

Spring 2018

Une voix « dans l'abîme de sel » : le narrateur de L'Amour de Duras

Sophie Prince

Trinity College, Hartford Connecticut, sophie.prince@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Prince, Sophie, "Une voix « dans l'abîme de sel » : le narrateur de L'Amour de Duras". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2018.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/716>

UNE VOIX « DANS L'ABÎME DE SEL » :
LE NARRATEUR DE *L'AMOUR* DE DURAS

Sophie Prince

FREN 401

Prof. Sara Kippur

Printemps 2018

Introduction

Avec la publication de *L'Amour* (1971), Marguerite Duras présente son dernier texte au sujet d'un personnage qui domine une grande partie de son œuvre. Le narrateur ambigu de *L'Amour* ne prononce jamais le nom de ce personnage, mais il répète plusieurs fois, presque de manière obsessionnelle, le nom du lieu où l'histoire se déroule. C'est S. Thala : une ville maritime et le cadre pour tout un corpus durasien reconnu comme le cycle indien. Ce cycle consiste de trois livres ; *Le rapt de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) et *L'Amour*, qui sont suivis de trois films ; *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) et *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). *L'Amour*, comme le dernier roman du cycle indien, ne tente pas d'offrir des conclusions. Par contre, le roman est moins définitif et plus résistant à la résolution que les autres textes. Il s'agit encore de la scène du trauma adolescent introduite dans *Le rapt de Lol V. Stein* : la désertion de Lol par son fiancé, Michael Richardson, pour une autre femme au bal de T. Beach. Mais dans *L'Amour*, cette histoire devient atemporelle et obscure, comme un noyau invisible autour duquel le récit tourne.

Par rapport au premier roman du cycle indien (*Le rapt*), *L'Amour* est quasiment un squelette. Le récit, les personnages et le dialogue sont tous réduits au minimum. Lol est seulement décrite comme « une femme aux yeux fermés » ; même son corps disparaît « dans la lumière obscure, encastrée dans le mur » (8, 10). Les deux hommes autour d'elle manquent aussi d'identités figées, mais le narrateur crée les noms « le voyageur » et « le prisonnier » (et il fait remarquer que c'est « si par aventure la chose [d'avoir des noms] est nécessaire ») (13-14). Une vingtaine d'années après le bal, le voyageur (qui est probablement Michael Richardson) revient à S. Thala pour se suicider où il trouve que la femme (Lol) est encore là, habitant dans une institution et escortée par un garde, le prisonnier. Cette réunion est l'impulsion pour l'histoire :

ces trois personnages créent un triangle, lié au triangle d'amour du *Ravissement*. Dans le contexte de *L'Amour*, le triangle évoque le symbole lui-même et pas les liens interpersonnels qui forment un triangle. C'est la forme physique qui est importante : « le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais » (8). En dehors de cette géométrie intégrante, les seuls éléments stables du monde diégétique de *L'Amour* sont le sable, la lumière, la mer et le vent.

À cause de cette forme squelettique, le lecteur de *L'Amour* peut se perdre facilement dans une histoire vague, qui n'est composée que d'un paysage symbolique et de personnages étranges. Dans son étude de 1986, *Marguerite Duras*, Jean Pierrot mentionne la difficulté nécessaire de lire *L'Amour* : « les difficultés d'interprétation qu'offrait déjà depuis quelque temps l'œuvre de Marguerite Duras semblent se renforcer considérablement ».¹ Comme Pierrot le suggère, *L'Amour* va plus loin, dans un sens, dans le projet durasien : ce roman élimine presque totalement le récit traditionnel, tandis que *Le ravissement* le perturbe seulement. Afin de comprendre le manque de récit dans tous les textes du cycle indien, il faut aborder premièrement la question du narrateur.

Dans *Le Ravissement*, le narrateur, Jacques Hold, est la source de la difficulté principale d'interprétation. Comme un amant de Lol, Jacques a un investissement émotionnel dans l'histoire de Lol qui obscurcit la vérité : il manipule, il ment, il invente. Vers le début du roman, le lecteur apprend que Jacques va manipuler l'histoire avec ces inventions—celles qu'il juge nécessaires :

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la

1. Alain Pierrot, *Marguerite Duras* (Paris : Librairie José Corti, 1986), 237.

pénurie des faits de sa vie.²

À travers les efforts de Jacques d' « aplanir le terrain, » Duras nous présente un récit instable et ambigu, qui est perturbé par la perspective biaisée de son narrateur. Même si on s'approche de l'histoire de Lol de temps en temps, pendant la plupart du roman, le lecteur rencontre le psychisme de Jacques.

Le narrateur de *L'Amour* n'a pas, à première vue, cet investissement dans l'histoire. En revanche, ce narrateur semble indifférent, froid et impassible—donc, loin de la voix partielle du *Ravissement*. Il est engagé beaucoup plus dans l'acte d'illustrer le cadre que la responsabilité de narrer l'histoire de son protagoniste, la femme aux yeux fermés. Le résultat est une poésie austère, à la fois prophétique et simple :

La mer est plate. Il n'y a pas de vent.

Le voyageur repasse. Le chien ne repasse jamais. La mer commence à monter dirait-on. On l'entend qui s'approche. Un choc sourd arrive des embouchures. Le ciel est très sombre. (21)

Duras fait nettement un lien entre la voix du narrateur et la forme de didascalies dans un scénario de film. Dans « The Reader in the Field of Rye, » Lucy McNeece étudie le style de *L'Amour* pour ses effets sur le lecteur. Elle écrit: « Narrated by no one, the descriptions are so economical that they resemble stage directions. »³ De plus, l'intrigue est divisée en petites sections, comme si chacune était une seule scène. C'est-à-dire, c'est le point culminant du style de plus en plus cinématographique de Duras.

