

L'AMANT DE MARGUERITE DURAS OU L'IMAGE D'UN UNIVERS ALIÉNANT

Ana SOLER PÉREZ
Universidad de Zaragoza

L'Amant écrit sur commande par Marguerite Duras devait s'appeler en principe *La photographie Absolue*. La narratrice retrace ses souvenirs au gré de sa mémoire, et c'est cette dernière qui justifie les allers et retours dans la ligne temporelle de sa vie. La présentation des faits s'investit de l'apparition de doutes, d'imprécisions ce qui confère l'impression d'un récit établi sur le moment. La narratrice semble rassembler les pièces d'un puzzle comme pour elle-même, comme s'il s'agissait d'une auto-rétrospection improvisée de sa propre vie. Le lecteur la devine comme prise sur le fait, visionnant¹ son intimité au gré des souvenirs qui passent au moment même dans son esprit. Si elle rappelle à sa mémoire tous ses épisodes passés c'est avant tout pour elle, pour son propre plaisir, même si elle prend à témoin le narrataire virtuel à l'occasion².

ELLE E(S)T MOI

Sous cet épigraphe, à double interprétation, se dessine l'une des originalités qui vertèbre cette oeuvre. Il s'agit de l'alternance de personne

1 La narratrice narre certaines scènes comme si elle possédait devant elle une photographie.

2 "Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir, c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère". Cf. DURAS, M., (1984) *L'Amant*, Paris, Éd. de Minuit, p. 21. L'emploi du présentatif prédispose à cela. Cet appel devient plus explicite lorsque la narratrice invite le narrataire à "regarder" ce qu'elle est en train de décrire, simulant un changement de la modalité du narrataire. Elle le considère non plus virtuel mais présent dans le même contexte qu'elle:

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. *Ibidem*, p. 24.

Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants (...). *Ibidem*, p. 129.

grammaticale au sein du récit pour se référer à l'héroïne. Le plus souvent aucune transition ne ménage ces changements³ qui se présentent nombreux. La première personne domine largement au long du livre, puisque sur un total de 133 pages, elle apparaît employée dans 102 d'entre elles. D'un point de vue formel, ces changements de personne sont marqués dans la majorité des cas par un double espace, mais nous remarquons des cas où il existe un espace simple (p. 19), ou aucune transition du tout (p. 86, p. 131). La reprise de la narration "à la première personne" se fait habituellement avec un double espace, mais elle peut aussi s'achever avec un espace simple (p. 19) ou de manière abrupte (p. 86).

De manière générale nous observons une variation temporelle ou parfois spatiale entre le contenu thématique homodiégétique "à la première personne" qui précède et celui du fragment "à la troisième personne" qui suit. Encore que certaines exceptions surgissent également (p. 19, p. 121, p. 131). La reprise du récit à la première personne s'établit aussi de manière abrupte dans la plupart des cas, après une rupture de la continuité temporelle et spatiale de l'action, encore qu'à l'occasion elle peut s'effectuer sans cassure (p. 19, p. 86).

Si la présence d'un fragment "à la troisième personne" est signalée fréquemment à son début et à sa fin par un double espace, cette marque n'est pas exclusivement réservé à cet effet. Elle sépare aussi des paragraphes contenus dans un type ou autre de narration (p. 26, p. 44 entre autres).

Finalement, l'incursion des fragments "à la troisième personne" au sein de la narration homodiégétique s'établit de manière ponctuelle et en un tout, chaque incursion "à la troisième personne" se distançant de la précédente et de la suivante par un espace d'au moins deux pages. Cependant

3 "Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié." Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 19.

4 Dire d'une histoire qu'elle est racontée à la première ou à la troisième personne, puis regrouper les romans dans l'une ou l'autre rubrique, ne nous apprendra rien d'important; à moins de devenir plus précis, et de décrire les qualités particulières des narrateurs, en liaison avec certains effets souhaités. (...) le commentaire dans la foire aux vanités et Tom Jones est à la première personne, et souvent, il ressemble plus à l'effet intimiste de Tristram Shandy qu'à celui d'autres oeuvres à la troisième personne. De la même manière, l'effet dans les *Ambassadeurs* est beaucoup plus proche de celui des grands romans à la première personne, parce que Stretcher "narre" à plusieurs reprises sa propre histoire, même s'il se désigne toujours à la troisième personne. Cf. BOOTH, W.C., (1977), "Distance et point de vue" in *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 85-113, 91-92.

en deux occasions un entrecroisement de ces deux variantes se produit. Ainsi un fragment de narration "à la première personne" se trouve curieusement isolé au sein de la narration "à la troisième personne" à deux reprises (p. 44 et p.122). D'autre part un enchevêtrement plus appréciable apparaît juste avant la fin du livre, où l'on constate la succession entrecoupée de deux passages "à la troisième personne", créant un mouvement intermittent singulier (pp. 131-133).

Ce cas présente une entorse aux définitions genettiennes concernant le statut du narrateur, du fait du choix de la troisième personne pour signaler le protagoniste d'une autobiographie. Ceci paraît en principe contradictoire. Une analyse plus profonde du problème indique que ce type de modèle littéraire dénonce la limitation excessive créée par la catégorie de la personne, comme critère de classification des textes narratifs. Booth reconnaît ce tort et montre son désaccord face à la surestimation de cette opposition⁴.

Mais de plus, peut-on définir *L'Amant* comme une autobiographie? Il semble que les opinions à ce sujet soient pratiquement unanimes⁵; pourtant si la nature autobiographique du livre paraît démontrée, sa forme exacte pose davantage de problèmes, car l'oeuvre présente des caractéristiques intrinsèques, qui font d'elle un cas d'autobiographie *sui generis*, difficile à déterminer formellement, comme l'a remarqué Frank Tenny⁶.

