

LE PAYS SANS NOM.
DIALOGUE FEMININ ENTRE VIETNAM,
FRANCE ET INDOCHINE
(ANNA MOÏ, MARGUERITE DURAS)

Catherine Douzou*

L'étude se concentre sur un ouvrage de l'écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017). Ce récit évoque le Vietnam qu'a connu l'écrivaine avant son arrivée en France où elle réside partiellement. À travers des souvenirs personnels, elle met en perspective l'évocation faite par une autre écrivaine, Marguerite Duras, dont le Vietnam, alors appelé Indochine, est aussi le pays natal. Ce dialogue fictif entre des femmes par le biais de leurs œuvres littéraires donne une valeur nouvelle à un territoire devenant un mythe en forme de matrice littéraire. S'y réconcilient les déchirures de l'Histoire personnelle et collective, et s'y pose la possibilité d'une double identité pacifiée, heureuse et créatrice.

Mots-clés : récit francophone au féminin, littérature française et francophone contemporaine, Vietnam, Indochine, femmes, décolonisation, exil et déracinement.

The Country Without A Name. *Female Dialogue Between Vietnam, France And Indochina* (Anna Moï, Marguerite Duras).

The study focuses on a book by the Franco-Vietnamese writer Anna Moï *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017). This story evokes the Vietnam experienced by the writer before her arrival in France where she probably lives. Through personal memories, she puts into perspective the evocation made by another writer, Marguerite Duras, whose Vietnam, then called Indochina, is also the country of her birth. This fictional dialogue between women through their literary works gives new value to a territory that becomes a myth in the form of a literary matrix. The tears of personal and collective history are reconciled there, and the possibility of a peaceful, happy and creative double identity arises.

Key-words: Female French-speaking Narrative, Contemporary French and Francophone Literature, Vietnam, Indochina, Women, Decolonization, Exile and Uprooting.

* Université de Tours.

Introduction

En écrivant *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras* (2017)¹, l'écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï compose un livre entièrement et doublement animé par des dynamiques mémorielles. Premièrement le récit superpose une mémoire collective coloniale du Vietnam et celle personnelle de l'auteure; deuxièmement, l'acte d'écriture lui-même que mène l'auteure, Anna Moï, fait un détour explicite par l'œuvre, gardée en sa mémoire parce que beaucoup lue, d'une autre écrivaine, Marguerite Duras, qui elle-même se nourrit de la mémoire son pays natal, le Vietnam. Le recours mémoriel met en évidence les écarts existentiels de Moï dont la vie se déroule entre plusieurs pays, plusieurs cultures, et à travers elle les déchirures historiques de la guerre de décolonisation entre Indochine et Vietnam d'une part, entre Vietnam et France d'autre part, qu'elle aborde dans d'autres textes, *Riz noir*² (2004) par exemple. Anna Moï (pseudonyme de Trần Thiên Nga) est en effet née dans le sud de l'Indochine, à Saïgon, en 1955, soit un an après la bataille de Dien Bien Phu qui conduit la France à renoncer à sa colonie. Venue en France faire des études d'histoire à Nanterre dans les années 1970, elle devient une styliste reconnue qui voyage entre Bangkok et Tokyo dans le monde de la mode, avant de se réinstaller au Vietnam en 1992 avec Laurent, son mari français. Polyglotte, c'est en français qu'elle commence à écrire en 1990 des nouvelles, des romans, des chroniques journalistiques et des essais. Elle vit désormais entre la Corrèze et Saïgon avec Laurent, cet homme quitté puis retrouvé, à qui le livre est dédié.

Comme le livre affiche un compagnonnage fictif dès le sous-titre du livre: *Déambulations avec Marguerite Duras*, on souligne volontiers les éléments en miroir, présents entre la biographie de Moï et celle de Duras, les deux femmes ayant connu des déchirements proches. Marguerite Donnadiou (1914-1996), alias Marguerite Duras, qui écrit également sous pseudonyme, se recréant ainsi elle aussi à travers une identité de papier, est née le 4 avril 1914 en Indochine à Gia Dnh près de Saïgon (désormais Hô Chi Minh-Ville). Rentrée en France en 1931 avec sa famille, elle quitte, sans retour, un territoire qu'elle évoque dans une partie de son œuvre sans jamais le nommer. Ni Vietnam ni Indochine, ce pays, le "pays sans nom", est le personnage principal, autant et plus que le

1 Les références de pages seront données dans la réédition 2018, même édition et même collection.

2 *Riz noir* est une fiction historique sur la guerre du Vietnam, organisée sur des surgissements fragmentaires de souvenirs douloureux chez les personnages, qui brisent le présent par des ruptures dans l'enchaînement spatio-temporel de la narration.

cadre, de nombre de ses œuvres, notamment dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'amant* (1984), *L'amant de la Chine du nord* (1991).