Même si le narrateur de *L'Amour* a l'air universel, ayant une perspective assez omnisciente, cette voix problématise encore le récit. La « pénurie des faits, » exprimée par

2. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris : Gallimard, 1964 ; réédition, Paris : Folio, 1976), 37.

3. Lucy Stone McNeece, "The Reader in the Field of Rye: Marguerite Duras' *L'Amour*," *Modern Language Studies* 22 (1992): 10.

Jacques Hold dans *Le Ravissement*, devient de plus en plus problématique.⁴ Le lecteur de *L'Amour* a l'impression que le narrateur retient trop d'informations. Il ne peut pas décrire le passé qui trouble ces personnages, leurs liens ou leurs psychismes—au moins, pas d'une manière directe. La pénurie se manifeste même à la surface des pages, qui sont souvent à moitié blanches. Cependant, même si le texte a l'air vide au niveau de l'intrigue, il existe une présence émergente des absences. Dans ce monde squelettique, Duras est encore capable de créer un texte qui semble nettement dense—lourd de signification et de sentiment. Comme lecteur, on se trouve dans l'espace troublé du psychisme de la femme aux yeux fermés, extrêmement proche du trauma. Mais il est difficile de trouver la source de cette texture émotionnelle ; elle n'est pas facile à identifier, comme dans le cas de Jacques Hold. Donc comment Duras approche-t-elle ses intérêts psychologiques et émotionnels à travers un narrateur qui semble si impassible ? De quelle manière cette voix cinématographique sert-elle à faire ressortir les consciences troublées de trois personnages principaux ?

Puisque le narrateur semble objectif dans un sens (surtout en comparaison avec Jacques Hold), il nous manque une enquête de son rôle dans l'histoire. En fait, le déficit critique est même plus grand que cette négligence particulière : *L'Amour* est ignoré en grande partie par la critique littéraire sur Duras. Il n'y a qu'une poignée d'articles qui se focalise sur le roman, bien que *Le Ravissement* soit un œuvre principal dans beaucoup d'études sur Duras. En outre, la plupart de ces articles traitent *L'Amour* comme secondaire par rapport au *Ravissement*. Les critiques soutiennent souvent que c'est l'intertextualité entre ce roman et les autres textes du cycle indien qui crée la présence psychologique du roman. C'est une tendance critique de ne pas penser de *L'Amour* comme texte autonome. Par exemple, Sharon Willis dans *Marguerite Duras* :

4. Duras, *Le ravissement*, 37.

Writing on the Body commence son analyse du cycle indien avec la déclaration que « the legibility of a given text is dependent upon the others. »⁵ Selon elle, l'histoire de Lol apparaît au lecteur après « perpetual rereadings⁶ » de l'ensemble du corpus. Il est vrai que *L'Amour* dépend dans une certaine mesure du reste du cycle indien ; sans le contexte du *Ravissement*, les absences de *L'Amour* sont plus profondes, plus problématiques. Mais il ne faut pas « expliciter le sens » de *L'Amour* seulement « en le rapprochant des textes antérieurs. »⁷ Les deux romans sont liés, et donc ils offrent un dialogue comparatif, mais en même temps, chacun porte en soi un œuvre complet.

Même dans les études qui abordent le texte cryptique et squelettique de *L'Amour*, la question du narrateur n'apparaît pas souvent. Dans *Marguerite Duras*, par exemple, Pierrot parle du remplacement de Jacques Hold seulement en termes de personnage : « la reconstitution [de l'histoire de Lol] risque d'être plus complète et plus efficace, puisqu'elle mobilise non pas un substitut (ce qu'était Jacques Hold) mais le responsable même du crime. »⁸ Donc Pierrot reconnaît un changement au niveau de l'intrigue—le voyageur (ou Michael Richardson) remplace le substitut de Jacques—mais il ne reconnaît pas le changement narratif qui produit le narrateur cinématographique. De plus, les critiques ont tendance à négliger l'aspect émotionnel et psychologique du narrateur de *L'Amour*. McNeece parle d'un texte « Narrated by no one. »⁹ Ou selon Deborah B. Gaensbauer dans « Revolutionary Writing in Marguerite Duras' »

5. Sharon Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body* (Urbana: University of Illinois Press, 1987), 3-4.

6. Ibid, 3.

7. Pierrot, 243.

8. Ibid, 244.

9. McNeece, 10.

L'Amour, » la technique narrative est « photographique, unemotional, [and] non-speculative. »¹⁰ Je proposerai en revanche que ce narrateur lui-même est une source intégrale des intérêts psychologiques dans le roman. Il ne faut pas rejeter l'importance de sa voix ; il faut analyser la poésie de cette voix afin d'identifier la présence émotionnelle de *L'Amour*.

Bien que le récit soit extrêmement ambigu et presque absent (au niveau plus radical que dans *Le Ravisement*), la poésie du narrateur cinématographique devient la texture psychologique du roman. Dans *Le Ravisement*, c'est le psychisme de Jacques Hold et le mystère de ses manipulations qui forment l'histoire ; mais dans *L'Amour*, c'est la voix cinématographique elle-même qui sert de cachet. Loin d'être impartial, le narrateur est engagé subtilement dans les retrouvailles compliquées du voyageur et la femme aux yeux fermés et dans la reviviscence d'un ancien moment presque invisible. Au niveau linguistique, le narrateur présente des répétitions obsessionnelles, des difficultés d'aborder certains sujets et une sensibilité profonde du trauma passé. À travers cette voix, Duras crée des effets poétiques qui se substituent aux éléments traditionnels d'un récit qui sont manquants ; ils servent comme une mémoire textuelle et comme une source du contenu émotionnel. Donc l'« épaisseur innombrable » de S. Thala—ou l'agitation psychologique qui englobe cet espace et ses habitants—se manifeste dans la présence prédominante de la poésie (73). Avec une interaction entre la pénurie du récit et l'épaisseur du langage poétique, le narrateur nous communique le trauma persistant de S. Thala.

