup> SRAMEK Jiri, *Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite DURAS*, éd. Etudes romanes de Brno, 1977. P.42.

<sup>372</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit, p.73.

<sup>373</sup> Idem, p.40.

<sup>374</sup> SRAMEK Jiri, *Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite DURAS*, éd. Etudes romanes de Brno, 1977, p42.

La lecture des deux romans, nous permet de découvrir les causes de la folie, la narratrice d'*Un Barrage contre le Pacifique* les recense ainsi : « L'écroulement des barrages, l'injustice du monde, le spectacle de ses enfants qui se baignent dans la rivière... »<sup>375</sup>.

Ainsi, l'angoisse est la source de tous les problèmes psychiques de la mère. Rappelons que le père de la narratrice était atteint d'une maladie courante des colonies à cette époque, il demande alors à être rapatrié en France. Marie Donnadieu ne l'accompagne pas, elle reste accrochée à cette terre indochinoise. Elle reste seule à garder leurs trois enfants.

Au cours d'un séminaire de 1963 sur l'angoisse dans la relation mère-enfant, Lacan explique qu'afin de comprendre l'angoisse, il faut chercher à localiser une saturation, un excès, il explique cela ainsi :

« Qu'est-ce qui provoque l'angoisse ? Ce n'est pas, contrairement à ce qu'on dit, le rythme ni l'alternance de la présence-absence de la mère... et ce qui le prouve, c'est que ce jeu présence-absence, c'est ça la sécurité de la présence(...) ce qu'il y a de plus angoissant pour l'enfant, c'est que justement, ce rapport sur lequel il s'institue, du manque qui le fait désir, ce rapport est le plus perturbé quand il n'y a pas de possibilité de manque, quand la mère est tout le temps sur son dos. »<sup>376</sup>.

Il est à retenir de cette explication que la présence continuelle de la mère étouffait ses enfants. Elle voulait tout contrôler. De leur éducation jusqu'à leurs métiers à venir ; contrôler toute la vie de ses enfants dans les moindres détails.

A la lecture d'*Un Barrage contre le Pacifique*, et de prime abord, le lecteur a l'impression que la mère fait plusieurs tentatives pour vendre le charme de sa fille aux hommes fortunés notamment à Mr. Jo, qui ne put que succomber à la beauté de Suzanne. Néanmoins La lecture de *L'Amant* manifeste que la mère ne tolère pas la relation que cette dernière puisse avoir avec le chinois, nous soulignons :

---

<sup>375</sup>DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.22.

<sup>376</sup> LACAN Jaques, Séminaire XII : *L'angoisse*, 1963. Consulté sur la page internet : [www.elp-lacan.a.angoisse.com](http://www.elp-lacan.a.angoisse.com).

« À cette époque là, de Cholen, de l'image, de l'amant, ma mère a un sursaut de folie. Elle ne sait rien de ce qui est arrivé à Cholen. Mais je vois qu'elle m'observe, qu'elle se doute de quelque chose (...) dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus loin, elle regarde s'il y a des tâches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée (...)»<sup>377</sup>.

D'après ces descriptions, il est à retenir que les moments de crises hystériques sont dus parfois aux soupçons. La mère se doute de l'existence de rapports sexuels entre sa fille et le chinois. Elle qualifie même cette dernière de prostituée. Terme qui nous interpelle et qui signifie d'après Le Petit Larousse :

« Acte par lequel une personne consent habituellement à pratiquer des rapports sexuels avec un nombre indéterminé d'autres personnes, moyennant rémunération. Littéraire. Action de prostituer, d'avilir, de dégrader quelque chose de respectable ; La prostitution de l'art entre les mains de marchands ».

La mère pense ainsi que sa fille entretient des rapports sexuels avec le chinois pour gagner de l'argent. Elle la considère comme salie et rabaisée au point d'avoir ce genre de relation.

Dans ses crises de violences contre sa fille, la mère est encouragée par une voix masculine qui la guide dans ses faits et gestes et qui la pousse à punir son enfant. Cette voix transperce les murs de la chambre de la jeune fille, nous citons :

« Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité à n'importe quel prix (...) [il] est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait [la] mère, il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore jusqu'au danger. La mère n'ignore pas ce dessein du frère aîné, obscur, terrifiant. »<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> DURAS M, *L'Amant*, op.cit. p.73.

<sup>378</sup> Idem, pp. 73-74.

Parfois, le lecteur ressent une haine de la fille envers sa mère, serait-ce le complexe d'Oedipe qui persiste et dépasse l'étape de l'enfance ? Les condamnations de la fille peuvent-elles suffire pour qualifier la mère de folle ?

Rappelons que la narratrice l'a répété à maintes reprises : « Je vois que ma mère est clairement folle (...) elle l'était. De naissance. Dans le sang. Elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la sentait entre Dô et le fils aîné »<sup>379</sup>. Ces propos démontrent que la folie de la mère est innée et que son entourage l'a connue ainsi.

Marie Donnadiou est une personne forte, qui a su élever ses trois enfants toute seule, dans un pays étranger et qu'elle a fait face à plusieurs problèmes dont celui de la concession.

La mère occupait une place très importante dans l'esprit de sa fille, la narratrice de *L'Amant*, pendant sa rencontre nocturne avec le chinois lui raconte en pleurs que tout tourne autour de cette mère :

« Dans mon enfance, le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix. »<sup>380</sup>.

Marguerite Duras déclare à Bernard Pivot, lors de son émission : *Apostrophe*, diffusée sur France2 en 1984, que l'écriture, avait été pour elle la seule chose qui fût plus forte que sa mère elle-même, elle raconta que lors de son arrivé d'Indochine à Paris, elle vécut de longs mois difficiles. L'écriture fut pour elle une sorte de thérapie qui l'aidait à oublier les moments de crises de sa mère. Ecrire est ainsi une thérapie contre les maux de son enfance.

---

<sup>379</sup> Idem, p.40.

<sup>380</sup> Idem, p.59.

### 3.2. Le mal-de-mère : folie ou ravage ?

Marie Donnadiou, veuve depuis que Marguerite a quatre ans, a consacré sa vie à élever ses trois enfants. Elle veut d'emblée que sa fille soit meilleure qu'elle, devienne professeur de mathématiques comme son père. Elle aime ses enfants plus que tout au monde. Certes, elle réagit parfois de manière excessive néanmoins est-ce suffisant pour la qualifier de folle ?

Dans son hommage rendu à Marguerite Duras, Jacques Lacan<sup>381</sup> évoque son célèbre roman : *Le Ravissement de Lol. V. Stein* et évoque le rapport de mère/fille au « ravage ». Terme qui nous capte et qui nous incite à faire des recherches plus approfondies et à ne pas s'arrêter aux accusations hyperboliques faites par la narratrice.

D'après Le Dictionnaire historique de la langue française, dans lequel nous lisons que le mot « ravage » désigne par « métonymie un dommage important causé avec violence et rapidité par l'homme ». Étymologiquement le terme « *ravage* » se dit abstraitement des dégâts causés par le temps, la maladie, le souci. La langue familière l'emploie aujourd'hui avec une autre valeur figurée dans la locution « faire des ravages » c'est-à-dire « se faire aimer et faire souffrir ».

De nos jours, le verbe « ravager » signifie : « endommager gravement en dévastant »<sup>382</sup>, d'abord en parlant de fléaux naturels et, au figuré, « apporter à quelqu'un de graves perturbations physiques ou morales »<sup>383</sup>. Le participe passé « ravagé » passe dans le langage familier avec le sens de « fou ».

Certains passages dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* trahissent la haine ressentie par la jeune fille à l'égard de sa mère. L'extrait suivant démontre cette haine mais la narratrice utilise un oxymore qui laisse le

---

<sup>381</sup> Hommage fait à Marguerite Duras par Jacques LACAN, paru dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, pp. 7-15, puis dans *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, pp. 7-15, consulté dans le site : Littérature et Co, [http://www.litt-and-co.org/citations\\_SH/1-q\\_SH/lacan-duras.htm](http://www.litt-and-co.org/citations_SH/1-q_SH/lacan-duras.htm).

<sup>382</sup> Dictionnaire historique de la langue française cité dans <http://atelierlorient.viabloga.com/files/BrassierLolVstein.pdf>.

<sup>383</sup> Idem

lecteur perplexe, elle parle de la mère-amour qu'elle voudrait tuer. Nous soulignons :

« Ma mère mon amour, son incroyable dégaine (...) elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, (...) elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer.»<sup>384</sup>.

Ce passage nous aide à mieux cerner le sentiment de la jeune fille, en effet les sentiments paradoxaux chevauchant entre « amour » et « haine » nous renvoie aux travaux que Freud a effectués lors d'une conférence de 1932 intitulé : *La Féminité*<sup>385</sup>, où il déclare que la haine ressentie par la fille remonte au fait de découvrir la castration de la mère. Selon le psychanalyste : « son amour s'adressait à la mère phallique : avec la découverte que la mère est châtrée, il lui devient possible de la laisser tomber comme objet d'amour. »<sup>386</sup>.

Cette haine, d'un point de vue psychanalytique, est due donc au fait que la mère n'ait pas donné d'organe génital masculin à sa fille, qu'elle l'ait faite femme et non pas homme.

Le comportement nerveux et excessif de la mère s'explique par rapport aux misères que cette dernière a connues. Décrite dans plusieurs des romans de Duras, comme étant une mère qui : « n'a d'autres but que de laisser un bien à ses enfants passionnément aimés »<sup>387</sup>. Ceci aurait pu fonctionner si le drame de la concession incultivable n'avait pas eu lieu.

Après l'écroulement des barrages, la mère n'arrive plus à se contrôler, elle devient violente, frappe sa fille comme pour se venger de tout ce qui lui est arrivé, l'extrait qui suit manifeste violence, haine et désarroi :

« Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort (...) il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne et ensuite elle s'affalait dans son fauteuil, hébétée de

---

<sup>384</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, pp. 31-32.

<sup>385</sup> FREUD, *La féminité* (33<sup>ème</sup> conférence) in *Introduction à la Psychanalyse*.

<sup>386</sup> Idem, p.163.

<sup>387</sup> DURAS M, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. p.16.

fatigue, calmée. Puis elle se levait encore et se jetait encore sur Suzanne.»<sup>388</sup>.

Suzanne devient un bouc émissaire, un apaise souffrance que la mère utilise pour extérioriser sa peine et ses sentiments d'échec. La jeune fille consent aux coups et ne dit rien et la mère « gueule n'importe quoi » ne parle plus, crie, hurle, ravagée depuis l'écroulement des barrages. La mère se trouve seule face aux drames de la vie, d'un côté la perte de toutes les économies pour la concession et aussi essaye de couvrir toutes les dettes et la toxicomanie du fils aîné, le « préféré »<sup>389</sup>.

La mère<sup>390</sup> ne tolère pas les comportements de sa fille, elle en devient hystérique, elle parle à ne plus s'arrêter, parle de ce que fait sa fille et du regard que portent les gens sur elle. Nous soulignons :

« La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé (...) « je parle », dit-elle, « de cette jeune enfant qui était jusque-là cachée dans les postes de brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et à la vue de tous, avec la grande racaille milliardaire chinoise. » elle pleure. »<sup>391</sup>.

La prise de conscience soudaine que ressent la mère à l'égard de la maturité de sa fille la met dans tous ses états. Jacques Lacan explique que le ravage est un :

---

<sup>388</sup> Idem, p.136.

<sup>389</sup> DURAS, *L'Amant*, op.cit p.24.

<sup>390</sup> Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, certains passages montrent la volonté de la mère de vendre les charmes de sa fille, La mère sait que sa fille fréquente le chinois et s'absente pour aller le voir mais ne s'insurge pas. Bien au contraire, elle demande à la directrice de laisser l'enfant libre et de ne pas contrôler les heures auxquelles elle rentre. Comportement suspicieux d'autant plus que la mère était au préalable contre cette liaison. Parfois la mère parle à ne plus s'arrêter de sa fille, de sa beauté et de l'effet qu'elle a sur les hommes, elle déclare fièrement que : « Tous tournent autour d'elle, tous les hommes du poste, mariés ou non, ils tournent autour de ça, ils veulent de cette chose là, pas tellement définie encore, regardez, encore une enfant. Déshonorée disent les gens ? Et moi je dis : comment ferait l'innocence pour se déshonorer ? », *Un Barrage contre le Pacifique*, p.63.

<sup>391</sup> Idem.

« État de violence et d'excès propres aux relations entre mère et fille. Ces états très particuliers apparaissent dans des moments de la vie d'une femme où son corps se trouve interpellé. »<sup>392</sup>.

Ces moments sont ressentis comme de réelles séparations entre le corps de l'enfant et celui de la femme et le sujet, bien qu'il soit réticent, ne peut que subir ce changement « forcé ». C'est le cas de la narratrice de *L'Amant* qui devient pubère d'abord puis femme après sa défloration.

Le ravage de la mère est dû essentiellement à la perte de son enfant (perte de la virginité de sa fille et donc sa métamorphose en femme) et c'est là qu'elle ressent la « catastrophe » pour reprendre ses mots ; c'est, pour elle, la mort de son enfant, de son bébé. Elle n'accepte pas que quelqu'un d'autre puisse voir le corps de sa fille et l'obtenir. Ce corps qui fut en partie sien. C'est en elle que le fœtus grandit pour devenir bébé et sortir au monde après neuf mois de grossesse. Le rapport mère/fille reste très complexe, le rejet de la mère n'est pas uniquement involontaire puisque le ravage en est la cause majeure<sup>393</sup>.

Grace à l'écriture, Duras a pu construire un « barrage » symbolique entre elle et la folie de la mère. L'écriture devient pour elle une véritable thérapie qui la soulage du poids des souvenirs et de la souffrance vécue.

La mère Durassienne semble être parfois protectrice, elle qui sacrifie toute sa vie pour ses enfants. Alain Vircondelet, dans une biographie consacrée à Duras intitulée : *Duras, La traversée d'un siècle*<sup>394</sup>, évoque la mère de la sorte :

---

<sup>392</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de Duras*. Consulté sur le site <http://books.google.fr/books-ravage>.

<sup>393</sup> Ce ne sont pas les deux seuls romans où Marguerite Duras évoque les portraits (physique et moral) de la mère et de l'amour qu'elle porte à son fils, elle l'a fait également dans d'autres romans, notamment : *L'Amant de la Chine du nord*, *Moderato Cantabile* ou encore *Des journées entières dans les arbres*. Chez Duras, tout est intratexte et le rapport mère-fille, mère-fils revient presque automatiquement dans ses écrits. L'auteure divulgue de plus en plus non seulement le rapport qui la lie à sa mère mais aussi l'état psychologique fragile de cette dernière.

<sup>393</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de Duras*. Consulté sur le site <http://books.google.fr/books-ravage>.

<sup>394</sup> VIRCONDELET Alain, *Duras : La traversée d'un siècle*, op.cit.

« La violence active de sa mère, l'impulsivité de sa nature, cette énergie qu'elle déployait comme « une folle » impressionnaient beaucoup l'enfance de Marguerite. C'était une mère absolue, dévouée à ses enfants, intéressée par rien d'autre que par l'aventure de la vie quotidienne, experte en survie »<sup>395</sup>.

Cette écriture de la violence et de la dénonciation de la situation dans laquelle Duras vivait durant son enfance, est écriture que nous pouvons qualifier d'exutoire.

En effet, elle dépeint une enfance assez tourmentée par les comportements incompréhensibles de sa mère et par la misère dans laquelle ils vivaient. La jeune fille de *L'Amant* déclare avoir tout fait pour tracer son chemin et ne pas suivre pas à pas les recommandations de sa mère. Elle s'en étonne, nous soulignons :

« Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller « jusqu'au bout de l'idée ». »<sup>396</sup>.

« *Aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère* » aveu qui prouve que la jeune fille n'a entamé de relation avec son altérité que dans le seul but de transgresser les normes et les règles posées par sa mère. Cela prouve aussi que le rapprochement de l'Autre (non-blanc) est un interdit qu'on ne doit franchir.

L'idée de la jeune fille fut, à notre sens, dès le départ celle de détruire les règles de sa mère : devenir écrivaine et non mathématicienne, avoir une relation amoureuse avec un Chinois, être grâce à lui à l'abri de la misère familiale. Serait-ce une vengeance ?

---

<sup>395</sup> Idem, p.19.

<sup>396</sup> Duras, M, *L'Amant*, op.cit, p.51.

### **Conclusion partielle 3 :**

*L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, *L'Amour la fantasia*, *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar racontent en apparence de très belles histoires d'amour et de passion, vécues en des circonstances très différentes, entre des femmes et des hommes que tout devrait séparer : l'âge, la situation sociale, les origines, la culture, la race, la religion.

*Les nuits de Strasbourg* rapportent un double adultère et peint l'image d'une femme libérée loin des traditions de sa communauté d'origine. A travers *L'Amour, la fantasia*, roman à caractère autobiographique dans une société qui n'accepte pas forcément le dévoilement d'une auteure féminine, l'auteure raconte des bribes de confession très intimes. L'écriture transgressive d'Assia Sjebar n'est pas loin de celles de Marguerite Duras, qui dans *Un barrage contre le Pacifique* évoque les vues de M. Jo sur Suzanne, une jeune fille âgée de dix-sept ans, et *L'Amant* décrit une liaison très trouble entre une autre jeune fille âgée de 15 ans au début de ce récit, mineure donc, avec un amant chinois beaucoup plus mûr. Le sentiment de l'altérité, de la différence, aurait dû l'empêcher. Ce sont des situations extrêmes qui sont pourtant retracées où tous les codes religieux, moraux, juridiques, sont transgressés.

L'entourage des héroïnes ainsi que leur société ont apportaient un regard réducteur à ce genre de liaison. Les couples se devaient alors de se cacher et de fuir ou mentir pour préserver leur union. Au moindre soupçon d'un éventuel rapprochement sexuel entre sa fille et le chinois, la mère durassienne devenait hystérique et battait cette dernière. Violence qui regroupe tous les maux ressentis par la mère.

Chevauchant entre ravage et folie, la mère ne s'empêcha pas d'aimer ses enfants plus que tout au monde mais garda une place privilégié à son fils aîné.

La jeune fille sent qu'elle vit une malédiction, une sorte de condamnation obscure, un obstacle incontrôlable. Elle fuit son quotidien dans les bras de son amant et parfois se laisse aller à son imagination qui crée une hypersexualité vers un/une autre. Que ce soit incestueux ou homosexuel, ces désirs refoulés lui permettent une errance psychique.

# **PARTIE IV :**

## **Rupture**

« Il lui avait demandé de lui laisser le temps de l'aimer encore avant de la renvoyer en France (...) ce n'était pas possible pour lui de laisser déjà cet amour, il était trop nouveau, encore trop fort dans sa violence naissante »<sup>397</sup>.

Doté de plusieurs définitions, le terme « rupture » décrit les différentes situations auxquelles les protagonistes des romans choisis ont abouti. Dans le Petit Larousse il est à comprendre que rupture est le :

« 1. fait, pour quelque chose, de se rompre, sous l'effet d'un effort excessif ou trop prolongé. 2. Fait pour un état, une action, d'être interrompu brusquement. 3. Action de considérer comme nul un engagement, un acte public ou particulier. 4. Cessation soudaine et marquée de l'accord, de l'harmonie qui existait entre des éléments. 5. Fait, pour des personnes, de cesser d'entretenir des relations. »

Les différents sens du terme « rupture » s'accordent sur le fait que la rupture advient brusquement, forcée et soudaine. Cela va dans le sens de notre analyse qui tentera de prouver que la rupture n'est pas toujours voulue mais bien au contraire elle est brusque. Les personnages d'Assia Djebar et ceux de Marguerite Duras la subissent.

Il sera question dans cette partie du travail, de démontrer l'existence d'obstacles qui mènent les couples hybrides à la séparation. Obstacles qui entravent la relation Même/Autre, parmi lesquels, il y a la mémoire (collective et individuelle). En effet, nous tenterons de démontrer que même si les protagonistes vivent leurs relations avec l'Autre, les souvenirs (collectifs ou individuels) hantent leurs quotidiens.

Le deuxième obstacle est celui de l'espace. Puisque l'espace ouvert, contrairement à l'espace fermé que nous avons développé précédemment, sera un lieu de séparation et de distance. Les couples ne peuvent vivre leur amour pleinement. Pourquoi cet espace est-il un espace de rupture ? Contrairement à

---

<sup>397</sup> Idem.102.

l'espace clos qui est espace de refuge nocturne, y-a-t il un lien entre l'espace ouvert et le jour?

Et enfin, le dernier obstacle pour les couples hybrides, est celui de la langue. La communication reste en effet un point très important dans toute relation. Dans notre corpus, il s'avère que parfois la voix laisse place au silence. Les personnages ne trouvent pas leurs mots dans la langue de l'Autre ? Ou alors s'agit-il d'une abstinence volontaire à la parole dans la langue de l'Autre ?

## 1. Chapitre 1 : Une séparation inévitable

Les quatre trames romanesques se terminent mal. Dans *L'amour la fantasia* d'Assia Djébar, le « tzarl-rit », le cri final qui clôt le livre, décrit en quelles circonstances meurent deux femmes dont les destinées sont emblématiques : une française et une algérienne. La première, c'est Pauline Roland, une « institutrice de quarante quatre ans qui combat pour sa foi et ses idées »<sup>398</sup>, déportée en Algérie, à Oran, le 23 juin 1852 et rembarquée, malade, de Bône pour la France, le 25 octobre 1852, où elle meurt aussitôt après. La seconde est une danseuse algérienne, Haoua, renversée à peu près à la même époque par le cheval d'un amoureux éconduit, dont Eugène Fromentin raconte l'agonie dans sa « Chronique de l'absent » que l'auteure cite et résume, Haoua, « première [...] à feindre d'ignorer la transgression »<sup>399</sup>. Dans l'« air de Nay » qui suit immédiatement, la narratrice entend alors, à son tour, « le cri de la mort dans la fantasia »<sup>400</sup> phrase qui achève ainsi tout le roman.

Dans *Les nuits de Strasbourg*, alors que Jacqueline a été assassinée par Ali, son amant algérien ; Thèldja se sépare de son amant, François, brusquement et sans explication, « plus de trace de Thèldja (...) »<sup>401</sup> tout son entourage pense qu'« il ne s'agit pas d'une simple absence mais d'une disparition »<sup>402</sup>. François quant à lui ne comprenait pas cette brusque séparation. Cependant, une fois qu'elle lui téléphona, François profite pour la supplier : « je t'en prie, essaie de venir cette fois, pour... pour nous »<sup>403</sup> mais la réponse de Thèldja démontre un certaine distance de sa part, nous lisons : « je verrai, je vous laisserai un mot à votre hôtel »<sup>404</sup>.

---

<sup>398</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.308.

<sup>399</sup> Idem, p.312.

<sup>400</sup> Idem, p.314.

<sup>401</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p. 381.

<sup>402</sup> Idem, p. 383.

<sup>403</sup> Idem, p. 388.

<sup>404</sup> Idem.

Le vouvoiement marque la distance que Thèdja voudrait marquer dans sa relation avec François, de plus elle ne lui confirme pas son arrivée et laisse le doute planer.