5 Miguel Angel SEVILLA parle de roman autobiographique (juillet 1986, "Duras et le nom des autres" in *Esprit*, 116, pp. 79-84, p. 79), E. DESCHODT, (décembre 1984), "Romans plébiscités" in *Le Spectacle du Monde/ Réalités*, 273, pp. 97-98, p. 97.) affirme pour sa part que Marguerite Duras raconte dans le livre qui nous occupe sa propre histoire, Pierre de BOISDEFRE se montre d'accord avec ces collègues: *L'Amant* (...) dit-il, renoue avec l'expérience autobiographique des premiers récits (janvier-mars 1985), "La consécration de Marguerite Duras" in *R.d.d.m.*, pp. 162-167, p. 163.). De même "Le succès de *L'Amant*" de Françoise PY corrobore cette idée: "Dans *L'Amant*, Marguerite Duras se livre aux lecteurs, offre sa face cachée -vérité et fantasmes mêlés"(in *L'Arc*, 98, 1985, pp. 88-89, p. 89). Selon Marcelle Marini, seul l'écrivain belge Pierre Mertens refuse à *L'Amant* toute valeur autobiographique: [M. Duras] doit boire pour mentir, pour trouver des masques qu'elle n'a pas encore trouvés. Elle va de masque en masque et je crois qu'elle doit en chercher de plus en plus raffinés. Evidemment, le plus beau masque, c'est celui qui colle le plus à la réalité, où la démarcation est le plus mince. C'est quand même toujours la recherche tout à fait fascinée d'un masque. Interview de Pierre Mertens, (1985), "A propos de Malcom Lowry", in *Bulletin de l'association freudienne de Belgique*, 4, cité par Marcelle Marini, (1985), "Une femme sans aveu" in *L'Arc*, 98, pp. 6-17, p. 9.

6 La question passionnante que soulève *L'Amant* est évidemment: Est-ce un roman de fiction, un roman autobiographique, un récit autobiographique ou une fiction autobiographique? Sur les neuf critiques qui ont choisi d'en parler cinq ont préféré "le récit autobiographique" (*Libération*, 4 septembre 1984). (...) Si on lui demande "Diriez-vous que *L'Amant* est un roman?", elle répond: "On m'a demandé de mettre "roman". J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise roman ou non, au fond ça les regarde, les lecteurs. La lecture, c'est le roman" (*Libération*, 4 septembre 1984) Cf. TENNY, F., (1985), "Marguerite Duras, 1982-1984" in *Rapports*, 2, pp. 57-61, p. 60.

Les définitions du concept “autobiographie” ne manquent pas⁷; pour notre part nous retiendrons celle de Philippe Lejeune:

Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.⁸

Cet auteur emploie le terme “autobiographie” pour désigner “tout texte régi par un pacte autobiographique, où un auteur propose au lecteur un discours sur soi, mais aussi (...) une réalisation particulière de ce discours, celle où il est répondu à la question “qui suis-je?” par un récit qui dit “comment je le suis devenu”⁹.

Il est évident que *L’Amant* se présente comme un récit rétrospectif; d’autre part, Marguerite Duras -personne réelle- nous propose des faits de sa propre existence, comme le démontrent les références temporelles, spatiales et humaines du récit qui correspondent de manière absolue avec ce qu’a été sa vie passée¹⁰. Il est vrai que l’histoire d’amour racontée au sein du livre demeurerait inconnue jusque-là de la vie de Marguerite Duras, d’où la polémique à propos de la véracité de celle-ci. Là deux interprétations se présentent au lecteur. L’auteur, pour des raisons que l’on peut imaginer, a conservé durant tout ce temps au fond d’elle-même cet épisode où s’exaltent à la fois l’amour, la sexualité et la passion, et s’est décidée finalement à le

7 Consulter à ce sujet le chapitre premier du livre de Philippe Lejeune (1986), *Moi aussi*, Paris, Éd. du Seuil, où il reprend le thème qui avait fait l’objet de son *Pacte autobiographique* en 1975, et dont il opère une révision des principaux concepts qu’il avait analysés à la lueur des critiques reçues et de réflexions personnelles postérieures.

8 *Ibidem*, p. 14.

9 *Ibidem*, p. 19.

10 Consulter à ce sujet l’un des articles de Marc Saporta publiés dans le numéro 98 de la revue *L’Arc* “L’existence inévitable de Marguerite D.”, pp. 17-25.

11 Dans les passages de narration homodiégétique à la troisième personne, cette assimilation a moins tendance à demeurer. Néanmoins l’intermittence de la narration homodiégétique à la première personne déteint sur celle à la troisième. Nous pourrions questionner le fait que ce soit la première modalité qui ait des influences sur la deuxième et non le contraire aux yeux du lecteur. Cela s’explique par la logique dont tout récepteur d’un récit a besoin pour déceler toutes les coordonnées qui s’y présentent. Ainsi, par un penchant naturel le lecteur vise à révéler des inconnues et non à en augmenter le nombre aussi il contempera le passage à la troisième personne comme un mécanisme stylistique de l’auteur plutôt qu’un véritable changement du statut du narrateur. Par conséquent, si dans la narration homodiégétique à la première personne il assimile la narratrice avec l’auteur, le lecteur interprètera les fragments à la troisième personne comme un passage où l’auteur dissimule davantage sa relation avec elle.

révéler au public. Ou cet épisode si bien ajusté aux éléments qui ont composé sa vie s'inscrit comme une fiction, que l'auteur a voulu authentifier précisément en l'insérant dans ce cadre réel.

Le nom de la narratrice homodiégétique¹² de *L'Amant* demeure absent du récit, néanmoins si le lecteur assimile de manière irréfutable la narratrice avec l'auteur ici, c'est davantage à cause du paratexte, c'est-à-dire des éléments extra-littéraires et dont il a eu connaissance que par la présence de la première personne. L'apparition d'un "je narrant" donne lieu chez le lecteur à cette assimilation indépendamment du fait que le narrateur soit hétéro ou homodiégétique. Ce sont les marques externes au récit décelant, aussi précaires soient-ils, des indices en rapport avec la vie personnelle de l'auteur qui déterminent ce fait. Les noms propres et en particulier ceux de l'auteur et du narrateur jouent donc un rôle particulier pour l'assimilation de ces deux instances et dans la perception de la part du lecteur du genre auquel appartient un livre. Il ne lira pas de la même manière un récit avec un narrateur à la troisième personne ou à la première, qui porte un nom ou pas, et sa vision changera selon si cette identité est différente de celle de l'auteur ou non. Le statut du narrateur n'est point un critère unitaire et pertinent justifiant cette assimilation, comme le sont l'emploi de la première personne et la coïncidence entre l'identité du narrateur et de l'auteur, ou l'emploi de la première personne sans identification mais dont les caractéristiques coïncident avec la personnalité de l'auteur¹².