La lecture que Moï fait de Duras nourrit *Le pays sans nom* qui se présente comme une suite de fragments de récits de vie et de commentaires à travers lesquels Moï aspire à trouver paix et unité grâce à cet ouvrage de la maturité, désir décelable dans le choix d'un pseudonyme qui révèle une aspiration à être elle-même, dans la pluralité: Moï / i. Certes animé par le vécu de Moï, il l'est également par la vie de Duras, telle que son œuvre la représente. C'est le sens de cette référence explicite ou implicite, qui sous-tend ce livre, que nous voudrions interroger ici en partant de l'hypothèse que *Le pays sans nom* souligne moins les déchirements de l'Histoire ou de la vie personnelle qu'une volonté de les dépasser. En cela, il mobilise le pouvoir guérisseur de la littérature face aux traumatismes, que Boris Cyrulnik, Hélène Merlin-Kiejsman entre autres, ont analysé. Comment ce compagnonnage fictif avec les œuvres de Duras fait-il œuvre de résilience et comment fait-il émerger un Vietnam qui devient "le pays sans nom", pays dont l'anonymat fonde en fin de compte toute la force pacifiée et matricielle? Le partage de l'imaginaire durassien, présenté sous la métaphore de la déambulation, qui met en avant l'importance du lieu, des lieux, puisque la marche s'inscrit dans le temps, semble en effet construire pour Anna Moï la mémoire comme une force de réconciliation tant sur le plan personnel que collectif.

Fragments de vie et d'Histoire: dire les déchirures

Livre de mémoire, *Le pays sans nom*, rédigé sous forme fragmentaire, trouve une première continuité liée globalement au déroulement de la vie de Moï, ainsi qu'une deuxième, puisée dans l'œuvre de Duras. Celle-ci permet à Moï d'exprimer ruptures et douleurs et ce d'autant plus que l'*opus* vietnamien de Duras peut être lu comme le dépassement d'une étrangeté à soi-même, exprimée et réparée dans l'écriture, tant Marguerite reste sous l'emprise d'une séparation irrémédiable d'avec son pays natal, écartelée «entre deux contrées diamétralement opposées» (Limam-Tnani 2013: 178) et «entre deux identités antagoniques» (178). Car *Le pays sans nom* est bien marqué par les déchirures d'Anna Moï résultant des aléas historiques et personnels qu'elle a vécus. Ainsi la description d'un bâtiment que l'auteure habite après l'indépendance, à proximité du passage Éden dont parle Duras, notamment dans *Un barrage dans le pacifique* et *L'Éden Cinéma*, rappelle le souvenir de l'Indochine et de la guerre, qui l'a transformé en épave. L'immeuble, autrefois faste, porte les traces du conflit passé, et celles laissées par la nouvelle population, populaire qui l'habite: «Les marches

de granito portaient les stigmates des objets contondants qui les avaient heurtées, badaboum, badaboum, sans égards. Il n'y avait pas d'égard pour une prise de guerre ou des prisonniers. Éventrées par endroits, les marches braquaient sans vergogne des hallebardes de fer à béton» (Moï 2017: 17).

Non content de détruire les traces d'un passé, d'autant plus cher à Moï qu'il est lié à l'enfance, le passage du temps, d'un Vietnam l'autre, efface les lieux de mémoire, dont son écriture revendique, à l'instar de celle de Duras, l'importance mémorielle. Or, Moï déplore la disparition des vestiges, des archives. Le chapitre "Passage Éden" (13-19) évoque ainsi la destruction de ce lieu où elle a installé son premier atelier de couture, et qui abritait l'Éden-cinéma : Marguerite Duras y situe aussi le lieu, légendaire, où sa mère aurait joué du piano pour accompagner les films muets (Moï 2017: 18-19). À ce titre, l'œuvre de Duras devient le tombeau de ce Vietnam disparu – l'Indochine –, d'une vie passée, dont il garde mémoire des traces éphémères, transformées en textes.

