

LES CONSTRUCTIONS LACUNAIRES DANS
***L'AMANTE ANGLAISE* DE DURAS**

**LES CONSTRUCTIONS LACUNAIRES DANS
L'AMANTE ANGLAISE DE MARGUERITE DURAS**

By

OLGA JOLOUDEVA, Dipl.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Olga Joloudeva, April 1998

MASTER OF ARTS (1998)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE: Les constructions lacunaires dans *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras.

AUTHOR: Olga Joloudeva, Diploma of Teacher of French Language (Moscow
Linguistic University)

SUPERVISOR: Doctor Anna St. Leger Lucas

NUMBER OF PAGES: vi, 130

RÉSUMÉ

Dans *L'Amante anglaise*, Marguerite Duras continue une des traditions littéraires modernes qui consiste à construire le texte à partir d'un manque. Cette pratique narrative reflète l'attitude philosophique de l'auteur envers le monde. Ce dernier est avant tout inconnaissable à cause du point de vue subjectif qui est le propre de l'être humain. Dans *L'Amante anglaise*, Duras exprime l'ignorance de ses personnages à travers certains procédés narratifs que nous appelons "constructions lacunaires." Ces constructions exploitent, à différents niveaux du texte, la problématique de l'ambiguïté et de l'incertitude qui font partie intégrante du monde imaginaire de l'écrivain. Dans notre étude, nous nous concentrons sur l'examen de la composition du texte en question, des rapports qui s'établissent entre les personnages, de la communication entre eux et des thèmes du manque qui domine la narration. Nous partons de la prémisse philosophique que la structure du langage détermine notre perception de la réalité. La forme dialogale du texte se prête bien à une étude détaillée du regard subjectif qui fragmente et déforme la réalité jusqu'à ce qu'elle se conforme aux exigences de l'histoire du moi.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Dr. Anna St. Leger Lucas, pour ses conseils constructifs, son encouragement et le temps qu'elle m'a consacré. Mes remerciements vont aussi au Dr. John Stout et au professeur Owen Morgan pour leur intérêt dans mon travail et leurs commentaires qui ont permis d'approfondir mon analyse.

J'aimerais également exprimer ma reconnaissance à mon mari, William, dont l'appui moral me réconfortait tout au long de mes études. J'apprécie de tout mon cœur l'encouragement de ma famille. Je voudrais dédier cette étude à mes parents.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE	8
CHAPITRE I. Le scepticisme philosophique de Marguerite Duras	8
CHAPITRE II. <i>L'Amante anglaise</i> et le roman policier	19
DEUXIÈME PARTIE. Les constructions lacunaires dans <i>L'Amante anglaise</i>	28
CHAPITRE III. La composition du texte	30
Le titre	30
La structure du texte	32
Le statut de l'écriture	38
Les voix narratives	42
CHAPITRE IV. Les personnages	47
L'interrogateur	47
Pierre	57
Claire	62
CHAPITRE V. L'histoire	65
Le silence	65
La folie	72

Le crime	78
CHAPITRE VI. Le langage	83
Le schéma de communication	84
Les contextes des personnages	93
La référence littéraire	107
CONCLUSION	114
BIBLIOGRAPHIE	120

Le point de départ dans mon travail est l'ignorance. Si je suis omnisciente, je n'écris pas. C'est dans l'ignorance, dans l'incapacité de saisir, que j'écris. Je crois que c'est une donnée de base qui est commune à tous mes livres.