Ce caractère autobiographique de *L'Amant* a supposé, pour certains une déception¹³ car ils n'y ont pas trouvé la clé pour mieux pénétrer l'univers

12 Même sans aucune information sur l'auteur, à partir du nom figurant sur la couverture l'on peut connaître du moins le sexe de celui-ci. Si au lieu de "Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public" qui entame le récit nous avions "âgé", cette forme non marquée du masculin, aurait induit le lecteur à ne pas considérer le narrateur comme l'auteur de *L'Amant*. Donc même dans l'absence de présentation du livre et de son auteur comme c'est le cas, cet indice d'origine grammaticale sert de référence au lecteur.

13 Dire que, cette fois-ci, elle nous offre une autobiographie ne signifie pas grand-chose, si ce mot suggère quelque explication simple qui serait comme inscrite au verso des pages déjà connues. Cf. MARTINOIR, M., (décembre 1984), "Marguerite Duras: *L'Amant*" in *N.R.F.*, 383, pp. 92-95, p. 92. Krista Selous partage également la même opinion: "The ostensibly autobiographical *L'Amant*, which readers might have expected who lead to a greater understanding of what "lies behind" Duras's writing, does not really do so. Instead it encourages the reader to produce a fantasy of Duras as an (unattainable) object of desire (...)" Cf. SELOUS, K., (1988), *The other woman. Feminism and femininity in the work of Marguerite Duras*, Yale University press, p. 142.

durassien. D'autres au contraire pensent que l'oeuvre constitue une aide précieuse, à la lueur de laquelle s'illuminent les précédents ouvrages¹⁴ de Marguerite Duras¹⁵.

La polémique est de nouveau servie lorsqu'il s'agit de déterminer si l'oeuvre doit se considérer comme une autobiographie ou comme un roman autobiographique. Une fois de plus la théorie de Lejeune nous éclaire sur ce point. Les recherches de cet auteur se sont centrées sur les frontières chaque fois plus estompées entre l'autobiographie et le roman autobiographique et sur les différences existant entre eux. Ses conclusions premières affirmaient: "si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence"¹⁶. Cependant des réflexions postérieures le porteront à présenter trois critères visant à établir cette distinction: le contenu même du texte, les techniques narratives et le style¹⁷. Ainsi dit-il, "le lecteur ne perçoit pas de la même manière un texte qui commence en focalisant sur l'expérience d'un personnage (...) et un texte qui fait entendre dès le début la voix du narrateur (...). L'emploi de la première technique est plus fréquent dans les romans (...) l'emploi de la seconde dans l'autobiographie"¹⁸. Il ne s'agit là que de dominantes, car les usages changent et ces critères peuvent varier. Le concept lejeunien de style s'avère être "tout ce qui trouble la transparence du langage écrit, l'éloigne du "degré zéro" et du "vraisemblable", et fait apparaître le travail sur les mots"¹⁹. L'autobiographie se montrerait proche de ce "degré zéro", alors que le roman autobiographique s'en distance précisément grâce à ces figures qui le rapprochent de la fiction littéraire. Le mot "roman" que Marguerite Duras était disposée à introduire comme sous-titre à *L'Amant*, aurait eu une valeur proche de celle que Lanzmann lui donne à propos de son livre *Le Têtard*. Il ne s'agirait nullement d'invention ou

14 Dans une occasion, la narratrice fait allusion à ses ouvrages précédents pour démentir une information donnée antérieurement:

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 (...) Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 36. Cette affirmation, mis à part sa valeur informative tend surtout à éveiller la vanité du lecteur, selon Blin, car rien ne suscite plus celui-ci que de se sentir visé en particulier, d'être considéré en égal du narrateur et de se voir confier une sorte de supériorité désinvolte à l'égard tant du sujet que des personnages. BLIN, G., (1954), *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, p. 251.

15 "(...) on va pouvoir lire sans inquiétude les oeuvres durassiennes à l'envers, car on en a enfin la clef". Cf. MARINI, M., "Une femme sans aveu", *art. cit.*, pp. 6-17, p. 9.

16 Cf. LEJEUNE, Ph., (1971), *L'autobiographie en France*, Paris, cité par LEJEUNE, Ph., *Moi aussi, op. cit.*, p. 14.

17 LEJEUNE, Ph., *Moi aussi, op. cit.*, p. 25.

18 *Ibidem*, pp. 25-26.

19 *Ibidem*, p. 26.

fiction, mais d'”intensité de l'effet produit sur le lecteur, analogue à celui que produit un roman. Aventures, émotions, faits sortant de l'ordinaire, et racontés avec art de manière à faire vibrer le lecteur. “Roman” s'oppose à la fois à la banalité des vies ordinaires, et à la platitude d'autres textes référentiels. Le sous-titre signifierait donc: “récit passionnant”²⁰. Les jeux de focalisation et de voix qui y apparaissent ainsi que le style permettent d'affirmer à la lueur des commentaires de Doubrovsky²¹ qu'il ne s'agit point d'une autobiographie *stricto sensu* mais bien d'un roman autobiographique.

L'originalité de ce roman autobiographique, réside dans la présence d'un narrateur en général homodiégétique autodiégétique mais qui peut devenir à l'occasion homodiégétique “à la troisième personne”. Lejeune explique ce phénomène comme une figure d'énonciation. Il affirme que “le recours au système de l'histoire et à la “non-personne” qu'est la troisième personne fonctionne alors comme une figure d'énonciation à l'intérieur d'un texte qu'on continue à lire comme discours à la première personne. L'auteur parle de lui-même comme si c'était un autre qui en parlait, ou comme s'il parlait d'un autre. Il y a figure par rapport à un sens propre, qui est l'emploi de la “non-personne” pour parler de ce qui n'est ni l'émetteur ni le destinataire du discours. Mais cette figure ne doit pas être conçue comme une manière indirecte de parler de soi, qui serait à opposer au caractère “direct” de la première personne. Elle est une autre manière de réaliser, sous la forme d'un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une confusion: l'inéluctable dualité de la “personne” grammaticale. Dire “je” est plus habituel (donc plus “naturel”) que dire “il” quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple”²².

Le livre de Duras malgré cet apparent dédoublement quant à l'instance narrative ne doit pas nous duper: cette altérité n'est pas telle. L'emploi alterné de la troisième et de la première personne constitue un dédoublement figuré c'est pourquoi “le lecteur rapportera tous les jeux d'énonciation à un énonciateur unique, tous les jeux de focalisation suggérant que l'autobiographe se voit comme un autre à une comédie intérieure jouée à huis clos”²³. Cette comédie intérieure renvoie à deux situations possibles selon Genette: l'auteur parlant manifestement de lui-même peut feindre de parler d'un autre ou toujours parlant manifestement de

20 *Ibidem*, p. 42.