Leur dernière rencontre s'effectue à Paris dans un silence mélancolique. En l'attendant, François se remémore une sortie qu'il a faite il y a quinze ans avec sa défunte fiancée, Laura. La mort marque ainsi la fin du roman.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, M. Jo ne parvient pas à ses fins, la mère meurt et ses enfants, Joseph et Suzanne quittent la plantation familiale, le roman s'achève ainsi : « les enfants étaient partis en même temps que le soleil »<sup>405</sup>. Bien que les différences et les obstacles soient prédominants ce qui étouffe la relation de couple, la séparation reste très difficile à accepter. Prenons le dernier passage de *L'Amant* dans lequel la séparation est décrite de manière émouvante. La jeune fille ne quitte pas uniquement son amant mais Saïgon et toute l'Indochine, son pays natal :

« Lorsque l'heure du départ approchait, le bateau lançait trois coups de sirène très longs, d'une force terrible (...) le bateau disait adieu, il lançait de nouveau ses mugissements terribles et si mystérieusement tristes qui faisaient pleurer les gens (...) elle aussi avait pleuré, elle l'avait fait sans montrer ses larmes parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants (...) »<sup>406</sup>.

D'après la citation précédente, il est aisé de comprendre que la narratrice dissimulait ses réels sentiments, « sans montrer à sa mère et son frère qu'elle avait de la peine, sans montrer rien comme c'était l'habitude entre eux »<sup>407</sup>.

La séparation des deux amants éveille en la jeune fille des sentiments qu'elle n'était pas sûre d'avoir. Le soir, au cours de ce même voyage de départ, elle :

---

<sup>405</sup> DURAS Marguerite, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit, p.365.

<sup>406</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, pp.135- 136.

<sup>407</sup> Idem, p.135.

« S'était dressée comme pour aller se tuer, se jeter (...) à la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu (...) »<sup>408</sup>.

L'expérience de l'altérité révèle l'existence de frontières invisibles infranchissables. Chacune de ces aventures s'achève par une rupture, par la séparation de ces amants d'un moment. Même partagée, la passion ne permet pas de surmonter les obstacles rencontrés. Le premier en est celui de la mémoire.

---

<sup>408</sup> Idem, p.138.

## 1.1. Le poids du passé ou la mémoire collective

Les romans choisis exposent la rencontre de l'Autre dans un contexte sociohistorique précis. Les quatre trames romanesques rappellent systématiquement le passé, la guerre et donc l'Histoire. Une Histoire loin d'être parfaite ; en effet, chargée de violences et de barbarie, l'Histoire joue un rôle prépondérant dans la relation hybride/ Selon Roland Barthes « L'œuvre littéraire est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire »<sup>409</sup>.

Les romans de Marguerite Duras ainsi que ceux d'Assia Djebar font appel formellement à l'Histoire et on ne peut dissocier l'Histoire événementielle des histoires personnelles des protagonistes. Les deux histoires (h/H)<sup>410</sup> sont, en effet, imbriquées l'une dans l'autre. Elles deviennent la pierre angulaire dans les textes du corpus.

Dans cette partie, nous allons passer en revue les souvenirs individuels et ceux collectifs des personnages principaux. Souvenirs qui relient leurs vécus. Le remaniement de la même histoire se donne à lire, chez Marguerite Duras, comme une réelle obsession mnémonique. Les événements, la mère, la famille, la rencontre du riche chinois et de l'enfance indochinoise ont subi de légères modifications dans le cycle indochinois mais reviennent souvent.

Cela traduit, à notre sens, la volonté de l'auteure à retracer son passé et ses souvenirs dans plusieurs de ses textes et de différentes manières. Est-ce une manière de se remémorer avec exactitude un souvenir lointain qui semble lui échapper ?

La production d'Assia Djebar est éclairée par l'inscription de l'histoire du sujet dans le champ général de l'Histoire que ce soit dans *L'Amour, la fantasia* ou dans *Les Nuits de Strasbourg*.

---

<sup>409</sup> Citation de Roland Barthes extraite du site : <http://www.dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00605298/document>.

<sup>410</sup> Par Histoire : nous voulons dire l'Histoire événementielle et par histoire nous désignons la trame romanesque.

Assia Djebar n'est-elle pas parmi les premiers auteurs maghrébins qui se sont affirmés être « *le porte-parole* » du peuple algérien pour dénoncer le système farouche de la colonisation. Ce faisant, elle a contribué à la naissance du concept de « *littérature maghrébine d'expression française* »<sup>411</sup> ; littérature née dans le besoin, non seulement de se révolter contre la colonisation mais aussi afin d'arrêter la quête identitaire vécue par la plupart des auteurs de l'époque.

Les écrivains qui ont contribué à la réussite de cette littérature se retrouvent, malgré eux, dans un entre deux : à la croisée de deux cultures, deux langues ; celles de l'Autre se sont ancrées en eux, presque « involontairement ». Bien que les déchirements, culturel et surtout linguistique, les préoccupaient, ces écrivains n'ont pu faire l'impasse de cette Histoire à laquelle ils étaient témoins. C'est pourquoi leurs écrits sont imprégnés de faits historiques qui projettent le lecteur dans le monde de la colonisation. ».

Dès le départ, *Les Nuits de Strasbourg* établissent l'inscription du personnage dans un cadre social et historique bien précis : dans cette mesure la quête identitaire ne peut se concevoir qu'à travers la situation du personnage dans le contexte socioculturel d'une part, et d'autre part, dans le cadre de l'Histoire événementielle. Thèldja se trouve face à son amant français, le passé et l'Histoire de son pays ne quittent plus ses pensées.

Hormis une belle histoire d'amour que vivent Thèldja et Eve avec leurs amants, *Les Nuits de Strasbourg* englobent également bon nombre de souvenirs et de réminiscences qui les amènent à évoquer le passé commun des personnages principaux.

Thèldja (« neige » en arabe), ne cesse de se remémorer le passé qui l'unit à son amant François. Elle lui répète d'ailleurs souvent cette même interrogation : « tu es mon amant et tu es français ? » Négliger ce passé dévastateur n'est pas une tâche facile pour elle, d'autant plus qu'elle est fille d'un martyr mort pour

---

<sup>411</sup> Bien que certains auteurs algériens écrivaient en français aux alentours des années vingt, le concept de Littérature Maghrébine d'expression française n'a été créé qu'en 1950. Site consulté : <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>.

son pays dans les montagnes des Aurès. Elle ne peut donc s'empêcher de se culpabiliser du fait de sa relation avec son amant français.

Dans *L'Amour, la fantasia*, les parties historiques sont clairement distinctes des sections autobiographiques, rappelons que le texte retrace le passé colonial : des premières années de la colonisation jusqu'à la période de la révolution. C'est ce qui projette le lecteur dans le monde de la colonisation et de la révolution.

Même constatation pour les protagonistes de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique*, les deux trames se déroulent en Indochine pendant la colonisation française. Les personnages vivent ainsi dans un cadre sociohistorique de colonisation et partagent ainsi des événements communs. Néanmoins, il est à préciser que Marguerite Duras ne s'est pas étalé dans les descriptions historiques. Les histoires personnelles prédominent, les personnages se remémorent des souvenirs collectifs et individuels.

Les souvenirs qu'un ensemble de personnes (une famille, des amis, des voisins, les habitants d'une même ville voire d'un même pays) se remémorent forment ce qu'on appelle la mémoire collective. En revanche, la mémoire individuelle est celle d'une seule personne.

Avant d'approfondir la recherche sur la mémoire individuelle et collective, nous nous arrêterons d'abord sur l'étymologie du terme mémoire. Ensuite, nous aborderons la différence existante entre mémoire individuelle et mémoire collective. Les grecs utilisaient deux termes pour définir la mémoire<sup>412</sup> : « *mnémé* » qui concerne le souvenir et « *anamnésis* » qui est l'action de se remémorer les choses, le sujet est dans ce cas actif. C'est à cette période qu'on a compris que la mémoire<sup>413</sup> est liée à l'âme.

---

<sup>412</sup> Consulté sur le site

<https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CEUQFjAD>.

<sup>413</sup> Longtemps la mémoire fut traitée sous un angle individuel, et c'est grâce aux travaux de Maurice HALBWACHS qu'on a pris en considération les aspects collectifs, et sociaux ainsi que le temps et l'espace de la mémoire.

Cependant, la mémoire collective est-elle en relation avec celle individuelle ? Halbwachs pense que la mémoire collective et la mémoire individuelle s'enrichissent et se forment mutuellement. Selon lui la mémoire individuelle est en constante interaction avec la mémoire collective et vice-versa. Halbwachs affirme que l'organisation mémorielle prend appui sur ce qu'il a appelé : « les cadres sociaux de la mémoire », la mémoire individuelle est en continuelle interférence avec celle collective. Cette dernière est

Dans le cadre de notre travail, nous constatons que la mémoire peut être un enjeu social très important dans les réactions que le personnage peut avoir devant son altérité. Le titre délibérément choisi pour ce chapitre « le poids du passé », soutient l'idée de lourdeur ressentie par les personnages quant à leur passé, un passé collectif qu'ils partagent tous ensemble.

La mémoire est le moteur de l'inspiration créatrice des deux romancières et se concrétise à partir d'une réécriture de l'époque coloniale. Passé difficile où la coexistence de deux communautés que tout sépare n'est pas toujours agréable et ne se fait pas toujours dans la sérénité. Ce passé fait surface et réapparaît dans un présent qui s'est créé dans l'imaginaire d'Assia Djebar et de Marguerite Duras ; elles l'ont gardé enfoui dans leurs mémoires jusqu'au jour où elles ont décidé de le dévoiler à leurs publics.

Obstacle colossal pour les couples hybrides, la mémoire devient une pierre angulaire dans les quatre romans du corpus. Elle marque le fil indirect qui les conduira vers une rupture probable.

Les deux auteures ont créé des personnages liés à la mémoire collective. Marguerite Duras confirme d'ailleurs qu'*Un Barrage contre le Pacifique* est un : « vrai livre sur la mémoire » puisqu'il annonce plusieurs thèmes proches d'elle, tels que son enfance et son adolescence en Indochine, sa mère, ses frères et son histoire d'amour avec le riche Chinois.

Les trames romanesques de *L'Amant* et d'*Un Barrage contre le Pacifique* se déroulent dans le même pays, la Cochinchine dont la ville capitale était Saïgon, aujourd'hui Ho-Chi-Minh-Ville<sup>414</sup>. L'Indochine était le nom que portait le Viêt-Nam actuel à l'époque où ce pays faisait partie de l'Indochine française entre 1858 et 1954.

---

constituée essentiellement de souvenirs conformes aux exigences de l'entourage et de la société. Nous pouvons donc déduire que la mémoire collective aide à construire l'identité d'un individu. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1984, cité dans <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CEUQFjAD>.

<sup>414</sup> L'Indochine française est créée pour englober plusieurs territoires aux statuts officiels différents, conquis entre 1858 et 1907 par la France au fur et à mesure de son expansion en Asie orientale, elle se compose de la colonie de Cochinchine (Sud du Viêt Nam), des protectorats de l'Annam et du Tonkin (Centre et Nord du Viêt Nam), du protectorat du Cambodge, du protectorat du Laos et du territoire chinois à bail de Kouang-Tchéou-Wan.

La narratrice d'*Un Barrage contre le Pacifique* évoque le départ des parents de Suzanne pour l'Indochine et fait référence à la colonisation, elle explique ce qui suit :

« Peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d'admission dans les cadres de l'enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l'on appelait alors l'Indochine française »<sup>415</sup>.

La France a fondé un premier empire colonial entre 1534 et 1763 (avec la Nouvelle France et la Louisiane en Amérique du nord, les Antilles, la Guyane, les Mascareignes dans l'Océan indien et des comptoirs aux Indes) et un second empire colonial à partir de 1763 à 1962, qui a été le second plus vaste empire après l'Empire colonial anglais.

L'Indochine fut surnommé : « *la perle de l'empire* » ou encore « *la plus belle des colonies française* »<sup>416</sup>. Et cela va de soi pour l'Algérie qui a charmé les colons par ses richesses naturelles et ses divers paysages.

Marguerite Duras, née en Indochine française et y ayant vécu jusqu'à l'âge de dix huit ans, est repartie en France pour ne jamais revenir dans son pays de naissance. Elle a consacré bon nombre de ses romans à l'Indochine, d'où la naissance de son célèbre: « cycle indochinois » ; ce dernier comporte tous les romans où Duras retrace son enfance en Indochine : *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du nord* (1991) forment les trois romans essentiels du cycle.

Le paysage peint dans le cycle indochinois est celui d'une famille de colons français qui vit dans la pauvreté, toutes les descriptions des : familles indochinoises, villes, fleuves, moyens de transports, écoles, ruelles et climat, forment un cadre spatial morose.

---

<sup>415</sup> DURAS M, *Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. p.23.

<sup>416</sup> BRESTEGAARD Bodil, l'Indochine française dans l'œuvre de M. Duras, consulté dans le site : <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25698/MASTER>.

Les protagonistes durassiens vivent pratiquement les mêmes situations et les mêmes conditions. La thématique de leur enfermement dans une vie sociale étouffante à laquelle ils tentent d'échapper par l'excès passionnel devient une thématique récurrente chez l'auteur.

Toutefois, il ne faut pas omettre que ces romans viennent après les indépendances des colonies françaises, donc après la chute de l'empire colonial français<sup>417</sup>. C'est l'explication de l'appartenance du « cycle indochinois » à l'écriture postcoloniale. Duras y dénonce, bien qu'implicitement, la société coloniale.

Grâce à l'écriture Durassienne, le lecteur peut voyager à travers le temps et l'espace afin de découvrir le regard que portait l'auteure sur l'Indochine colonisée. Mais cela se fait de manière très subtile dans ses textes<sup>418</sup>.

Le point commun entre tous les protagonistes des romans durassiens, qu'ils soient : français, chinois, indochinois est la colonisation. C'est cette dernière qui a fait que les français se sont trouvés au cœur de l'Indochine : une nouvelle entité coloniale qui leur a inspiré beaucoup de chefs-d'œuvre.

*Les Nuits de Strasbourg* sont très différentes des autres romans maghrébins contemporains. L'écrivaine y propose une image autre que celle que le lecteur a l'habitude de voir ; elle choisit, tout en étant consciente des différences culturelles et raciales existantes, une rencontre interculturelle qui dépasse les problèmes liés à l'identité et aux différences entre les altérités.

---

<sup>417</sup> Rappelons que l'indépendance de l'Indochine a eu lieu en 1956.

<sup>418</sup> Plusieurs critiques ont reproché à Marguerite Duras de ne pas avoir assez dénoncé le colonialisme français. Selon eux, les personnages « indigènes » dans l'œuvre durassienne n'ont ni voix, ni visage. Julia WATERS l'affirme dans son ouvrage intitulé : *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*.

La narration est détournée d'une approche historique de la colonisation qu'a connue l'Indochine. Toutefois, dans *Un Barrage contre le Pacifique*, elle n'omet pas d'évoquer la cupidité des fonctionnaires blancs experts en corruption, et surtout le fait que la mère est prise dans leur piège puisque cette dernière a perdu toutes ses économies, ne déclare-t-elle pas que :

« Les fonctionnaires tenaient réellement entre les mains le marché des concessions tout entier et ils étaient devenus de plus en plus exigeants. Si exigeants, que la mère, faute de pouvoir satisfaire leur appétit dévorant, que jamais ne tempérait la considération d'aucun cas particulier, même si elle voulait éviter de se faire donner une concession incultivable (...) Le malheur venait de son incroyable naïveté ». (*Un Barrage contre le Pacifique*, p.26)

Cet extrait dévoile clairement la corruption et la cupidité des fonctionnaires blancs qui manipulaient la vente et l'achat des concessions selon leurs intérêts.

Assia Djébar a tenté, par la figure du couple mixte représenté par Thèldja et François et aussi Eve et Hans, de remédier à une mémoire collective ensanglantée et marquée par la violence. Cela ne veut pas dire que les personnages oublient ou abolissent leur passé commun, bien au contraire l'Histoire les rattrape et devient, parfois, l'axe principal de leurs dialogues. Thèldja par exemple ne peut oublier la guerre d'Algérie et Eve, la juive, qui n'arrive pas à pardonner au peuple allemand.

Le texte s'ouvre d'abord sur un prologue qui rappelle l'histoire de la ville de Strasbourg, les lecteurs acquièrent nombreuses informations sur cette région, ils comprennent alors que la ville, qui se situe à la frontière franco-allemande, a vécu, pendant la deuxième guerre mondiale de violents combats entre les troupes françaises et allemandes en 1944.

La narratrice compare les personnages aux statues qui voient tout mais qui ne réagissent pas à ce bouleversement qui a touché la ville :

« Les statues, elles, ont des yeux. Elles regardent. Elles s'étonnent : l'air a changé, imperceptiblement ; la lumière, qui chaque jour d'autrefois, scintillait et dansait pour, peu à peu, s'affaiblir et se terrer, la voici métamorphosée. »<sup>419</sup>.

La métaphore de la narratrice rapproche les habitants de la ville des statues ; ils sont vidés de leurs sentiments, figés, laissant les jours couler sans pouvoir rien faire.

Les habitants décident alors de quitter la ville en silence et sans affolement, la narratrice l'explique ainsi : « les deux ou trois jours de l'exode ne se sont déroulés ni dans l'alarme, ni par éclats. Aucun affolement ne s'est déployé dans cette ville grave. »<sup>420</sup>.

Dans le calme et le silence, les strasbourgeois quittent leur ville, offrant ainsi une image morose de la situation.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la narration change souvent, le lecteur sent l'éloignement des passages autobiographiques surtout dans les passages Historiques :

---

<sup>419</sup> DJEBAR A, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p.18.

<sup>420</sup> Idem, p.16.

*La prise de la ville ou l'Amour s'écrit* (p.09), *Les cris de la Fantasia* (p.71) et *la mariée nue de Mazouna* (p.119), constituent les trois grands chapitres historiques du roman. Dans ces chapitres, l'écrivaine-historienne relate les événements historiques des premières années de colonisation. Elle retrace la prise de la capitale, les « *enfumades* » des Ouled Riah et Sbéah.

Selon Reguaieg Najiba, spécialiste de l'œuvre d'Assia Djébar, et auteure de ; *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar*, l'auteure cherche avant tout à retracer le choc produit lors des premières années de colonisation. Une période en général oubliée mais qui renaît de ses cendres grâce à la plume de Djébar. Reguaieg déclare cela ainsi :

« Dévoiler l'ampleur des massacres de cette première époque coloniale (...) les voix des survivants de cette tragédie peuplent la dernière partie de l'œuvre et faisant reculer définitivement l'écrit autobiographique viennent seconder cette première voix de l'historienne pour mieux exhumer les cadavres de ces ancêtres et les ramener à la vie »<sup>421</sup>.

« A l'aube de ce 13 juin 1830 »<sup>422</sup>, phrase de l'incipit de *L'Amour, la fantasia* qui annonce l'écriture historique de Djébar, et qui dévoile implicitement le choc culturel qui adviendra à partir de là. Rappelons qu'à l'époque tout séparait les français des algériens. Les parties historiques vont ravir les historiens puisque ces derniers lui avaient reproché de ne pas joindre sa vocation d'historienne à celle d'écrivaine.

Ce que les historiographes attendaient d'elle, c'était : « une-tentative (...) d'écrire un roman pour satisfaire l'exigence historique sans que celle-ci n'entrave en rien l'essor d'une quête littéraire et esthétique. »<sup>423</sup>.

La romancière-historienne tente néanmoins de ne pas laisser dominer la part historique sur celle romanesque. Les fragments auto/biographiques alimentent le texte historique pour réorienter la narration et offrir l'aspect littéraire au texte.

---

<sup>421</sup> REGUAIEG Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Op.cit, p.26.

<sup>422</sup> DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.14.

<sup>423</sup> CHIKHI Baïda, *Les Romans d'Assia Djébar*, Alger : OPU, 1990. P.24.

L'inscription historique prendra toutefois une place privilégiée puisque dans les premiers chapitres la narration s'organisera autour des premières années de la colonisation (19<sup>ème</sup> siècle). Dans les chapitres suivants, elle s'organisera autour de la guerre de libération. Le roman retrace ainsi les deux périodes les plus intenses de la colonisation française : le début (1830) et la fin.

Assia Djebar consacre la dernière partie du roman à rapporter les voix enfermées des femmes des tribus. Le projet autobiographique change de destination puisqu'il s'agit à présent de narrer non pas son histoire mais plutôt celle des femmes. Nous passons ainsi de la mémoire individuelle (celle de la narratrice) à la mémoire collective (des personnages féminins) qui ont eu l'opportunité de prendre la parole et de crier haut et fort leurs blessures antérieures.

L'effacement effectué par l'auteure est volontaire puisqu'elle a voulu mettre les autres femmes dans une place stratégique que le lecteur ne peut sous-estimer. Dans la troisième partie intitulée : « *Les Voix ensevelies* »<sup>424</sup>, la narratrice recueille les témoignages de femmes à propos de la guerre. L'auteur se donne la mission d'assembler toutes leurs paroles et d'offrir ainsi au lecteur un témoignage subjectif et authentique. Un témoignage qui s'éloigne des documents historiques qu'il peut consulter dans les bibliothèques.

La mémoire collective joue un rôle très important puisque chacune des femmes se remémore les angoisses, peurs et chagrins de son entourage. L'extrait suivant manifeste l'importance de la parole d'une des héroïnes de la guerre de libération, Cherifa Ameroune :

« La voix de Cherifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le champ béant au soleil. La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie. »<sup>425</sup>.

---

<sup>424</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.159.

<sup>425</sup> Idem, p.163.

La mémoire individuelle de la narratrice s'enfonce dans celle collective des femmes, ne déclare-t-elle pas : « Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume »<sup>426</sup>.

C'est ainsi que l'auteure valorise les histoires de ses personnages féminins et s'éloigne de sa propre histoire, elle annonce qu'il s'agit d'une stratégie pour ne pas se dévoiler totalement, elle se cache en quelque sorte derrière la mémoire collective :

« Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeux ! »<sup>427</sup>.

*L'Amour, la fantasia* donne la parole à celles qui ne l'avaient pas ou qui l'avaient perdue. Tous ces personnages féminins, qu'on n'entendait presque jamais, sortent du silence et ouvrent leurs cœurs et mémoires pour dévoiler au lecteur une HISTOIRE qui leur est propre.

Le personnage féminin passe alors du statut d'un personnage « subalterne » : personnage passif sans voix, au statut de personnage « Sujet » : personnage actif, qui détient un rôle important dans la trame romanesque. Le rôle de ces voix féminines est d'offrir une version distincte de l'Histoire algérienne.

La « mémoire Féminine algérienne » s'éveille et s'élève au-delà des murs qui l'ont « ensevelie » grâce à la plume d'Assia Djébar. L'intention de l'auteure d'insérer les voix féminines dans son texte mi-historique, mi-auto/biographique, est de rendre hommage aux femmes oubliées et exclues de l'Histoire.

Elle leur a donné l'opportunité de faire circuler leurs voix au-delà du temps et de l'espace et ce afin de partager LEUR Histoire. Une Histoire narrée d'une nouvelle manière, celle de l'authenticité.