*Marguerite Duras**

INTRODUCTION

L'année de la publication de *L'Amante anglaise*, 1967, tombe en plein épanouissement de la carrière littéraire de Marguerite Duras. Bien qu'une étude intertextuelle ne représente pas notre objectif, pour mieux apprécier le texte en question nous l'envisageons toujours dans le contexte de l'œuvre durassien. C'est la comparaison et l'opposition avec ses autres textes qui révèle la valeur de celui-ci parce que ce qui définit un texte c'est ce qui le distingue. Ainsi, on peut remarquer dans *L'Amante anglaise* quelques nouveaux éléments narratifs. Premièrement, le texte n'a pas été inspiré par une expérience personnelle de l'écrivain comme l'ont été pratiquement tous ses textes. Deuxièmement, la fascination de l'auteur devant la mort violente, le crime, exploitée souvent dans sa production littéraire,¹ prend dans le texte en question une forme extrême : le meurtre est mis au centre de l'histoire. Troisièmement, pour la première fois, sa protagoniste abandonne le rôle passif de témoin et assume la responsabilité du crime.² En même temps, la meurtrière supposée,

* Cohen, Susan Diane. "From Omniscience to Ignorance: Voice and Narration in the Work of Marguerite Duras." *Remains to be Seen*. Ed. Sanford Scribner Ames. New York: Peter Lang, 1988. 52. Notre traduction.

¹ Il s'agit surtout des œuvres suivantes de Marguerite Duras : *Le Square*, *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*, *Hiroshima mon amour*, *Le Vice-consul*, *India Song*, *L'Amant*.

² A la différence de la pièce de théâtre *Les Viaducs de la Seine et Oise*, où la femme et le mari tuent la cousine ensemble, dans *L'Amante anglaise* la femme avoue avoir agi seule.

Claire, par sa “folie” et son opacité, se joint aux autres personnages féminins de Duras. Il semble que l’auteur ne la connaisse pas mieux que le lecteur. Cette prise de position envers son personnage nous paraît assez remarquable et, en même temps, elle reflète l’attitude de l’ignorance que de la romancière adopte dans son écriture.

Si l’on prend la position de Marguerite Duras qui dit que “les mots ont une puissance de prolifération infinie”,³ on s’éloigne d’une seule image globale du monde et l’on se trouve en présence de différents points de vue subjectifs qui sont incomplets en vertu des connaissances limitées de l’individu. Dans *L’Amante anglaise*, Duras entreprend d’exploiter cette subjectivité. Dans cette étude nous espérons montrer comment, à travers plusieurs constructions lacunaires, l’écrivain transmet le caractère fragmentaire d’une vision subjective du monde, l’aspect ambigu et peu rassurant des objets et des événements extérieurs, et l’impossibilité de connaître l’autre. On se concentrera sur les quatre éléments narratifs, notamment : la structure du texte, le traitement des personnages, de l’histoire, et surtout le langage.

Le manque de narrateur omniscient force le lecteur à prêter une attention particulière au choix langagier de l’écrivain, à tout ce qui est dit, aussi bien qu’à tout ce qui n’est pas dit dans le texte. Aussi l’étude du langage jouera-t-elle un rôle important. Dans notre analyse du langage du roman, nous prendrons comme point de départ le concept du langage de Ludwig Wittgenstein. Comme le texte entier exploite le discours direct sous forme de dialogues entre personnages, nous en examinerons le

³ Lamy, Suzanne, et André Roy, eds. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Spirale, 1981. 24.

fonctionnement dans *L'Amante anglaise* à l'aide du schéma de communication de Roman Jakobson. La présence de quatre narrateurs nous invite à examiner leur statut narratif par rapport à l'histoire et aux autres narrateurs. Dans ce but, nous utiliserons le schéma proposé par Gérard Genette.

Il nous paraît opportun de définir les éléments théoriques que nous comptons appliquer à cette étude. Nous voudrions examiner les idées de Wittgenstein sur le rapport entre le langage et la réalité parce qu'elles sont très similaires à celles que Marguerite Duras exploite dans son œuvre en général et, dans *L'Amante anglaise*, en particulier. Pour parler du concept du langage de Wittgenstein, nous exploiterons l'entretien entre Bryan Magee et John Searle.⁴ Les deux ouvrages philosophiques principaux de Wittgenstein, tous les deux traitant du rôle du langage dans la vie humaine sont le *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) et les *Philosophical Investigations* (1953). Il est à noter que le dernier réfutait le premier et que c'est cette deuxième approche conceptuelle qui nous intéresse.