21 *Ibidem*, p. 65.

22 Cf. LEJEUNE, Ph., (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éd. du Seuil, p. 34.

23 *Ibidem*, p. 49.

soi, l'auteur feint que ce soit un autre qui en parle. Dans le premier cas l'auteur ne fait qu'un avec le narrateur, et c'est le personnage qui est fictivement dissocié, dans le second, l'auteur ne fait qu'un avec le personnage et c'est le narrateur qui est fictivement dissocié²⁴.

Même dans les fragments "à la troisième personne" *L'Amant* constitue un roman autobiographique par opposition à la fiction biographique, car la lecture référentielle et l'attitude de communication se combinent: la personne dont parle le livre est l'auteur du texte, et ce qui en est dit est garanti fidèle, exact, à prendre au sens propre. Simplement au lieu de dire toujours "je" l'auteur emploie parfois la troisième personne²⁵. Aussi, le changement de personne n'est pas pertinent, en ce qui affecte la catégorie de la voix²⁶. L'apparition de la troisième personne ne répond pas à une justification particulière dans chacun des cas; il s'agit d'un mécanisme employé par l'auteur visant principalement la création d'un procédé insolite créé au sein d'un texte, qui par définition, rejette cette personne. Il n'existe donc qu'une seule voix au sein du livre: celle de la narratrice âgée, qui narre des événements liés à son existence avec la distance des années.

Cette figure d'énonciation contribue à la nudité du style durassien et contemple l'aridité de recours si louée par le nouveau roman. D'un point de vue grammatical, la troisième personne est la forme non marquée, la plus vague donc, d'où sa dénomination de non-personne²⁷. En disant "je" on parle forcément de soi, de même que "tu" ne peut être pensé hors d'une situation posée à partir d'un "je". Par contre la troisième personne comporte une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une "personne" spécifique. Derrière ce travestissement de personne grammaticale s'élève une unique voix: celle de la narratrice, bien que l'auteur feigne l'existence d'un autre narrateur extérieur à la diégèse qui raconterait une histoire où il n'apparaîtrait pas en tant que personnage. Marcelle Marini, affirme à ce propos:

24 GENETTE, G., (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. du seuil, p. 73. Genette contemple une troisième lecture possible de cette dissociation figurale mais qui découle directement des deux premières: celle où le lecteur ne peut déterminer légitimement entre une des deux solutions antérieures, c'est le cas des passages hétérodiégétiques du *Roland Barthes* par Roland Barthes.

25 Cf. LEJEUNE, Ph., *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, op. cit.*, p. 33.

26 Il s'agit du point de vue qui nous occupe en ce moment, nous étudierons par la suite, la pertinence de cette variation selon l'aspect temporel et du mode également.

27 Terme d'Émile BENVENISTE, (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome 1, *apud*. chapitre XVIII.

Le récit se démarque des modes conventionnels de la littérature autobiographique, en mettant à la troisième personne et au passé nombre de scènes érotiques essentielles; l'histoire est comme arrivée à une autre: à "la petite", à "l'enfant blanche", à "la jeune fille blanche", etc., toutes dénominations qui sont celles des autres.²⁸

Duras, grâce à cette modalité, semble accorder d'une main pour reprendre de l'autre. D'une part elle nous concède de nous révéler franchement et sans pudeur, c'est-à-dire sans déguisement grammatical, son intimité, sa passion donc sa vie, mais d'autre part elle nous rabaisse au rang de voyeur, puisque nous nous introduisons de manière indirecte -elle ne se dirige plus à nous en tant que lecteur- et comme malgré elle, dans son univers personnel.

LA PRÉDOMINANCE DES ACTES SUR LES MOTS

L'Amant s'articule fondamentalement autour de la connaissance de l'héroïne et du Chinois et retrace aussi les relations entre la première et sa famille. Lorsque la narratrice fait allusion aux moments d'intimité tant familiale qu'amoureuse, le lecteur perçoit un monde de froideur peuplé de silence²⁹. Le livre présente une absence presque absolue de scènes dialoguées rapportées au style direct et les seules qui prennent forme dans l'oeuvre contemplent de telles caractéristiques qu'elles passent presque inaperçues. Elles sont très courtes, n'ayant jamais plus de deux répliques, elles-mêmes très succinctes. Les paroles prononcées ne sont point encadrées par des guillemets ou anticipées par un tiret. La seule et unique présence des guillemets se remarque au tout début du livre pour rapporter les paroles de l'homme rencontré dans le hall d'un lieu public³⁰. Le verbe de locution employé s'avère être presque toujours le plus anodin: dire, qui de plus se trouve submergé dans un processus de répétition qui n'est pas involontaire de la part de la narratrice:

28 Cf. MARINI, M., "Une femme sans aveu", *art. cit.*, pp. 14-15.

29 Ce silence disparaît dans *L'Amant de la Chine du Nord* (Paris, Gallimard, 1991) où l'on apprécie comment de nombreux moments décrits dans *L'Amant* sans aucun récit de paroles se voient comblés par les dialogues maintenus par les personnages à l'origine.

30 "(...) et il m'a dit:" Je vous connais depuis toujours. (...) j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté." Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 9.

Elle dit: je l'ai appelé comme quand j'étais petite. Elle dit: je n'ai pas peur.³¹

Quand elle a vu le diamant elle a dit d'une petite voix: ça me rappelle un petit solitaire que j'ai eu aux fiançailles avec mon premier mari. Je dis: monsieur Obscur. On rit. C'était son nom, dit-elle, c'est pourtant vrai.³²

Tout le long du livre les seuls indices signalisateurs des rares discours ou monologues rapportés au style direct demeurent les deux points. La propre disposition spatiale des répliques au sein du récit renferme l'image d'une absence de dialogues, une absence de communication effective: placées les unes derrière les autres, les paroles ne se détachent pas avec la distinction habituelle de celles qui sont formulées par un retour à la ligne³³. Dans le cas d'incises, la séparation graphique entre le récit support et les paroles rapportées n'existe plus. Il existe une sensation de nudité, d'absence de subjectivité, qui introduit une distance entre les faits et la propre narratrice comme si elle était étrangère à ceux-ci. Cette même distance s'apprécie dans les modes de reproduction les plus employés dans *L'Amant*: le discours transposé et le discours narrativisé. Ce sont les plus réducteurs d'information et ceux qui présentent les personnes insérées dans la vie de la narratrice de la forme la plus distante. La répétition du verbe "dire" contribue à façonner ce climat de froideur entre les divers personnages, où l'on ne répond pas, où l'on ne réplique pas, où simplement l'on parle, comme s'il n'existait pas d'interlocuteur, pas de communication. Les paroles des personnages apparaissent peu souvent comme dans le contexte où elles ont été originellement prononcées. Elles se présentent, en général, à la troisième personne et référées à un temps passé. Lorsque ce n'est pas le cas, ces discours autonomes, par cet écart de la norme, provoquent un effet de rupture.

