

FRANÇAIS ÉCRIT — FRANÇAIS PARLÉ DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

EVA FRIČOVÁ

Štátna jazyková škola
Plzenská 10
08001 Prešov
Slovaquie
evafricova@hotmail.com

Abstract: This paper focuses on “the passage”, the key term and key place of the setting in Marguerite Duras’s *L’Amant*: namely the apartment where the couple in love meets and finds their shelter. This place acts on the one hand as the space of communication (whether verbal or nonverbal), which contributes to the continual formation of the female character’s identity in the text. On the other hand, “the passage” is understood and analysed as the narrative strategy (that is, the organization or the composition of the text) of this prose with autobiographical features. Moreover, “le métissage linguistique” manifested in *L’Amant* is illustrated and commented on.

Keywords: the passage as a narrative strategy, le métissage linguistique, Marguerite Duras, *L’Amant*, verbal/non-verbal communication

La communication suivante a pour objectif d’offrir une lecture de *L’Amant* en mettant l’accent sur «le passage», qui est d’ailleurs l’endroit-clé de l’univers spatio-temporel de ce texte, l’endroit lié à la communication (verbale ou non-verbale). Nous allons voir comment «le passage» a une fonction de la stratégie de narration (dans le sens d’organisation, de la structure, la composition de ce texte littéraire). Nous allons aussi examiner le passage au sens linguistique du terme, c’est-à-dire le métissage linguistique manifesté dans *L’Amant* (et généralement dans l’œuvre de Marguerite Duras, d’après l’analyse de Catherine Bouthors-Paillart).

Quel est donc cet endroit essentiel qui va nous servir de point de départ? Il s’agit de la garçonnière, une sorte d’abri, le lieu principal des rencontres du couple: la jeune fille française de quinze ans et son

amant, qui est le plus souvent désigné par «l'homme de Cholen» dans le texte. Voici comment ce lieu est décrit par le narrateur (la jeune fille) : «Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre les bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce *passage*¹.»

Nous allons commenter tout d'abord «le passage» d'une manière plus générale, à savoir comme la stratégie de la composition de *L'Amant*, et dans une dimension plus large, celui de l'œuvre de Duras. Nous constatons que la répétition, la reprise des motifs, des figures qui traversent plusieurs de ses œuvres est le principe de la construction chez Duras, comme il est noté par la critique littéraire. Blanckeman, par exemple, remarque que Duras s'intéresse uniquement au «sujet impossible, cette image de soi mûrissant en elle par la réinterprétation compulsive de son propre passé»². Sharon Willis souligne que la réapparition des figures dans les séries des textes durasiens «y inscrit une obsession ayant les caractéristiques d'un drame privé, personnel, malgré sa nature presque anonyme, le sentiment de l'absence de l'auteur»³. Elle va encore plus loin en mentionnant que «par leur refus des limites textuelles — par leur [...] «rewriting» perpétuel — les textes de Duras à partir des années 60 ressemblent plutôt à un long récit qu'à une série», et elle compare l'œuvre de Duras à «une sorte d'inversion de *A la recherche du temps perdu*, Duras substituant la dispersion au fait de se ressouvenir»⁴.

Parmi les motifs récurrents de l'écriture durasienne présents dans *L'Amant*, nous pouvons mentionner la prostitution (qui, d'après Bouthors-Paillart, représente pour la société en général ce qu'est le métissage pour une société coloniale—à savoir sa part maudite, «expérience et épreuve de l'autre et de l'impur»⁵ ; on peut aussi trouver dans *L'Amant* (tout comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*) le motif de l'inceste ; les personnages passant d'une œuvre à une autre comme par exemple l'amant chinois (ou vietnamien), Hélène Lagonelle, la mendicante. Bouthors-Paillart souligne aussi «un lieu de passe très particulier, puisqu'il

¹ M. Duras : *L'Amant*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984 : 43, nous soulignons.