La référence durassienne permet aussi souvent à Moï de suggérer des émotions de perte, dont on sent toute la complexité, même si elle ne s'engage pas sur la voie de leur analyse. Ainsi au début du chapitre intitulé "Cholon", du nom du quartier où le personnage de la petite dans *L'amant* (Duras) rejoint son amant chinois (39), Moï raconte la perte de sa mère qui s'accompagne d'"un épisode de somatisation" où ses propres os se mettent à la faire souffrir afin de ressembler dans la maladie à l'être perdu. Elle mêle ainsi passion amoureuse et amour maternel en un même lieu, Cholon, et une même douleur, somatisée, qui trouvent de multiples échos dans l'univers durassien où ces sentiments – amour passion, amour maternel, perte... – tiennent une place majeure. Quant au chapitre intitulé "Le pays sans nom" (127), il évoque la rupture amoureuse de l'auteure avec Laurent, rentré en France après vingt ans de vie commune. La référence durassienne, *via* le roman *Un barrage contre le Pacifique*, surgit: «Peut-être y avait-il eu trop d'eau. Ce n'était pas le Pacifique qui montait à l'assaut de notre bungalow, mais nous nous étions pourtant noyés» (128). Implicitement, Moï suggère une douleur tragique, parce qu'orchestrée par la nature et la vie, qui hante l'œuvre de Duras.

Tout se passe en effet comme si l'œuvre de Duras détenait une vérité supérieure à celle que porterait une mémoire objective voire documentaire, si fragile en ses repères. Moï présente les documents qui témoignent de l'histoire tragique du Vietnam, très médiatisée, comme une gêne à retrouver ses souvenirs personnels d'enfance. Ainsi, elle ne se souvient pas d'avoir vu, enfant, la célèbre mort du bonze qui s'immole par le feu le 11 juin 1963 devant le palais gouvernemental pour protester contre la répression bouddhiste: «Cela, tout le monde le sait. C'est sur Wikipédia. Je n'en sais pas plus. J'avais 8 ans quand il s'immola. Avais-je vu le spectacle de son corps en flammes sur la petite télévision en noir

et blanc de mes parents? N'en avais-je pas connu plutôt tous les détails par une vidéo postée sur YouTube, bien plus tard?» (36).

Les difficultés, voire les impossibilités, à retrouver le sentiment authentique d'une mémoire personnelle expliquent en partie l'importance de la référence durassienne, pour une écrivaine qui a connu des problématiques proches et les a dépassées en écrivant la légende et le mythe personnel plutôt qu'une vérité objective, insaisissable.

Déambuler avec Duras, dialoguer avec l'autre

Un premier constat est que la référence durassienne vise à resserrer les liens du couple que forme Anna Moï et Laurent, le dédicataire du livre: «À Laurent /Merci pour cette vie» (Moï 2017: 7), auquel elle s'adresse souvent avec des phrases à la deuxième personne ("tu") qui entretiennent le sentiment d'un dialogue, autrefois rompu mais désormais renoué. Dans cette logique, *Le pays sans nom* fait revivre pour Laurent, l'Indochine et le Vietnam, le pays de l'enfance (qu'il n'a pas connu) et celui du bonheur amoureux. Écrire en français souligne la dédicace à Laurent, l'homme perdu et retrouvé, dont c'est la langue maternelle, autant qu'au lectorat francophone, ce qui tend à raffermir les liens de l'auteure avec la part française de sa culture. Anna Moï s'adresse d'ailleurs volontiers à Laurent au fil de la narration, en utilisant très souvent le "tu". De plus certains passages montrent que Duras est une référence commune au couple et que le dialogue, leur compréhension du pays se fait pour l'un comme pour l'autre, très souvent à travers la réminiscence de l'univers durassien. Le couple nomme ainsi une femme qu'ils fréquentent du nom d'un personnage de Duras, Anne-Marie Stretter, qui apparaît dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein* (1964), l'*opus* vietnamien et le cycle indien³, personnage auquel il la compare: «Nous l'appelions, entre nous, Anne-Marie Stretter» (Moï 2017: 49⁴). C'est aussi parce que l'œuvre de Duras est un sujet de conversation entre l'écrivaine et l'homme aimé, ainsi que le récit le met en scène, que la référence durassienne est une dynamique d'unité, de réunion et non de scission, au sein du couple et des parts française et vietnamienne de l'auteure.