Je lui dis qu'on était dehors, que la misère avait fait s'écrouler les murs de la famille et qu'on s'était tous retrouvés en dehors de la maison, à faire chacun ce qu'on voulait faire. Dévergondés on était. *C'est comme ça que je suis ici avec toi.* Il est sur moi, il s'engouffre.³⁴

31 *Ibidem*, p. 42.

32 *Ibidem*, p. 113.

33 "Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande: écrire quoi? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement: après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus." *Ibidem*, p. 29.

34 Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 58. Je souligne.

Il parlait. Il disait qu'il s'ennuyait de Paris, des adorables Parisiennes, des noces, des bombes, *ah, là là*, de la Coupole, de la Rotonde, *moi la Rotonde je préfère*, des boîtes de nuit, de cette existence "épatante" qu'il avait menée pendant deux ans.³⁵

La narratrice retire ainsi l'importance du direct, elle préfère le discours transposé: le différé pour poursuivre dans le même registre. Surtout aucune émotion, aucune vibration, si ce n'est à une certaine distance. La parole même est délaissée au profit de l'événement: telle est l'impression que le lecteur ressent par l'accumulation des mots les uns derrière les autres sans aucun retour à la ligne pour signaler une prise en charge de la parole de la part des personnages. Dans *L'Amant*, l'on apprécie un manque de distinction entre les faits, les actes et les paroles. La scène de la première rencontre entre les deux amants demeure tout à fait représentative à ce sujet. La description opère sur les gestes, les mouvements et incide sur le caractère superflu des mots et des pensées. La perception externe prime et anéantit la perception interne. L'annulation du langage parlé en faveur de la communication gestuelle s'apprécie dans l'approche des corps des amants:

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et, elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller. Les yeux fermés, elle le fait. Lentement. (...) 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.³⁶

Ces scènes renforcent l'impression d'impersonnalisation du récit; la narratrice augmente encore plus cette distance qu'elle établit délibérément entre elle et les faits. Le lecteur voit son angle de vue se réduire encore plus, se limitant à devenir simple témoin des actions des personnages dont il ignore les pensées et sentiments. Nous sommes devant des fragments de type "behaviouriste" et purement événementiel. L'une des caractéristiques qui frappent spécialement l'attention du lecteur dans le livre de Marguerite Duras demeure sans aucun doute l'emploi démesuré du discours transposé au style indirect. La description du premier échange amoureux des amants nous fournit un exemple significatif à l'appui:

35 *Ibidem*, p. 45. Je souligne.

36 *Ibidem*, *Op. cit.*, pp. 49-50.

Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais. (...) D'abord elle dit qu'elle ne sait pas. (...) Il dit qu'il est seul (...) Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi. (...) elle répond qu'elle ne peut pas savoir, qu'elle n'a encore (...) Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il lui parle, que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude (...) ³⁷.

Ce fragment de narration homodiégétique à la troisième personne fait place immédiatement à un fragment au même style où la narration apparaît à la première:

Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation. (...) Je dis que nous n'avons pas d'argent. (...) Je dis que ce frère vole ma mère pour aller fumer, qu'il vole les domestiques, et que parfois (...) Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi (...) Je lui dis que non, que je ne suis pas à plaindre, que personne ne l'est, sauf ma mère. ³⁸

Dans les deux cas, le discours transposé au style indirect introduit la répétition des marques pronominales dont la présence résulte indispensable dans ce mode de reproduction. Un système formel d'opposition de pronoms s'organise au sein du récit qui reflète la distance existant dans l'histoire entre les deux personnages. De plus le passage de la troisième à la première personne pour signaler la fillette multiplie les oppositions pronominales et augmente encore l'impression d'écart, de dispersion entre ces deux êtres. Ce mécanisme met en relief une relation entre deux personnes qui demeurent profondément étrangères l'une de l'autre. La phrase "c'est la première fois que nous parlons" ³⁹ incide sur cet aspect et démontre un deuxième aspect découlant de cet abus dans l'emploi de ce mode de reproduction. Dans l'univers durassien, les mots occupent une place bien secondaire par rapport aux événements. Les actes priment et les paroles sont considérées en tant qu'actions, de là la répétition du verbe de locution, c'est le noyau qui signale l'action. Les mots prononcés importent peu. Ils se réduisent bien souvent à des monosyllabes ou à des phrases très courtes. Les personnages se caractérisent donc par leur capacité d'agir et non de s'exprimer. *L'Amant*

³⁷ *Ibidem*, *Op. cit.*, pp. 48-49.

³⁸ *Ibidem*, p. 51. La citation pourrait encore se prolonger toujours extraite d'un fragment localisé à la page 51.

³⁹ Cf. DURAS, M., *L'Amant*, *op. cit.*, p. 51.

exalte le langage du corps car ce dernier constitue un moyen d'expression; la narratrice retraçant les pensées de la fillette remarque cette assimilation entre l'acte et l'idée⁴⁰.