Cependant cette même Histoire devient un obstacle majeur dans la relation qu'entretiennent les protagonistes de *Les Nuits de Strasbourg*. Les personnages

---

<sup>426</sup> Idem, p.242.

<sup>427</sup> Idem, p.243.

ne peuvent ignorer la mémoire collective qui leur rappelle systématiquement les conflits entretenues par leurs pays respectifs.

Thèldja, dès la première nuit, s'est interrogé sur la possibilité que François ait fait la guerre contre les siens puisqu'il est son aîné de vingt ans, mais il ne tarde pas à la rassurer: « Non (...) je n'ai pas fait la guerre d'Algérie. Une chance, sans doute, bien que ma classe fût celle de 1956 ou de 1957 »<sup>428</sup>.

Thèldja, fille d'un martyr, n'a jamais pensé s'éprendre d'un français, elle se culpabilise de s'être liée à un français, d'ailleurs elle lui avoue : « Tu es mon amant, et tu es français !... il y a dix ans, quand j'arrivais à Alger pour aller à l'Université, une telle intimité m'aurait paru invraisemblable ! »<sup>429</sup>.

D'après cette citation, il est à comprendre que cette union n'aurait jamais dû exister si elle était restée la fille qu'elle fut il y a dix ans. Mais les situations changent et nous verrons que c'est grâce à la rencontre de l'Autre qu'elle a pu dépasser sa phobie et son rejet pour son altérité.

Même situation pour Eve, amie d'enfance de Thèldja, bien qu'elle n'ait pas vécu la deuxième guerre mondiale, elle ressent toujours cette blessure due à la déportation des juifs. A plusieurs reprises, Eve ne mentionne pas le nom de son compagnon mais le qualifie juste : « *d'allemand* »<sup>430</sup>. Elle n'accepte pas de parler la langue de son compagnon et encore moins d'aller vivre avec lui en Allemagne.

La mémoire collective représente d'après l'analyse précédente un obstacle pour l'épanouissement du couple hybride. Quant est-il de la mémoire individuelle ?

---

<sup>428</sup> Djebar Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.55.

<sup>429</sup> Idem, P.56.

<sup>430</sup> Idem, P.62.

## 1.2. La mémoire individuelle : des souvenirs déchirants

« Je suis quelqu'un qui ne sera jamais revenu dans son pays natal »<sup>431</sup>, déclare Marguerite Duras dans son roman *La vie matérielle*<sup>432</sup> pourtant elle y est revenue à maintes reprises à travers ses textes. Les souvenirs et réminiscences de son enfance indochinoise ont marqué à jamais ses œuvres, surtout le Cycle indochinois<sup>433</sup>.

Dans *L'Amant*, le lecteur est projeté dans le passé du personnage d'emblée à la lecture du prologue à travers le souvenir du visage de la narratrice. C'est sur le souvenir d'une réflexion faite par un étranger à la narratrice dans le hall d'un lieu public que *L'Amant* s'ouvre :

« 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. »<sup>434</sup>.

Tout comme la madeleine de Proust, la réflexion faite à la narratrice éveille en elle nombre de réminiscences. D'abord, elle se remémore la métamorphose rapide que son visage a subie, elle le décrit ainsi :

« Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli (...) ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé (...) j'ai un visage détruit. »<sup>435</sup>.

Dans cet extrait, la narratrice se rappelle la femme « âgée déjà » qu'elle fut et qu'elle est seule à revoir : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante »<sup>436</sup>.

---

<sup>431</sup> DURAS Marguerite, *La Vie matérielle*, Bibliothèque de la pléiade : œuvres complètes, Paris : Gallimard, novembre 2011.

<sup>432</sup> Idem.

<sup>433</sup> Le cycle indochinois englobe les trois romans où l'Indochine est le cadre principal, il s'agit d'*Un Barrage contre le Pacifique*, de *L'Amant* et de *L'Amant de la chine du nord*.

<sup>434</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit., p. 09.

<sup>435</sup> Idem.

<sup>436</sup> Idem, p.10

L'adjectif utilisé à la fin de la citation prouve que ce visage ne déplaît pas à la narratrice, mieux encore il lui convient parfaitement, elle annonce même par la suite que cette image l'enchanté : « c'est entre toutes celle qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchanté. »<sup>437</sup>.

L'image du visage entraîne avec elle le souvenir de toute une vie vécue en Indochine. La narratrice s'est rappelée sa jeunesse ou, plus précisément, son adolescence ; âge où l'insouciance l'emporte sur la raison. Ses souvenirs font revivre en elle l'histoire d'amour qu'elle a vécue avec le jeune Chinois.

La narratrice s'adresse directement au lecteur grâce au pronom personnel «vous», elle lui raconte son passé et son vécu en Indochine. Elle entame cette narration par le souvenir de la première traversée du fleuve, le Mékong, nous citons :

« Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. »<sup>438</sup>.

C'est à partir de là que la trame romanesque débutera réellement. La plus grande partie du texte est consacrée aux souvenirs de la narratrice avec son amant, néanmoins, la narratrice n'oublie pas d'évoquer son rapport à sa famille (sa mère et ses deux frères), un rapport qui n'est pas des plus étroits.

Marguerite Duras se remémore ce qu'elle a écrit dans ses livres précédents et évoque sa famille. Elle fait allusion notamment à *Un Barrage contre le Pacifique*, premier roman où le personnage de la mère ressemble fortement à sa véritable mère. Le passage suivant montre cela :

« 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, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres ».

---

<sup>437</sup> Idem.

<sup>438</sup> Idem, p. 14.

L'hésitation ressentie vis-à-vis des sentiments éprouvés envers la mère et les frères confirme le trouble familial que nous avons analysé au préalable.

Les souvenirs qui envahissent le texte et qui intéressent notre projet de recherche sont ceux rattachés au jeune chinois. La narratrice se remémore tous les détails de ses rencontres avec son amant. Elle annonce clairement qu'elle se rappelle de tout :

« Je revois encore le visage, et je me souviens du nom. Je vois encore les murs blanchis, le store de toile qui donne sur la fournaise, l'autre porte en arcade qui mène à l'autre chambre et à un jardin à ciel ouvert (...) »<sup>439</sup>.

Le passage où elle décrit la rencontre avec le Chinois, reste l'un des plus importants de la narration. Nous soulignons :

« Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres (...) dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc, il est vêtu à l'européenne. Il porte le costume de Tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. »<sup>440</sup>.

La rencontre du chinois a marqué la narratrice qui se rappelle l'endroit, la marque de la voiture et même l'allure du chinois. Elle se focalise néanmoins sur la différence raciale entre blancs et chinois.

La suite de la narration confirme cela, puisque la narratrice parle d'elle, en se désignant comme étant une blanche dans une colonie : « J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans, les blancs aussi me regardent (...) »<sup>441</sup>.

Le souvenir de son adolescence, rappelle à la narratrice qu'elle été une jeune fille attirante et qui avait l'habitude du regard masculin. Une attirance qu'elle exerce sur les blancs et sur les indochinois.

---

<sup>439</sup> Idem, p.56.

<sup>440</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.27.

<sup>441</sup> Idem.

Ce qui rapproche *L'Amant* et *Les Nuits de Strasbourg*, sont les relations des couples. Tout comme les romans durassiens, le leitmotiv du roman de Djébar est l'amour. En effet, les protagonistes principaux sont des couples liés par des relations amoureuses. Le premier degré d'altérité réside donc dans le fait que chacun est étranger par rapport à l'autre. Thèldja le confirme en qualifiant son compagnon d'étranger à plusieurs reprises : « *tu es français !...* »<sup>442</sup>, Ou encore : « *C'est parce que je passe mes nuits avec un homme, avec un étranger* »<sup>443</sup>.

Le couple de Thèldja et François ainsi que le couple d'Eve et Hans ont une particularité très importante, ils sont de nationalités différentes. Assia Djébar, à travers ce roman, souligne l'amour qui peut naître entre deux individus d'identités, cultures et langues différentes. Cependant, leurs liaisons sont loin d'être parfaites puisque les souvenirs personnels hantent leurs esprits.

Dans plusieurs extraits des *Nuits de Strasbourg*, Thèldja se rappelle son enfance à Tebessa en présence de François ou de celle de son amie Eve. La rencontre de l'Autre éveille en elle tous les souvenirs qui s'étaient réfugiés loin dans son inconscient. Chaque rencontre avec François évoque en elle le besoin de lui raconter ses souvenirs d'enfance, ils se confient mutuellement leurs histoires passées et n'hésitent pas à évoquer tout sur leur passé : de leurs plus grandes craintes à leurs rêves les plus fous.

Nombreux sont les souvenirs narrés par les personnages, le lecteur connaît donc, à travers leurs discours, leurs histoires, amours, chagrins et peurs. Il connaît surtout le passé de : Thèldja et François. Quant au passé d'Eve, il reste flou et n'est évoqué qu'à travers les pensées de Thèldja, comme dans l'extrait suivant :

« Eve nomade, depuis bientôt quinze ans, tu as quitté la cité ancestrale, Cirta la haute (...) Nous avons vécu nos années d'enfance commune non loin de Tébessa (...) »<sup>444</sup>.

---

<sup>442</sup> Idem, p. 55.

<sup>443</sup> Idem, p.105.

<sup>444</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*. Op.cit. PP.61-62.

Ou encore :

« [Tu as résidé] d’abord au Maroc où tu t’es mariée (...) l’année suivante vous émigriez en Hollande pourquoi vous vous sépariez, Omar et toi, un ou deux ans après, je ne le savais pas? Pourquoi tu le laissais se réinstaller au Maroc avec votre fille Selma (...) »<sup>445</sup>.

Dans les extraits précédents, les pensées de Thèldja passent en revue la vie d’Eve, ou du moins les moments essentiels de son passé. Le lecteur comprend à présent qu’Eve est l’amie d’enfance de Thèldja et qu’elle a quitté très jeune Tébessa (sa ville natale) pour aller vivre au Maroc et s’y marier avec Omar. Ses souvenirs dévoilent ensuite le dernier amour d’Eve. Il s’agit de Hans, un allemand qu’elle a rencontré quelques années après son divorce; bien qu’elle fût contre tout rapport avec les allemands, Eve succomba à son charme. Ce fut un réel « *coup de foudre* »<sup>446</sup> pour eux :

« Tu m’as informée ensuite (...) que tu avais rencontré “le dernier amour” de ta vie (...) le dernier parce qu’il s’agit d’un homme allemand ! (...) te souviens-tu, fillette de neuf ans tu l’avais déclaré solennellement (...) : “Jamais, jamais moi née d’un père juif andalou, et d’une mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne»<sup>447</sup>.

Le passé de Thèldja reste le plus dominant dans le texte, le lecteur connaît presque tout sur ce personnage, de sa naissance : «*je suis née en 1959, mon père a été tué au combat, trois mois avant ma naissance, toujours au maquis* »<sup>448</sup> à son premier amour :

« Une amourette (...) le visage de cet amoureux, je ne m’en souviens plus, seulement qu’il était très brun, presque noir. Il venait du sud (...) il y eut entre nous, plusieurs baisers (...) je prenais des risques : je prenais de fausses autorisations de sortie et je m’évadais. »<sup>449</sup>.

---

<sup>445</sup> Idem, P. 62.

<sup>446</sup> Idem, P. 68.

<sup>447</sup> Idem, PP. 67-68.

<sup>448</sup> Idem, P.174.

<sup>449</sup> Idem, P.308.

Même l'histoire de son prénom, Thèldja l'a racontée à François. D'abord elle lui traduit : « Thèldja, signifie neige mon chéri ! »<sup>450</sup>. Ensuite elle lui explique le choix de ce prénom, c'est sa mère qui en a décidé ainsi :

« Elle s'appellera Thèldja (donc en français neige, dit-elle) car, depuis cette nuit d'hiver où j'ai dû redescendre pieds nus, des heures et des heures dans cette nuit glacée, j'ai tant souffert de mes pieds gelés, brûlés, et cela, pendant toute ma grossesse ! »<sup>451</sup>.

Le souvenir des paroles maternelles, laisse transparaitre le supplice de cette mère qui a souffert pour donner vie à son enfant. L'oxymore que nous avons souligné : gelés/brûlés manifeste la douleur vécue par la mère et ce afin de rejoindre son mari dans la montagne. Ce dernier « a été tué au combat »<sup>452</sup> trois mois avant la naissance de Thèldja.

La mère n'a jamais oublié cette souffrance, et culpabilise sa fille, d'abord parce qu'elle aurait aimé avoir un garçon, Thèldja : « suppose qu'elle fut déçue qu' [elle] ne soit pas un garçon »<sup>453</sup>. Cela implique en filigrane que dans la société maghrébine, on préférait la naissance des garçons à celle des filles. La grand-mère, quant à elle, était très contente d'avoir une petite fille, cependant elle n'a pas aimé le prénom que lui a donné sa bru. Elle lui explique :

« Elle t'a appelé Thèldja, me disait plus tard ma grand-mère avec une rancune dans sa voix pour sa bru... tu ne l'as pas brûlée, tu ne nous brûleras jamais (...) tu me réchauffes, tu me réchaufferas, moi »<sup>454</sup>.

Thèldja raconte aussi son histoire avec son mari Halim cependant elle le fait brièvement et se remémore surtout la dernière fois qu'elle l'a vu : « Soudain, elle pense qu'il y a un an exactement, à cette même époque de vacances de printemps, Halim, son mari, était venu à Paris lui rendre visite »<sup>455</sup>.

---

<sup>450</sup> Idem, p.58.

<sup>451</sup> Idem. P.176.

<sup>452</sup> Idem.

<sup>453</sup> Idem.

<sup>454</sup> Idem.

<sup>455</sup> Idem, p.95.

Quelques lignes plus loin, les pensées de Thèldja mènent le lecteur à comprendre qu'elle ne rentrera pas avec son mari et qu'elle a un fils (Tawfik) qu'elle a laissé en Algérie :

« [Halim] - rentreras-tu tôt cet été ?

[Thèldja] - Je ne sais pas : je ne suis pas sûre que je désire rentrer !

- et Tawfik ?

– il serait si bien chez ma mère au village (...) Bien sûr, il me manquera, il me manque déjà. »<sup>456</sup>.

Thèldja se confie, pendant chacune des neuf nuits, à son amant, elle lui dévoile tout sur sa vie d'avant ; le lecteur grâce à ces confidences connaît de plus en plus le personnage-narrateur.

A travers la mémoire, Thèldja extériorise son appréhension à l'égard de la liaison qu'elle entretient avec François. Tous ses souvenirs lui rappellent leur différence; le passé les sépare dans un présent tourmenté de questions et d'inquiétudes.

Présent qui n'est pas stable non plus chez Marguerite Duras puisque dans *L'Amant*, les différents allers retours entre présent et passé se passent de manière incohérente. La narratrice se laisse guider par la narration et interrompt à chaque fois le présent de la narration pour se remémorer un événement passé.

L'une des particularités de l'écriture de Marguerite Duras est qu'elle réintègre dans le présent de sa narration, le passé qui l'habite et qui hante sa mémoire. Elle offre au lecteur, dans chacun de ses romans, quelques bribes de sa vie, comme si elle voulait créer un "Puzzle" que seul le lecteur averti pouvait reconstruire.

La mémoire des personnages est aussi étroitement reliée à l'espace. Ces derniers symbolisent des frontières ou obstacles agrandissant le fossé entre Même et Autre. Le point suivant va traiter de l'importance spatiale dans les romans de notre corpus.

---

<sup>456</sup> Idem, p.98.

## **2. Chapitre 02 : Le refus de la mésalliance**

L'espace dans *Les Nuits de Strasbourg* marque une valeur importante puisqu'il fait référence à une ville particulière, Strasbourg. Le prologue du texte intitulé « la ville », est consacré à la narration de l'Histoire de Strasbourg, particulièrement durant la deuxième guerre mondiale (1939).

Lieu de rencontre et de croisement par excellence, Strasbourg est selon son étymologie « *une ville carrefour* », « *ville des routes* » où il y a diversités culturelles et langagières ; un véritable espace-mouvement.

Thèldja nous le rappelle dans les dernières pages du roman, ne déclare-t-elle pas : « J'ai toute la nuit navigué dans l'ombre de Strasbourg. ville offerte à moi seule ! “La ville des routes” l'appelait-on à l'origine ; les miennes entremêlées ici... »<sup>457</sup>.

Espace multiculturel par excellence, la ville devient le lieu où évoluent différents protagonistes de différentes identités et pays ; non seulement la France, mais également, l'Allemagne et en filigrane l'Algérie.

Strasbourg est un lieu chargé d'Histoire, plusieurs personnes de différentes identités y ont immigré. Se situant aux frontières franco-allemandes, ses principaux cohabitants sont des français et des allemands. Toutefois et malgré la période morose vécue durant la deuxième guerre mondiale, Strasbourg reste un espace d'hybridité et de métissages où différentes races, identités et langues cohabitent ensemble. Les fragments historiques cités dans le texte montrent que cette ville est un espace où s'entrelacent plusieurs mémoires liées aux guerres, à l'émigration et à l'art.

Strasbourg est aussi un lieu où se faisaient des rencontres artistiques. Celles-ci renvoient à des auteurs qui ont vécu ou étaient de passage dans la ville, tel que René Char et Charles de Foucauld.

---

<sup>457</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.73.

René Char a été soldat dans la région d'Alsace entre 1939 et 1940 et Charles de Foucault était un prêtre linguiste, le premier à avoir conçu le dictionnaire touareg. Né à Strasbourg et décédé à Tamanrasset (sud d'Algérie), l'auteur représente l'entre-deux franco-algérien<sup>458</sup>.

*Les Nuits de Strasbourg* est un récit qui fait référence à des écrivains ayant marqué la ville de Strasbourg. Prenons l'exemple des odalisques d'Eugène Delacroix avec son fameux tableau, Femmes d'Alger dans leur appartement, c'est une référence qui fait allusion à un monde « oriental », vu par un peintre d'Occident.

Bien qu'on ne puisse ignorer l'influence de la culture orientale sur le Maghreb, d'une manière globale, et sur l'Algérie en particulier, surtout pendant la période ottomane, cette « orientalisation » de personnes dépeintes, semble subjective, dans la mesure où les sujets dessinés ne sont pas de l'Orient. Le tableau de l'artiste est, pour reprendre les termes d'Edward Saïd, une rencontre entre l'Orient et l'Occident.

Cette ville-carrefour est semblable à Djébar, comme l'affirme Mireille CALLE-GRUBER dans son ouvrage intitulé *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, nous la citons :

« Djébar se tient toujours vigilante à la croisée. Croisée des langues, des idiomes, des histoires, des cultures, des images et des récits miroités. Croisée à tous les sens : éclatement et convergence ; intersection et ouverture »<sup>459</sup>.

Selon Calle-Gruber, Assia Djébar a évolué dans un espace de l'entre deux. Elle est imprégnée des deux cultures française et algérienne. Tout comme Strasbourg mêle la culture française à celle germanique c'est pourquoi elle devient lieu pluriculturel : lieu de rencontre de l'Autre.

Incontestablement *Les Nuits de Strasbourg* cachent une forme d'hybridité spatiale ; nous avons constaté l'existence de trois espaces distincts : l'espace clos,

---

<sup>458</sup> Cité dans Messaoudi Samir, *Métissage culturel dans trois textes : Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar, L'Interdite de Malika Mokeddem et le Fou de Shérarade de Leila Sebbar*, Thèse soutenue à l'Université de Bejaia sous la direction du Pr. Lounis Aziza. 2012. P.132.

<sup>459</sup> CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris Maisonneuve et Larose. 2001. P.251.

qui est une sorte de refuge pour les couples et que nous avons analysé dans une partie précédente, l'espace fantasmagorique qui représente l'espace de fuite celui du souvenir ou de l'utopie et enfin l'espace ouvert ; espace de rupture et de séparation.

Mêmes constatations dans les deux textes de Marguerite Duras, il existe en effet nombre d'indications géographiques qui cernent les intrigues en Indochine, particulièrement entre Saigon et Sadek. La narratrice peint, à partir de ces villes, un tableau hybride constitué de personnages français, indochinois et chinois qui cohabitent ensemble.

Certes les rapports entre les protagonistes ne sont pas toujours paisibles (à cause du contexte socio-historique), la discrimination raciale reste omniprésente tout au long des trames romanesques de Duras, néanmoins la jeune fille blanche aime se trouver dans les lieux où elle se mélange aux indigènes. Grâce aux descriptions des lieux, le lecteur perçoit les nuances entre culture européenne et culture asiatique. Cette thématique, de double culture, est devenue le noyau autour duquel se greffent la majorité des textes Durassiens. Ses souvenirs d'enfance submergent son écriture et elle ne peut se passer de la description de la perle de l'empire français.

Pourtant dans certains espaces, la narratrice ne peut afficher sa relation avec son amant chinois. L'espace ouvert devient-il espace de désamour ?

## 2.1. De l'espace d'amour à celui de désamour

Afin de faire revivre les images des lieux, la narratrice n'hésite pas à utiliser des analepses afin de retracer le chemin de son passé. Elle se remémore l'image de la jeune adolescente du Mékong qu'elle « était seule à voir encore et dont [elle] n'a jamais parlé »<sup>460</sup>.

Les espaces ouverts tels que le fleuve du Mékong, les rues de Saigon et le trajet dans le bac entre Sadec et Saigon deviennent indispensables pour la narration.

L'espace ouvert reste un espace d'appréhension, le couple ne peut sortir devant la société sans qu'on les regarde. Le couple choisit d'aller à Chôlen, ville natale de l'amant. À la découverte de la ville, l'adolescente a été impressionnée par sa modernité :

« Ces grandes voies à l'américaine sillonnées par les tramways, les pousse-pousse, les cars (...) l'endroit est moderne »<sup>461</sup>.

Le fait d'aller à une autre ville reconforte la jeune fille puisque les habitants ne la connaissent pas et elle peut être à l'abri des regards dans la garçonnière du jeune Chinois. Cette dernière est séparée de la ville par de simples persiennes. La narratrice explique que le lit (espace intime où les deux corps fusionnent) est séparé de la ville : « par ces persiennes à claire-voie, store de coton. Aucun matériau dur ne [les] sépare des autres gens »<sup>462</sup>.

Les matériaux qui séparent le couple de la ville sont très fins, mais la chambre les protège du regard des passants.

L'appréhension de se montrer devant les autres est toujours omniprésente, le couple sort rarement en public. Bien que parfois ils décident de le faire ; ils se dirigent donc durant la nuit vers des restaurants chics et réservés généralement pour les blancs aisés. Leur but est de passer inaperçu dans un espace où leur différence ne leur crée pas de malaise.

---

<sup>460</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit. p.09.

<sup>461</sup> Idem, p. 52.

<sup>462</sup> Idem, p.53.

Le choix du lieu n'est pas anodin puisqu'il protège certes le couple du regard stéréotypisant mais aussi fait oublier la condition lamentable dans laquelle la narratrice vivait.

Sa pauvreté, la haine ressentie vis-à-vis du frère aîné, sa relation perturbée avec la mère deviennent flous, oubliés au fond de sa mémoire. L'évasion avec le Chinois lui permet d'abolir, ne serait-ce que l'espace de quelques heures, l'image qui reflète « l'horreur de la famille de Sadec »<sup>463</sup> comme le qualifie la narratrice.