La figure durassienne construit surtout celle de l'écrivaine Moï et ses processus d'écriture. Par-delà des parallèles existentiels, elle revendique une forme de sororité en écriture. Le miroir tendu par Duras à Anna Moï conduit celle-ci à observer tout d'abord que ses propres processus de création sont comparables

³ *Le Vice-Consul* (1966) et *India Song* (1975).

⁴ C'est nous qui soulignons.

à certains de ceux de Duras. L'œuvre de celle-ci revient sur des scènes et des personnages élaborés au rang de mythes et de légendes, qui sont sources de l'imaginaire durassien. Parmi d'autres, la mendiante est un personnage récurrent dans l'œuvre de Duras, une figure obsessionnelle qu'Anna Moï compare dans ses fonctionnements à celle qu'elle a elle-même pour la figure du bonze qui s'est enflammé en 1963: «Marguerite D. a mis une dizaine d'années (après *Barrage*) avant de mentionner de nouveau sa mendiante dans *Le Vice-Consul*. Ensuite, elle la déclina trois fois de plus. Je ne sais pas si, en trois livres, j'ai dit mon dernier mot sur le bonze qui a brûlé si longtemps dans ma vie» (36).

Ainsi, grâce au parallèle, Anna Moï met à nu un des ressorts de son écriture, qui, comme celle de Duras, relève du traumatisme, y compris historique⁵, du souvenir, de l'enfance.

Plus encore que les processus communs d'écriture, Anna Moï met en évidence la proximité entre son imaginaire et celui de Duras, tous deux marqués par le Vietnam et par l'histoire coloniale. Moï suggère même que sa propre vision du Vietnam a été informée par sa (re)lecture de l'*opus* vietnamien de Duras qui a permis à ses propres souvenirs obsessionnels d'advenir et de prendre forme, par le détour d'une écrivaine d'origine française. Ainsi, au fil de l'écriture de son récit, s'opère une fusion entre ses souvenirs, son récit et ceux de Marguerite qui en viennent à se superposer. Elle cite par exemple un extrait de *L'amant de la Chine du nord* où Marie-Caroline, identifiée comme l'Anne-Marie Stretter durassienne revient en figure de femme fatale, l'intégrant dans son propre texte comme une hantise: «Mais comme Marguerite D., nous l'avions reconnue: / Sur le bac qui arrive elle vient de reconnaître la Lancia noire décapotable de la femme en robe rouge de la Valse de la nuit» (49).

Il y a bien en réalité une "reconnaissance". Son propre texte se mêle à celui de Duras qu'elle cite (avec note de bas de pages et numéro de page à l'appui comme à la page 49) exposant ainsi le processus qui conduit ses souvenirs à n'exister et ne se construire ici qu'à travers le texte de Duras. Par-delà l'inspiration, un déclenchement, une fusion entre les imaginaires, un partage, une parenté littéraire, que l'écriture opère très consciemment entre les deux écrivaines la confusion et la fusion, une parenté qui réalise une réunification du moi où part française et part vietnamienne se confondent dans la texture d'une sorte de récit commun.

Le choix du français comme langue d'expression littéraire – il faut y revenir – donne une valeur forte à l'ethos de Moï comme écrivaine. Elle écrit en français, comme Duras, mais aussi parce qu'elle s'y recrée comme unité pacifiée

⁵ Voir *Riz noir*.

plus facilement qu'en vietnamien, ainsi qu'elle l'explique dans le chapitre liminaire. Le français est plus léger et libre, pour elle, alors que le vietnamien est une langue aimée mais trop lourde d'émotions et de significations: «Des mots à avaler, mâcher ou croquer en déambulant en compagnie de tous ceux qui s'agiteraient autour de moi, seuls ou en famille, canards vivants, arbres à cames, arbrisseaux, pianos à queue, bouquets de nénuphar équeutés. En français, déambuler signifie simplement: errer sans but précis, selon sa fantaisie» (12).