² B. Blanckeman : 'Fictions de soi. Le récit autobiographique et ses métamorphoses', in : *Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris : Prétéxte éditeur 2002 : 117.

³ S. Willis : 'Introduction, Preliminary Mappings', in : *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 1987 : 2. Les citations du slovaque, du tchèque et de l'anglais sont traduites par l'auteure de cette communication.

⁴ *Ibid.* : 3.

⁵ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz 2002 : 67.

est collectif» (trouvant sa place aussi dans le texte *Les yeux bleus cheveux noirs*), la garçonnière de Cholen, «constamment traversée par les bruits de la foule indigène»⁶. Et, pour finir, nous ne pouvons pas omettre «le motif du passage d'un bord à l'autre d'une ligne de démarcation à la fois réelle et symbolique [...] «qui» prend le plus souvent la forme fictionnelle de la traversée d'un fleuve»⁷.

Marguerite Duras elle-même lie sa composition littéraire à la composition musicale. Notons ici que «le passage» peut signifier «changement, transition»⁸ de même que «fragment bref d'un ouvrage que l'on cite, d'une œuvre écrite, musicale»⁹. Dans un entretien, elle s'exprime ainsi : «J'écris mesure par mesure, sans jamais essayer de trouver une correspondance plus ou moins profonde entre eux, les temps. J'ai laissé opérer cette correspondance à mon insu. [...] Il n'y a de composition que musicale. Dans tous les cas, c'est ce rajustement au livre qui est d'ordre musical»¹⁰.

Dans la composition de *L'Amant*, nous pouvons observer les traits de la composition de type courant/fleuve (kompozice typu proudu). D'après Hodrová, «le courant de la parole et l'écoulement du récit [...] deviennent sinon la seule et principale «histoire» [d'une œuvre prosaïque], au moins aussi importante et parallèle»¹¹. Le temps y est aussi compris et perçu comme le courant : «le courant subjectif, s'écoulant, passant ou même se précipitant avec de maints méandres, détours...»¹². Le souci de spontanéité dans l'écriture, exprimé ci-dessus par Duras elle-même, est donc propre aux textes du type courant/fleuve qui montrent la réalité dans son désordre, dans son absence de linéarité, et ce type de composition est perçu comme reflétant l'authenticité¹³.

A ce point-ci, il est important de mentionner aussi les éléments de la composition du cercle et du miroir (kompozice kruhová a zrcadlová) qui sont dans un roman — comme il est souligné par Hodrová —

⁶ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 75–76.

⁷ *Ibid.* : 90.

⁸ R. Boussinot : *Dictionnaire Bordas des synonymes, analogies, antonymes*, Paris : Bordas, 1988 : 649.

⁹ B. Willerval (ed.) : *Larousse pluridictionnaire, Le dictionnaire encyclopédique des collèges*, Paris : Larousse, 1986 : 1019.

¹⁰ *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 227.

¹¹ D. Hodrová (ed.) : 'Poetika kompozice II. Spojování', in : ... *na okraji chaosu...* / *Poetika literárního díla 20. století*, Praha : Torst, 2001 : 426.

¹² *Ibid.* : 427.

¹³ *Ibid.* : 429.

dissimulés dans les moments d'anticipation. *L'Amant* offre au lecteur nombre d'anticipations (ainsi que des retours en arrière temporels). Pour les illustrer, citons l'incipit: «Très vite dans ma vie il a été trop tard. [...] A dix-huit ans j'ai vieilli»¹⁴. Ce qui est aussi typique pour la composition du cercle et du miroir, ce sont les commentaires de l'auteur sur son propre texte, c'est-à-dire le niveau de métatexte. On en trouve abondamment dans l'écriture du XX^e siècle, même s'il s'agit d'un procédé épique très ancien, «d'une manifestation immémoriale d'une sorte d'enchantement par l'histoire, qui prend la forme du cercle vicieux, et pourtant, dans bien des cas, du cercle libérateur de la narration»¹⁵.