Le discours transposé au style indirect reproduit comme nul autre cette "conversation" entrecoupée, intermittente dont on a l'impression qu'elle ne mène nulle part. Les phrases présentées par la technique de l'enfilage, ne maintiennent souvent entre elles, aucune relation thématique. Leur isolement au sein du dialogue reproduit l'isolement sur le plan psychologique, de ces deux êtres physiquement si proches. Finalement, la froideur et la neutralité du style employé recrée un climat dépourvu de chaleur et carent de sentiments lors de la première relation sexuelle:

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. (...) 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.⁴¹

Cette description singulière découvre un acte qui semble commis davantage par contrainte que sous le pouvoir d'une attraction et d'un désir mutuels. Il s'agit d'une manoeuvre consciente de la narratrice, qui corrobore avec d'autres aspects signalés auparavant sa volonté d'établir une certaine distance entre elle et ces épisodes autobiographiques chargés d'une grande intimité. La suprématie des gestes vis-à-vis des mots ou des pensées s'apprécie tout au long du récit que l'on pourrait qualifier d'événementiel. Lors du lavage à grande eau de la maison, les gestes remplacent l'absence totale de communication entre les membres de cette famille. Le manque de preuves d'affection, de rires ainsi que l'isolement de ces êtres, au sein même de la cellule familiale s'effacent momentanément le temps de cette activité partagée. Tous participent à cette entreprise commune au milieu d'une atmosphère joviale, qui ne serait-ce que superficiellement donne l'image d'une famille unie⁴². Mais, comme un mirage, cette gaîté disparaît aussitôt

40 Dans un monologue transposé au style indirect, elle énonce les réflexions de la petite une fois que l'échange amoureux s'est produit:

Jé 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". *Ibidem*, p. 51.

41 *Ibidem*, p. 50.

42 "Les petits boys sont très heureux, on est ensemble avec les petits boys, on s'asperge, et puis on savonne le sol avec du savon de Marseille. Tout le monde est pieds nus, la mère aussi. La mère rit. (...) La maison tout entière embaume, elle a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie (...)" *Ibidem*, p. 76.

avec la venue du soir. Ce renouveau symbolise l'abolissement de l'impureté morale qui imprègne ces êtres: du grand frère voleur et meurtrier, de la petite prostituée, de la mère folle.

Cette prépondérance des actes face aux discours s'apprécie même au sein des conversations: les verbes de locution se remarquent davantage que le contenu diégétique des énonciations, par la répétition systématique des premiers et par la brièveté des interventions:

Je demande si je me souviendrais 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 toujours.⁴³

UN MONDE SANS REPERES

Le style de *L'Amant* trahit de manière indubitable l'identité de son auteur et nombreuses sont les marques faisant foi de l'écriture durassienne. Par sa nature autobiographique, certaines caractéristiques de cette oeuvre demeurent d'autant plus frappantes. Ainsi, l'absence de noms propres dans le roman produit une sensation de désorientation chez le lecteur. Les personnages se trouvent privés de leur principale marque de caractérisation: d'une identité propre. Ils apparaissent au sein de l'univers diégétique comme des personnes étrangères à la narratrice et non comme s'il s'agissait de membres directes de la famille de celle-ci. Seul, à un moment donné, comme par lapsus, apparaît le nom de celui qui jusque-là avait été désigné par "le petit frère":

Il dit: quelle horreur cette mort, c'est abominable, notre petit frère, notre petit Paulo.⁴⁴

L'emploi des articles définis au détriment des adjectifs possessifs se présente comme un autre procédé durassien avec le même objectif. Il reflète la séparation des êtres malgré les liens physiques ou familiaux qui devraient en principe les unir. Le personnage est désigné par une périphrase "la petite" ou "la petite fille", comme s'il s'agissait d'une personne étrangère à la narratrice et à tout autre témoin visuel. Même au sein de la narration homodiégétique "à la première personne", nous remarquons des formes comme "la mère", "le frère aîné", "le petit frère". Dans la relation avec l'amant, elle ne décrira ce dernier qu'avec une certaine distance, ce sera

43 *Ibidem*, p. 56.

44 *Ibidem*, p. 98.

toujours "l'amant", "le Chinois", "l'homme", "cet homme-là", ou simplement "il". Le lecteur apprécie les personnages décrits, comme les objets d'une perception externe objective. Dominique Noguez affirme à ce propos:

Chez Duras, les antonomases, comme dit la rhétorique, ou les périphrases ne cessent pas (...) comme pour laisser constamment ces êtres à une certaine distance- faut-il dire respectueuse?⁴⁵

Ce choix stylistique rend compte du déchirement de cette famille, dont le fils aîné accapare l'amour maternel et impose de manière tyrannique sa volonté et son pouvoir sur eux tous. Bien que vivant sous le même toit, bien que partageant le même sang, ils vivent dans une atmosphère familiale en friche où chacun mène une vie indépendante, sous la présence impassible de la mère vouée exclusivement à l'aîné, et la surveillance diabolique de ce dernier. Seuls, l'héroïne et le petit frère se montrent unis et affrontent ensemble cette situation familiale désagrégée:

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer.⁴⁶

C'est pourquoi la mort du petit frère, dont elle accusera sa mère et l'aîné d'en être responsables, supposera la rupture avec ces derniers⁴⁷.

Les articles définis peuvent céder leur place parfois aux possessifs. Curieusement ce changement ne dépend point d'une reconsidération ou d'un fléchissement des sentiments de la part de la narratrice puisque le premier usage de l'adjectif possessif apparaît dans la phrase "Je voulais tuer mon frère aîné"⁴⁸.

L'usage généralisé de la parataxe de la part du narrateur offre un mouvement accumulatif d'événements que le lecteur reçoit sans aucun

45 Cf. NOGUEZ, D., "La gloire des mots" in *L'Arc*, *op. cit.*, p. 30.

46 Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 69.

47 La narratrice avouera: "Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère. De même que mon frère aîné. Je n'ai pas surmonté l'horreur qu'ils m'ont inspirée tout à coup".
Ibidem, p. 37.

48 *Ibidem*, p. 13.

accompagnement circonstanciel. Les gestes se produisent sans que nous en connaissions la cause, le but, les conséquences et bien souvent la manière de se produire apparaît de forme si élimée qu'elle demeure presque obscure:

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble.⁴⁹

Ce fragment adopte les caractéristiques que la description de tout observateur non individualisé aurait révélées: des faits sont décrits depuis une perception externe. La connaissance de l'état d'âme des personnages, sauf celui de l'héroïne, repose toujours sur un phénomène appréciable à simple vue.

L'emploi des temps verbaux qui demeure empreint d'une licence absolue constitue une composante de plus de ce monde sans repère. Leur usage ne suit point les normes stylistiques marquées par la situation contextuelle ou la division binaire monde raconté/monde commenté établie par Weinrich. L'imparfait et le présent peuvent rivaliser tous deux au sein de la description d'un même fait:

Ma mère ne fait photographe que ses enfants. Jamais rien d'autre. (...) Elle ne faisait jamais de photos de lieux, de paysages, rien que de nous, ses enfants (...)⁵⁰.