Avant de passer aux idées exploitées dans *Philosophical Investigations*, nous nous permettons de décrire très brièvement le propos de *Tractatus Logico-Philosophicus* afin de mettre en valeur la différence entre les deux ouvrages. Il s'agit du concept du tableau (*picture theory of meaning*) : tout comme les éléments d'un tableau non-abstrait correspondent aux éléments du monde réel, et l'arrangement des éléments du tableau correspond à l'arrangement possible des objets du monde réel, les

éléments du langage, les phrases, correspondent aux objets du monde réel et à leurs arrangements possibles. Wittgenstein croyait que l'on pouvait comprendre la structure de la réalité en analysant la structure du langage parce que la structure de la réalité déterminait la structure du langage, sinon les phrases seraient dénuées de sens.

Trente ans plus tard, dans *Philosophical Investigations*, Wittgenstein propose une nouvelle philosophie qui développe l'idée de l'usage du langage (*use conception of meaning*). La différence fondamentale consiste en ce que, cette fois, c'est la structure du langage qui détermine la structure de la réalité. Par cette affirmation le philosophe s'oppose, premièrement, à son propre point de vue selon lequel les mots ont une signification parce qu'ils représentent les objets du monde réel et, deuxièmement, à la tradition philosophique selon laquelle les mots ont une signification parce qu'ils sont associés aux idées de l'esprit. Pour Wittgenstein, le sens d'un mot est défini par l'usage linguistique qu'on en fait dans le langage. Pour comprendre le sens d'un mot, il ne suffit pas d'en chercher la définition dans le dictionnaire ; plutôt il faut l'interpréter dans le contexte de son énonciation. Le sens d'un mot peut changer d'une situation communicative à l'autre, d'un contexte à l'autre, et Wittgenstein attire constamment l'attention de ses lecteurs sur le caractère multiple des emplois du langage.

Le philosophe introduit dans son raisonnement le terme "jeu de langage" qui incorpore deux caractéristiques essentielles : premièrement, l'emploi du langage n'est

⁴ Magee, Bryan. "Wittgenstein." *The Great Philosophers*. New York: Oxford University Press, 1987.

Si nous revenons à l'idée de Wittgenstein, que le sens d'un mot est défini par le contexte dans lequel il est employé, elle nous amène directement à notre deuxième élément théorique, la théorie de la communication de Jakobson. Son schéma de communication fait valoir l'importance du contexte, essentiel à la référence puisqu'il permet de définir le référent. Par "référence" nous entendons la relation qui existe entre une expression et ce que cette expression représente dans une énonciation particulière⁶. Comme le remarque Émile Benveniste, "la référence est partie intégrante de l'énonciation" parce que "parler, c'est toujours parler-de".⁷ Dans les chapitres qui suivent, nous examinerons les particularités de la référence littéraire, les rapports entre le sens et la référence et le fonctionnement du schéma de communication dans le texte en question sous l'angle des contextes pluriels, c'est-à-dire des contextes de l'auteur, des personnages et des lecteurs.

⁶ Whiteside, Anna. "Theories of Reference." *On Referring in Literature*. Eds. Anna Whiteside et Michael Issacharoff. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. 179-80.

⁷ Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1974. 82, 62.

P R E M I È R E P A R T I E

C H A P I T R E I

LE SCEPTICISME PHILOSOPHIQUE DE MARGUERITE DURAS

Dans ce chapitre nous essaierons de caractériser l'attitude de Duras envers le monde qu'elle exprime par le biais de son écriture. Pour mieux accomplir notre tâche, nous commencerons par définir la tradition littéraire qu'elle rejette. Ensuite, nous étudierons son point de vue sur le sort de l'écrivain d'aujourd'hui, pour mieux examiner comment cette prise de position influence le choix des structures narratives qu'elle emploie dans *L'Amante anglaise*. Enfin, nous expliquerons la nature de notre intérêt pour ce texte.