Le dernier type de composition pertinent pour la structure de *L'Amant*, c'est la composition du type morcellement/tissu/texture (kompozice typu tříště a tkáně). Elle peut être observée dans le texte où «la partie s'impose au détriment de la totalité»¹⁶. Il s'agit de «l'enchaînement des fragments où il est possible d'observer plus ou moins régulièrement une certaine «trame» répété des motifs...»¹⁷.

Revenons maintenant au «passage» en tant que l'endroit-clé de l'univers spatio-temporel de *L'Amant*. Comme nous avons mentionné dans l'introduction, c'est un lieu essentiel où se déroule la communication de la jeune fille et son amant de Cholen contribuant ainsi à la création continue de l'identité, notamment de celle du personnage féminin. D'après Hodrová, la composition non-linéaire du type morcellement/tissu/texture présente un type de personnage littéraire qui est «toujours incomplet, «s'écoulant», fragmentaire et avec plusieurs facettes»¹⁸. Quant au personnage féminin ayant des caractéristiques autobiographiques dans *L'Amant*, on les voit sous les traits d'un enfant ou d'une adolescente, puis d'une jeune femme avec un projet d'avenir, celui de devenir écrivain, et aussi d'une mère regardant rétrospectivement les photos de son passé, notamment celle de son fils. Soulignons avec Hodrová que ce type de personnage est en train de se créer juste dans le texte, dans le processus de l'écriture¹⁹.

Il faut remarquer que le souci de communiquer «l'incommunicable» dans *L'Amant* a pour résultat la tension entre ce qui est «dit, narré» dans ce texte et ce qui est perpétuellement nié, effacé. Illustrons-le par des extraits: «L'histoire de ma vie n'existe pas. [...] Il n'y a jamais de

¹⁴ M. Duras: *L'Amant*, *op.cit.*: 7.

¹⁵ D. Hodrová (ed.): 'Poetika kompozice II.', *op.cit.*: 455–456.

¹⁶ *Ibid.*: 463.

¹⁷ *Ibid.*: 466.

¹⁸ *Ibid.*: 467.

¹⁹ *Idem.*

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»²⁰ — c'est ce que le lecteur apprend dans l'incipit. Un peu plus tard : «Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée»²¹. L'auteure même interprète cette dernière phrase comme si elle était «à la porte de la famille, devant la porte du sanctuaire [contenant son] *corps* même, celui où elle se trouvait [...] la mère qui avait interdit d'écrire des livres»²². La vie familiale de misère matérielle et émotionnelle, cette famille «de pierre» peut être caractérisée par l'extrait suivant, qui est l'hyperbole de l'impossibilité de la communication : «Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin»²³.

Nous voudrions souligner l'importance de la communication non-verbale, c'est-à-dire corporelle, qui se déroule dans la garçonnière de Cholen, comme si la jeune fille, avant de devenir un écrivain adulte, essayait tout d'abord de s'exprimer, d'écrire son histoire ou d'enchaîner ses fragments, de se créer par son corps (ce même corps qui attend «devant la porte du sanctuaire»), et cela dans un lieu ouvert, transitoire : «Les heures que je passe dans la garçonnière de Cholen font apparaître ce lieu-là dans une lumière fraîche, nouvelle. C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé»²⁴. Ce qui apporte «une lumière fraîche et nouvelle», c'est, d'après nous, la possibilité de laisser un peu de douleur, de difficulté de vivre dans les larmes, dans les bras de l'amant, comme l'illustre l'extrait suivant : «Nous restons ainsi, cloués, à gémir dans la clameur de la ville encore extérieure»²⁵. Dans le même temps, nous pouvons comprendre la garçonnière comme un lieu symbolique où mûrit la décision de la jeune fille d'écrire : soulignons la nature ouverte de cet endroit où nous pouvons distinguer dans «la foule» le public futur d'un écrivain : «... seuls et dans la foule, jamais seuls encore par eux-mêmes, toujours seuls dans la foule»²⁶. Dans un autre passage du texte, celui où la jeune

²⁰ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 11.