10. Deborah B. Gaesbauer, "Revolutionary Writing in Marguerite Duras' *L'Amour*," *The French Review* 55 (1982): 635.

Chapitre I : Sons diégétiques et la mémoire

Tous les personnages de *L'Amour* sont victimes d'une amnésie qui provient de la femme aux yeux fermés, mais se propage peu à peu au voyageur et au prisonnier. Il semble que cette amnésie touche aussi le narrateur, qui est très cryptique et qui ne peut ni narrer certains évènements, ni offrir un profil des personnages. Dans un entretien avec Hélène Cixous en 1975, Foucault a proposé l'idée de « la mémoire sans souvenir¹¹ » pour parler de l'œuvre de Duras. *L'Amour* présente sûrement un exemple d'une mémoire sans souvenir : les personnages principaux, surtout la femme aux yeux fermés, manquent à la fois d'identités stables et de souvenirs intégraux. Mais où se trouve-t-elle cette mémoire ?

Dans *Marguerite Duras : Writing on the Body*, Willis ajuste le terme de Foucault : elle propose de penser de *L'Amour* comme « a text of cancelled memory [which] activates a purely textual memory, a reenactment of the text already read. »¹² Cette lecture suggère qu'il faut chercher au-delà du roman afin de reconnaître une mémoire. Néanmoins, il existe une mémoire textuelle dans les limites de *L'Amour*, comme texte autonome—une connaissance du passé qui apparaît sous la forme des sons diégétiques dans le roman. Si nous pensons du *Ravissement* comme un roman qui concerne principalement la vue, nous devons penser de *L'Amour* comme l'un qui concerne l'ouïe (même si le visuel reste toujours présent dans l'œuvre de Duras). Le narrateur lui-même n'a pas une mémoire fiable quand il s'agit d'anciens évènements, mais il souligne souvent les sons qui sont liés au passé et au trauma formatif—en particulier, la musique de S. Thala, les sirènes et les cris. En évoquant ces sons, le narrateur crée une sorte de bande-son

11. Hélène Cixous et Michael Foucault, « À propos de Marguerite Duras, » *Cahiers Renaud-Barrault* 89 (1975).

12. Willis, 121.

à la base du récit. Dans cette bande-son, quelques éléments essentiels du passé, comme le souvenir du bal et l'expérience du trauma, sont toujours présents, même quand les détails sont absents au niveau narratif.

Bien que le récit se déroule dix-sept ans après le bal et malgré l'amnésie des personnages, les traces de cette nuit surgissent partout, comme si S. Thala était une capsule témoin. Quand le voyageur revient et trouve que la femme qu'il a abandonnée est encore là, il se souvient de quelque chose qui perturbe le rythme naturel de S. Thala. Le retour de la mémoire, c'est le point culminant de la première scène du roman et l'invocation de l'histoire. En invoquant la lumière, le narrateur cinématographique explique l'expérience du voyageur de se rappeler son passé perdu. Après la formation du triangle sur la plage entre la femme, le voyageur et le prisonnier, le narrateur annonce : « Encore la lumière : c'est la lumière. Elle change, puis elle ne change plus tout à coup, illuminante, égale » (16). Donc au début, c'est encore la vue, qui est intégrante comme dans *Le ravisement*. L'arrêt de la lumière est un présage, presque trop manifeste, qui fait peur au prisonnier. Il dit : « Quelque chose va arriver, ce n'est pas possible » (18). Grâce aux dédoublements obsessifs, le texte jaillit de soleil et le rythme de la narration est littéralement interrompu : « Lumière arrêtée, illuminante. / Ils regardent tout autour d'eux la lumière arrêtée, illuminante » (17). Bien que le narrateur omniscient de *L'Amour* n'ait pas un investissement émotionnel déclaré dans le récit, il présente une tendance à bégayer, semblable à celle de Jacques Hold dans *Le ravisement*. Après l'arrêt du soleil dans la première scène du roman, le voyageur admet de façon énigmatique et soudaine qu'il se souvient « De tout, de l'ensemble » et donc, la lumière recommence son trajet dans le ciel (19).

Le narrateur n'explique pas ce que le voyageur entend par « de tout, de l'ensemble » ; en fait, la scène se termine quelques moments après la déclaration du voyageur. Le manque de ce

détail est le premier de nombreux blancs troublants dans la narration —ou d’après Duras elle-même, c’est une des « anesthésie[s], des suppressions. »¹³ Avec cette omission, le lecteur, ayant besoin du contexte pour accéder à ce souvenir, se trouve face au problème de ce récit squelettique : « the *mise à mort* of narrativity...incribes our absence or impossibility as readers. »¹⁴ Le lecteur de *L’Amour* doit attendre la fin du roman pour apprendre l’histoire du bal de la jeunesse du voyageur et de la femme aux yeux fermés. Après un voyage à T. Beach, le lieu du trauma, les deux parlent du bal dans un moment lucide, libéré de l’amnésie. Cependant, il y a une trace de ce souvenir manquant du récit qui apparaît tout au cours du roman quand le narrateur indique plusieurs fois « la musique de S. Thala. » Même sans le contexte du *Ravissement*, il est clair que le narrateur met l’accent sur le fait que la musique est liée à la mémoire et à l’acte de récupérer le passé. La bande-son créée par ce son diégétique—et puis par les manifestations de cette musique dans la poésie du texte—s’atténue à cause de la pénurie narrative qui exclut le souvenir du bal.