En 1964, Barbara Bray avance l'idée que s'il y a quelque chose de commun entre Marguerite Duras et certains de ses contemporains écrivains, c'est "un

scepticisme philosophique, voire un nihilisme”.⁸ Nous pensons qu’en tant qu’écrivain, Duras exprime son scepticisme philosophique par rapport au grand roman du XIX^e siècle avec tout l’héritage idéologique de celui-ci. La caractéristique capitale du roman traditionnel est le point de vue objectif du narrateur omniscient. D’habitude, la narration s’effectue à la troisième personne du singulier, ce qui crée une certaine distance entre le narrateur et d’autres personnages. D’ailleurs, cette distance établit la suprématie du narrateur parce que dans son discours il s’approprie les histoires d’autres protagonistes. L’écrivain attribue un caractère omniscient au narrateur dans le but de justifier sa faculté de savoir :

[...] ce qui se passe, non seulement à l’extérieur, dans la conduite, mais au plus profond, dans les cœurs de ses personnages. Il s’attribue le pouvoir d’ubiquité et le droit d’être dans les consciences à tour de rôle, puisque ses personnages vivent dans son esprit.⁹

En fait, tous les autres attributs du roman traditionnel (l’importance du personnage principal, la chronologie linéaire, la structure fermée du texte et le rôle passif réservé au lecteur) découlent de cette attitude du narrateur. La connaissance absolue de ce dernier élimine toute incertitude et ambiguïté au niveau de la forme et du contenu de l’œuvre. Chaque élément du texte, depuis les gestes des personnages et les détails sur leurs costumes aux objets les plus insignifiants qui les entourent, sert à créer une image

⁸ Bray, Barbara. “Marguerite Duras : le langage comme événement.” *Un Nouveau Roman ? Recherches et traditions*. Ed. J. H. Matthews. Paris: Minard, 1964. 75.

⁹ Barrère, Jean-Bertrand. *La cure d’amaigrissement du roman*. Paris: Albin Michel, 1964. 21.

cohérente et commensurable du monde, et à relever la “vérité” que l’auteur veut communiquer au lecteur.¹⁰

Afin de chercher une explication possible de la raison pour laquelle Duras trouve inadmissible de suivre la tradition littéraire du siècle précédent, analysons les trois passages suivants :

Duras : [...] L’écriture est faite, élaborée, construite à partir de la solitude. S’il n’y avait pas de solitude, on n’écrit pas. C’est bien. Ça a trait à l’essentiel de l’homme. [...] Des gens qui ne sont pas doués de solitude, des gens qui ne savent pas ça, n’existent pas. Ils existent, si, anecdotiquement, parallèlement comme des notions données à l’école, dans la culture classique, mais ils n’existent pas en tant qu’entité tragique et inconnaissable.¹¹

Duras : Il n’y a rien de vrai dans le réel, rien.¹²

Y. Andréa : Vous vous préoccupez de quoi ?

M. Duras : D’écrire. Une occupation tragique, c’est-à-dire relative au courant de la vie. Je suis dedans sans efforts.¹³

Tout d’abord, rappelons le concept de l’usage du langage de Wittgenstein selon lequel nous ne pouvons pas observer la réalité de l’extérieur du langage. Nos connaissances sur le monde réel et sur autrui sont invérifiables et/ou décevantes dans la mesure où nous n’avons pas de point de vue objectif. La solitude, dont parle Duras, vient de la prise de conscience de l’ignorance humaine. Parce qu’on ne peut regarder le monde qu’avec ses propres yeux on est des étrangers les uns pour les autres. La réalité échappe à notre compréhension parce qu’on ne peut pas faire confiance aux repères illusoires du “réel” ou du “vrai”, repères qui changent d’une perspective à

¹⁰ Sarraute, Nathalie. *L’Être du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956. 60-63.

¹¹ Lamy et Roy 52.