Evasion qui nous revoie au personnage djebarien Eve. Cette dernière tente de se réconcilier avec son passé en choisissant un espace neutre pour vivre son amour. Bien qu'elle n'ait pas vécu la deuxième guerre mondiale, Eve ressent toujours cette blessure due à la déportation des juifs. Malgré cela elle succombe au charme d'un allemand, Hans. A plusieurs reprises, Eve ne mentionne pas le nom de son compagnon mais le qualifie juste : « *d'allemand* »<sup>464</sup>.

Le passé d'Eve reste flou, il n'est évoqué que de manière indirecte, c'est-à-dire à travers les pensées de Thèldja. Cette dernière rappelle le cheminement d'Eve dans les différents espaces où elle a vécu, nous soulignons :

« Eve nomade, depuis bientôt quinze ans, tu as quitté la cité ancestrale, Cirta la haute (...) Nous avons vécu nos années d'enfance commune non loin, à Tebessa : depuis, dans combien de ville et de pays as-tu résidé ? D'abord au Maroc où tu t'es mariée (...) l'année suivante, vous émigriez en Hollande (...) tu t'es séparé de ton mari (...) Une fois en France, tu m'as informée ensuite (...) que tu avais rencontré "le dernier amour" de ta vie (...) le dernier parce qu'il s'agit d'un homme allemand ! (...) »<sup>465</sup>.

Bien qu'elle fût contre tout rapport avec les allemands, Eve s'éprend de Hans ; ce fut un réel « *coup de foudre* »<sup>466</sup>. Le lecteur comprend aussi qu'Eve a changé plusieurs fois d'espace. En vraie nomade, Eve cherche l'espace qui lui conviendrait le mieux.

---

<sup>463</sup> Idem, 45.

<sup>464</sup> Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p p.62.

<sup>465</sup> Idem, pp. 61-62.

<sup>466</sup> Idem, p.54.

Eve a longtemps cherché avant de trouver son havre de paix. Rappelons qu'elle avait un principe qui lui tenait à cœur, elle le déclare à son amie : « Jamais, jamais moi née d'un père juif andalou, et d'une mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne »<sup>467</sup>.

Telle est la seule condition qu'Eve met à son union avec Hans, il est hors de question pour elle de vivre sur une terre allemande. Elle raconte à Thédja sa rencontre avec Hans et son départ vers Rotterdam, elle lui dit, nous soulignons :

« Voici qu'à la suite d'un coup de foudre (...) je me retrouve au cœur même de « ma » zone interdite, pour ainsi dire en terre ennemie... Alors, j'ai tourné, tourné, je n'ai plus su où j'en étais !... j'ai répété : « pas l'Allemagne !... je suis encore la fillette de Tebessa... pas l'Allemagne »<sup>468</sup>.

Ainsi, certains lieux symbolisent les frontières entre Même et Autre. L'Allemagne représente pour Eve le passé "noir" des siens. Néanmoins, après le refus catégorique de s'installer dans une ville allemande, « terre ennemie » pour Eve, le couple a décidé d'habiter en terre « neutre » : une ville française à la frontière allemande ; Strasbourg. Eve l'explique dans une lettre à Thédja :

« Je ne vis pas avec lui. Je l'attends à Strasbourg... Cela va durer ce que cela durera !... Je trouverai du travail dans cette ville (...) c'est lui qui vient à moi chaque week-end »<sup>469</sup>.

Au final, le couple d'Eve et Hans ont trouvé un espace neutre qui leur permet de vivre leur amour sans ressentir la culpabilité.

Nous remarquons que la thématique de l'errance reste très présente dans le roman et que les protagonistes ont besoin de cette errance pour mieux retrouver leurs chemins.

Thédja en marchant dans les rues de Strasbourg, découvre que : « plus [elle] se sent ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus [elle] reconnaît l'élan violent qui [l]'a saisie, il y a plus d'un an, de quitter [sa] terre »<sup>470</sup>.

---

<sup>467</sup> Idem, p.68.

<sup>468</sup> Idem, p.69.

<sup>469</sup> Idem, pp.69-70.

<sup>470</sup> Idem, p.51.

Cette citation dévoile le sentiment de liberté ressenti par Thèldja. L'espace de Strasbourg constitue pour l'héroïne de Djébar un espace libérateur dans lequel elle déambule.

Nombre de termes renvoyant au mouvement et donc à l'errance sont à relever dans *Les Nuits de Strasbourg*. Dans le tableau suivant nous les recensons:

<b>Thématique du mouvement (Verbes)</b>	<b>Pages :</b>	<b>Thématique de l'errance (substantifs)</b>	<b>Pages :</b>
<i>Partir</i>	66- 96- 204- 208- 246-262-343- 347- 372- 399.	vagabond/vagabonde	62-331- 346.
<i>Parcourir</i>	42.	Nomade	109-297.
<i>Déambuler</i>	51-61.	Marche	49-74- 210.
<i>Errer</i>	123 – 137 – 187 - 194 – 240- 248- 251- 208- 193- 402.	errance	51- 297.
<i>Voyager</i>	56.	Promenade	193.
<i>Fuir</i>	19- 80- 203- 257- 303- 328- 385.	Passage	46- 202- 254- 294- 297- 399- 402.
<i>Promener</i>	167-243.	Voyage	181- 197- 204-266- 297- 348.
<i>flâner</i>	109-372	Fuite	374.
<i>Marcher</i>	49 - 51-57- 115-167- 278-279- 304-346-394	Promeneuse	95-355.

Le relevé ci-dessus, nous permet de remarquer que les verbes : *Marcher*, *fuir*, *errer* et *partir* sont cités à maintes reprises et envahissent le texte. Les substantifs : *voyage* et *passage* y sont également très présents. Ceci nous permet de déduire que la narratrice veut partir ou plus précisément fuir. Mais fuir quoi ? Partir ou ? Et surtout pourquoi cette errance continue dans le texte ?

Le personnage de Thèldja passe son temps à errer d'un endroit à l'autre ; avec François, elle change chaque soir d'hôtel durant les neuf nuits. Une volonté de non attachement au lieu est ainsi perceptible à travers ce choix.

Cette fuite continue qui apparaît tout au long du texte est, à notre sens, le symbole d'une fuite de la relation vécue avec son amant : une relation forte certes mais qui est, à notre sens, pas assumée. Thèldja préfère ainsi marcher, errer et fuir cet amour que ni sa mémoire, ni son entourage ne peuvent accepter.

Dès les premières pages Thèldja n'annonce-t-elle pas, nous soulignons : « à peine ma valise posée dans la chambre d'hôtel, je sors, je marche. »<sup>471</sup>. La narratrice ne s'arrête pas là, tout en marchant et en parcourant la ville, elle décrit son besoin de marcher. Nous soulignons :

« M'interrogeant, tout en marchant dans la fraîcheur de la première brume, je découvre que, plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'un an (...) oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe !... D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! Oh mon Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance, plongée dans une telle intensité ! Jamais pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère... »<sup>472</sup>.

Dans cet extrait, une importante métaphore est à relever ; afin de décrire sa vie d'avant, Thèldja compare son vécu en Algérie à une tombe : « une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! ». Quitter l'Algérie signifie pour elle la liberté. Une liberté qu'elle ressent en marchant.

La liberté d'errer procure à Thèldja un plaisir qu'elle n'a pas pu goûter dans son pays natal. Cela signifie aussi pour elle, la fuite du regard culpabilisateur des

---

<sup>471</sup> DJEBAR, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, P.49.

<sup>472</sup> Idem, p.51.

siens. En fuyant, Thèldja ne fuit pas uniquement le regard de son entourage mais aussi celui d'une société conservatrice et intolérante à ce genre de rapport.

Kristeva évoque cette thématique et explique que l'étranger ne peut trouver sa place qu'à travers la fuite, ne déclare-t-elle pas :

« Une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, propulse l'étranger dans l'errance (...) toujours plus loin, toujours inaccessible à tous (...) l'étranger est prêt à fuir, aucun obstacle ne l'arrête (...) le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette errance ou ce transitoire perpétuel »<sup>473</sup>.

Ce perpétuel mouvement, emprisonne l'union de Thèldja et François puisqu'au final leur amour ne devient qu'un *amour-passager*. Il a marqué un temps dans la vie de chacun mais n'a pas pu aboutir.

La narratrice, « *passagère* » et « *éphémère* »<sup>474</sup> ne peut accepter de vivre sa vie avec son amant, d'autant plus qu'il est français et décide alors de le quitter et de fuir.

Thèldja fuit son amour, ses souvenirs, son passé et aussi le regard des sociétés (algérienne et française). L'errance devient pour elle le seul refuge où elle ne se culpabilise pas d'avoir transgressé certaines normes. Elle réduit son séjour à neuf nuits afin que François ne s'attache pas à elle.

La peur du regard de la société algérienne obsède Thèldja qui parle souvent de son pays natal ; elle le désigne, ainsi que les autres protagonistes algériens, par : « *là-bas* ». Terme qui revient à maintes reprises ; dans les pages 46, 78, 86, 137, 147, 283, 294. Ce terme vient en opposition à un « *ici* » qui est la ville où les personnages évoluent à présent, c'est-à-dire : l'Alsace.

L'identité des personnages algériens qui vivent en France reste une identité déchirée entre deux cultures et deux langues. Les personnages féminins (Thèldja, Eve et Touma) ont quitté l'Algérie pour fuir l'oppression et se libérer. Leurs enfants laissés « *là-bas* » restent pour elles un fragment de leur identité algérienne laissé en Algérie.

---

<sup>473</sup> KRISTEVA Julia, *Réflexions sur l'étranger*, consulté dans le cite : <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html>.

<sup>474</sup> Idem, p.292.

Tous les personnages féminins des *Nuits de Strasbourg* ont quitté leur pays natal pour se sentir plus libres et indépendants, pour errer (cas de Thèldja) s'épanouir (cas de Touma) et vivre au grand jour un amour interdit (cas d'Eve). Néanmoins, la vie de l'autre côté de la rive n'est pas exempte de nostalgie.

Nostalgie, terme chargé de signification ; étymologiquement le mot vient du grec *nostos* (*retour*) et *algos* (*douleur*)<sup>475</sup>, ressentir la nostalgie c'est ressentir la souffrance et la douleur du passé.

Thèldja le ressent parfois en se rappelant son fils ; ne déclare-t-elle pas cela en sa langue maternelle, nous le soulignons :

« Une lancée de nostalgie l'avait saisi (...) Une vive nostalgie (elle dit le mot en arabe : el ouehch) (...) l'avait prise. »<sup>476</sup>.

Le terme arabe el-ouehch veut dire : le manque. Manque que l'on ressent par rapport au pays natal, à une région ou même à une personne. Le fait que Thèldja exprime ce manque en arabe et n'utilise pas le mot « nostalgie » nous mène à penser que ce terme arabe contient une charge sémantique plus dense d'où le choix de l'utiliser.

Thèldja le prononce puisqu'elle parle aussi de Tawfik, son fils de cinq ans qu'elle a abandonné en Algérie, avec son père. Elle pense souvent à son fils et ressent à chaque fois fortement ce sentiment. Elle a peur que son fils apprenne un jour sa liaison avec le français ; lui pardonnera-t-il le fait de l'avoir quitté pour aller rejoindre son amant ? Pourquoi l'a-t-elle abandonné ?

---

<sup>475</sup> Dictionnaire le Petit Larousse illustré.

<sup>476</sup> DJEBAR *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, pp.249-250.

## 2.2. Les fleuves, espace de purification

A travers l'espace, le protagoniste « étranger » fait la rencontre de l'altérité ; il y rencontre de nouveaux êtres, cultures et objets qu'il ne connaissait pas auparavant. Ce nouvel espace est rempli de non-lieux qui sont des lieux de passages. Selon Marc Augré :

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, historique, un espace qui ne peut se définir comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non – lieu.»<sup>477</sup>.

Nous remarquons que deux non-lieux sont similaires entre *L'Amant* et *Les Nuits de Strasbourg* : Le fleuve du Mékong pour le premier texte et le Rhin pour le second.

Ces deux espaces deviennent le fil conducteur des deux trames romanesques. Le Mékong représente le symbole de la rencontre de l'adolescente et du Chinois. En effet, la séquence du bac sur le Mékong reste l'une des plus appréciables images, la jeune fille y fait la rencontre et la connaissance, pour la première fois, du jeune Chinois.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, le fleuve décrit est celui du Rhin. L'auteure fait du fleuve et des ponts de Strasbourg des espaces chargés de sens. Elle consacre un titre de chapitre à ces lieux : « *le fleuve, le pont* »<sup>478</sup>. La symbolique du pont dans *Les Nuits de Strasbourg* rejoint celle que Marguerite Duras accorde au fleuve du Mékong et au bac. Les deux auteures transmettent l'image que le pont ou le bac sont des moyens de contact, de lien et de liaison avec une autre rive et donc un autre espace.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, le pont réunit l'alsace (donc la France) et L'Allemagne. Grâce au pont deux pays, deux nationalités et deux communautés se rapprochent alors qu'autrefois ils étaient ennemis.

---

<sup>477</sup> AUGRE Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992, consulté dans le site : <https://socioarchi.wordpress.com/2014/01/05/la-deterritorialisation/>.

<sup>478</sup> Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, p.193.

Certains extraits du roman expriment le lien symbolique que crée le pont entre la France et l'Allemagne, nous lisons :

« Il suggéra peu après qu'ils franchissent le pont de l'Europe-« assez récemment inauguré » et il ajouta qu'ils pourraient au moins s'arrêter à la ville allemande la plus proche ». <sup>479</sup>

Le passage de François et Thèldja vers le nouvel espace symbolise le fait de fuir leur espace. C'est vers un territoire inconnu qu'ils veulent se rendre, loin des souvenirs des guerres, de l'Histoire et du regard de la société. Cette déterritorialisation permet aux personnages de se sentir libérés du poids de la mémoire collective liée à l'Histoire.

La symbolique des fleuves, qui permettent aux protagonistes de fuir leur quotidien et d'espérer vivre dans un autre espace, est également présente dans *L'Amant* puisque plusieurs extraits sont consacrés à la description de la beauté du fleuve, nous lisons :

« Ma mère me dit quelques fois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans » <sup>480</sup>.

Ou encore la description suivante, nous soulignons :

« Dans le soleil brumeux du fleuve, les rives se sont effacées. Le fleuve paraît rejoindre l'horizon. Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. Pas de vent au-dehors de l'eau (...) [le fleuve] a ramassé tout ce qu'il a rencontré (...) il emmène tout ce qui vient, des paillotes, des forêts, des incendies éteints, des oiseaux morts, (...), noyés, des hommes noyés, des leurres, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. » <sup>481</sup>.

La description du fleuve (donc de l'eau) laisse entrevoir le pouvoir surprenant de faire oublier l'espace externe. Le silence et le calme qu'évoque la narratrice manifeste la sérénité ressentie au bord du fleuve ainsi que sa large

---

<sup>479</sup> Idem, p.195.

<sup>480</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit. p.18.

<sup>481</sup> Idem, pp.30-31.

étendue puisqu'il paraît rejoindre l'horizon. Sur ce fleuve, les protagonistes oublient l'espace extérieur et échappent aux problèmes liés à la vie quotidienne, tout est emporté par la force du courant.

Les protagonistes traversent le fleuve sur un bac. Ce dernier relie deux villes : Saigon et Sadec. Le Mékong est mentionné nombre de fois vu que l'adolescente l'emprunte pour partir du pensionnat à la maison maternelle et vice versa. L'espace du bac a ainsi une grande importance dans le déroulement narratif.

Effectivement, c'est au bord du bac qui traverse le Mékong que la jeune fille voit pour la première fois la limousine, elle explique que c'est la même voiture dont il est question dans les autres romans : « Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. »<sup>482</sup>.

C'est dans cet espace que le Chinois se rapproche d'elle pour la première fois, ils se parlent et font connaissance.

Les ponts, autre non-lieu important chez Assia Djebar, symbolise l'union de deux lieux que le fleuve sépare. Le pont devient un lieu historique puisqu'il a résisté au bombardement durant la guerre :

« En juin 1940 alors que les troupes allemandes, venues par Calmar approchaient en Strasbourg tous les vieux ponts du cœur historique de la cité avaient risqué d'être détruits (...) »<sup>483</sup>.

Résistant au temps qui passe, les ponts sont le lien sur lequel les couples hybrides s'accrochent. Irma et Karl « *prireut soudain le plaisir, dans un engouement complice, à aller d'un pont à l'autre, à s'extasier* »<sup>484</sup>.

Le pont symbolise ainsi le lien entre Même et Autre, un non-lieu qui les éloigne des souvenirs du passé reliés à l'espace de la ville.

---

<sup>482</sup> Idem, p.25.

<sup>483</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit. p.25.

<sup>484</sup> Idem, p.197.

Mais, tout comme le fleuve, le pont sépare le couple des autres. Les non-lieux deviennent ainsi des espaces de rupture : rupture entre le couple et la société. Un endroit où le poids du passé perd sa lourdeur.

Bien que la ville multiculturelle de Strasbourg soit une ville étrangère pour Thèldja, cette dernière se sent libre et errante ; elle ne veut se relier à aucun lieu en particulier, d'où son choix de changer d'hôtel chaque soir avec son amant. L'espace extérieur constitue un espace de rupture pour le couple qui ne se rencontre que le soir dans la chambre d'hôtel. Ceci est valable aussi pour le couple de *L'Amant* qui ne s'expose pas au regard de la société. Société dans laquelle la ville blanche est séparée de la ville indigène.

Les deux non-lieux que nous avons relevés par la suite, à savoir le fleuve et le pont, constituent quant à eux des espaces qui relient ces deux mondes. Ce sont des espaces neutres dans lesquelles les personnages oublient leur différence, leur passé et la mémoire étouffante.

Autre obstacle pour la relation hybride : celui de la langue. Nous verrons dans le point qui suit que cette dernière bloque l'évolution des rapports entre les personnages, les menant parfois même vers le silence.

### 3. Chapitre 03 : La Barrière de la langue

Même si, pour Assia Djébar ainsi que les écrivains maghrébins de la période coloniale, écrire en français n'était pas une chose facile ; elle se plaisait à dire qu'elle ne faisait pas partie d'une catégorie précise et donc pas de la littérature francophone, elle explique qu'elle est, nous citons :

« Une femme d'éducation française, de par ma formation en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère ou musulmane (...) alors je suis francophone dans mon activité intellectuelle et critique ».<sup>485</sup>

Assia Djébar déclare à travers ces propos qu'elle est à la croisée de deux langues, elle a acquis la langue française à l'école mais reste arabo-berbère et donc algérienne avant tout. Elle explique par ailleurs qu'elle ne fait pas partie du territoire de la francophonie mais qu'elle se trouve en marge de cette catégorisation, nous la citons : « je me place aux frontières de ce territoire »<sup>486</sup>.

Lise Gauvin explique qu'Assia Djébar est dans une situation de « surconscience linguistique » c'est ce qui donne à la langue française une place privilégiée dans la réflexion créative de l'auteur.

Assia Djébar explique dans *L'Amour, la fantasia* que :

« Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes (...) et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche (...) pour lire, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'Ombre, scruter la voûte de rocaïles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter »<sup>487</sup>.

Dans ce passage, l'auteure se positionne à la croisée des deux langues qui constituent son identité. Le choix d'écrire non pas de droite à gauche mais le

---

<sup>485</sup> Djébar Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, p.26, cité dans l'article de Mme. BENAMMEUR Khadidja, « Langue de sang, langue d'amour », *El-Khitab*, pp.97-110, n°16, 11/2013, p.102.

<sup>486</sup> *Idem*, p.102.

<sup>487</sup> DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.69.

contraire bouleverse tout son être et lui fait endurer une certaine souffrance. Souffrance de ne pas maîtriser la langue arabe ?

### **3.1. La dominance de la langue maternelle**

Toujours dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar manifeste à plusieurs reprises son rapport problématique aux deux langues puisqu'elle écrit en français mais ne peut exprimer spontanément son désir en cette langue. Elle utilise l'expression d'« *aphasie amoureuse* » afin d'expliquer cela : « Dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur »<sup>488</sup>.

Par contre, le passage à la langue maternelle permettait un rapprochement avec l'autre sexe, n'explique-t-elle pas :

« Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi (...) il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle : revenir, pour un détail, au son de l'enfance »<sup>489</sup>.

Si la langue d'écriture reste pour Assia Djébar la langue française, elle n'abandonne pas pour autant sa langue maternelle. Pour elle, cette dernière reflète l'émotion et fait ressortir ses sentiments profonds. D'ailleurs, quand elle veut faire passer une émotion intense, elle le fait en langue arabe et traduit par la suite pour ses lecteurs non-arabophones.

Prenons le terme « *hanouni* »<sup>490</sup> qu'elle tente de traduire mais n'y parvient pas puisque les deux mots français qu'elle choisit « mon tendre » et « tendrelou » ne rendent pas l'émotion exacte et le sens comme le fait le mot arabe. N'explique-t-elle pas cela ainsi :

« Comment traduire ce « *hanouni* », par un « tendre », un « tendrelou » ? Ni mon cœur, ni mon chéri. (...) [il] semble un cœur de laitue caché et frais, vocable

---

<sup>488</sup> Idem, p.186.

<sup>489</sup> Idem.

<sup>490</sup> Idem, p, 116.

enrobé d'enfance, qui fleurit entre nous et que, pour ainsi dire, nous avalons... »<sup>491</sup>.

D'après l'extrait précédent, certains termes ne peuvent pas être traduits. C'est pourquoi, il est préférable de les laisser dans leur langue d'origine. Telle la madeleine de Proust, ces vocables ravivent les souvenirs d'enfance de l'auteure, ils sont aux couleurs de son enfance.

Bien que certains mots restent intraduisibles, Assia Djébar explique néanmoins que ses premières lettres d'amour sont écrites en langue française. Langue qui lui permet d'échapper au « mutisme d'enfermée (...) les missives tentent de circonscrire cet enfermement (...) Ces lettres dites "d'amour" apparaissent comme des claies de persiennes filtrant l'éclat solaire »<sup>492</sup>.

La langue de l'Autre devient ainsi libératrice de l'enfermement vécu par la narratrice toutefois un sentiment de transgression lui envahit le cœur, elle se culpabilise. Elle a :

« Les doigts fébriles, les battements du cœur précipités. Un vertige de la transgression s'amorce (...) le message de l'Autre se gonfle parfois d'un désir qui lui parvient. » Transgression ressentie par rapport à la lettre d'amour ou à la langue dans laquelle est écrite la lettre ? »<sup>493</sup>.

Le mélange des deux langues est plus palpable dans *Les Nuits de Strasbourg*. Le passage d'une à l'autre est fréquent puisque les couples ne partagent pas la même langue maternelle.

Certains personnages refusent de parler la langue de l'Autre, tel est le cas de Mina par exemple qui refuse de communiquer autrement qu'en alsacien ou en marocain ou encore Eve qui ne s'autorise pas de parler allemand, bien qu'elle l'ait appris au lycée, par défi. Son époux, Hans, lui parle en anglais, langue neutre qui apaise les esprits.