Quelques jours après leur réunion initiale, le voyageur et la femme aux yeux fermés déjeunent dans un café, où le narrateur évoque pour la première fois la musique rappelant le passé. Le bruit commence quand la femme rencontre sa perte de mémoire. Elle avoue au voyageur qu’elle est enceinte, mais quand il demande de qui, le narrateur dit « Elle ne sait pas » et puis, comme une affirmation de cette déclaration textuelle, la femme dit « Je ne sais pas » (35). Cette articulation double de l’amnésie sert d’invocation de la musique :

Le bruit, ici [le café] a cessé. Le rongement incessant, là-bas [S. Thala], recommence.
Il grandit.
Il se transforme.
Il devient un chant. C’est un chant lointain.
Les populations de S. Thala chantent. (38)

13. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (Paris : Les Éditions de Minuit : 1974), 12.

14. Willis, 126.

Cette intrusion inexplicable d'une chanson qui vient de la ville devient le sujet de leur conversation. La femme aux yeux fermés demande au voyageur s'il entend la musique, mais le voyageur ne répond jamais. Il semble que c'est plutôt le narrateur qui entend la musique et répond à la femme, tandis que le voyageur reste silencieux et « prend peur » :

— Vous entendez ? — elle s'arrête — c'est cette musique là.
C'est une marche lente aux solennels accents. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes. (39)

Bien que le voyageur ne reconnaisse pas la musique dans cette scène, le prisonnier entre dans le café et il parle aussi de la musique—donc si la musique est une hallucination, c'est une hallucination qui dépasse les limites du psychisme de la femme et qui devient partie de la folie collective de S. Thala. Le narrateur est obsédé aussi par la musique : il répète sans cesse, plus que nécessaire, la phrase « La musique continue encore. » Vers la fin de la scène, le prisonnier « écoute profondément avec une gravité insensée » et il demande au voyageur : « Vous vous souvenez ? La musique de S. Thala » (40). Le voyageur ne répond toujours pas.

En ce moment, le lecteur ne comprend pas la signification de cette « marche lente aux solennels accents...de bals morts, » mais au cours du roman, la musique devient de plus en plus présente. La voix cinématographique de ce narrateur sert à insérer la musique de S. Thala dans la prose ainsi que dans la diégèse. Selon McNeece, *L'Amour* démontre un phénomène par lequel « the text's thematic motifs become its structural attributes. »¹⁵ La deuxième fois que la musique apparaît comme un son diégétique, un lien développe entre cette musique et le style de la narration. Quand le prisonnier visite l'hôtel du voyageur, il entend de nouveau la musique et il danse—un acte décrit par Leslie Hill dans *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires* comme « a

15. McNeece, 6.

ghostly re-enactment of [the traveller's] past, acted out like a deathly mime show by the mad walker. »¹⁶ La façon dont le narrateur décrit cette danse—avec des répétitions et des rythmes— crée une manifestation linguistique de la musique « lente aux solennels accents » :

Marche, parcourt l'espace, le parcourt encore, s'arrête.
 Repart. S'arrête encore. Se fige.
 On chante, très bas.
 On chante.
 Il chante.
 C'est la musique des fêtes mortes de S. Thala, les lourds accents de sa marche.
 Il avance. La raideur habituelle disparaît d'un seul coup. Le voici, il avance, il chante et il danse en même temps, il avance sur la piste, dansant, chantant.
 Le corps s'emporte, se souvient, il danse sous dictée de la musique, il dévore, il brûle, il est fou de bonheur, il danse, il brûle, une brûlure traverse la nuit de S. Thala.
 Quelques secondes. Il s'arrête. (70).

Après cette danse, le narrateur reconnaît qu'il y a quelque chose d'absent dans le récit et dans la mémoire du prisonnier. Il offre une vue brève et rare dans le monde psychologique quand il dévoile le processus intérieur du prisonnier : « Il ne chante plus, il cherche autour de lui l'évènement extérieur qui a interrompu la danse, le chant, il cherche ce qui est arrivé, saisi par un vertige que seulement il subit » (71). Comme si la musique avait rafraîchi sa mémoire, le prisonnier reconnaît soudainement l'identité du voyageur. Il annonce cette découverte dans une phrase qui imite aussi le rythme et la rime d'une chanson simple : « Vous, c'était vous...vous êtes revenu » (72). Le narrateur trahit à nouveau son lecteur de la même manière que dans le premier épisode avec la musique : la scène se termine immédiatement, sans révéler la prise de conscience du prisonnier.

Quand le lecteur apprend finalement l'histoire du bal, le « primal un-seen scene¹⁷ » du

16. Leslie Hill, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires* (New York: Routledge, 1993), 81.

17. McNeece, 6.

roman, c'est à travers la voix du voyageur dans le dialogue, au lieu de celle du narrateur. Pendant le voyage à la salle de bal, le lieu du trauma originel, le voyageur raconte le passé à la femme. Il évoque le moment où « pour la première fois vous êtes tombée malade – il ajoute – Après un bal » et il note « la porte par laquelle nous sommes sortis...séparés ». (112, 134). Donc le voyageur invoque une récupération temporaire de mémoire pour la femme. Le narrateur invoque en même temps la mémoire textuelle au niveau sonore, mais maintenant avec le contexte donné par le voyageur. La musique de S. Thala réapparaît quand le voyageur visite la salle de bal : « On entend des rumeurs. Et plus loin, au bout d'un couloir, la musique des fêtes sanglantes, celle de l'hymne de S. Thala, lointaine, très lointaine » (125). Le retour de la musique dans la salle sert comme le moment de la récompense de la bande-son diégétique et de la musique de la poésie, qui sous-tendent tout le roman. La « marche lente » (entendue par les personnages) et le style d'un « incantatory tone¹⁸ » ou des « contrapuntal rhythms and cadences¹⁹ » (perçu par le lecteur) donnent lieu à une réalisation des blancs dans la mémoire textuelle dans ce moment.