¹² Cohen, Susan Diane. “La présence de rien.” *Cahiers Renaud Barrault* 106 (1983): 17.

l'autre. Ceci dit, on comprend mieux pourquoi l'écriture, selon Duras, est "tragique" : sans répit ses écrits essaient de saisir, de décrire ce que le langage, tel qu'il est employé, n'est pas capable d'exprimer. C'est pourquoi notre écrivain se méfie des discours qui prétendent à déchiffrer ce monde indéchiffrable. Ces discours du "savoir", discours totalitaires, mutilent "le matériau littéraire"¹⁴ parce que le savoir réduit ce matériau à un seul sens aux dépens de tous les autres sens possibles. Selon Duras : "Le matériau littéraire doit arriver entier, même dans une sorte de désordre initial, de forme informe en somme, pour être entier, pour ne pas être mutilé [...]"¹⁵ Pour elle, qui est "dans un état abominable de doute"¹⁶ devant l'écriture "c'est le mot 'savoir' qui est choquant".¹⁷ C'est pour cela peut-être que ses personnages "ne *savent* plus"¹⁸ : le langage qu'ils utilisent pour communiquer limite et déforme la compréhension du monde et met en évidence le mystère de l'autre.

On constate que la forme du roman réaliste du XIX^e siècle ne concorde pas du tout avec la position de l'ignorance que Duras prend vis-à-vis de l'écriture. Au contraire, le narrateur omniscient du roman traditionnel sait lire les pensées d'autrui, comprend avec certitude la signification des événements et des objets, anticipe l'avenir. Son autorité a pour effet une interprétation catégorique des choses, puisqu'aucune autre optique ne la conteste dans le texte. Ainsi, pour que son écriture

¹³ Duras, Marguerite. *C'est tout*. Paris: P.O.L., 1995. 11.

¹⁴ Lamy et Roy 69.

¹⁵ Lamy et Roy 69.

¹⁶ Duras, Marguerite, et Xavière Gauthier. *Woman to Woman*. Trans. Katharine A. Jensen. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987. 145. Notre traduction.

soit entière, pour qu'elle ne soit pas mutilée par le discours d'un savoir dominant, Duras emploie dans *L'Amante anglaise* des procédés narratifs différents de ceux du roman traditionnel.

La première chose que l'on remarque, en commençant la lecture du texte, est précisément cette absence d'un narrateur omniscient. Le refus du rôle omniscient va de pair avec l'adoption par le narrateur du point de vue subjectif. Cependant, comme il s'agit d'une œuvre d'imagination, les normes de la subjectivité du monde réel ne sont plus applicables. Bien sûr, la nature même de la littérature, de cet "art du mensonge",¹⁹ sous-entend que l'écrivain décide de ce que son personnage va ou ne va pas dire ou faire. Quant à la subjectivité du point de vue littéraire, elle doit respecter le caractère fragmentaire, lacunaire des connaissances des personnages.

A notre avis Duras respecte cette convention narrative dans *L'Amante anglaise*. En effet, aucun des personnages du roman n'est à même de savoir plus que ce qui est dit en sa présence. Le lecteur, lui, est témoin de toutes les conversations du texte, donc il en sait plus que les personnages, mais moins que ce qu'aurait pu lui dire un narrateur omniscient. Le personnage de l'interrogeur remplit la fonction du narrateur dans le texte. Pourtant, on doit parler de sa fonction narrative avec une certaine réserve parce qu'il ne raconte pas une histoire proprement dite. D'ailleurs, cela ne serait pas possible, précisément à cause de la subjectivité de son point de vue.

¹⁷ Duras et Gauthier 105. Notre traduction.

¹⁸ Duras et Gauthier 105. Notre traduction.

¹⁹ Barrère 45.

Mais dans la mesure où c'est lui qui est l'initiateur des conversations qui constituent le corpus du texte, nous pouvons lui attribuer le rôle de narrateur. Il présente les faits, organise les entrevues et, par le biais de ses questions, fait parler les trois autres personnages du livre. Il représente la nouvelle génération de narrateurs qui, au lieu de nous faire part d'une explication rationnelle des événements, cherchent des réponses et essaient de comprendre eux-mêmes. Ce n'est pas par hasard, sans doute, que le narrateur joue le rôle d'interrogateur. Il se rend compte de ses connaissances incomplètes et espère combler les lacunes en questionnant les autres. Nous reviendrons à la discussion du succès d'une telle entreprise et de ses implications à la section consacrée au personnage de l'interrogateur. Comme ce personnage assume deux fonctions simultanément, celles de narrateur et d'interrogateur, nous l'appellerons tantôt "narrateur" tantôt "interrogateur" selon l'aspect en question. Dans les citations de *L'Amante anglaise* il sera identifié toujours comme "narrateur".