La langue maternelle surgit parfois presque involontairement de la bouche de Thèldja dans l'étreinte amoureuse. Des mots que François ne comprend pas :

---

<sup>491</sup> Idem, p.117.

<sup>492</sup> Idem, p.86.

<sup>493</sup> Idem, p.87.

« de l'arabe, c'était peut-être de l'arabe. Il n'en était pas sûr (...à [ou du] berbère chaoui »<sup>494</sup>.

A son tour, François murmure parfois quelques mots alsaciens que Thèldja ne comprend pas et qui s'empresse de lui demander : « Qu'est ce que tu dis là ? »<sup>495</sup>, question à laquelle François ne répond pas.

Ceci corrobore l'hypothèse de départ, à savoir que certains mots sont intraduisibles. Au plus profond de l'étreinte amoureuse, la langue maternelle ressurgit et domine. Elle remonte à la surface, se libère. Malgré le contact corporel et l'intimité des amants, les langues ne peuvent totalement se rencontrer. Thèldja découvre les limites de cette expérience fusionnelle, les frontières sont construites par la langue, n'affirme-t-elle pas :

« Un étranger ? C'est-à-dire quelqu'un que je ne pourrai aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d'enfance »<sup>496</sup>.

A partir de cette citation, il est à constater que la langue marque le point de rupture que le couple ne peut dépasser. Bien qu'ils aient réussi à étouffer les voix du passé ; leur voix n'ont pas pu camoufler leurs différences langagières et donc culturelles et identitaires. Thèldja rêve ainsi d'une liaison de corps charnelle et muette.

Elle explique :

« Tu ne parlerais aucune des langues que je comprends (...) Deux corps sourds et comme je désire habiter ce corps d'homme tellement étranger, parlant un idiome que je ne comprendrai jamais...Ainsi, au cœur du désert des mots, nous pourrions nous entrecroiser (...) nous connaître »<sup>497</sup>.

La langue reste l'un des obstacles les plus perceptibles dans la relation de Thèldja et François. La dernière phrase de Thèldja explique que la connaissance de l'autre ne peut pas se faire entièrement avec cette frontière. Elle rêve du silence, de relation muette où la fusion des corps règne.

---

<sup>494</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.120.

<sup>495</sup> Idem, p.164.

<sup>496</sup> Idem, p.107.

<sup>497</sup> Idem, p.226.

Une possible réconciliation des langues en amour, ne serait-ce qu'un leurre ? Peut-on ignorer les blessures du passé cachées dans sa langue ? Thèldja décide, au bout de la neuvième nuit, de mettre fin à cette union qui lui fait plus de mal que de bien.

La barrière linguistique entre le Même et l'Autre a une grande ampleur, parfois les personnages préfèrent le silence à la parole. Pouvons-nous dire que le silence remplace l'incommunicable ? Ce qui est certain, c'est que le silence en dit tant des états d'âmes des protagonistes.

### 3.2. L'émergence du silence, symbole de l'incommunicable

La thématique du silence est très récurrente chez les deux auteures. Elles ont choisi de dire le silence ou plutôt de dire les maux du silence. Les protagonistes évoluent et le silence détient une grande part dans cette évolution. Les uns ne parlent pas aux autres et parfois la parole cède la place au regard. Pourquoi ce silence ? Qu'il soit volontaire ou pas, comment l'expliquer ?

D'après le dictionnaire *Trésor de la langue française*, ce terme est dérivé du latin « silentium », il englobe plusieurs sens mais a généralement une connotation péjorative, nous lisons : « état de celui qui s'abstient de parler, fait de ne pas parler (...) se taire (...) fait de ne pas exprimer sa pensée oralement (...) »<sup>498</sup>.

Le silence est donc l'acte de ne pas parler, déclarer ou exprimer ses pensées. Choix pour lequel la famille de la jeune fille dans *L'Amant* a opté devant le chinois. L'attitude des frères et de la mère de la narratrice devant l'amant est systématiquement la même :

« Personne ne lui parle (...) Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin (...) Le mot conversation est banni »<sup>499</sup>.

Dans les deux romans de Marguerite Duras, le silence consenti entre les membres de la famille blanche face au prétendant de la jeune fille manifeste leur mépris et leur dédain face à lui.

Le silence est fréquent chez Marguerite Duras ce qui fait que l'accès à son écriture n'est pas une entreprise facile, d'autant plus que cette dernière possède un style d'écriture très particulier.

Son écriture est fragmentée, décousue, elle décrit en utilisant le moins de phrases possibles, toujours moins de mots et plus de silence, moins de typographies et plus de blancs. C'est elle-même qui le confirme ainsi : « Ecrire, c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit »<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> Site consulté [www.atilf.fr/tlfi](http://www.atilf.fr/tlfi).

<sup>499</sup> DURAS M, *L'Amant*, op. cit, p.69.

<sup>500</sup> DURAS M, *Ecrire*, cité dans <http://www.evene.fr/celebre/biographie/marguerite-duras-1324.php?citations>.

L'oxymore : « hurler sans bruit » nous renseigne sur l'importance du silence dans l'œuvre de Duras, elle ne s'attarde pas dans la description d'événements qu'elle trouve inutiles et cela reflète son consentement aux normes du Nouveau roman. Les actions sont précises et brèves, exemples :

« Quand il meurt c'est un jour morne. Je crois, de printemps, d'Avril. On me téléphone. Rien. On ne dit rien d'autre. »<sup>501</sup>.

Ou encore :

« Il paye. Il compte l'argent. Il le pose dans la soucoupe. Tout le monde regarde. »<sup>502</sup>.

Quelques lignes plus loin :

« Le petit frère crie à la mère de la laisser. Il se cache. Il a peur que je sois tuée. Il a peur. Il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné. »<sup>503</sup>.

Le texte de Marguerite Duras n'est pas un texte bavard, il est ponctué de points, ce qui rend les phrases courtes, brèves mais ne manquent pas de clarté et surtout de sens. Les actions sont rythmées et presque machinales. Ce qui frappe le lecteur d'emblée à la lecture du texte de Duras est l'absence de liaison entre les phrases courtes, comme dans l'extrait suivant :

« Je n'entends plus ce qu'il dit. Je n'écoute plus.  
Il le voit. Il se tait.  
Je lui dis de parler encore.  
Il le fait. J'écoute à nouveau. »<sup>504</sup>.hg

Bien que les phrases soient courtes, la structure particulière des textes de Duras incite le lecteur à s'armer de prudence. Le choix des mots n'est pas anodin, les répétitions ainsi que le rythme monotone mènent le lecteur à vivre l'expérience de l'adolescente en son intégralité.

Les deux auteures manifestent l'existence du silence dans leur entourage. Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia* a tenté de le briser comme nous l'avons démontré précédemment et a ainsi offert une voix libératrice aux femmes marginalisées de la période coloniale. Elle devient alors porte-parole des femmes,

---

<sup>501</sup> DURAS M, *L'Amant*, op.cit. P.99.

<sup>502</sup> Idem. P.64.

<sup>503</sup> Idem. P. 74.

<sup>504</sup> Idem, p. 62.

elle a réussi à faire résonner leurs voix longtemps étouffées. Ses mots deviennent une arme contre une société étouffante.

Pour Marguerite Duras, le silence intègre son écriture et prend part au texte. Il cohabite ses romans mais ne brise pas la cohérence et la compréhension de ses phrases. Ce silence reflète : la situation de la jeune fille blanche et de son amant, la déception de la mère qui n'a pas pu construire le barrage tant voulu, l'état des indigènes indochinois.

Pour les deux auteures, l'écriture devient une thérapie contre les maux des sociétés. Une écriture-libératrice : libératrice d'une famille envahissante, d'un passé de guerre ensanglanté, d'une société stéréotypisante et surtout un dévoilement d'un amour nocturne que l'on ressent pour l'Autre, son amant, si différent et pourtant si proche.

Nous achevons ce point par une citation de Noémie Martineau qui déclare que : «Les mots écrits se libèrent du corps et permettent à l'auteur de vivre, de se libérer de son enveloppe, de sa condition, et c'est encore plus vrai lorsque l'écrivain est femme »<sup>505</sup>.

---

<sup>505</sup> Noémie Martineau, « écriture du féminin ou Ecriture au féminin ? Autour de la question de la femme sauvage chez Kateb Yacine et Hélène Cixous, Master II sous la direction de Charles Bonn, Université Lumière, Lyon 2, 2005, p.37.

## **Conclusion partielle 4 :**

Bien qu'ils soient d'époques différentes, les romans du corpus sont tous marqués par une même fin : la séparation. Chacune de ces aventures s'achève par une rupture. L'expérience de l'altérité révèle l'existence de frontières invisibles infranchissables. Même partagée, la passion ne permet pas de surmonter les obstacles rencontrés.

Le premier en est *La mémoire*. Qu'elle soit collective ou individuelle, la mémoire marque en effet l'évolution des relations hybrides. Le passé ensanglanté de l'Algérie ne peut quitter les pensées de Thèldja. Bien que cela soit implicite, l'état déplorable des indochinois est omniprésent dans l'écriture de Marguerite Duras.

Analyser les lieux de rupture est un point que nous ne pouvons pas négliger. Notre investigation ne s'est pas arrêtée là puisque nous avons également analysé le rapport à la langue de l'Autre. Il s'est avéré dans *L'Amour*, la fantasia qu'Assia Djebar tenait à sa langue maternelle. Elle reste pour elle une langue dans laquelle existent des mots intraduisibles. Nous avons constaté cela aussi dans *Les Nuits de Strasbourg* quant Thèldja ou François, au moment des étreintes amoureuses, se réfugient chacun dans sa langue maternelle.

Enfin, nous avons pu constater que parfois les protagonistes préfèrent le silence à la parole. Cela s'est avéré surtout dans l'écriture de Marguerite Duras à travers laquelle, le silence devient symbole d'une impossible communication.

# **Conclusion générale**

Nous avons effectué tout au long de cette thèse une analyse profonde mais non exhaustive de quatre romans. Cette étude est intitulée : l'écriture de l'altérité dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras et *L'Amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar.

Notre projet de thèse consistait à étudier l'expérience de la fascination délétère ressentie par les héroïnes vis-à-vis d'une altérité aussi différente que proche. Une idée partagée par deux auteures d'aires et de générations différentes mais avec des parcours qui ne sont pas désempis de ressemblances.

Assia Djébar et Marguerite Duras ont offert des visions qu'un Même peut avoir face à un Autre ; une femme face à son amant. Des amants que l'âge, l'identité, la culture et la race peuvent séparer.

Nous avons sciemment axé notre recherche sur le fait que les romans du corpus préconisent le rapport des altérités, mais ce rapport ne peut réussir dans un monde individualiste et stéréotypisant. Notre recherche nous a permis de soustraire les quatre phases existantes dans une relation hétérogène : Une **rencontre**, une **fusion**, des **transgressions** et une **rupture**.

Il est à mentionner que les romans retenus dans le cadre de cette étude soulèvent ce cheminement de manière plus ou moins implicite. Ils mettent en effet la lumière sur les rapports altéritaires dans des situations qu'ils tentent de faire apparaître au grand jour et visent des conjonctures sociales réelles.

Notre étude nous a mené à nous interroger sur ce qui a marqué et rapproché l'écriture d'Assia Djébar de celle de Marguerite Duras ? Nous pouvons à présent concentrer notre réponse en cinq points que nous développerons tout au long de la conclusion : une écriture de la différence, un récit central, une expérience trouble, une fascination illusoire et un cycle inévitable.

## **1. Une écriture de la différence**

Les deux auteures ont touché au même point ; les relations des altérités sont-elles ainsi vouées à l'échec ? Le lien d'un Même avec un Autre mène le personnage à cerner son identité ainsi que son rapport avec l'Autre. Qu'elle soit vouée à l'échec ou pas, la rencontre des altérités est une expérience bénéfique puisqu'elle conduit la personne à mieux se connaître voire même à arrêter sa quête identitaire.

Marguerite Duras (1914-1996), de nationalité française, née Marguerite Germaine Marie Donnadiou, en Indochine, à Gia-Dinh, près de Saïgon (Ho-Chi-Minh Ville) : « Française de passage, plus vietnamienne que française », membre du Parti Communiste Français de 1947 à 1950, écrivaine, dramaturge, scénariste, réalisatrice de cinéma.

Assia Djebar (1936-2015), de nationalité algérienne, née Fatima Zorha Imalayène, militante en 1956 de l'Union générale des Étudiants musulmans algériens, membre de l'Académie royale de langue et littérature française de Belgique en 1999 et de l'Académie française en 2005, historienne, universitaire, écrivaine, cinéaste.

Assia Djebar et Marguerite Duras sont réunies par un même militantisme féministe et par une même expérience, celle de la rencontre, provocante, d'un autre, qui semble se situer au cœur mais aussi au départ de leurs démarches d'écriture respectives.

Nous avons tenté tout au long de cette recherche de savoir si l'union d'un Même et d'un Autre est possible malgré les différences socioculturelles et générationnelles ?

Il est à mentionner que l'analyse des romans d'Assia Djebar et de Marguerite Duras n'était pas une entreprise facile surtout que les deux écrivaines sont des sommités de la littérature francophone. Nous avons ainsi tenté par le biais de cette thèse de prouver qu'elles avaient la même vision postcolonialiste dans laquelle l'Autre se rapproche plus que jamais du Même. Cette vision va au-delà du regard réducteur que la société occidentale porte à l'égard de la société

orientale. Aller vers lui signifie tenter de le découvrir loin des préjugés et des stéréotypes qui l'entoure; le découvrir tel qu'il est.

Rappelons que l'écriture des deux auteures est bien originale ; avoir recours au style autobiographique sans pour autant le déclarer haut et fort et user de moyens de divertissement bien particuliers a marqué leurs écritures.

Marguerite Duras n'offre-elle pas une déclaration ambiguë qui démontre le lien étroit entre sa vie et ses œuvres ? Nous soulignons : « Ma vie est dans mes livres. Pas dans l'ordre, mais qu'est ce que ça fait ? »<sup>506</sup>.

Comme un puzzle, l'écriture de Duras contient des parties relatives à son vécu. Des parties qui sont semées tout au long de ses productions écrites néanmoins elles sont en désordre. Elle déclare que sa vie existe bel et bien dans ses livres et non dans un seul. Elle offre ainsi une image d'elle-même, ou du moins une image fragmentée.

Ne pouvant s'étaler sur les rapports intimes entretenus avec le Chinois dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras avoue à Bernard Pivot qu'elle « n'aurait pu écrire l'épisode du Chinois du vivant de sa mère »<sup>507</sup> c'est pourquoi elle s'en tient au personnage de Suzanne et de celui de M. Jo. *Un Barrage contre le Pacifique* ne constitue, à notre sens, qu'un passage vers la peinture de l'image de Duras, une sorte de première étape dans le chemin du dévoilement.

Le texte de *L'Amant* s'ouvre sur une image que l'auteure a dévoilée aux lecteurs ; celle de son visage qui a vieilli très rapidement et précocement : « à dix-huit ans j'ai vieilli »<sup>508</sup> ; elle décrit cela minutieusement. Nous soulignons :

« Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un par 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 »<sup>509</sup>.

---

<sup>506</sup> Idem.

<sup>507</sup> Jean BARDET, *Etude sur Un Barrage contre le Pacifique*, op.cit. P.07.

<sup>508</sup> DURAS, op.cit, *L'Amant*, p.10.

<sup>509</sup> Idem.

Nous pouvons, grâce à ce fragment du discours, imaginer voire même dessiner le visage de l'auteure. Un visage rempli de rides, lacéré, triste et marqué de cassures profondes ; un « visage détruit »<sup>510</sup>.

La jeune française s'identifie dans plusieurs passages du texte, que nous avons relevés précédemment, aux indochinoises. Elle a beaucoup d'affection pour ce peuple et ce pays dans lequel elle est née et a grandi ; le fait d'avoir une liaison avec l'un des leurs, lui procure plaisir et satisfaction.

Assia Djébar, quant à elle, se dévoile tout aussi subrepticement à son public, par bribes, de manière fragmentée. En effet, à travers notre étude, nous avons constaté que l'écriture autobiographique d'Assia Djébar est loin du cadre traditionnel établi par Lejeune. Elle a su enrober son propre vécu dans celui des autres personnages féminins.

Assimilé le « Je » de la narratrice au « Je » collectif n'est pas un acte anodin. Loin de là, cela lui permet de donner la parole aux femmes qui racontent leurs souvenirs. Le « Nous » collectif protège également son histoire. Cette histoire, ainsi que celles des autres protagonistes féminins, est cependant intégrée dans le champ général de l'Histoire du pays. Le rapport des altérités passe ainsi impérativement par le passé colonial.

Assia Djébar a voulu, à notre sens, réécrire sa propre histoire, celle des femmes marginalisées, le tout relié par des passages Historiques. Cela a donné naissance au chef-d'œuvre qu'est *L'Amour, la fantasia*.

Nous avons déduit que le texte est divisé en trois parties, que nous recensons ainsi :

- La première partie est celle de l'Histoire de l'Algérie au 19<sup>ème</sup> siècle, période de la colonisation (thème Historique).
- La seconde est celle de l'autobiographie d'une jeune femme au 20<sup>ème</sup> siècle (thème autobiographique).
- Et la dernière est un ensemble de récits de femmes algériennes relatifs à la guerre d'indépendance (thème biographique).

---

<sup>510</sup> Idem, p.10.

Les chapitres autobiographiques qui se situent au début du roman sont centrés essentiellement sur l'enfance de la narratrice ; elle y évoque ses souvenirs d'écolière, de vacances et ses premières amourettes.

L'auteure endosse différents rôles. Conteuse, biographe, témoin et historienne, c'est ainsi qu'elle détourne l'attention du lecteur vers d'autres récits et l'éloigne des parties autobiographiques semées dans *L'Amour, la fantasia*. Sa propre histoire n'est plus qu'un morceau dans une mosaïque de biographies.

Assia Djébar, à travers *L'Amour, la fantasia*, a peint sa propre image parmi tant d'autres et a ainsi réussi à la dissimuler. Tout comme Marguerite Duras, qui a créé une autobiographie qui sort du cadre traditionnel et qui ne répond pas aux normes exigées par l'Occident. Les deux auteures ont procédé à une même stratégie discursive ; se dévoiler certainement mais graduellement.

Les deux auteures ont retracé le même cheminement pour décrire les relations entre les altérités. Un même récit central est narré pour dévoiler au lecteur l'attachement possible qu'on pourrait ressentir envers un Autre.

## **2. Un récit central**

Dans *L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* et *Les Nuits de Strasbourg* ainsi que *L'Amour la fantasia*. Le récit central est axé sur la rencontre de deux communautés qui tentent tant bien que mal de cohabiter ensemble ; des unions se tissent inconsciemment mais parfois un réel choc culturel naît.

Dans ces textes le choix du lieu détient un rôle pertinent puisque c'est le lieu où se déroulent les trames romanesques qui contribuera à la fusion, ou pas, des personnages d'identités différentes.

Avoir choisi la « ville des passages » comme lieu où se déroule la trame des *Nuits de Strasbourg* est très perspicace de la part d'Assia Djébar. Strasbourg représente la ville où se mêlent plusieurs cultures et identités puisqu'elle bénéficie d'un emplacement stratégique qui sépare le monde latin du monde germanique. Différentes cultures s'y mélangent et les personnes de différentes

identités se rencontrent et apprennent à se connaître. Connaître l'Autre, l'Histoire de son pays et son passé.

Thèldja nous le rappelle dans les dernières pages du roman : « J'ai toute la nuit navigué dans l'ombre de Strasbourg. ville offerte à moi seule ! “La ville des routes” l'appelaient-on à l'origine ; les miennes entremêlées ici... »<sup>511</sup>.

Malgré la période morose vécue durant la deuxième guerre mondiale, Strasbourg reste un espace d'hybridité et de métissages où différentes races, identités et langues cohabitent ensemble. Espace multiculturel par excellence, la ville devient le lieu où évoluent les relations hybrides entre hommes et femmes d'identités et cultures différentes. Plusieurs couples naissent alors : Thèldja et François, Eve et Hans, Jacqueline et Ali et tant d'autres.

Strasbourg est aussi un lieu où se font des rencontres artistiques. Celles-ci renvoient à des auteurs qui ont vécu ou étaient de passage dans la ville. Tel que René Char et Charles de Foucauld<sup>512</sup>. Prenons aussi l'exemple des odalisques d'Eugène Delacroix avec son fameux tableau, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, c'est une référence qui fait allusion à un monde « oriental », vu par un peintre d'Occident.

Bien qu'on ne puisse ignorer l'influence de la culture orientale sur le Maghreb, d'une manière globale, et sur l'Algérie en particulier, surtout pendant la période ottomane, cette « orientalisation » de personnes peintes, semble subjective, dans la mesure où les sujets dessinés ne sont pas de l'Orient. Le tableau de l'artiste est, pour reprendre les termes d'Edward Saïd, une rencontre entre l'Orient et l'Occident.

Au-delà de sa richesse artistique, Strasbourg représente aussi une ville-carrefour. Elle est semblable à Assia Djébar, comme l'affirme Mireille CALLE-GRUBER dans son ouvrage intitulé *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, nous la citons :

---

<sup>511</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.73.

<sup>512</sup> René Char était soldat dans la région d'Alsace entre 1939 et 1940 et Charles de Foucauld, était un prêtre linguiste, le premier à avoir conçu le dictionnaire touareg. Né à Strasbourg et décédé à Tamanrasset (sud d'Algérie), l'auteur représente l'entre-deux franco-algérien. Cité dans Messaoudi Samir, *Métissage culturel dans trois textes : Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar, L'Interdite de Malika Mokeddem et le Fou de Shérazade de Leila Sebbar*, Thèse soutenue sous la direction du Pr. Lounis Aziza. 2012. P.132.

« Djebbar se tient toujours vigilante à la croisée. Croisée des langues, des idiomes, des histoires, des cultures, des images et des récits miroités. Croisée à tous les sens : éclatement et convergence ; intersection et ouverture»<sup>513</sup>.

Incontestablement, Strasbourg mêle la culture française à celle germanique c'est pourquoi elle devient ainsi ville pluriculturelle : un véritable espace de rencontre de l'Autre.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, la narratrice construit à travers son discours une image de la femme maghrébine bien particulière. Thèldja paraît en effet sûre d'elle, de ses décisions et de ses choix, même si ces derniers sont osés et s'éloignent des traditions conservatrices maghrébines.

Thèldja représente la femme rebelle qui n'accepte pas les normes d'une société machiste et ne se soumet pas à son autorité. En effet, sa décision de rejoindre son amant français à Strasbourg et de partager neuf nuits avec lui va à l'encontre de son éducation, ne s'interroge-t-elle pas : « Tu es mon amant et tu es un français !... Il y a dix ans, quand j'arrivai à Alger pour aller à l'Université, une telle intimité... m'aurait paru invraisemblable »<sup>514</sup>.

Telle une renaissance, le départ de Thèldja vers la France est une renaissance pour elle. Les stigmates du passé, de la mémoire et de la culture algérienne l'ont figée. Ne déclare-t-elle pas que ce voyage pour elle est comme « jaillir d'une tombe ». Thèldja manifeste tout au long du texte sa volonté de vivre libre. Liberté qu'elle connaît dans les bras de son amant français.