Hormis la musique de S. Thala, la bande-son de *L'Amour* est remplie de sons qui communiquent la souffrance des personnages. Le narrateur semble comme un observateur impassible, mais en enregistrant le monde avec une attention obsessionnelle aux exclamations non verbales, il communique la peine émotionnelle au cœur du roman. L'histoire de *L'Amour* commence littéralement avec un son : « Un cri. On a crié vers la digue. / Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur » (12). Le cri arrive quelques pages après la première page, mais le narrateur insinue que le début de *L'Amour* était un faux départ. Après le cri, le narrateur exprime : « L'histoire. Elle commence.

18. McNeece, 10.

19. Carol Murphy, *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras* (Lexington, KY: French Forum, 1982), 138.

Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière. / Mais elle devient maintenant visible » (30). Donc le cri n'est pas exactement le commencement de l'histoire de trois personnages : cette histoire a commencé à un moment ambigu, « avant ». Par contre, le cri est le catalyseur qui permet au narrateur de raconter l'histoire de *L'Amour* (parce qu'elle devient visible).

Le narrateur met l'accent sur le fait que le cri est la première présence dans une scène plein d'absences. Avant le cri, le narrateur n'emploie que la forme négative. Il décrit un moment inerte, où le narrateur et les personnages subissent d'un aveuglement et d'une surdité :

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu :
 Ni le prisonnier fou qui marche toujours le long de la mer, ni la femme aux yeux fermés, ni l'homme assis.
 Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute.
 Et puis il y a un cri :
 l'homme qui regardait ferme les yeux à son tour sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le ciel, son visage se révolte et il crie. (13)

Même avant qu'il attribue le cri à « l'homme qui regardait » (le voyageur), le narrateur annonce qu' « il y a un cri. » Au niveau grammatical, c'est la forme la plus simple pour indiquer une présence. Puis, le cri devient l'action, le verbe d'une phrase plus poétique que descriptive. À la fois, il y a des répétitions de mots, avec « soulève » et « son visage, » et des répétitions phonétiques, avec de sons /s/ et /v/. Ces répétitions signalent le bégaiement du narrateur. La langue de sa description est nettement épaisse avec le son bégayant des mots et des syllabes.

Giles Deleuze, dans « Bégaya-t-il, » un court essai dans *Critique et clinique*,²⁰ parle de la relation entre les limites de la langue et le bégaiement : « *Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout la langue atteint à la limite qui en dessine le*

20. Essai de Deleuze trouvé dans : Craig Dworkin, "The Stutter of Form" in *The Poetry of Sound/The Sound of Poetry*, eds. Craig Dworkin and Marjorie Perloff (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), 167.

dehors et se confronte au silence [italiques et points de suspension dans l'original]. »²¹ Avec ses répétitions, le narrateur bégaie jusqu'au le moment du cri—un son par laquelle le récit dépasse les limites de la langue. Le cri lui-même exprime « une musique des mots...comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu, vision grandiose ou sublime audition. »²² Les tendances linguistiques du narrateur et le cri du voyageur, en même temps, déclenchent le « shift from the referential to the poetic dimension of language²³ » (décrit par McNeece) qui est au fond de *L'Amour*. Comme Deleuze le suggère, après la « sublime audition » des bégaiements et du cri, le narrateur doit affronter le silence. Un saut de section suit « il crie » : un blanc, un silence textuel.

Après le blanc, le narrateur répète à nouveau le cri, mais cette fois-ci, le son est détaché de sa source. Au lieu de « l'homme qui regardait » ou le voyageur, le narrateur utilise le pronom indéterminé : « On a crié vers la digue » (12). Le cri vient de partout et de personne à la fois. « On a crié » implique aussi le lecteur. Le cri n'est plus l'exclamation d'un personnage ; c'est une exclamation textuelle, usurpée par le narrateur. Tout au cours du roman, le narrateur enregistre les échos du cri. Il souligne souvent « le bruit, des cris, des cris de faim...[des] mouettes de la mer » et les « Bruits de sanglots réprimés » du voyageur (13, 94). De plus, l'atmosphère textuelle est perturbée par l'intrusion des « sirènes de voitures de police » au début du roman (22). Ce son inquiétant devient de plus en plus fort, et de plus en plus proche de la ville, en s'approchant du point culminant du roman. Les sirènes de police répondent à une vraie urgence : le prisonnier a mis le feu au cœur de S. Thala, qui crée un véritable « apocalyptic world » selon Murphy dans *Apocalyptic Desires*.²⁴ En même temps, les sirènes répondent aussi au

21. Giles Deleuze, « Bégaya-t-il » dans *Critique et clinique* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1993), 142.

22. Ibid, 141.

23. McNeece, 12.

24. Murphy, 142.

trauma originel de la femme aux yeux fermés. Quand la femme et le voyageur se rapprochent du passé et du lieu de casino à T. Beach, la bande-son et les images du roman deviennent infernales et cauchemardesques.

Les sirènes envahissent la scène, par exemple, quand le voyageur devient victime de la maladie de S. Thala. Il quitte sa femme et ses enfants de manière cruelle quand ils rendent visite à S. Thala dans une tentative de ramener le voyageur à la maison. Le voyageur dit directement à ses enfants : « Je ne revendrais plus...je ne veux plus d'enfants » (97). Pendant cette scission de sa vie et de son identité, le narrateur attire l'attention du lecteur sur les sirènes encore et encore, souvent répétant les mêmes phrases, mot pour mot. Ce son compense le manque de réponse émotionnelle du voyageur—comme un vestige inquiétant de ce qui a été perdu. Le narrateur juxtapose le sentiment et l'esprit vide, le silence et le bruit, l'absence et la présence :

Elle [la femme du voyageur] s'approche de lui sans bruit, elle arrive très près de son visage, à le toucher, elle dit :

— Je vous connais, vous ne le ferez pas.

Les sirènes, de nouveau, du côté de la rivière.