Parce que l'histoire n'est pas racontée par un narrateur omniscient, toute analyse psychologique devient problématique. Dans le texte il n'y a que des dialogues sans aucun commentaire de l'extérieur. Alors, il est souvent difficile et même impossible de savoir qui parle. Le commentaire suivant exprime bien la déception du lecteur devant l'écrivain qui rejette une attitude omnisciente :

Mais sans doute faut-il regretter qu'elle [Duras] expulse systématiquement d'un texte comme *L'Amante anglaise* tout frémissement personnel, cette fièvre presque indéfinissable qui signifie, pour le lecteur, que non seulement l'écrivain a fait "ce qu'il voulait", mais encore qu'il a atteint, au-delà du but fixé, à une zone

mystérieuse ou blessée de nous-mêmes, l'a pénétrée, l'a nourrie, l'a peut-être guérie...²⁰

Mais Duras elle-même dit à plusieurs reprises qu'elle ne croit "plus à rien du tout, seulement à l'individu et à sa propre survie, à sa propre liberté, à sa propre sauvegarde, et à sa propre grâce, à sa propre immensité."²¹ Elle s'exprime contre le danger que représente toute proposition faite à l'individu de l'extérieur parce qu'elle contient toujours le désir explicite ou implicite de dominer, de posséder, déguisé en un savoir libérateur.²² Dans ce cadre-là, cet appel à l'autorité de l'écrivain qui pourrait donner des réponses réconfortantes est inconciliable avec le "but fixé" de l'auteur d'exprimer le non-savoir de ses personnages.

Tout comme le point de vue objectif du narrateur omniscient conditionne l'emploi d'une certaine pratique narrative dans le roman traditionnel, le point de vue subjectif du narrateur de *L'Amante anglaise* détermine la structure de l'œuvre. Tout au long du texte, l'interrogateur pose des questions à trois autres personnages : au patron du café *Le Balto* Robert Lamy, à Pierre Lannes et à Claire Lannes, sa femme. Le but de l'interrogateur est de tirer au clair les circonstances du meurtre de la cousine sourde-muette de Claire et de comprendre pourquoi cette dernière a commis ce crime, si elle en est effectivement l'auteur. Mais les renseignements que les personnes interrogées fournissent sont incomplets, souvent contradictoires et, pour la plupart,

²⁰ Nourissier, François. "François Nourissier a lu cette semaine : *L'Amante anglaise*, roman de Marguerite Duras." *Les Nouvelles littéraires* 2064 (23 mars 1967): 2.

²¹ Lamy et Roy 47.

²² Lamy et Roy 33-38, 47.

invérifiables. Quels que soient leurs motifs, la part qu'elles taisent restera absente du récit. Cette absence produit des blancs dans l'histoire et crée un texte à structure ouverte. Comme l'interrogateur ne réussit pas à combler les lacunes lors de son enquête, la fin de l'histoire reste également ouverte.