Le français est donc «simplement» (12) la langue de la liberté, de l'avenir et de la réinvention de soi, qui contient en lui-même un au-delà du confucianisme, de l'Histoire et qui s'émancipe aux yeux de Moï de l'époque coloniale: «L'histoire ne s'est pas arrêtée à l'époque coloniale. L'histoire coloniale ne bâtit pas l'avenir. L'avenir se bâtit avec le français, langue internationale de poètes, d'écrivains, d'artistes, de chercheurs» (83).

Enfin, Anna Moï réfute la catégorisation d'écrivaine francophone, comme elle récuse la pertinence de cette catégorie elle-même. Elle s'en est ouverte dans une tribune du *Monde*: «Être écrivaine me suffirait ; mais je suis aussi écrivaine francophone. Comme Marcel Proust et Boualem Sansal. La francophonie est un concept exclusif dans le monde» (2005: s. p.).

Cette difficulté est d'autant plus forte que pour certains critiques vietnamiens, comme par exemple Bui Xuân Bào, la seule littérature vietnamienne qui existe en tant que telle est celle écrite dans la langue du pays, ce qui exclut la littérature rédigée en français ou en anglais. Or, la proximité d'Anna Moï avec l'écrivaine Duras marque un dépassement de ces catégories qui n'ont pas lieu d'être pour elle. Seul compte le fait d'écrire en français ou non.

Si l'autre est ainsi au cœur de l'ouvrage, il apparaît en fin de compte comme un double, un miroir, comme une partie de soi et non comme une déchirure. C'est bien la modalité d'un dialogue pacifié que met en jeu le récit à travers la référence durassienne, dans une construction du Vietnam comme “le pays sans nom”.

“Le pays sans nom”: lieu de l'unité

La synergie que met en place Anna Moï dans ses “déambulations” avec Marguerite Duras élabore le Vietnam comme “le pays sans nom”. Ainsi que Duras, elle s'identifie au Vietnam, à ses réalités physiques et à ses paysages. Commentant le paysage du sud, elle exprime son imaginaire anthropomorphique du lieu: «Pour décrire cette terre qui suinte et parfois s'éboule, on parle de pustule, de furoncle, de lèpre. Comme si la terre était un corps» (Moï 2017: 55).

Mais si le pays redonne une identité, un corps unifié, même dans la maladie, il ne parvient à dépasser les fractures qu'en devenant un mythe, celui du pays sans nom qui est la vérité et l'âme du pays physique, qui est le pays incorporé à un imaginaire en symbiose avec lui. Surgi d'un territoire physique comme de la littérature et de l'imaginaire de deux femmes, ce pays est avant tout un mythe. Au-delà des traces matérielles, c'est une réalité immatérielle qui est le territoire commun des deux femmes dont l'écriture capte les vérités impalpables d'un passé et d'un pays. Peu importe en effet, comme le dit Anna Moï, que Marie-Caroline soit vêtue de vert et non d'une robe rouge comme l'est Anne-Marie Stretter dans le roman de Duras. Cela n'empêche pas la "reconnaissance" et l'assimilation de Marie-Caroline à Anne-Marie Stretter: «Et elle ne portait pas de robe rouge. Le vert seyait mieux à sa cascade de boucles rousses» (49).

Plus que des souvenirs concrets et véridiques, il s'agit bien de légendes communes aux deux femmes qui surgissent dans l'écriture de Moï et ce sont ces légendes qui atteignent l'universel et qui unifient en un seul, différents territoires, à commencer par ceux de l'Indochine et du Vietnam. L'avant-propos du livre souligne cette dimension, très consciente pour son auteure:

Avant-propos

Dans ce livre, je revisite les légendes de Marguerite Duras, qui sont aussi les miennes.
En réalité, ce sont les légendes du Viêt-Nam.
Parfois, elles mènent en Corrèze (9).

Le regard que porte Anna Moï (et Duras selon elle) sur le Vietnam en fait un pays relié à l'universel, qui, en tant que tel, dépasse les fractures de la vie et de l'histoire coloniale, des différentes identités du pays au fil du temps. Son récit tend souvent à généraliser l'expérience du Vietnam. Le pays est une expérience commune, un réservoir d'archétypes qui parlent à tous. On note souvent le recours d'Anna Moï à une généralisation du propos plutôt qu'à la quête, à l'élaboration d'un enracinement dans une identité différentielle. Comme on pouvait s'y attendre, le soulignement d'une référence commune à Duras et à elle-même appelle souvent un "nous" englobant et généralisant, un "nous" inclusif et non discriminant: «Nous avons tous connu une mendicante, ou un bonze. Un clochard, une Thénardier, un fou du village. / C'était notre enfance. Nous avons peur»⁶ (37).