Elles cessent.

Elle dit calmement :

— Les enfants sont dans le hall.

Les sirènes, de nouveau, du côté de la rivière. (95)

L'effet sur le lecteur est bien inquiétant. L'écart entre l'engourdissement psychique des personnages et le paysage traumatique enregistré par le narrateur est stupéfiant. À la fin de l'histoire, le son devient accablant : « A toute volée, toutes les sirènes de S. Thala lancées » (139). Ce bruit sert d'ambiance au moment où la femme aux yeux fermés détruit complètement l'identité du voyageur. Les sirènes sont fortes, la fumée noircit le ciel, la mer rougeoit de flammes, et le voyageur ne peut pas se souvenir du nom de sa fiancée d'il y a dix-sept ans. Dans ce paysage apocalyptique, la femme déclare au voyageur : « C'est vrai — elle s'arrête, la voix redevient tendre — vous n'êtes rien » (136).

À travers ces répétitions de sons diégétiques, le narrateur développe une présence sonore qui reflète la peine émotionnelle cachée, mais au cœur du roman. Le ton de *L'Amour* est constamment perturbé par des sirènes, des cris, des manifestations sonores d'un trauma—même si les personnages ne peuvent pas se souvenir de l'incident la plupart du temps. La voix répétitive du narrateur garde l'essentiel d'un oubli, qui se manifeste dans la bande-son du roman, dans la musique de S. Thala et les exclamations de détresse. L'état de la mémoire textuelle de *L'Amour* ressemble à la mémoire de la femme aux yeux fermés, décrite par le prisonnier. Dans un dialogue entre le prisonnier et le voyageur, le voyageur demande :

- Elle a oublié ?
- Rien.
- Perdu ?
- Brûlé. Mais c'est là, répandu. (54)

Il serait utile de penser de cette expression— « Brûlé. Mais c'est là, répandu » —comme une métaphore saillante qui explique la dispersion de la mémoire dans la langue du texte. Le trauma formatif de la femme n'existe pas ouvertement dans le récit, mais il vit dans les sons diégétiques et les images de S. Thala—tous évoqués de manière répétitive par le narrateur. La perspective du narrateur est cinématographique mais avec une attention obsessionnelle pour certains éléments (comme la musique, les sirènes et les cris—tous étant liés à la peine du passé). En somme, *L'Amour* n'est pas une éradication totale de la mémoire, mais une délocalisation. La voix du narrateur, et pas les personnages ou le récit, se souvient de quelque chose d'émotionnel du passé, même si elle ne se rappelle pas les détails. Malgré les absences qui bouleversent l'histoire, on peut dire que la psychologie du texte : *c'est là, répandu*.

Chapitre 2 : Construction linguistique et l'état psychique

En parlant de *L'Amour*, Alain Vircondelet, un biographe français et le président de jury du prix Marguerite-Duras, propose que le roman consiste de « poèmes semi-formulés que le lecteur doit découvrir. »²⁵ C'est-à-dire, le roman permet une rencontre entre le lecteur de Duras et une voix poétique mystificatrice. Cette situation narrative est loin de celle du *Ravissement*, dont la voix du narrateur est aussi la voix d'un personnage, Jacques Hold. Dans ce cas-ci, il y a des limites à ce qui peut être transmis et à quelle sorte de ton la langue peut prendre. Dans *L'Amour*, la voix du récit est plus libre—parce qu'elle ne participe pas dans le triangle d'amour—et plus limitée, à cause de son style cinématographique. Comme je l'ai mentionné, ce dernier roman du cycle indien provoque un « shift from the referential to the poetic dimension of language. »²⁶ Du point de vue herméneutique, McNeece parle d'un « double movement, whereby the signified becomes increasingly diffuse and the signifier increasingly pronounced. »²⁷ Je m'intéresse aussi à cette prononciation accentuée du signifiant, mais j'ancre cet enjeu linguistique dans la question du narrateur. C'est seulement grâce aux opportunités offertes par la nouvelle voix narrative et aux tendances répétitives de ses descriptions que Duras peut souligner si radicalement la dimension poétique de la langue.

Mais que se réalise-t-il à travers cette poésie ? Dans mon premier chapitre, j'ai exploré comment les choses rapportées répétitivement par le narrateur sont une source du cachet émotionnel de *L'Amour*. Ici, j'explorerai un phénomène semblable, mais plus subtile : le processus par lequel la poésie du narrateur communique au lecteur quelques aspects intégraux du

25. Murphy, 144.

26. McNeece, 12.

27. Ibid, 14.

psychisme des trois personnages. La langue du narrateur ne sert pas principalement à narrer l'histoire ou à former un récit traditionnel ; elle sert plutôt à créer l'expérience sensorielle du lecteur engagé dans l'histoire de la maladie de S. Thala. Pour Duras en ce moment, à la fin littéraire du cycle indien, le langage est une matière première, à la fois acoustique et physique, qui s'affronte au lecteur au niveau sensoriel. L'effet de cette poésie est crucial dans la tentative de Duras de présenter les psychismes atypiques. La voix disjonctive du narrateur impose au lecteur des expériences textuelles de dissociation et de désorientation—deux choses profondément liées aux expériences des trois personnages principaux et surtout de la femme aux yeux fermés.

La manifestation principale du « state of dissociation²⁸ » qui domine le cycle indien émerge grâce aux descriptions du narrateur du paysage de S. Thala. La pénurie du récit interagit avec la construction linguistique du cadre afin de créer une « impression d'insolite et d'étrangeté²⁹ » qui vit dans la voix. Le roman est bien minimaliste, mais ce minimalisme—décrit par Hélène Cixous comme « l'art de pauvreté³⁰ » —permet aux répétitions (nécessitées par le manque de détails) de créer une langue épaisse. Pierrot fait remarquer cette interaction entre la pauvreté de détails et l'épaisseur répétitive : il dit que « le décor...n'est présent que par la reprise obsessionnelle d'un petit nombre de détails. »³¹ Dans le monde de *L'Amour*, il n'existe que d'éléments nécessaires. Par conséquent, quand le narrateur évoque le cadre du roman, il ne crée pas des images complètes. L'espace de S. Thala consiste de parties individuelles, sans liens.