A travers sa relation avec l'Autre, Thèldja se libère donc et découvre une autre facette de son identité ; celle de la femme rebelle. Jusqu'à la fin du roman, son rêve est centré sur sa liberté. Elle déclare : « J'aimerais dans ces nuits, mes nuits, être métamorphosée en ces chiens libérés, flairant et cherchant sous les yeux du peuple des anges et des saints (...)»<sup>515</sup>.

---

<sup>513</sup> CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris Maisonneuve et Larose. 2001. P.251.

<sup>514</sup> DJEBBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p. 55.

<sup>515</sup> DJEBBAR Assia, op.cit, p.404.

Si le rapport à l'Autre est considéré dans le cas de Thèldja comme une bouffée d'oxygène qui l'aide à concrétiser son rêve d'indépendance, dans le cas de la narratrice de *L'Amant*, le rapport au chinois est significatif d'une transgression aux normes maternelles.

Rebelle aussi, la narratrice de *L'Amant* s'obstine à nouer des liens amoureux avec le jeune chinois bien qu'elle sache que cela mettra sa mère dans un état hystérique.

La relation charnelle que vit le couple hybride, n'est pas pour autant assumée. Le jeune chinois n'a pas pu convaincre son père de cette union et la jeune fille ne manifeste aucun sentiment envers son amant même le jour de séparation parce qu' « on ne pleure pas ce genre d'amant »<sup>516</sup>.

Les différences raciales et sociales sont très marquées dans les deux textes de Marguerite Duras. D'emblée à la lecture des deux romans, la séparation entre les deux sociétés est soulignée. Cependant, nous avons déduit dans notre travail que le personnage de la jeune fille de *L'Amant* est exclu non seulement de la société chinoise mais aussi de la société blanche. Cela est dû à l'infortune de sa famille. Elle partait à l'école dans « le car pour indigènes »<sup>517</sup> et vivait dans une pension à Saïgon où la majorité des internes étaient indigènes. C'est peut être à cause de sa condition de vie, que la jeune fille s'est réfugiée dans les bras de son amant riche ? Les injustices sociales et raciales marquent les récits de Marguerite Duras et ce, dès la première rencontre.

---

<sup>516</sup> Duras, *L'Amant*, op.cit, p.135.

<sup>517</sup> Idem, p.16.

### **3. Une rencontre trouble**

Le récit d'une rencontre amoureuse marque le point de départ dans notre étude qui se concentre sur les rapports entre Même et Autre. Ces rencontres sont l'espace évolutif où les rapports d'altérités prônent. Les deux auteures nous livrent à travers leurs œuvres une nouvelle manière d'envisager les relations entre un amant et une jeune maîtresse, donc un homme et une femme, un colonisé et un colonisateur voire même entre les communautés et pays.

Ceci offre donc aux textes une mosaïque incarnant la diversité humaine et renvoie au principe de la théorie postcoloniale qui préconise les rapports des altérités dans le dépassement des conflits et différences.

La langue du corps devient un pont qui unit le couple hybride et le fusionne. L'espace clos quant à lui, devient un refuge qui les abrite et leur permet de vivre leur union. L'espace fantasmagorique permet à leurs esprits d'errer loin des conflits et de rêver d'un havre de paix qui réconcilie les deux communautés.

Notre étude nous a permis de constater l'existence de trois types de rencontre au creux des romans du corpus. Chaque texte dessine au lecteur un type de rencontre donnée. Nous les rappelons :

- **La rencontre fascination :**

Ce type de rencontre montre l'émerveillement ressenti face à l'Autre. L'état de subjugation par exemple est représenté par le jeune Chinois dans *L'Amant* ou encore par Mr. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Les deux hommes sont fascinés par la jeune fille blanche/Suzanne. Nous avons démontré la fascination à travers les descriptions relevées dans les deux romans.

- **La rencontre révélation** (ou rencontre complémentaire) :

Ce type de rencontre correspond à une entente harmonieuse dans le couple ou entre les altérités de manière générale. Nous la percevons à travers les personnages de Theldja et François ou encore de ceux d'Eve et de Hans ; le couple fusionne.

• **Et la rencontre destruction :**

Bien qu'elle soit minime dans le cas de notre corpus, cette rencontre est décrite dans *L'Amour, la fantasia* entre les français et les algériens. A l'époque des premières années de colonisation, cette rencontre représente un réel choc culturel. Deux mondes qui ignorent tout l'un de l'autre et qui devront faire face à ce bouleversement.

La fascination a ainsi ponctué les rencontres des protagonistes dans les premières pages des romans de notre corpus. Les personnages ont pu se découvrir à travers l'espace corporel et langagier. Ces rencontres ont engendré la fusion corporelle des couples.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous nous sommes attachés à découvrir de quelle manière se tissent les liens altéritaires entre les amants. Les deux auteures nous livrent à travers leurs œuvres une nouvelle manière d'envisager les relations entre des amants peu communs : un amant déjà un peu âgé chinois et une jeune maîtresse française en ce qui concerne l'œuvre de Duras ; et deux amants dont les rapports sont indéniablement marqués par un lourd passé colonialiste, pour ce qui est de l'œuvre de Djébar.

C'est par le biais du corps que la fusion se manifeste. Le corps devient un espace concret pour tout rapprochement physique favorisant un plaisir charnel que les amants se partagent dans un espace clos. Ce dernier devient un havre de paix, un refuge qui les abrite et leur permet de vivre leur union loin de toutes contraintes sociales ou psychologiques. La clôture de l'espace ne permet pas seulement un isolement physique mais aussi un envol mental et fantasmagorique qui crée un lieu idyllique réconciliant Même et Autre.

La fusion va au delà du rapprochement corporel puisqu'elle atteint même les voix. En effet, la polyphonie rapproche le Même et l'Autre ; leurs voix se confondent pour donner naissance à une même et unique vision du monde.

La rencontre des altérités a engendré une fusion. Elle est marquée par une forme de fascination fusionnelle. Fusion démontrée dans notre travail par le biais

des plaisirs charnels, par le recours aux lieux murés et par l'entrelacement des voix.

Toutefois, nous n'omettrons pas de rappeler que la fusion des altérités ne peut être totale puisque nombre de transgressions la bouleversent. Transgression qui rend l'euphorie des débuts éphémère et donc la fusion illusoire.

#### **4. Une fascination illusoire**

*L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar racontent en apparence de très belles histoires d'amour passionnées, vécues dans des circonstances très différentes, entre des femmes et des hommes que tout devrait séparer : l'âge, la situation sociale, les origines, la culture, la race, la religion.

*Les nuits de Strasbourg* rapportent un double adultère et peint l'image d'une femme libérée loin des traditions de sa communauté d'origine. A travers *L'Amour, la fantasia*, roman à caractère autobiographique dans une société qui n'accepte pas forcément le dévoilement d'une auteure féminine, l'auteure raconte des bribes de confession très intimes. L'écriture transgressive d'Assia Djebar n'est pas loin de celles de Marguerite Duras, qui dans *Un barrage contre le Pacifique* évoque les vues et intentions séductrices de M. Jo sur Suzanne, une jeune fille âgée de dix-sept ans, et *L'Amant* décrit une liaison très trouble entre une autre jeune fille âgée de 15 ans au début de ce récit, mineure donc, avec un amant chinois beaucoup plus mûr. Le sentiment de l'altérité, de la différence, aurait dû l'empêcher. Ce sont des situations extrêmes qui sont pourtant retracées où tous les codes religieux, moraux, juridiques, sont transgressés.

L'entourage des héroïnes ainsi que leur société ont apporté un regard dédaigneux envers ce genre de liaison. Les couples se devaient alors de se cacher et de fuir ou mentir pour préserver leur union d'où le choix de l'espace clos.

Au moindre soupçon d'un éventuel rapprochement sexuel entre sa fille et le chinois, la mère dans l'œuvre de Marguerite Duras devenait hystérique et l'a battait. Violence qui traduit tous les maux ressentis par la mère.

Chevauchant entre ravage et folie, la mère ne s'empêcha pas d'aimer ses enfants plus que tout au monde mais garda une place privilégiée pour son fils aîné. La jeune fille sent qu'elle vit une malédiction, une sorte de condamnation obscure, un obstacle incontrôlable. Elle fuit son quotidien dans les bras de son amant et parfois se laisse aller à son imagination qui crée une hypersexualité vers un/une autre. Que ce soit incestueux ou homosexuel, ces désirs refoulés lui permettent une errance psychique.

Le jugement que porte la société sur les personnages (algériens, français ou indochinois) passe par le regard. Dans les deux romans de Marguerite Duras M. Jo tout comme le jeune Chinois de *L'Amant* sont perçus comme des étrangers desquels la mère et sa fille peuvent tirer profit. L'argent rend aveugles ces deux dernières qui acceptent de tisser des liens avec l'Autre.

Le jeune homme de *L'Amant* représente parfaitement le stéréotype du jeune et riche Chinois issu d'une grande famille aristocratique. Ses habits, son attitude et ses comportements peignent l'image du prototype du riche Chinois à l'époque de l'empire français.

Pour Suzanne, le mariage devient une sorte d'exutoire d'un quotidien infernal, d'autant plus que la mère, en côtoyant les indochinois, a adopté l'une de leur coutume qu'elle a ordonnée à sa fille : rester vierge jusqu'au mariage.

Le but de Suzanne et de la narratrice de *L'Amant* est d'épouser le jeune et riche chinois. Elles veulent échapper à la situation de misère dans laquelle elles vivent. La narratrice de *L'Amant* ne déclare-t-elle pas :

« 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 (...) 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 »<sup>518</sup>.

La narratrice est consciente que leur situation, bien qu'elle soit déplorable, est meilleure que celle des colonisés. Albert Memmi dans son œuvre *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, explique à ce propos que :

---

<sup>518</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, p.13

« beaucoup sont victimes des maitres de la colonisation (...) mais tout colonisateur est privilégié, car il l'est comparativement, et au détriment du colonisé »<sup>519</sup>.

Il déclare aussi que les colonisateurs savent qu'ils sont privilégiés et que les : « colonisés les plus favorisés ne seront jamais que des colonisés c'est-à-dire que certains droits leurs seront éternellement refusés »<sup>520</sup>.

Malgré leur pauvreté, le rapport de la famille française aux indigènes reste celui d'un dominant face à un dominé. Ils ont des domestiques, comme tous les autres colons français et se sentent supérieurs à eux.

Dans une œuvre loin d'être identique aux autres, et qui transgresse les lois du discours, Marguerite Duras façonne de maintes manières le visage de l'Autre. Le lecteur rencontre grâce à elle : l'indigène pauvre, les petits indigènes de l'école, le riche chinois et les boys qui viennent faire le ménage de temps à autre dans la maison maternelle. Tous ces protagonistes évoluent sous le regard de la narratrice et aussi sous celui d'une autre catégorie : celle des blancs.

L'auteure décrit la différenciation culturelle entre blancs et indigènes, cela peut devenir dans certains cas un métissage culturel involontaire.

Toutefois, les blancs bien qu'ils vivent dans les colonies indochinoises maintiennent la distance qui les sépare des indigènes. La description des indigènes faite par Marguerite Duras, dans son cycle indochinois, reprend l'explication donnée par Edward Saïd, à savoir :

« Les domaines scientifiques, tout autant que les œuvres de l'artiste, même le plus original, subissent des contraintes et des pressions de la part de la société, des traditions culturelles, des circonstances extérieures et des influences stabilisatrices (...) en outre, les écrits, qu'ils soient érudits ou de fiction, ne sont jamais libres, mais sont limités dans leur jeu d'images, leurs présupposés et leurs images. »<sup>521</sup>.

---

<sup>519</sup> MEMMI Albert, *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, op.cit, pp.34-35.

<sup>520</sup> Idem, p.35.

<sup>521</sup> SAÏD Edawerd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, op.cit. p.232.

Comme nous l'avons déjà démontré, les personnages décrits par Duras se rapprochent de la vision d'Edward Saïd puisqu'ils représentent une masse sans voix et sans aspiration spécifique (hormis la volonté de survivre aux conditions pénibles de vie).

Le rapport aux indigènes à cette époque reste très limité et les deux catégories existantes sont très clairement distinctes : les blancs d'un côté et les indigènes de l'autre ; c'est pour cela que le lien que la narratrice de *L'Amant* a établi avec son amant chinois est considéré comme étant un acte transgressif.

Transgression qui apparaît également dans *Les Nuits de Strasbourg* à travers le comportement de Thèldja ; épouse et mère d'un enfant de cinq ans, elle quitte tout pour rejoindre son amant français et vivre avec lui neuf nuits de passion charnelle. Elle oublie et abolie les codes religieux et moraux pour vivre pleinement son aventure amoureuse. Thèldja choisit la nuit et la chambre comme espace de rencontre corporelle. Le jour, elle erre dans les ruelles de Strasbourg pour se sentir libre.

Toutefois, le passé de son pays natal la rattrape et lui hante les pensées ; elle demande à son amant s'il avait fait la guerre contre les siens et se soulage à sa réponse négative.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la transgression passe d'un personnage à un autre, d'une partie à une autre et d'une époque à une autre. La première transgression a été commise par le jeune époux qui a oublié de faire sa prière avant l'acte sexuel. Une transgression sur laquelle la narratrice ironise et ne comprend pas le sentiment de déception ressenti par son jeune époux. Autre transgression racontée dans le roman, celle de l'union amicale entre la mère des jeunes filles (une algérienne) et la femme du gendarme (une française). L'entourage de l'algérienne n'a pas approuvé ce rapprochement, bien qu'il soit innocent et juge ces deux mondes inconciliables.

Les transgressions emplissent les quatre textes du corpus. Elles défont ce que la « rencontre » et la « fusion » ont créé. Ceci mène les personnages à une fin qui n'est pas forcément souhaitée ou approuvée, et pourtant c'est une fin inévitable.

### **5. Une rupture inévitable**

Bien qu'ils soient d'époques différentes, les romans du corpus sont tous marqués par une même fin : la séparation. Chacune de ces aventures s'achève par une rupture. L'expérience de l'altérité révèle l'existence de frontières invisibles infranchissables. Même partagée, la passion ne permet pas de surmonter les obstacles rencontrés.

Le premier en est *La mémoire*. Qu'elle soit collective ou individuelle, la mémoire marque en effet l'évolution des relations hybrides. Le passé ensanglanté de l'Algérie ne peut quitter les pensées de Thèldja.

Dans *Les Nuits de Strasbourg* sont là pour rappeler à Thèldja son Algérie : Une Algérie colonisée, détruite et sombre. Elle devient telle une tombe pour elle. Cela est causé notamment par l'échec de son mariage ainsi que le sentiment qu'elle est mère indigne qui a abandonné son enfant d'où l'intitulé du chapitre : une « mère-amère »<sup>522</sup>.

La mémoire devient ainsi un obstacle colossal. Une mémoire pleine de sang et de guerre pour les protagonistes qui, à défaut de l'abolir, construisent tout autour d'elle.

Une fois les couples hybrides sortis du nid caché qu'est l'espace clos, ils se retrouvent dans l'espace ouvert. Un espace qui devient paradoxalement espace de rupture puisque les couples n'assument pas leur lien devant le regard culpabilisateur des sociétés.

L'espace clos est d'après notre analyse un espace libérateur et l'espace ouvert devient paradoxalement un espace de rupture ; c'est un espace-obstacle.

---

<sup>522</sup> DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, op.cit, p.273.

Seul espace ouvert qui aide à oublier tous les maux est celui des fleuves. En effet, cet espace est très important chez les deux auteures. Dans le chapitre V de *Les Nuits de Strasbourg* et qui s'intitule « le fleuve, les ponts »<sup>523</sup>, nous retrouvons le fleuve qui traverse toute l'Alsace : le Rhin. Thèldja admire ce fleuve et surtout les ponts qui le couronnent. Cela lui fait rappeler les princesses étrangères qui « arrivaient en royale escorte jusqu'à Strasbourg où se déroulait leur mariage par procuration »<sup>524</sup> mais Thèldja sait bien que le bonheur de ces princesses ne fut qu'éphémère et n'a pas résisté au courant du fleuve. La traversée du pont est une belle symbolique qui incite Thèldja à penser qu'une éventuelle entente entre les altérités est possible.

Chez Marguerite Duras, le lecteur est face au Mékong, l'un des plus beaux et plus grands fleuves du monde. L'auteure le décrit à maintes reprises dans les deux textes. Ce fleuve est tellement puissant qu'il emporte avec lui tout ce qui offense et frustre les pensées de la narratrice. Ce fut le lieu où elle a rencontré son amant, sur le bac. Une rencontre qui a bouleversé toute sa vie ; Duras a nommé cette aventure charnelle : « *l'experiment* ».

Une union que sa mère n'a pas tolérée bien que parfois elle tente de se convaincre que sa fille ne peut aimer un chinois. Qu'elle est avec lui juste pour son argent. L'image de la mère est celle d'une femme dépassée, hystérique. La narratrice la décrit à maintes reprises comme étant une mère folle qui aime ses enfants certes mais qui n'a pas su faire face aux problèmes.

Notre analyse a démontré que la mère n'était pas folle mais que c'est uniquement des propos que sa fille utilisait pour la qualifier. En psychanalyse le terme de « Ravage » nous semblait plus adéquat à la situation de la mère durassienne. Ravage qui rappelons-le veut dire un élément détruit. La mère de Duras est détruite intérieurement et afflige à tout son entourage ses maux.

Néanmoins, le regard de la mère n'est pas le seul qui bloque l'union du couple. Il existe un autre regard aussi réducteur et destructeur : celui de la société.

---

<sup>523</sup> Idem, p.193.

<sup>524</sup> Idem, p.194.

En effet, la stéréotypisation joue un rôle important, bien qu'implicite, dans les textes d'Assia Djebar et dans ceux de Marguerite Duras. Nombre d'adjectifs tel que : « chinois », « jeune fille blanche », « français », « algérienne », « juive ». Ces adjectifs ont pour finalité de différencier les personnages et les regrouper selon leurs identités, races ou encore religion. La discrimination raciale, bien qu'elle soit implicite, est bien présente surtout dans *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras.

« Comment vivre avec l'Autre sans le rejeter, sans le haïr ? »<sup>525</sup> Est le questionnement central de Julia Kristeva dans son œuvre *Etrangers à nous même*. Selon elle, la confrontation avec l'Autre est une sorte de menace pour l'individu, elle dit à ce sujet :

« Etrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure »<sup>526</sup>.

La rencontre de l'Autre s'est effectuée, pour Marguerite Duras, naturellement : née en Indochine française, l'auteure a grandi au milieu des enfants indochinois qu'elle a tant aimés. Elle s'est considérée, pendant longtemps, comme une enfant Indochinoise. Quand elle évoque son enfance là-bas, elle déclare :

« Nous sommes de petits enfants maigres, mon petit frère et moi, plus jaunes que blancs (...) Sales petits annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. »<sup>527</sup>.

A partir de ces propos, nous déduisons que la narratrice se place dans la sphère socio-culturelle de l'Autre ; elle se voit comme étant une indochinoise. Le pronom personnel « elle » renvoie à la mère alors que les annamites sont les enfants. L'auteure de *L'Amant* sent qu'elle est métisse et le revendique. Elle est le fruit de l'union entre la France et la terre indochinoise : elle parle, certes, le

---

<sup>525</sup> KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-même*. Paris, Fayard, 1988. P.21.

<sup>526</sup> Idem.

<sup>527</sup> DURAS Marguerite, *Les enfants maigres et jaunes*, cité dans *Le Métissage dans l'œuvre indochinoise*, op.cit. p.14.

français mais aussi « la langue étrangère »<sup>528</sup>. Marguerite Duras symbolise l'union, bien qu'elle soit forcée, entre occident et extrême orient.

Assia Djébar de son côté symbolise l'union entre les deux cultures arabo-berbère et française. Dès les premières pages de *L'Amour, la fantasia*, le mélange de cultures se voit à travers les habits traditionnels du père et le fait qu'il emmène sa fille à l'école française, nous citons : « [Le père] un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française »<sup>529</sup>.

Assia Djébar a créé à travers son œuvre un monde de liberté et de tolérance tout en acceptant la culture de l'Autre, on s'accepte soi-même et on construit sa propre identité. Elle a permis à des personnages, que tout oppose, de se rapprocher.

Personnages qui ont réussi grâce à la majestueuse plume djébarienne, à créer un dialogue entre les cultures et les identités. Mais est-ce suffisant pour aller au-delà de la différence ?

Bien que les couples de François et Theldja, d'Eve et Hans, de la jeune fille blanche et du chinois s'acceptent, cela n'est pas toujours facile avec un entourage qui a du mal à accepter ce genre de liaisons. L'échec et la rupture ont en effet ponctué les fins des romans de notre corpus.

Désunion physique puisque les amants se séparent. La scène finale de la jeune fille de *L'Amant* n'est-elle pas un écho à celle de départ ?

Rappelons que le premier échange de regards s'est effectué sur le bac d'un bateau et que le dernier regard s'est également produit sur un bateau.

---

<sup>528</sup> Idem, p.15.

<sup>529</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.11.

- Scène de rencontre :

« Je descends du car, je vais au bastingage. Je regarde le fleuve (...) Sur le bac, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur (...) dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde, ce n'est pas un blanc (...) »<sup>530</sup>.

- Scène de séparation :

« [À] l'heure de départ (...) sa grande automobile était là, longue et noire (...) elle était un peu à l'écart (...) elle l'avait reconnue, c'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle le voyait plus mais regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. »<sup>531</sup>.

Les deux scènes fusionnent comme pour fermer un cercle. Retour à la case départ. Le point de la rencontre devient celui de la séparation.

La rupture ponctue les fins des quatre romans. Le texte de *L'Amour, la fantasia* est marqué par le cri final qui clôt le livre, il décrit en quelles circonstances meurent deux femmes dont les destinées sont emblématiques. La première, c'est Pauline Roland, une institutrice française, une « irréductible de la révolution de 48 »<sup>532</sup>. La seconde est une danseuse algérienne, Haoua, renversée à peu près à la même époque par le cheval d'un amoureux éconduit, Haoua, « première [...] à feindre d'ignorer la transgression »<sup>533</sup>. Dans l'« air de Nay » qui suit immédiatement, la narratrice entend alors, à son tour, « le cri de la mort dans la fantasia »<sup>534</sup>.

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, Theldja se sépare de son amant, François, tandis que Jacqueline est assassinée par Ali, son amant algérien.

---

<sup>530</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, pp.17- 25.

<sup>531</sup> Idem, pp.135-136.

<sup>532</sup> DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p.308.

<sup>533</sup> Idem, p.312.

<sup>534</sup> Idem, p.314.

Dans *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, M. Jo ne parvient pas à ses fins, la mère meurt et ses enfants, Joseph et Suzanne quittent la plantation familiale. Dans *L'Amant*, enfin, la narratrice, quitte l'Indochine, sur un bateau, « sans montrer ses larmes [...] parce qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants »<sup>535</sup>

\*\*\*\*\*

---

<sup>535</sup> DURAS Marguerite, *L'Amant*, op.cit, P.135.