La forme ouverte du texte est directement liée au rôle du lecteur. Il ne peut plus se permettre une lecture passive comme c'était le cas dans le roman traditionnel. Faute d'explications du narrateur, le lecteur lui-même doit prendre une part active à au moins deux enquêtes : la première vise la compréhension de la structure du texte (savoir qui parle), et la deuxième celle du crime. L'une des lacunes dans le texte est l'absence de toute indication quant au locuteur. Cependant, pour les besoins de la cause, nous ajouterons le nom de celui qui parle aux citations du texte, quand le contexte nous permettra d'identifier l'émetteur. Dans *L'Amante anglaise*, les interventions du narrateur sont toujours en italique et les interventions de tout autre personnage sont en caractères normaux. Les réponses aux questions du narrateur : "Vous voulez bien dire qui vous êtes?" (10, 69) et "Claire Lannes, vous habitez Viorne depuis quand?" (133), permettent de distinguer les interventions de Robert Lamy, de Pierre et de Claire Lannes. Dans nos citations du texte, un point d'interrogation qui précède une intervention indique l'impossibilité d'en identifier le locuteur. Dès le début, on invite le lecteur à combler les blancs du texte à son gré et à inventer sa propre histoire, voire ses propres histoires :

Robert Lamy : Et la différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ?

Narrateur : Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.²³

Ainsi, dans le texte, à part le narrateur, il y a trois autres personnages qui parlent. Que pouvons-nous dire sur eux ? Nous ignorons tout du narrateur, jusqu'à son nom. Nous connaissons à coup sûr seulement deux choses sur Robert Lamy : il a quarante-sept ans et il est propriétaire du café *Le Balto* depuis huit ans (10). Sur Claire et Pierre Lannes nous n'apprenons de la conversation que peu de choses, au sens traditionnel. Tout ce qui faisait le portrait habituel du héros traditionnel, son aspect physique, son caractère, sa maison, ses habitudes, sa famille, est absent du récit. Mais il devrait y avoir une raison pour ces "faiblesses du livre".²⁴ A notre avis, accorder une attention à tous ces détails, signifie, pour Duras, admettre qu'ils cachent une signification, une clé à la compréhension du personnage et, par conséquent, du monde dans lequel il vit. Mais, n'oublions pas que, pour l'auteur, l'être humain est inconnaissable, ce qui rend toute précision du nom, de la couleur des cheveux ou de la position sociale du personnage peu importante.

Ayant décrit les grandes lignes des techniques narratives employées dans *L'Amante anglaise*, passons à ce qui suscite le plus notre intérêt dans ce texte : les structures lacunaires. Notre réaction à ce texte dépend de son impact sur nous en tant que lecteur, et ce sont ces structures lacunaires qui nous manipulent, nous obligent à une certaine participation et, ce faisant, créent l'intérêt principal de cette œuvre. Rien

²³ Duras, Marguerite. *L'Amante anglaise*. Paris: Gallimard, 1967. 9-10. Les citations de ce texte seront identifiées par le numéro de la page entre parenthèses dans le texte de cet essai.

n'y est évident, et cette incertitude nous fait réfléchir, créer, douter, chercher, sans jamais nous donner l'occasion d'atteindre le point final de l'histoire. L'intermittence rend le texte vivant parce qu'à chaque nouvelle lecture nous pouvons interpréter les silences du récit d'une nouvelle façon et inventer une nouvelle histoire. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes dit que le plaisir du texte est possible s'il y a la possibilité "d'une *imprévision* de la jouissance".²⁵ Pour rendre son discours sur le plaisir du texte encore plus expressif, il recourt à la métaphore du corps humain :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.

Ce n'est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque).²⁶

Le plaisir du texte naît si le lecteur s'engage dans le jeu du texte, le jeu qui n'impose pas de limite à sa créativité. Et c'est justement la rupture du texte qui fait démarrer l'imagination du lecteur et la pousse dans les directions les plus inattendues.

De même, nous nous expliquons le fait que *L'Amante anglaise* échappe à tout classement facile, comme le fait, d'ailleurs, l'œuvre entier de Duras, justement par la présence des constructions lacunaires dans le texte. Si l'on ne peut classer que quelque chose d'achevé, d'immobile, de catégorique, comment peut-on classer un texte qui change à chaque contact, un texte sans cesse en mouvement ? Ce sont les failles dans

²⁴ Nourissier 2.

²⁵ Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. 11.

ce texte qui ne permettent pas à l'histoire de s'immobiliser, de se figer dans un sens particulier, et qui, au contraire, la rendent susceptible d'éventuelles réinterprétations.

²⁶ Barthes 19-20.