²¹ *Ibid.* : 27.

²² C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 64, nous soulignons.

²³ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 53.

²⁴ *Ibid.* : 72.

²⁵ *Ibid.* : 45.

²⁶ *Ibid.* : 46.

filles se décrit portant un chapeau d'homme, là encore, nous pouvons y deviner cette «lumière fraîche et nouvelle» de l'espoir d'un futur écrivain : «Soudain, je me vois comme une autre [...] mise à la disposition de tous [...], de tous les regards, [...] la circulation des villes, des routes, du désir»²⁷.

Les espaces blancs, le silence ou le caractère elliptique de ce qui est narré par la jeune fille sont complétés par un autre procédé de narration non-linéaire, notamment par «la communication «par les détours», «par l'entremise de l'autre»»²⁸. Un des motifs récurrents dans l'œuvre de Duras et présent dans *L'Amant*, c'est le triangle amoureux, comme si c'était par l'intermédiaire d'une tierce personne que la relation amoureuse se réalisait.²⁹ Duras elle-même explique ce motif de la façon suivante : «[les personnages] vivent l'amour qu'ils ne peuvent pas avoir. C'est l'amour délégué»³⁰.

La garçonnière, c'est aussi un lieu qui est, dans l'imagination de la jeune fille, traversé par les personnages de sa mère, son frère aîné, mais ce qui est au centre de notre intérêt, ce sont les images du petit frère et d'Hélène Lagonelle, car c'est avec eux que les triangles amoureux symboliques se forment. D'après Bouthors-Paillart, «le Chinois [...] est placé dans la position de double du petit frère»³¹, le petit frère étant décrit par le narrateur comme ayant «le corps de petit coolie»³². Hélène Lagonelle, la seule compagne blanche de la jeune fille à la pension, est, d'après le je-narrateur, douée d'une beauté «incomparable [...] Ces formes [...] elle les porte [...] sans connaissance [...] de leur fabuleux pouvoir»³³. Bouthors-Paillart accentue la symétrie à la fois inversée et complémentaire qui est créée entre les couples ou au sein des triangles. Dans *L'Amant* il est possible de trouver de nombreux critères physiologiques soulignant la ressemblance entre la jeune fille et le Chinois³⁴, l'amant de Cholen «se découvre avoir avec elle cette parenté-là», et la jeune fille est décrite comme «devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine»³⁵. Par contre, l'homme de Cholen est «vêtu à l'européenne, il

²⁷ *Ibid.* : 15.

²⁸ M. Součková : *Personálna téma v prozaickom texte*, Prešov : Náuka 2001 : 13–14.

²⁹ A. Kareninová-Fureková : 'Ochromená srdce Marguerite Durasové', in : M. Durasová (ed.) : *Mileneč*, Praha : Odeon 1989 : 108.

³⁰ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 45–47.

³¹ *Ibid.* : 50.

³² M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 69.

³³ *Ibid.* : 69–71.

³⁴ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 69–71.

³⁵ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 93.

porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon»³⁶, «il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher...»³⁷. Pour finir, Hélène Lagonelle, dont la jeune fille rêve de mettre à sa propre place dans les bras de son amant³⁸, est vue par le je-narrateur «comme étant de la même chair que cet homme de Cholen [...] Hélène Lagonelle est de la Chine»³⁹. Si l'on considère Chinois comme le double du petit frère, Hélène Lagonelle a la fonction de «double *occidentalisé* de l'enfant»⁴⁰ et, comme le je-narrateur l'explique, «ce serait [...] *par la traversée* de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive»⁴¹.