L'expérience de l'altérité est au creux des quatre romans de corpus. A travers l'étude consacrée à *L'Amour, la fantasia, Les Nuits de Strasbourg, L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* nous avons pu aboutir à la conclusion que les différents couples hybrides passaient inévitablement par quatre phases : **Une rencontre** (fortuite) qui mène à **une fusion** due à une fascination, or **les transgressions** mènent les personnages à **la rupture**.

La fascination d'une première rencontre laisse la place à une désillusion sur laquelle les histoires d'amour s'achèvent.

Notre étude révèle l'existence de frontières invisibles toutefois infranchissables. Chacune de ces aventures s'achève par la mort, la rupture et la séparation des amants d'un moment ; comme pour procurer aux textes une dimension dramatique voire tragique.

Même partagée, la passion ne permet pas de surmonter les obstacles rencontrés, du poids de l'histoire (la mémoire) et du refus de la mésalliance jusqu'aux barrières de la langue.

L'amour entre Même et Autre serait de l'ordre de l'utopique et la vision postcolonialiste, qui aspire à un dépassement de la différence entre les altérités, ne s'est pas accomplie dans le cas de ces quatre textes. Telle une fatalité, les personnages subissent ainsi la rupture sans pouvoir s'insurger ni contre les obstacles infranchissables, ni contre leurs destinés.

# **Bibliographie**

## **I. Sources imprimées**

### **I.1. Œuvres du corpus**

- DJEBAR (A), *Les Nuits de Strasbourg*. Paris : Actes sud (Babel), 2003.
- *L'Amour, la fantasia*, [1985]. Paris : Le livre de poche, réédition 2010.
- DURAS (M), *L'Amant*, [1985]. Paris : Editions de Minuit. Réédition 2010.
- *Un Barrage contre le Pacifique*, [1950]. Paris : Gallimard. Réédition 2010.

### **1.2. Études critiques**

#### **- sur Assia Djabar :**

- BELAALA (A), (dir.), *Expérience créative d'Assia Djabar*, Actes du 8<sup>ème</sup> Colloque international, 09-10-11 Novembre 2013, in *El-Khitab*, n°16, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, 2014.
- BOUALIT (F), « Le Blanc de l'Algérie ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djabar », in : BEREHI Afifa (Dir.), *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*, Tome II, Blida : Ed. Tell, 2004.
- CALLE-GRUBER (M), *Assia Djabar, ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.
- « Refaire les contes dans la langue adverse. Assia Djabar, Oran, langue morte ». In : RUHE Ernstpeter : *Assia Djabar. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*. Band 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 157–167.
- CHIKHI (B), *Assia Djabar : Histoires et fantaisies*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2007.

- CLERC (J-M): *Assia Djebar : Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris : L'Harmattan, (Classiques pour demain), 1997. 173p.

**- sur Marguerite Duras :**

- ALIETTE (A), *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris : Le castor, 1990. 168p.
- ALAZET, (B) et BLOT-LABARRIERE (C), *Cahier de L'Herne : Marguerite Duras*, Paris : Edition de l'Herne, 2014, 379p.
- DENES (D), *Etude sur Marguerite Duras*, Ellipses (Résonnances), 1997. 146p.
- LIMAM-TINANI (N), *Marguerite Duras, Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*. Presses Universitaires de Rennes, 2013. 247p.
- VIRCONDELET (A), *Duras, la traversée d'un siècle*, Plon, Paris: Novembre 2013. 428p.

**I.3. Ouvrages généraux :**

- ACHOUR (C), SIMONE (R), *Convergences critiques : introduction à la lecture littéraire*. Alger : Office des Publications Universitaires, 1990. 326p.
- ACHOUR (C), BEKKAT (A), *Convergences critiques II : Clefs pour la lecture des récits*. Blida. Tell. 2002. 173p.
- ADAM (J-M), AMOSSY (R), MAINGUENEAU (D), *L'image de soi dans le discours: La reconstruction de L'ethos*. Montpellier: Delachaux et Niestlé, 1999. 215p.
- AMOSSY (R), *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. L'interrogation philosophique), 2010, 235p.

- BONN (C), *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger : Entreprise nationale du livre, 1986. 115p.
- BONN (C) et BAUMSTIMLER (Y) (dir.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris : L'Harmattan 1992. 121p.
- BRUNEL (P), CHEVREL (Y), *Précis de littérature comparée*, Paris : PUF, 1989. 375p.
- CALVET (J-L), *Langues, corps et société*, Paris : Payot, 1979. 177p.
- CAMILLERI (C), KASTERSZTEIN (J), *Stratégies identitaires*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990. 240p.
- CLAUDON (F), HADDAD-WOTLING (K), *Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste*. [1992] Paris : Nathan, 2001. 128p.
- COLONNA (V), *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris : Editions TRISTAM, 2004. 250p.
- FANON (F), *Peau noire, masques blancs*, [1952], Ed. Champion 2003, (Coll. Entre les lignes, littératures Sud). 128p.
- GENETTE (G), *Figures II*, [1969]. Paris : Seuil, 1994, 193p.
- GOLDENSTEIN (J-P), *lire le roman*. De Boeck, 11/2005. (coll. savoirs en pratique). 176p.
- GUYOMARD (P), MAJOR (R), *Depuis Lacan*, Paris : Aubier, 2000. 348p.
- HORCAJO (C), *La question de l'altérité : du XVIe siècle à nos jours*, Paris : Ellipses, 2003. (Coll. Réseau). 128p.
- KLEIN (M), RIVIERE (J), *L'Amour et la haine*, Paris : Payot, 2005. 169p.
- KRISTEVA (J), *Etranger à nous –mêmes*. Paris : Fayard, 1988. 293p.
- LACAN (J), *Ecrits I*, [1966], Paris : Editions du Seuil, 1999. 569p.
- LEBELLEY (F), *Duras ou le poids d'une plume*, Paris : Grasset. 1994. 352p.
- LEJEUNE (Ph), *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand colin, 1971. 224p.

- *Le Pacte autobiographique*, Paris : Editions du Seuil, 1975. 357p.
- *Je est un autre*, Paris : seuil, 1980.330p.
- LÜDI (G), PY (B), *Etre bilingue* [1986]. Bern : Peter Lang, 2003. 203p.
- MAALOUF (A). *Les Identités meurtrières*. [2001]. Grasset et Fasquelle, 2006. 210p.
- MOURA (J-M), *Exotisme et lettres francophones*. PUF [Ecriture]. Paris : 2003. 216p.
- REUTER (Y), *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Armand Colin (Coll. Lettres sup), 2006. 200p.
- ROBBE-GRILLET (A), *Le Miroir qui revient*, Minuit, Paris : 1984. 231p.
- SAMOYAUULT (T), *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Armand colin, 2005. 125p.
- SZYMKOWIAK (M), *Autrui*. Paris : Flammarion, 1999. 251p.

#### **I.4. Périodiques consultés**

- *Duras : le centenaire*, in : *Télérama*, Hors-série, vol.189, Paris : France-infos, Avril 2014.
- FASQUELLE (J-C), *Dossier Duras*, in : *Le Magazine littéraire*. Paris, numéro 513, novembre 2011.
- *Les écritures du Moi : de l'autobiographie à l'autofiction* in : *Le Magazine littéraire*. Paris, numéro 409, Mai 2002.
- *Marguerite Duras, intime : ses œuvres capitales, les héritiers, Les réfractaires*, in : *Le Magazine Lire*. Paris, numéro 422, Février 2014.

## I.5. Articles critiques

- ALI-BENALI (Z), « L'écriture du corps féminin au croisement du sens », in= *Féminin/Masculin, lectures et représentations*. Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2000. Pp.73-94.
- BOGAERT (S), « Marguerite Duras, "L'histoire de ma vie n'existe pas" : L'autofiction comme automutilation, ou comment l'écrivain tue la femme », in : *Cahiers de la guerre et autres textes* de Marguerite Duras, Paris, P.O.L-Imec, 2006.
- COSSUETTA (F), « Discours philosophique, discours littéraire : le même et L'autre ? » Dans *Rue Descartes*, n°50, 2005. Pp.06-20.
- ELBAZ (R), « *Les Nuits de Strasbourg* ou l'entre deux du discours romanesque Maghrébin » dans colloque international, *Algérie : Nouvelles écritures*, Université York, Toronto du 13 au 16 Mai 1999.
- HABCHI (F-Z), « Au-delà des frontières littéraires : *Les Nuits de Strasbourg* de Assia Djebar », dans *Synergie* n°5- 2009, pp.201-208.
- GONTARD (M), « *Les Nuits de Strasbourg*, d'Assia Djebar, ou l'érotique des langues », dans colloque international, *Algérie : Nouvelles écritures*, Université York, Toronto du 13 au 16 Mai 1999.
- WAHBI (H), « La lumière de soi : La figure de l'auteur chez Assia Djebar », dans Colloque international, *Algérie : Nouvelles écritures*, Université York, Toronto du 13 au 16 Mai 1999.

## **I.6. Périodiques**

- ALI BENALI (Z), « Assia Djébar : Le vol d'Icare », in : *Le Soir d'Algérie* du 22/02/2015.
- BENSALAH (M), « L'univers cinématographique Djébrien : De la Nouba à la Zérda, Parcours de lecture », in : *Le Quotidien d'Oran* du 09/02/2015.
- BOUZEGHANE (N), « Engagements et convictions », in : *El-Watan* du 08/02/2015.
- « Entretien avec CHOUATI Amel (présidente du cercle d'amis d'Assia Djébar), *Assia Djébar a écrit pour lutter contre le Silence imposé aux femmes* », in : *El-Watan* du 09/02/2015.
- BOUCHAMA (K), « Femme de réflexion, engagée, lucide et romancière hors pair » in *Le Soir d'Algérie* du 17/02/2015.
- DAHMANI (S), « Assia Djébar : Quelques souvenirs », in : *El-watan* du 15/02/2015.
- FARHANI (A), « Honorée à l'étranger, si peu dans son pays : La maison de son père », in : *El-Watan* du 08/02/2015.
- M'hamed (H), « Elle rejoint la femme sans sépulture », in : *El-Watan* du 09/02/2015.
- « Assia Djébar : quatre hommages et un enterrement », in : *El-Watan*, le 13/02/2015.
- TALEB IBRAHIMI (A), « hommage : Assia Djeabr, une grande figure », in : *El Watan*, du 09/02/2015.
- (Anonyme), « Témoignage, Merci pour ce que tu as laissé, propos d'un ami anonyme », in : *El Watan*, le 14/02/2015.
- Texte inédit d'Assia Djébar confié par la famille de l'écrivaine : « Le Retour du père, in : *El-Watan* le 14/02/2015.

### **I.7. Travaux universitaires :**

- BAYOU (A), *Interculturalité et éclatement des codes dans ces voix qui m'assiègent d'Assia Djébar*, mémoire de Magister soutenue en 2007, sous la direction de Mr. Ali-Khoudja Djamel. 316p.
- BELIDAM (W), *Un Parxème en circulation dans l'espace médiatique : catégorisation et discours de représentations*, Mémoire de Magister soutenu en 2012 sous la direction de Mr. Zenati Jamel, Université d'Alger II.
- MESSAOUDI (S), *Métissage culturel dans trois textes : Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar, l'Interdite de Malika Mokaddem et Le fou de Shérazad de Léila Sebar*, thèse de doctorat soutenue en 2014, à l'Université Abderrahman Mira, Béjaïa, sous la direction de Lounis Aziza et Fintz Claude. 263p.
- ROCCA (A), *Le corps invisible : voir sans être vue*, Thèse de Doctorat soutenue en 2003 à l'Université de Louisiana, Etats-Unis, sous la direction du Pr. Adelaide Russo. 318p.

## II. Sources numérisées

### II.1. Ouvrages en ligne :

- AUGRE (M), *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992. Voir le site : <https://socioarchi.wordpress.com/2014/01/05/la-deterritorialisation/>.
- KERBRAT-ORECCHIONI (c). *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980, voir le site : [www.eer.cz/files/eer I-2-02-balatchi.pdf](http://www.eer.cz/files/eer-I-2-02-balatchi.pdf).
- AMOSSY (R), *Argumentation et Analyse du discours : l'argumentation au prisme de l'analyse du discours*. 2008. Voir le site: <https://aad.revues.org/171>.
- HALBWACHS (M), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1984, voir le site : <https://www.google.dz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CEUQFjAD>.
- MAINGENEAU (D), *Auteur et image d'auteur en analyse du discours : Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Voir le site : <http://aad.revues.org/660>.
- SRAMEK (J), *Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite DURAS*, éd. Etudes romanes de Brno, 1977. Voir le site : <https://biblioteca.ucm.es/data/cont/media/www/pag-61249/Le%20role%20des%20personnages%20romanesques%20chez%20Marguerite%20Duras.pdf>.
- FERRIERES-PESTUREAU (S), *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de Duras*. Voir le site <http://books.google.fr/books-ravage>.

## II.2. Articles en ligne :

- BARRY ALPHA (O), « Les bases théoriques en analyse du discours », in : Internet Archive, *Chaire de Recherche du Canada en Mondialisation, Citoyenneté et Démocratie*, 2002. Voir le site : <http://www.chaire-mcd.ca/>.
- BEN JELLOUN (T), « On ne parle pas le francophone » dans *Le Monde Diplomatique*, Mai 2007, consulté dans le site : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx_ttnews%5Btt_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58).
- BLANCHARD (P), « La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale : entre concept républicain, fiction phobique et discours radicalisant », in : *Hermès*, 2001/2 n° 30, pp. 147-168. Voir le site : [http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14528/HERMES\\_2001\\_30\\_149.pdf](http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14528/HERMES_2001_30_149.pdf).
- GENON (A), « L'autofiction sans frontières », in : *Acta Fabula*, Septembre 2007 (Volume8, numéro4). Voir le site : <http://www.fabula.org/revue/document3482.php>.
- LIGAS (P), « Des mots de la chair à la chair des mots : le 'portrait' d'Hélène Lagonelle dans *L'Amant* de Marguerite Duras », in *Femmes de paroles, paroles de femmes. Hommage à Giorgio De Piaggi*, 3, 2006, URL : <http://www.publiforum.farum.it/n/03/ligas.php>.
- MAINGENEAU (D), « Analyse du discours et littérature : problèmes épistémologiques et institutionnels », cité dans *Argumentation et Analyse du discours : l'argumentation au prisme de l'analyse du discours*. 2008. Voir le site: [www.revues.org](http://www.revues.org).

- MEDJAD-GRINE (F), « Identité plurielle et histoire collective au féminin dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar ». voir le site : [www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8701.pdf](http://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8701.pdf).
- TRAN VAN (C), « *Le principe incestueux dans les romans indochinois de Marguerite Duras* », in Rencontres de DURAS, 2012, Université de Hanoi, organisées par L'ASSOCIATION MARGURITE DURAS. Voir le cite : <http://www.margueriteduras.org/les-conf%C3%A9rences-enligne>.
- GAUVIN (L), entretien avec Assia Djébar, *Djébar Assia, Territoires des langues*, In : *Littérature*, n°101, 1996, L'écrivain et ses langues. Pp.73-87. Consulté le 02/03/2015 sur la page : [www.presee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047\\_4800\\_1996\\_num\\_1-2369](http://www.presee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047_4800_1996_num_1-2369).

### **II.3. Travaux universitaires en ligne :**

- BENSLIMANE-REDOUANE (R), *De la pratique intertextuelle à l'écriture autofictionnelle*, Thèse de Doctorat soutenue en 2011 à l'Université de Constantine sous la direction de Ben Achour Nedjma et Charles Bonn. <http://www.limag.refer.org/theses/benslimane>.
- MACK (C), *L'écriture de l'altérité : A la rencontre de l'Autre dans Les Nuits de Strasbourg*. Mémoire de Master2 soutenu en 2011 à l'Université Lumière – Lyon sous la direction de Charles Bonn, Wolfgang Fink et Alfonso de Toro. <http://www.limag.refer.org/Theses/MackM2.pdf>.
- LABONTU (D) *L'image du corps féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar*, thèse de doctorat soutenu en 2012 à l'Université de Grenoble sous la direction de Claude Coste. <https://www.theses.fr/152573518>.

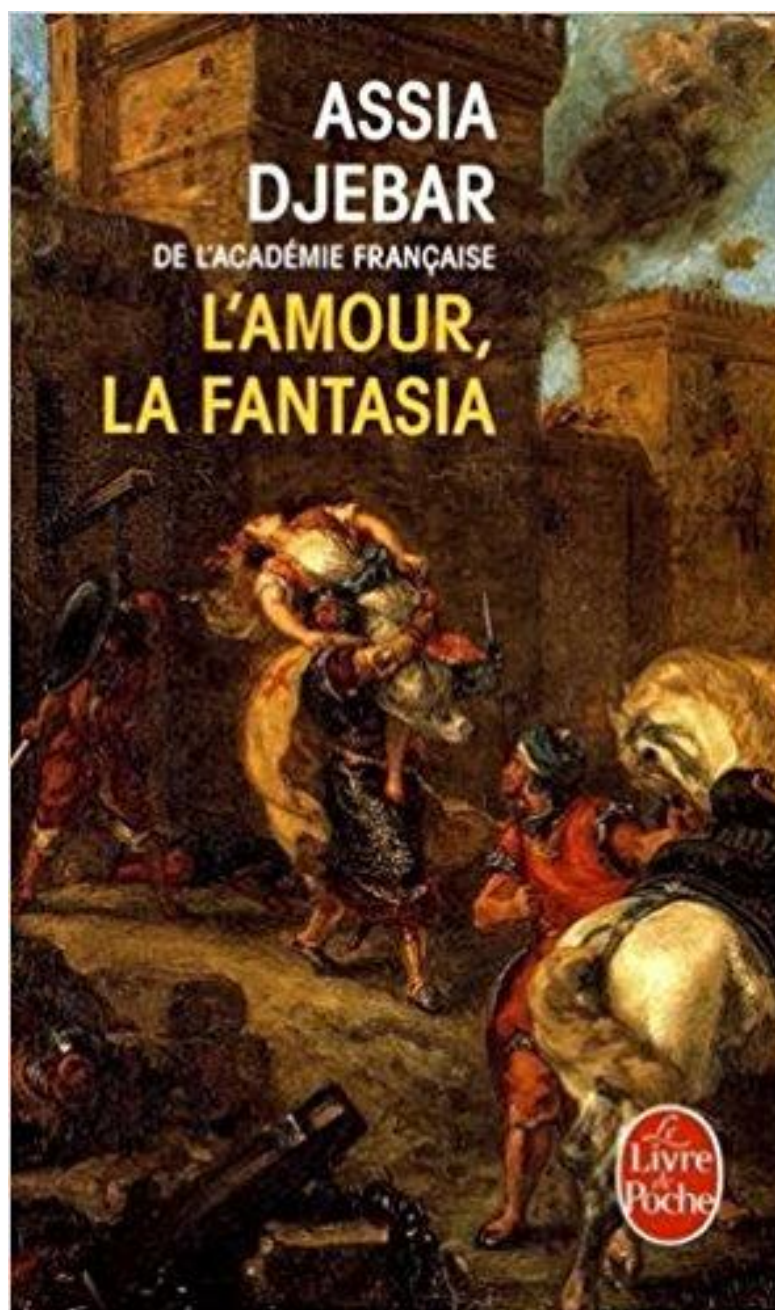
- OURTIRANE-RAMDANE (S), *Poétique du discours littéraire en ses différents états artistiques : de quelques romans typiques*, thèse de Doctorat soutenue en 2010 à l'Université de Bejaia sous la direction de Boualit Farida et Bertrand Denis. Voir le site : <http://www.limag.refer.org/theses/ramdane>.
- SALMANE (H), *L'implicite dans « A la recherche du temps perdu » : étude sur un aspect du discours proustien*. Thèse de Doctorat soutenue en 2013 à Université de Bourgogne, sous la direction du Pr. Michel Erman. Voir le site : <https://www.halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00984982/document>.

#### **II.4. Entretiens radiophoniques et audiovisuels :**

- ADLER Laure, *Assia Djebar, à voix nue*, entretien effectué en 2006. Voir le site : <https://www.youtube.com/watch?v=OUIJDaxDADQ>.
- *Apostrophes*, émission animée par Bernard Pivot diffusé le 28 septembre 1984, sur France2. <https://www.youtube.com/watch?v=X1tQsk8ytUc>.
- *Marguerite Duras, Les Chemins de la connaissance*, Entretien avec Viviane FORRESTER diffusé le 27/06/1974 sur France Culture. [www.youtube.com](http://www.youtube.com).
- *Marguerite DURAS, Nuits magnétiques*, entretien avec Jean-Paul CETON diffusé le 28/10/1980 sur France Culture. Voir le site :
- Pierre Maury entretien avec M. Duras. <http://journallecteur.blogspot.com/2009/08/archives-marguerite-duras-et-son.html>.

# **Annexes**

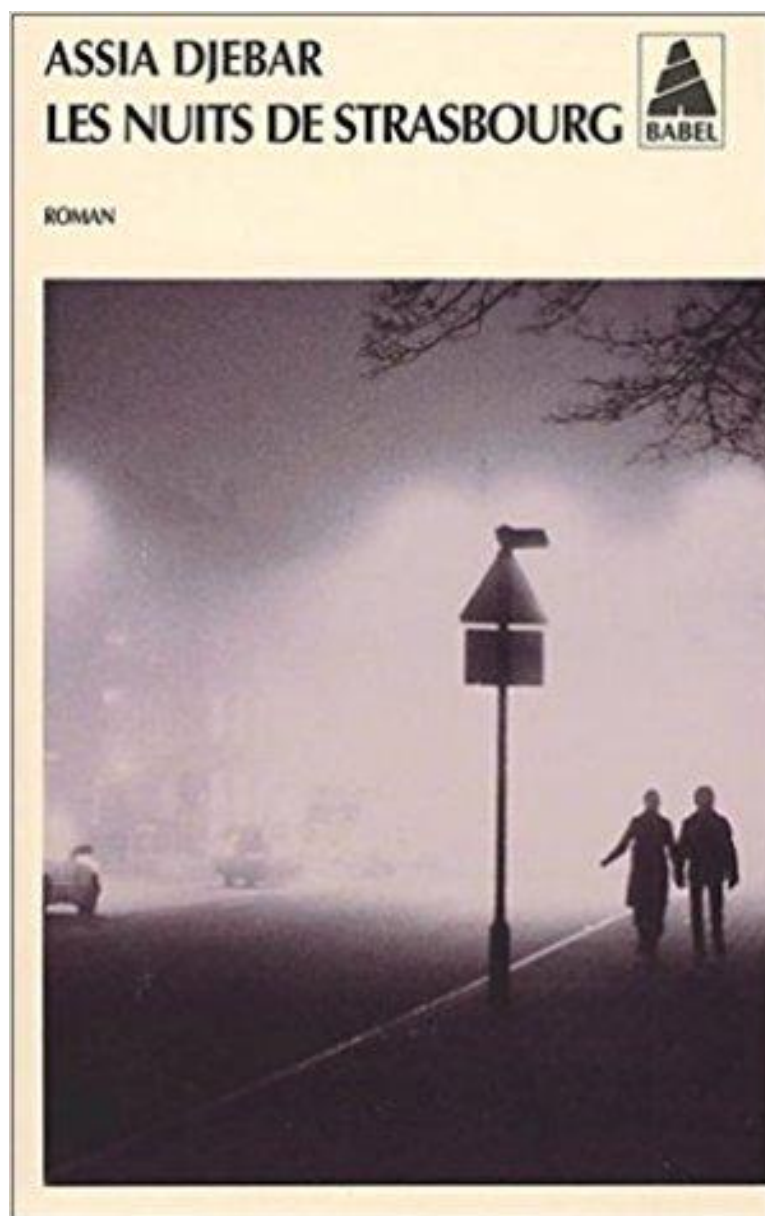
## Annexe n°01



Couverture de *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel 2010 [1985].