La parataxe et l'asyndète sont des caractéristiques déterminantes de la voix narrative de

28. McNeece, 4.

29. Pierrot, 242.

30. Cixous et Foucault, 9.

31. Pierrot, 242.

L'Amour. Pendant la première description de la plage, la fragmentation extrême des phrases est frappante. Le narrateur évoque un espace immobile et figé, mais aussi discontinu. Au niveau grammatical, il n'y a pas de liens entre les différents éléments de l'espace. Le lecteur doit remplir les blancs dans la syntaxe : « La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent, » et puis, « La mer, la plage, il y a des flaques, des surfaces d'eau calme isolées » (7). Même avant la présentation de la femme aux yeux fermés, la langue qui décrit le monde physique reflète un psychisme qui est détaché du réel. Il n'y a pas un ordre logique de cet espace ; c'est un paysage de parties fragmentées, sans illusion d'une réalité complète. Comme lecteurs, nous nous sentons également perdus dans un amas désorganisé d'objets et d'éléments naturels : nous désirons les images solides du cadre, mais n'apercevoir que des coups d'œil.

Même si le narrateur utilise la parataxe en parlant du paysage principalement, il donne au lecteur plusieurs indices de la fusion entre la femme et l'espace autour d'elle. En fait, il existe une sorte de symbiose entre le protagoniste et le cadre ; la nature imite physiquement la femme et vice versa. Par exemple, quand la femme se plaint de l'envie de vomir à cause des nausées de grossesse, son inconfort se manifeste dans la scène sur la plage. La scène est à la fois nauséuse et nauséabonde : « la mer, le mouvement nauséux de la houle, les mouettes de la mer qui crient et dévorent le corps [d'un chien mort] du sable, le sang » (23). En même temps, la nature agit sur la femme. Au milieu de l'histoire, l'orage qui détruit S. Thala laisse des traces sur son visage. Le narrateur fait remarquer que « L'orage a creusé ses traits » et « a noirci ses yeux » (34, 35). Plus subtilement, la fusion de la femme et le paysage apparaît au niveau grammatical. Le pronom « elle » indique simultanément la femme et la mer dans les phrases répétitives comme « Elle la montre, c'est la mer du matin, elle bat, verte, fraîche, elle avance, elle sourit, elle dit... » (59).

Le lieu de S. Thala est ainsi beaucoup plus qu'un cadre pour l'histoire ; selon les paroles

de la femme aux yeux fermés, « tout, ici, tout c'est S. Thala » (66). Ou selon McNeece, la mer, le sable et le vent : tous ces « elements become veritable protagonists » du roman.³² Par conséquent, les descriptions du paysage évoquent plutôt l'expérience subjective de la femme aux yeux fermés. Le style cinématographique entraîne une langue fragmentée, saccadée et sonore, surtout dans les jours qui précèdent le voyage à S. Thala :

Soleil fixe sur S. Thala. Vent. Lumière d'or fixe, fouettée par le vent. Odeur du sel et de l'iode mêlés, âcre odeur déterrée des eaux.

La mer bat, forte, sous le ciel nu, les sables se soulèvent, courent, crient, les mouettes de la mer luttent contre le vent, leur vol est ralenti. (109-10)

Cette grammaire disjonctive correspond au monde disjonctif—la sorte de monde où la femme habite.

Dans la construction linguistique du paysage, le lecteur découvre la possibilité d'avoir accès à la conscience de la femme aux yeux fermés. Cependant, ce lien entre la langue poétique et l'intériorité des personnages s'étend au-delà de la femme. De temps en temps, la voix du narrateur sert à révéler l'expérience du voyageur de retourner sur les lieux de son crime—sa décision d'abandonner sa fiancée pour une autre femme il y a dix-sept ans (une décision qu'il répète avec sa femme actuelle au milieu du roman). Grâce à la poésie de *L'Amour*, le lecteur peut ressentir assez clairement son sentiment de désorientation. Principalement, l'hôtel où le voyageur séjourne à S. Thala (qui est probablement l'Hôtel des Bois du *Ravissement*) devient un espace allégorique qui communique le psychisme du voyageur. Après que le voyageur rend visite à la femme aux yeux fermés à la prison, il ressent « le vertige de S. Thala » (55). Il est clair que le voyageur est perturbé par le discours du prisonnier, qui se reflète à la femme comme « Objet du désir absolu, » mais encore une fois, le narrateur rencontre les limites de ce qu'il peut narrer (50).

32. McNeece, 9.

Il ne peut pas raconter une sorte de flux de conscience. Donc, au lieu de narrer cet état émotionnel du vertige, le narrateur imprègne linguistiquement le lieu de l'hôtel des sentiments du voyageur. Juste après la promenade accablante du voyageur autour de « la ville empoisonnée, » le langage aussi devient vertigineux (55) :

Le voyageur entre dans le hall de l'hôtel qui est derrière le mur. L'endroit est peu éclairé. Deux rangées de fauteuils sont là, face à la mer. Une porte donne sur un balcon, la porte est ouverte. Des plantes noires remuent dans le vent qui entre par la porte. Des glaces parallèles occupent les murs. Elles reflètent les piliers du centre du hall, leurs ombres massives multipliées, les plantes vertes, les murs blancs, les piliers, les plantes, les piliers, les murs, les piliers, les murs, les murs, et puis lui, le voyageur, qui vient de passer. (56)

Le langage communique au niveau sensoriel son état et ses perceptions. Cette description d'espace accomplit deux choses à la fois : premièrement, la répétition de mots crée pour le lecteur une visualisation des reflets infinis dans les glaces, et deuxièmement, elle manifeste pour le lecteur une sensation tourbillonnante, liée au vertige du voyageur. Bien que le style narratif soit limité et le langage lapidaire, le lecteur ressent de manière palpable la désorientation du voyageur.