Le parcours retracé par Anna Moï est bien dans son esprit et sous sa plume présenté comme un parcours partagé, "un lieu commun", à elle et à Duras,

⁶ C'est nous qui soulignons.

mais aussi à tout le monde, à tous les lecteurs. Faisant référence à “Thénardier” elle invoque Victor Hugo, donnant ainsi à la littérature le pouvoir de toucher l’universel au-delà de toute singularité. L’usage même du français plutôt que du vietnamien, des langues au fonctionnement très différent comme elle l’expose au premier chapitre, relève de cette volonté de rejoindre l’autre, que ce soit Laurent, l’homme retrouvé, ou Duras, qui écrit en français.

C’est sans doute dans l’évocation des légendes du Vietnam, telles que les conteuses Duras dans son œuvre et telles que Anna Moï les reprend et se les approprie, que la réparation des déchirures se fait plus radicale. Le pays auquel s’est identifié Anna Moï, qui devient métaphoriquement son corps, et à travers elle, celui de Duras, exprime son âme éternelle à travers un mythe de la fusion des éléments et, à travers lui, celui de la fécondité et de la renaissance.

En effet, l’élaboration d’un Vietnam mythique passe par l’évocation de paysages qui ont marqué Duras et Moï, auxquels elles s’identifient, paysages dont l’identité est multiple. Les deux écrivaines sont très sensibles aux paysages si particuliers du Vietnam, en particulier celui du sud, vers Saïgon, qui est très différent de celui du nord. C’est une sorte de pays sauvage où la nature domine l’humain comme Duras le montre dans *Un Barrage contre le Pacifique*. Le territoire s’impose et échappe à toute colonisation, toute appropriation définitive par l’être humain. Domine la présence d’une nature, d’un esprit qui a une existence propre que les deux écrivaines saisissent dans leurs œuvres.

Le pays auquel elle s’identifie est aussi un territoire amphibie où la terre et l’eau s’interpénètrent, fusionnent au point d’être parfois impossibles à délimiter. La terre se mêle au gigantesque fleuve Mékong, ses bras multiples, ses canaux, se jettent dans l’océan et se confondent avec lui. *Un barrage contre le Pacifique* en a dressé là encore une évocation saisissante. Les caractéristiques multiples d’un paysage où se mêlent les éléments qui s’y dissolvent font de ce pays un mythe incarné de la fusion, de l’absence de frontières.

Le pays sans nom est bien pour Anna Moï celui qui permet le franchissement des limites et des frontières. Un chapitre intitulé “Le bac” (55) commence par décrire cette région amphibie du Sud Vietnam et la présence du bac qui permet de franchir le fleuve ou ses bras. Anna Moï note à quel point le franchissement d’une rive à l’autre a une dimension symbolique dans toutes les langues qu’elle connaît: «Le bac n’est pas symbole de voyage, mais de rive. [...] En français, en vietnamien ou en anglais [...], la rive est symbole. Elle anticipe une frontière, un au-delà où tout serait différent» (55).

Le Vietnam est ainsi doté d’une capacité non seulement de fusion, mais aussi celle de passage d’une rive à l’autre, soit de rencontre, d’initiation, de changement, de renaissance et d’union, «un au-delà où tout serait différent» (55). Il est aussi le lieu de la fécondité, donc celui de la renaissance et également celui

de la littérature. En effet, il est matrice de littérature et de légendes, révélation de l'être à sa propre unité dans la pluralité, révélation aussi d'une identité avec l'autre, qu'il permet de rencontrer et de reconnaître.