Eugène Delacroix, *Rebecca enlevée par le Templier pendant le sac du château de Frondebœuf*, 1858, Musée du Louvre.

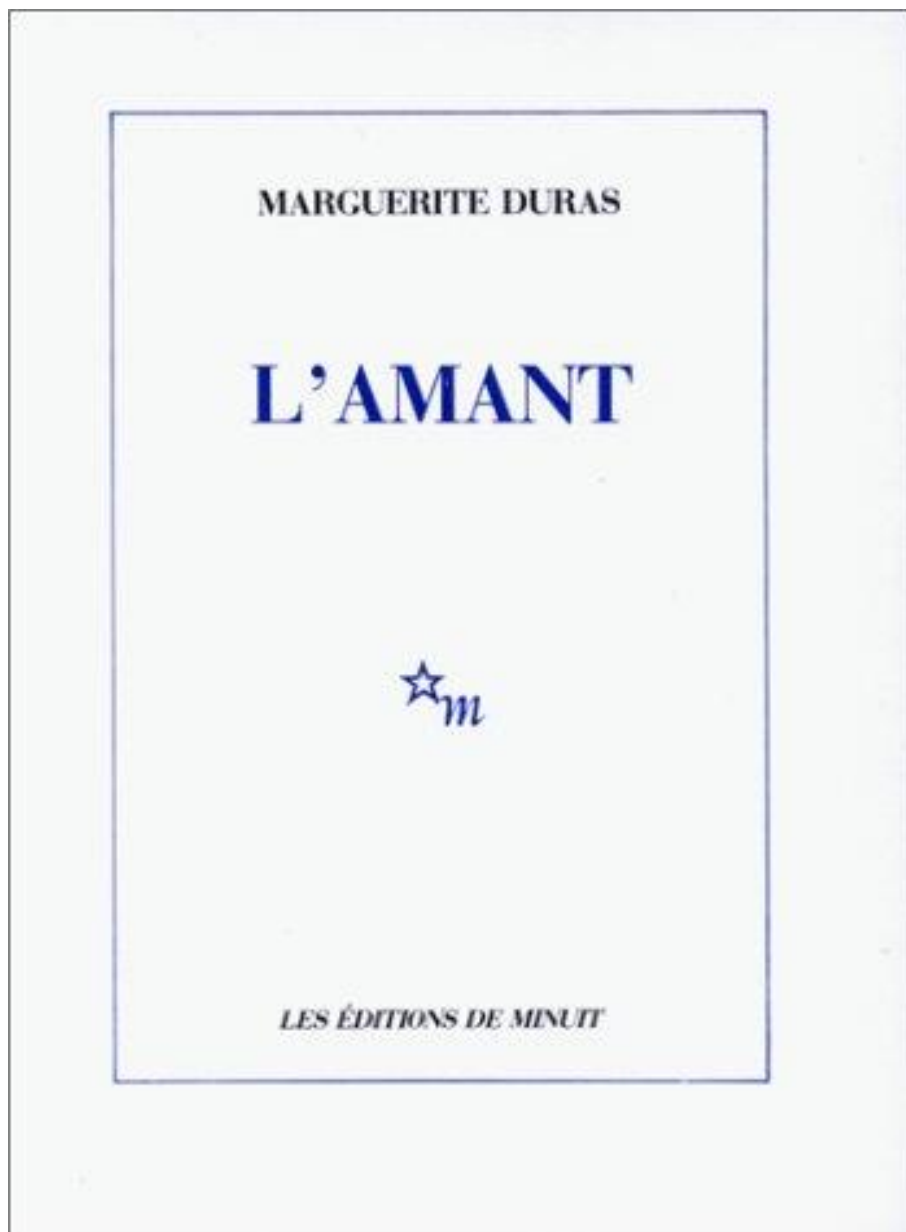
## Annexe n°02



Couverture de *Les Nuits de Strasbourg*, Paris : Acte Sud, 2003 [1997].

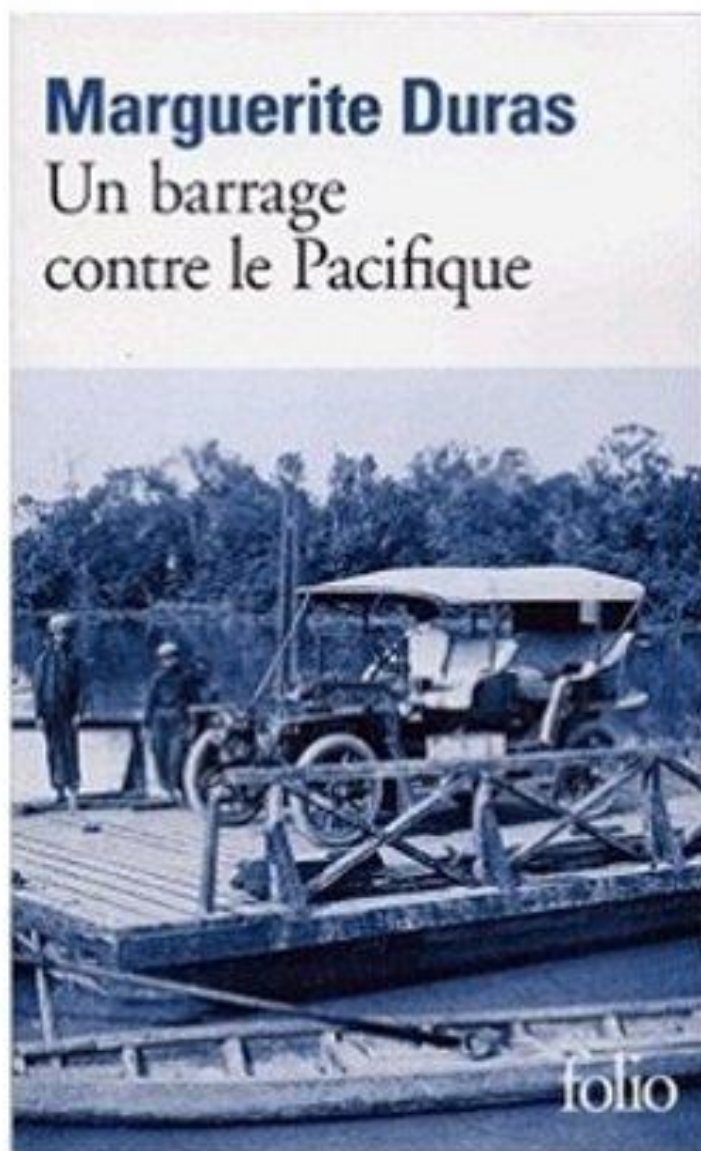
Photographie de la couverture : Denis Cohadon.

## Annexe n°03



Couverture de L'Amant, Paris : Les Editions de minuit, 2010 [1984].

## Annexe n°04



Couverture d'Un Barrage contre le Pacifique, Paris : Gallimard (coll. Folio),  
2010 [1950].



Carte géographique de l'Indochine française

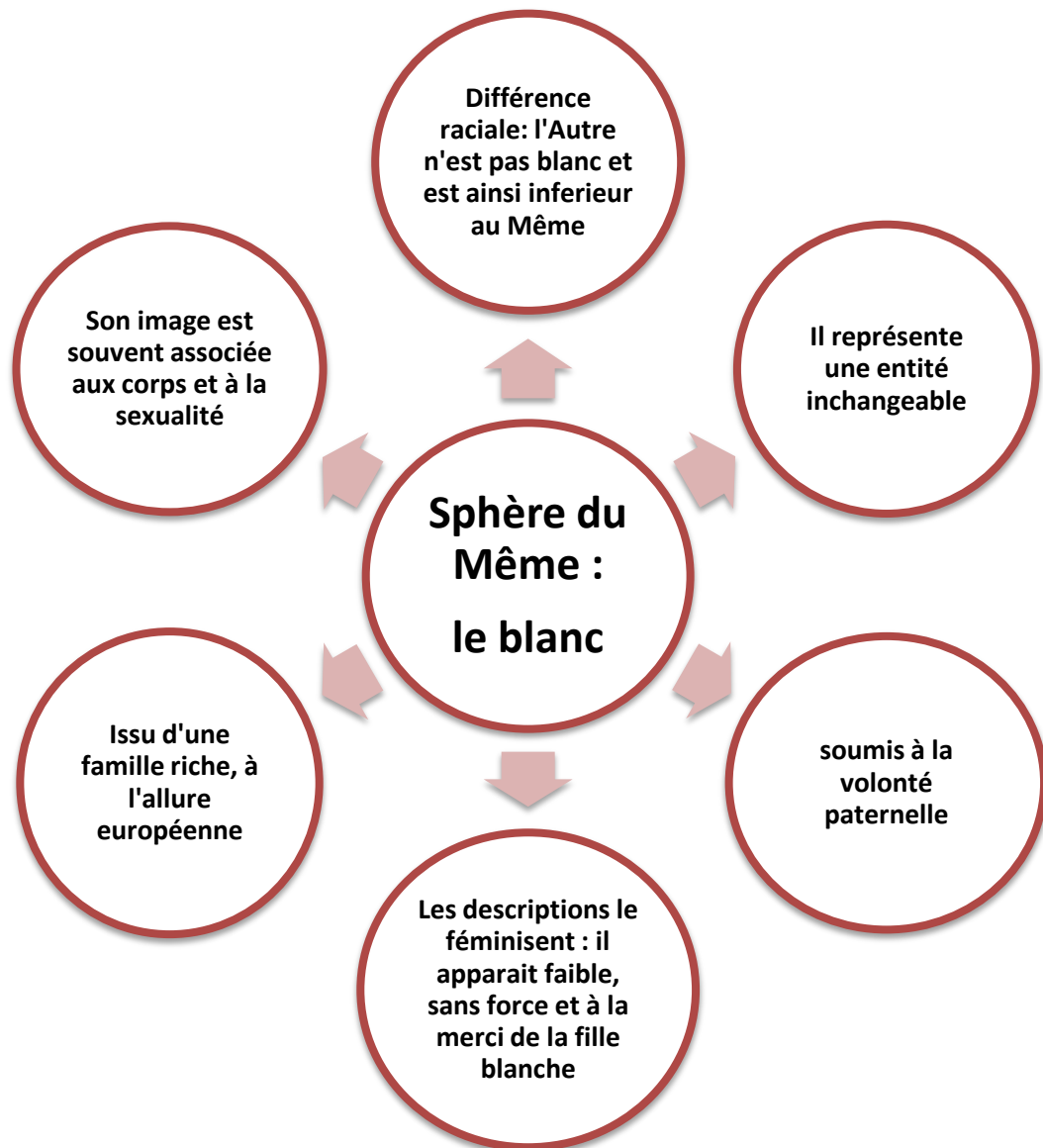
Source : Musée des Arcs Premiers, musée régional de préhistoire, rue Lorédan-Larchey, 06500 Menton, France, 2015.

Voir le site : [http://www.museedesarcspremiers.fr/?attachment\\_id=1158](http://www.museedesarcspremiers.fr/?attachment_id=1158).

Parties du texte / Pages	Exemples de l'apparition du « Je »	Exemples de l'apparition de « elle »/« Nous »	Commentaires
<p><b>Premier point :</b></p> <p>L'incipit du roman</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Un jour, j'étais âgée déjà (P.09).</li> <li>• je suis dans une pension d'Etat à Saigon. Je dors et je mange là dans cette pension (P.11).</li> <li>• je porte une robe de soie naturelle » (P.18).</li> </ul>	<p>-----</p>	<p>Le roman s'ouvre sur une réflexion faite à la narratrice sur son visage de jeune fille, la nostalgie de cette époque revient vite à la narratrice mais pour elle c'est déjà trop tard : « A dix-huit ans j'ai vieilli ». (p.09)</p> <p>Cette partie comporte beaucoup de descriptions aussi bien morales que physiques.</p>
<p><b>Deuxième point :</b></p> <p>La rencontre du Chinois</p>	<p>-----</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « l'homme élégant est descendu de la limousine (...) il regarde la jeune fille (...) il vient vers elle lentement » (P.42).</li> <li>• « Elle le regarde. Elle lui demande qui il est. » (P.43).</li> </ul> <p>« Elle a consenti à venir dès qu'il le lui a demandé la veille au soir ». (p.47.)</p>	<p>La narratrice devient d'un coup externe, nous ne pouvons accéder aux sentiments et aux pensées de la petite fille. La narratrice ne raconte que la situation vue de l'extérieur. Elle devient témoin.</p> <p>La focalisation de la narration devient externe.</p>
<p><b>Troisième point :</b></p> <p>Les souvenirs et réminiscences</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « je revois encore le visage et je me souviens du nom. Je vois encore les murs blanchis ». (P.56).</li> <li>• « Le bruit de la ville est trop fort, dans le souvenir, il est le son d'un film mis trop haut (...) Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas. ». (p.52).</li> </ul>	<p>-----</p>	<p>Le « je » réapparaît, la narratrice se remémore tous les détails de sa vie d'amante. Elle reparle à la première personne dès qu'elle se rappelle ses moments intimes avec le chinois mais utilise le présent d'actualité.</p>

			La focalisation de la narratrice est interne.
<p><b>Quatrième point :</b></p> <p>Le « Je » intime</p>	<p>• « Je ne savais pas que l'on saignait (...) il me demande si j'ai eu mal, je dis non » (p.50)</p> <p>• « je regardais ce qu'il faisait de moi, comme il se servait de moi. » (p.54).</p>	-----	La narratrice fait partager son expérience au lecteur, elle évoque les moments les plus intimes qu'elle eus avec le chinois.
<p><b>Cinquième point :</b></p> <p>La séparation</p> <p>(le départ de la jeune fille)</p>	-----	<p>• « Pendant un an et demi <u>nous</u> parlerons comme ça. <u>Nous</u> ne parlerons jamais <u>de nous</u> ». (P.62).</p> <p>• « Dès les premiers jours, <u>nous</u> savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable ». (P.62).</p>	Dès que la narratrice évoque l'avenir de son couple ou les décisions communes, le « je » commute en « Nous » qui englobe les deux instances narratives (Moi + lui). Cependant à la fin du roman, la scène émouvante du départ de la jeune fille est décrite à la troisième personne.
<p><b>Sixième point :</b></p> <p>La fin du roman</p>	-----	<p>• « des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces (...) il lui avait téléphoné, elle l'avait reconnu (...) il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort ». (p.142).</p>	La narratrice termine son texte en s'éloignant de l'atmosphère indochinoise, en effet le texte se termine en une prolepse que la narratrice créée. Mais le pronom « elle » perdure jusqu'à la fin du roman.

**Tableau 3 / Partie 2 : chevauchement entre « je » et « elle » dans *L'Amant***



### **Différences entre le Même et l'Autre dans Les romans de Marguerite Duras**

**C'est la cause des transgressions qui mènent à la rupture.**



**Photo mise au Festival International de la littérature et du livre de jeunesse (FELIV) qui a eu lieu à Alger du 23 au 29 juillet à l'esplanade de Riad El Feth.**

**<http://www.babeddart.com/hommage-a-la-romanciere-assia-djebar-feliv/>**



**Photographie mise dans le site :**

**<http://www.marguerite-duras.com/Portrait.php>**

# Table des matières

<b><u>Introduction générale</u></b> .....	p.05
1. Des auteures féministes .....	p.10
2. Des œuvres emblématiques.....	p.16
3. Un sujet provocant ? .....	p.22
4. Des approches critiques.....	p.27
5. Une trajectoire cyclique.....	p.31
<b><u>Partie I : Rencontre</u></b> .....	p.34
<b><u>1.Chapitre 1 : Naissance d'une passion</u></b> .....	p.35
1.1. Rapprochement des altérités / Rapprochement de textes.....	p.43
1.2. Représentation de l'Autre dans les textes.....	p.55
<b><u>2. Chapitre2 : Rencontre de cultures</u></b> .....	p.60
2.1. Un métissage culturel.....	p.61
2.2. Se soumettre aux traditions.....	p.69
<b><u>3. Chapitre 3 : Rencontre de langues</u></b> .....	p.78
I.3.1. Parler dans la langue de l'Autre.....	p.80
I.3.2. Le tangage corps-langue.....	p.85
Conclusion partielle 1. ....	p.88

## **Partie II : Fusion**.....p.90

### **1. Chapitre 1 : L'union des corps**.....p.92

1.1. Découvrir le corps de l'Autre.....p.94

1.2. Le plaisir.....p.106

1.1.1. Le plaisir charnel. ....p.108

1.1.2. Douleurs et jouissance.....p.114

### **2. Chapitre 2 : La clôture de l'espace**.....p.119

2.1. L'espace clos, un refuge physique.....p.119

2.2. L'espace clos : une échappatoire mentale. ....p.122

### **3. Chapitre 3 : L'entrelacement des voix**.....p.124

3.1. Polyphonie dans *L'Amant* de Marguerite Duras.....p.125

3.2. Polyphonie dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar...p.131

3.3. le « je » hybride.....p.138

Conclusion partielle2.....p.140

## **Partie III : Transgressions**.....p.142

### **1. Chapitre 1 : Transgresser les normes sociales**.....p.144

1.1. Des textes hors normes. ....p.144

1.2. Une union peu appréciée.....p.153

<b><u>2. Chapitre 2 : Transgresser la norme sexuelle</u></b> .....	p.171
2.1. Une sexualité violente/ l'amour-violence.....	p.172
2.2. Un saphisme sulfureux.....	p.175
2.2. Un attrait incestueux. ....	p.181
<b><u>3. Chapitre 3 : Transgresser la raison : une malédiction</u></b> .....	p.186
3.1. Un Barrage contre la folie maternelle.....	p.189
3.2. Le mal-de-mère : ravage ou folie ?.....	p.196
Conclusion partielle 3 .....	p.201

## **Partie IV : Rupture**.....p.203

<b><u>1. Chapitre 1 : Une séparation inévitable</u></b> .....	p.206
1.1. Le poids du passé ou la mémoire collective.....	p.209
1.2. La mémoire individuelle : souvenirs déchirants.....	p.220
<b><u>2. Chapitre 2 : Le refus de la mésalliance</u></b> .....	p.227
2.1. De l'espace d'amour à celui de désamour.....	p.230
2.2. Les fleuves, espace de purification.....	p.238
<b><u>3. Chapitre 3 : La barrière de la langue</u></b> .....	p.242
3.1. La dominance de la langue maternelle.....	p.243
3.2. L'émergence du silence, symbole de l'incommunicable.....	p.247
Conclusion partielle 4. ....	p.250

<b>Conclusion générale</b> .....	p.251
1. L'écriture de la différence .....	p.253
2. Un récit central.....	p.256
3. Une rencontre trouble.....	p.260
4. Une fascination illusoire.....	p.262
5. Un cycle inévitable .....	p.266
<b>Bibliographie</b> .....	p. 273
<b>Annexes</b> .....	p. 285
Table des matières.....	p.295
Résumés.....	p. 300

# Les résumés

## Résumé :

L'expérience de l'altérité est au cœur des quatre romans constitutifs de notre corpus de thèse ; à savoir, *L'Amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar ainsi que *L'Amant* et *Un Barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras. A travers les écrits d'Assia Djebar, auteure algérienne de plume francophone, et ceux de Marguerite Duras, auteure française du XXème siècle, l'altérité s'avère être un motif récurrent développé dans leurs différentes œuvres littéraires et artistiques. Des romans aux essais esthétiques en passant par les scénarii cinématographiques, la relation Même/ Autre, autrement dit homme/femme, se trouve en creux de leurs productions. Notre corpus présente des couples hybrides qui passent inévitablement par quatre phases cycliques : une rencontre, une fusion, une transgression et une rupture.

Notre travail s'inscrit dans la littérature comparative par laquelle nous avons tenté de rapprocher ces deux auteures issues d'aires géographiques et culturelles différentes et qui ont pourtant un même objectif, une même vision : celle de s'inscrire dans une mouvance postcolonialiste aspirant à briser les frontières et à dépasser toute forme de différence avec l'Autre.

## ملخص :

يندرج موضوع الغيرية في خضم الروايات التأسيسية الأربعة المكونة لمدونة رسالتنا والمتمثلة في: الحب والفتنازيا ،ليالي ستراسبورغ لآسيا جبار و كذلك الخليل و الحاجز ضد المحيط الهادئ لمارغريت دوراس .

من خلال مؤلفات الكاتبة الجزائرية ذات التعبير الفرنسي آسيا جبار و كذلك كتابات مارغريت دوراس و هي كاتبة فرنسية تنتمي الى القرن العشرين إتضح لنا جليا أن الغيرية نمط جوهري متكرر لطالما قامتا بسرده و التعبير عنه في كتاباتهم الفنية و الأدبية .من خلال الروايات و الرسائل الجمالية مرورا بالسيناريوهات السينمائية نلاحظ وجود علاقة الانا/و الاخر أو بتعبير اخر العلاقة رجل/امرأة في أعمالهم.

تقدم لنا المدونة أزواجا هجينة و التي تمر بأربع مراحل دورية ألا و هي: اللقاء ،الإندماج ،الإنتهاك ثم الانفصال . يدخل عملنا هذا ضمن الادب المقارن و الذي حاولنا من خلاله ان نقرب هاتان المؤلفتان بالرغم من اختلاف البيئة و الثقافة التي تنتميان إليها و اللتان تتشاركان بالرغم من ذلك نفس الهدف و نفس الرؤيا المتمثلة في تجسيدهم ضمن حركة ما بعد الكولونيالية ، إذ تصبو الى تقليص الحدود و كذا أي شكل من اشكال الإختلاف مع الاخر .

**Abstract:**

The experience of otherness is at the heart of the four constituent novels of our thesis corpus; namely, “L’Amour ( love) , La Fantasia ( fantasia) , and Les Nuits de Strasbourg ( The nights of Strasbourg ) of Assia Djebbar as well as “ L’Amant et un Barrage contre le pacifique ( The lover and a dam against the pacific ) of Marguerite Duras. Through the writings of Assia Djebbar, who is an Algerian author who writes with a French pen, and Marguerite Duras, who is a French author of the twentieth century, otherness turns out to be a recurring motive developed in their various literary and artistic works .Novels with aesthetic essays which go through cinematographic scenario. The relationship between the self and the other , in other words, man and woman is found in the hollow of their productions Our corpus presents hybrid couples that inevitably pass by four clinical phases, which are : meeting, fusion, transgression, and finally breaking.

Our work fits into the comparative literature by which we tried to make a link between these two authors who came from a different geographical and cultural area , and yet have a shared goal and a shared vision : that of being part of a post colonialist movement that aspires to delete or get rid of boundaries and to go beyond any form of disagreement with the “other”.