En commentant ce type de traversée ou de passage, nous sommes arrivés au dernier point principal de cette communication, celui du métissage. Avant de mentionner les éléments linguistiques du métissage présents dans *L'Amant*, il nous semble essentiel d'ajouter encore quelques remarques à propos de l'identité du personnage féminin en train de se créer dans notre endroit-clé mentionné plus haut. Marguerite Donnadiou parlait très majoritairement la langue vietnamienne (hors de la maison familiale) jusqu'à son départ pour la France, à ses dix-huit ans. Comme il était d'usage dans la société coloniale, les trois enfants étaient élevés par des domestiques indigènes⁴². La vie entre les deux cultures, entre les deux langues est empreinte dans l'œuvre de Duras. Nous soulignons, en nous appuyant sur l'analyse de Bouthors-Paillart, que «le devenir-métis» — le type de personnage durasien — «est un perpétuel *passage* constamment reconduit, sans fixation possible dans quelque état (ou être) initial ou final»⁴³. S'il a été cité de l'extrait presque notoire de *L'Amant*, qu'«il n'y avait personne», c'est parce que «Duras oppose à «quelqu'un» la pluralité d'une subjectivité kaléidoscopique. [...] Ce que l'on appelle traditionnellement «l'écriture du moi» ne peut donc être chez Duras que celle des évanescences d'un soi pluriel»⁴⁴.

Passons donc au métissage linguistique présent aussi dans *L'Amant*, qui est d'ailleurs un des premiers textes de Duras tendant «à se rapprocher structurellement du fantasme d'une langue métisse»⁴⁵. L'écriture

³⁶ *Ibid.* : 20.

³⁷ *Ibid.* : 42.

³⁸ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 56.

³⁹ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 71–72.

⁴⁰ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 57.

⁴¹ M. Duras : *L'Amant, op.cit.* : 71, nous soulignons.

⁴² C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 28–29.

⁴³ *Ibid.* : 7, nous soulignons.

⁴⁴ *Ibid.* : 220.

⁴⁵ *Ibid.* : 152.

durasienne est une sorte d'une langue hybride ; c'est au niveau syntagmatique qu'il est possible de trouver les structures, les rythmes, les pulsations de la langue vietnamienne⁴⁶. Citons Marguerite Duras : «Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. [...] Au lieu de dire : cette femme, je l'ai beaucoup aimée, on dit : je l'ai beaucoup aimée... cette femme. C'est beaucoup cela, mon style, un report à la fin du mot majeur. Du mot qui compte»⁴⁷. Parmi les modes de juxtaposition lexicale, c'est le redoublement lexical—abondant dans la langue vietnamienne—qui est très fréquent dans les textes de Duras, ceci pour produire un effet d'insistance : «[la mère] use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers...»⁴⁸. En vietnamien, le verbe est souvent omis, un nom ou un adjectif peut jouer le rôle de noyau de la phrase. Voici là encore une phrase typiquement durasienne : «La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre... »⁴⁹, ou «Derrière les murs de la chambre fermée, le frère»⁵⁰.

Pour conclure, nous allons reprendre le leitmotiv de notre communication, le passage, cette fois vu sous l'angle de la musicalité de la langue vietnamienne. Il s'agit d'une langue tonale, c'est-à-dire, chaque suite de ses vocables représente une combinaison harmonique (une association spécifique des sons), mais également une composition mélodique (une succession des tons formant un air)⁵¹. Même si le français n'est pas une langue tonale, rappelons-nous de la façon de Duras d'écrire «mesure par mesure», phrase citée plus haut. Il semble que c'est justement dans la juxtaposition de petites unités de texte, chacune avec sa propre harmonie et son propre tempo, que Marguerite Duras essaie «de retrouver les variations [...] harmoniques de la langue vietnamienne»⁵².

⁴⁶ *Ibid.* : 140.

⁴⁷ *Le Nouvel Observateur*, 24–30 mai 1990. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 163.

⁴⁸ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 24–25. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 194–195.

⁴⁹ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 38. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 200.

⁵⁰ M. Duras : *L'Amant*, *op.cit.* : 57. Cité d'après C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 200.

⁵¹ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, *op.cit.* : 225.

⁵² *Ibid.* : 227.