Ce passage du présent à l'imparfait dans ce bref segment répétitif possède une interprétation nouvelle. Il ne s'agit plus ici d'un emploi régularisé du présent; sa fonction actualisante adopte dans ce livre une teinte différente et propre au style de Marguerite Duras. Ni le présent ni l'imparfait ne possèdent un rôle autonome lorsqu'ils sont entremêlés dans un fragment. Ils n'arborent une valeur précise que lors de leur emploi individuel et isolé. Employés de manière conjointe, ces temps sont considérés dans l'écriture durassienne non par la valeur qu'ils possèdent respectivement mais par l'opposition créée entre eux. La présentation de Marie Carpenter et de Betty Fernandez nous offre l'illustration de ce mécanisme. La description physique de la première sera établie au passé alors que celle de la deuxième le sera au présent. Or les deux femmes sont contemporaines et ce n'est pas que les souvenirs de l'une soient plus nets que ceux référés à l'autre, puisque leurs

49 *Ibidem*, p. 42.

50 *Ibidem*, p. 116.

actions nous seront rapportées dans les deux cas à l'imparfait. De plus la présentation de celles-ci s'organise sous le système de la comparaison ce qui prouve le caractère indissociable de ces deux idées dans l'esprit de la narratrice, qui bien entendu place ces descriptions côte à côte:

Marie-Claude Carpenter. Elle était américaine (...) Les yeux étaient très clairs, gris-bleus. 1943. Marie-Claude Carpenter était blonde. Elle était à peine fanée. (...) Betty Fernandez. (...) Etrangère elle aussi. (...) Ici aussi les yeux sont clairs.⁵¹

Davantage que le caractère actualisant du présent c'est l'osmose entre les temps passés et ceux de la temporalité présente qui demeure mise en relief ce qui constitue une caractéristique personnelle de l'écriture de Marguerite Duras. Ce phénomène stylistique s'explique à la lueur des propres paroles de l'auteur au sujet de l'élaboration de son récit. Celui-ci se présente libre des contraintes formelles, grammaticales ou syntactiques auxquelles se plient la plupart des récits. L'absence d'"histoire" dans le sens du concept formaliste de "fable" en demeure la cause:

Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi: sa vie. (...) je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C'est vrai qu'il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la chronologie, des faits extérieurs. On prend ce modèle-là en général⁵².

Cette pulvérisation de l'histoire justifie l'usage asystématique des temps verbaux du fait de la non-considération de la succession chronologique des événements dans l'existence de la narratrice. Les temps du monde narré et du monde commenté s'entremêlent dans cet univers dépourvu de coordonnées. L'auteur veut déconcerter à travers un emploi des temps verbaux absent de logique et de repère fonctionnel dont la première visite à la garçonnère constitue un exemple frappant:

Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient.

51 *Ibidem*, pp. 79-83.

52 Cf. DURAS, M., (1987), *La vie matérielle*. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour, Paris, P.O.L., p. 88.

Je lui avais demandé de le faire encore et encore. De me faire ça. (...) Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir.

Il a allumé une cigarette et il me l'a donnée (...)

Parce qu'il ne sait pas pour lui, je le dis pour lui, à sa place (...)⁵³.

L'emploi du plus-que-parfait dans ce contexte résulte choquant puisque l'antériorité dans les temps du monde commenté se marque avec le passé composé. On repousse, par ce recours, les actions exprimées au plus-que-parfait. Une double expression des souvenirs passés se dessine, mise d'autant plus en relief dans le fragment par la reprise de la même action, rapportée d'abord au plus-que-parfait et immédiatement après au passé composé: "avait été à mourir" et "a été à en mourir". L'on passe de l'éloignement au rapprochement des faits du moment de l'énonciation de manière subite et dans l'objectif de frapper l'attention du lecteur. Ce dernier se voit devant ce texte comme devant un plan aux repères doubles, ce qui difficile son interprétation et provoque la désorientation de l'exégète.

Absence de références normales, monde dépourvu des marques de sentiments quotidiens, le monde de l'écriture durassienne se présente comme un reflet de ce dépaysement que la protagoniste vit, où la banalité demeure inexistente. L'écriture de Duras mime sa propre vie; il s'agit d'une écriture déchirée. L'impersonnalité reflétée par la troisième personne marque précisément cette déchirure interne de l'héroïne⁵⁴. Dans son comportement comme dans le style de l'auteur se reflète un même désir d'indépendance, de recherche de liberté et de libération d'un joug⁵⁵.

CONCLUSION

L'Amant reflète une histoire qui appelait d'une façon urgente d'être écrite, selon Marguerite Duras. Elle l'a narrée comme l'on exorcise un mal

53 Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 55.

54 Labre partage cette même idée: "L'autobiographie y prend la bouleversante figure de l'impersonnel: "elle", dit-elle d'elle-même; nous saisissant, ainsi, plus sûrement, en nous mettant en face d'un être qui donne à entendre sa déchirure". Cf. LABRE, C., (décembre 1984), "L'Amant par Marguerite Duras", in *Esprit*, pp. 175-177, p. 175.

55 "Marguerite Duras n'avait pas de sens moral dans l'acception ordinaire que la société, surtout coloniale, accordait à ce terme. (...) elle ne voulait pas subir de loi, civile ou religieuse (...) Le corps de désir du Chinois, l'Amant mythique, devenait le moyen de passer, de transgresser, de dire non pêle-mêle à la mère, à toutes les autorités, à toutes les forces du pouvoir". Cf. VIRCONDELET, Alain, (1991), *Duras. Biographie*, Paris, Éd. François Bourin, p. 50 et 63.

que l'on redoute, un fantôme qui nous hante de là que le procès d'écriture n'ait duré que trois mois⁵⁶. Dans cette oeuvre, elle nous livre impudiquement ses secrets les plus intimes, les plus inavouables. Le rideau tombe et les personnes apparaissent sous leur véritable visage. Il s'agit d'êtres rongés par une force enragée, incontrôlable, qui les rend extraordinairement viscéraux, portés sur l'assouvissement de leurs sens⁵⁷. Une seule exception dans ce panorama: le petit frère, être faible par antithèse et qui ne réussira pas à survivre dans cet entourage terrifiant.