Pour finir, on comprend mieux que le pays évoqué reste, doive rester, sans nom. Il désigne d'une part une entité territoriale dotée d'identités multiples et inassignables à l'une seule d'entre elle pour Anna Moï. Nommer un lieu revient à lui assigner une identité, née dans l'Histoire référencée à un moment de l'Histoire. Or Anna Moï parle d'un territoire qu'elle ne nomme pas parce que sans doute ne tranche-t-elle pas entre Vietnam et Indochine, le pays tel qu'il est devenu et celui de son enfance, de celle de Duras. Il est bien autre chose pour elle en somme qu'un territoire, une entité étatique dans l'Histoire, mais un lieu recomposé dans les mémoires de deux femmes, et une création littéraire, avant d'être un point sur une carte. Si le pays doit rester sans nom c'est aussi que ce pays sans nom est bien déterritorialisé dans les œuvres et les imaginaires de deux femmes, pays autour duquel elles se retrouvent, se rejoignent, se rencontrent. À ce titre l'anonymat dépasse la fracture historique et rend possible ce dialogue apaisé avec l'autre, sans oubli du passé.

Finalement, il apparaît que le pays sans nom est la littérature, car elle le fait exister ailleurs que sur un territoire donné. Il est aussi et conséquemment une langue dans laquelle nous naissons, vivons, aimons et à qui l'écrivaine doit de dépasser ses propres fractures. Pour Anna Moï, comme le suggère l'extrait d'une conversation de Duras avec Xavière Gautier, qu'elle cite dans son propre livre, le pays sans nom, pays littéraire s'il n'en fut jamais, résout la contradiction de la déchirure coloniale qui l'a privée de la réalité physique de son pays natal:

Marguerite D. ne revint pas au Viêt-Nam. Le pays sans nom de ses livres resta la seule terre authentique qu'elle eût connue. La terre éternelle qu'elle recréa à l'infini.

MD – Moi, je n'ai pas de pays natal; je ne reconnais rien ici autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça, hein?

X.G. (Xavière Gautier): C'est ça.

M.D. – Et je pense que c'est une revanche de ça. Le pays natal s'est vengé (Duras & Gauthier cité en Moï 2017: 135).

C'est enfin la fracture entre deux langues que répare le livre d'Anna Moï, dont la langue maternelle est le vietnamien mais qui a choisi d'écrire en français un pays natal dont l'âme se fond avec la France de l'homme aimé et qui est aussi partie d'elle.

Bibliographie citée

Boris, C. (2020): *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris: Odile Jacob.

- Bùi Xuân, Bảo (1972): *Le roman vietnamien contemporain. 1925-1945*. Saigon: Tu Sach Nhan-Van Xa-Hoi.
- Cyrulnik, B. (2020): *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris: Odile Jacob.
- Duras, M. (1950): *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1964): *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1966): *Le Vice-Consul*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1975): *India Song*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1984): *L'amant*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1989): *L'Éden Cinéma* (1971). Paris: Gallimard.
- Duras, M. (1991): *L'amant de la Chine du nord*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. & Gauthier, X. (1974): Quatrième entretien. *Les parleuses*. Paris: Minuit.
- Liman-Tnani, N. (2013): *Marguerite Duras. Altérité et étrangeté, ou la douleur de l'écriture et de la lecture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Kocevar, Savannah. (2021): Tracer sa voie/x: une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras. *Littératures*. Tiré de Tracer sa voie/x : une ethnocritique du cycle indochinois de Marguerite Duras | Request PDF (researchgate.net). (Consulté le 15/03/2022).
- Merlin-Kajman, H. (2016): *L'animal ensorcelé; traumatismes, littérature, transitionnalité*. Paris: Ithaque.
- Moï, A. (2004): *Riz noir*. Paris: Gallimard.
- Moï, A. (2006): Anna Moï: "écrivains expatrides". Manifeste pour une dialogue transculturel. Tiré de http://www.centrenationaldulivre.fr/spip.php?page=imprimersans&id_article=830. (Consulté le 15/09/2013).
- Moï, A. (2006): *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris: Gallimard.
- Moï, A. (2006 [2005]): Francophonie sans Français, par Anna Moï en occultant la diversité ethnique de ses écrivains, la France réduit le rayonnement de sa langue. *Le Monde*. Tiré de https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/11/24/francophonie-sans-francais-par-anna-moi_713838_3232.html. (Consulté le 05/06/2021).
- Moï, A. (2018 [2017]), *Le pays sans nom. Déambulations avec Marguerite Duras*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Nguyen, G.-H. (2018): *La Littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*. J. A. Yeager (Préface). Paris: Classique Garnier.
- Selao, Ch. (2011): *Le roman vietnamien francophone*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.