Conclusion

L'Amour présente à la fois les inconvénients et les avantages du désir de Duras de réduire ses histoires à une forme squelettique. C'est un roman qui noie pratiquement son lecteur dans ses absences profondes. Cependant, il y a encore une présence émotionnelle dans ce texte— quelque chose qui existe en dehors des personnages amnésiques et du pauvre récit. Dans « À propos de Marguerite Duras » avec Hélène Cixous, Michel Foucault tente d'expliquer sa rencontre avec la présence de l'œuvre de Duras (bien qu'il ne parle pas de *L'Amour*) : « Une espèce de force nue contre laquelle on vient glisser, sur laquelle les mains n'ont pas de prise. C'est la présence de cette force, cette force mobile et lisse, de cette présence en même temps fuyante, c'est ça qui m'empêche d'en parler. »³³ Comme le suggère Foucault, il est difficile de localiser la source de cette présence éphémère. Mais à la fin de l'entretien, Cixous offre une réponse possible en discutant des films de Duras. Elle propose que, peut-être, la voix est l'outil le plus important dans l'œuvre de Duras : « Où est la maîtrise ? — ça, ça rentre par la voix. C'est que là où on entend, et elle à l'oreille, si son regard est coupé elle a de l'oreille, alors c'est là que ça revient, c'est-à-dire que ce qui est dehors rentre, la voix est justement ce qui pénètre. »³⁴

À mon avis, il serait pertinent d'appliquer son commentaire filmique à *L'Amour*—le roman le plus cinématographique de tous les textes du cycle indien. La voix de *L'Amour* devient la source du cachet psychologique du roman, un peu comme dans le cas du *Ravissement*. Le récit de *L'Amour* est presque inaccessible—comme S. Thala, qui est décrit comme un espace impénétrable. Tout au cours du roman, le narrateur répète les expressions comme la « masse

33. Cixous et Foucault, 8.

34. Ibid, 22.

noire, » « l'enchaînement continu » et « l'épaisseur, insaisissable » en parlant de la ville (41, 28, 42). La femme et le prisonnier marchent autour de S. Thala chaque jour, mais ils ne peuvent pas entrer dans le cœur de la ville ; « Ils disparaissent, ils tournent du côté de la rivière. Ils contournent, ils évitent, ils ne pénètrent pas dans l'épaisseur de pierre » (32). Le lecteur de *L'Amour* imite ce parcours, tournant autour de la femme aux yeux fermés, le voyageur et le prisonnier sans jamais connaître leurs identités. Cependant, la voix du narrateur nous donne une expérience solide qui évoque la claustrophobie, la maladie et le passé de S. Thala. C'est l'oreille qui est la clé dans ce roman cryptique. Il faut écouter la bande-son chaotique de S. Thala. Il faut écouter aussi la langue poétique du narrateur : la grammaire disjonctive nous met dans un monde insensé et les répétitions excessives nous désorientent. En effet, la relation entre le lecteur et le langage imite la relation entre les personnages du triangle et la réalité. En utilisant la voix d'un narrateur qui est impliqué dans l'histoire de manière inattendue, Duras nous présente des absences—des consciences détachées de la réalité, d'identité et du passé.

Bibliographie

- Cixous, Hélène et Michael Foucault. « À propos de Marguerite Duras. » *Cahiers Renaud-Barrault* 89 (1975) : 8-22.
- Deleuze, Giles. « Bégaya-t-il » dans *Critique et clinique*, 135-143. Paris : Les Éditions de Minuit 1993.
- Duras, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, 1976. Réédition en folio, Paris : Gallimard, 1964.
- . *L'Amour*. Paris : Gallimard, 1971.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1974.
- Dworkin, Craig. "The Stutter of Form." In *The Poetry of Sound/The Sound of Poetry*, edited by Craig Dworkin and Marjorie Perloff, 166-183. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Gaensbauer, Deborah B. "Revolutionary Writing in Marguerite Duras' *L'Amour*." *The French Review* 55, no. 5, (1982): 633-639.
- Glassman, Deborah. *Marguerite Duras: Fascinating Vision and Narrative Cure*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1991.
- Hill, Leslie. *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*. New York: Routledge, 1993.
- Hoffman, Carol. *Forgetting and Marguerite Duras*. Niwot, CO: University Press of Colorado, 1991.
- La femme du Gange*. En streaming. Réalisé par Marguerite Duras. Paris, FR : Service de la recherche de l'ORTF, 1974.
- Lacan, Jacques. « Hommage fait à Marguerite Duras. » *Cahiers Renaud-Barrault* 52 (1965) : 7-

15.

McNeece, Lucy Stone. "The Reader in the Field of Rye: Marguerite Duras' *L'Amour*." *Modern Language Studies* 22, no. 1, (1992): 3-16.

Murphy, Carol. *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*. Lexington, KY: French Forum, 1982.

Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. Paris : Librairie José Corti, 1986.

Sarkissian, Natalia. "The Dance of Entanglement." Critique de *L'Amour* de Marguerite Duras. *Numero Cinq Magazine Reviews* 4, no. 10 (2013) : en ligne,
<http://numerocinqmagazine.com/2013/10/07/the-dance-of-entanglement-a-review-of-marguerite-duras-lamour-natalia-sarkissian/>

Vircondelet, Alain. *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris : Seghers, 1972.

Willis, Sharon. *Marguerite Duras: Writing on the Body*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1987.