La famille représente une source de destruction qui étouffe et dont il vaut mieux s'éloigner. L'unique union entre ses membres s'avère être des liens de sang. Entre eux ils se comportent comme des étrangers ce qui demeure souligné dans le texte par l'absence de noms propres et l'emploi de l'article au lieu de l'adjectif possessif de première personne pour les désigner. Ce choix rend compte de la distance qui sépare l'héroïne non seulement de sa famille mais aussi de l'amant. Entre eux, aucune communication ne s'établit; le silence accompagne les gestes dans une claire prédominance des actes sur les mots.

Une profonde contradiction apparaît; elle s'explique par la violence et la démesure des sentiments: l'amour est trop fort- tout comme la haine-, il blesse et anéantit la volonté. Dans sa forme extrême il parvient même à tuer; l'amour aveugle de la mère envers l'aîné précipitera sa fin tout comme la haine de celui-ci causera la mort du petit frère. C'est encore cet amour excessif, envahissant, qui sèchera plus tard le désir du Chinois et hantera sa mémoire sa vie durant.

D'un point de vue formel, le récit n'a pas de prise aucune et configure un monde sans repère. Le passage de la première à la troisième personne pour se référer à l'héroïne, la présence des temps verbaux du présent et du passé dans un même contexte ainsi que la dislocation des événements narrés au gré des caprices mémoriels de la narratrice configurent une superbe transposition au niveau narratif de cette force centrifuge qui opère

56 Dans l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot du 28 septembre 1984 et consacrée entièrement à *L'Amant*, Marguerite Duras avouera au sujet du grand frère: "c'est fini le sentiment que j'avais contre lui. C'est fini depuis le livre, depuis que j'ai été capable de raconter ce qu'il était capable de faire".

57 L'auteur parlera en ces termes de sa famille au cours de la même entrevue: "La mère, elle a pas élevé ses enfants. On était comme des animaux, nobles terribles, sauvages. La mère a été tout à la fois l'horreur, l'amour, l'injustice, la haine".

l'isolement des membres de cette famille. Une sensation de néant⁵⁸ se dessine autour d'eux. D'autres aspects contribuent à cet effet: à la parataxe de phrases simples souvent univocales s'unit une simplicité des mots, sans affectivité, sans artifice qui vous émeut car elle vous atteint directement⁵⁹.

Impossibilité de partager si ce n'est le désir, impossibilité de s'aimer sans se blesser, sécheresse des gestes, absence des mots, aridité affective, tout dans *L'Amant* reflète l'image d'un univers aliénant: celui de Marguerite Duras.

58 A ce sujet la narratrice avoue: "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre, pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne". Cf. DURAS, M., *Op. cit.*, p. 14.

59 Marguerite Duras avoue à ce propos: "Je dis les choses comme elles arrivent sur moi, comme elles m'attaquent, comme elles m'aveuglent". Propos recueillis de l'émission *Apostrophes*.

Resumen

El Amante de Marguerite Duras es una novela autobiográfica de gran riqueza desde el punto de vista narratológico. La narradora adopta un estatus ya no único sino doble: la aparición de una figura de enunciación para designar a la heroína pone de relieve la presencia insólita de una narradora de tipo extradiégético homodiegético “en tercera persona”. El relato de acontecimientos prevalece sobre el de palabras. La descripción se posa sobre los gestos, sobre los movimientos e incide sobre el carácter superfluo de las palabras y de los pensamientos de los personajes. La percepción externa imprime al relato una sensación de frialdad que recrean otros factores, como la ausencia de nombres propios o el empleo de artículos definidos, para designar a los miembros de su familia por parte de la narradora. La falta de distinción entre mundo narrado y mundo comentado en el empleo de los tiempos verbales, el uso generalizado de la parataxis así como el desorden de los hechos autobiográficos, conforman un relato desconcertante desde el punto de vista formal, pero que simboliza desde una óptica narrativa el desgarramiento interno de la protagonista. *El Amante* refleja la imagen del universo alienante vivido por Marguerite Duras: un universo donde reina la violencia y la desmesura en cuanto a sentimientos, donde conviven el amor y el odio, donde habitan unos seres penetrados por una fuerza incontrolable y una sed de saciar sus sentidos.

Résumé

L'Amant de Marguerite Duras représente un roman de type autobiographique de grande richesse d'un point de vue narratologique. La narratrice adopte un statut non plus unique mais double: l'apparition d'une figure d'énonciation pour désigner l'héroïne met en relief la présence insolite d'une narratrice de type extradiégétique homodiegétique “à la troisième personne”. Le récit d'événements prime de manière absolue sur celui de paroles. La description opère sur les gestes, les mouvements et insiste sur le caractère superflu des mots et des pensées des personnages. La perception externe imprime au récit une sensation de froideur à laquelle participent d'autres facteurs: l'absence de noms propres ou l'emploi d'articles définis pour désigner les membres de sa famille de la part de la narratrice. La non distinction entre monde raconté/monde commenté dans l'emploi des temps verbaux, l'usage généralisé de la parataxe ainsi que la dislocation des événements autobiographiques conformément un récit déroutant d'un point de vue formel mais qui symbolise d'un point de vue narratif la déchirure de l'héroïne. *L'Amant* reflète l'image de l'univers aliénant vécue par Marguerite Duras; un univers où règnent la violence et la démesure dans les sentiments, où se côtoient l'amour et la haine, où vivent des êtres rongés par une force incontrôlable et une soif d'assouvir leurs sens.

Summary

Marguerite Duras' autobiographical novel *L'Amant* is very rich from a narratological point of view. The female narrator's standpoint is double rather than single: the appearance of a figure of enunciation to designate the protagonist reveals the unusual presence of an extradiegetic homodiegetic “third person” female narrator. Narration of events prevails over narration of words. Descriptions privilege gestures and movements, revealing the superfluous nature of the characters' words and thoughts. External perception gives the narrative a feeling of coldness, which is reinforced by other factors: the absence of proper names or the narrator's use of definite articles to refer to members of her family. The non distinction between narrated world and commented world in the use of verbal tenses, the generalised use of parataxis and the disjunction of the autobiographical events generate a formally upsetting narrative which is a structural symbol of the heroine's distress. *L'Amant* is a reflection of the alienated universe of Marguerite Duras; a universe dominated by violence and emotional excess, where love and hate go hand in hand, inhabited by creatures corroded by an uncontrollable force and a thirst to satiate their senses.