CHAPITRE II

L'AMANTE ANGLAISE ET LE ROMAN POLICIER

Si nous devons résumer *L'Amante anglaise* en une seule phrase, nous pourrions dire, entre autres, que c'est l'histoire d'un crime. En effet, de prime abord, on y trouve tous les attributs du roman policier classique : le crime, la victime, la coupable et l'interrogateur-détective qui mène l'enquête. Pourquoi donc, malgré la présence, semble-t-il évidente, des composants nécessaires à ce genre, nous est-il impossible d'appeler ce texte un roman policier ? Et comme le choix narratif n'est jamais un choix fortuit, cette question suscite toute une série d'autres questions. Pourquoi l'auteur, s'intéresse-t-il au sujet criminel ? Quelle est la nature de cet intérêt ? De quelle façon est-ce qu'il approprie à son œuvre les techniques narratives du roman policier ? Quel est le résultat de cette transformation, si elle a eu lieu ?

A notre avis, le même scepticisme philosophique qui pousse Duras à chercher de nouvelles formes d'expression littéraire, pourrait expliquer son intérêt pour le sujet criminel. C'est-à-dire, notre auteur ne croit pas aux récits où chaque élément a une signification et une place bien définies grâce au caractère omniscient du narrateur ; où

la fin de l'histoire coïncide avec le (r)établissement de l'ordre dans le monde intérieur et extérieur des personnages. De tels textes ont une structure close parce que les explications exhaustives du narrateur omniscient ne laissent pas de place aux interprétations. Pour manifester sa méfiance envers ce type de roman à structure fermée, Duras construit son texte autour d'un meurtre qui, par sa nature même, subvertit l'ordre préétabli des choses. Il s'est passé quelque chose d'imprévu et la succession normalement réconfortante des causes et effets se rompt à plusieurs endroits sous le poids des questions : que s'est-il réellement passé ? qui a fait ça ? quand ? où ? comment ? pourquoi ? Un crime est généralement associé à l'ignorance quant à ses circonstances et à son auteur, ce qui représente, pour Duras, sa valeur essentielle. Elle trouve dans une situation criminelle tous les éléments fondamentaux de l'existence humaine, à savoir : le mystère, l'incertitude, la quête. Il est à noter que dans cette étude nous employons le mot "quête" dans son sens le plus abstrait, le plus philosophique. Les questions que les êtres humains (se) posent constamment dans toutes sortes de situations de la vie, sont les mêmes qu'ils (se) posent vis-à-vis d'un crime. Ainsi, la situation criminelle de *L'Amante anglaise* permet à l'auteur d'exprimer le mieux l'état de non-savoir dans lequel vivent ses personnages.

Si le crime est également présent dans *L'Amante anglaise* et dans les romans policiers, pourquoi ne pouvons-nous pas caractériser ce texte durassien comme un roman policier ? Pour répondre à cette question, il faut voir comment Duras et les auteurs des romans policiers résolvent le problème de l'enquête dans ses textes. D'un

côté, dans *L'Amante anglaise*, les dernières pages n'apportent pas de solution à l'énigme, les trous dans l'histoire ne se remplissent pas de sens, l'enquête de l'interrogateur n'aboutit finalement à rien. En laissant la fin ouverte, Duras souligne que même si le roman doit se terminer à un moment donné, la quête de ses personnages ne se termine jamais. D'un autre côté, selon les règles du roman policier traditionnel, il doit finir par le triomphe de la vérité :

Le roman policier pose, dès le début, cette victoire de l'homme sur l'inconnu. Le trou dans le roman policier est une connaissance, une certitude simplement différée.²⁷

Le mécanisme du roman policier est toujours le même : la comparaison la plus souvent utilisée par les critiques est celle d'un puzzle démonté et rassemblé ensuite de la seule façon possible. Cette fidélité aux structures closes nous permet de dire que le roman policier traditionnel suit la pratique du roman traditionnel. La différence porte sur les détails, l'essentiel reste invariable,²⁸ ce qui a provoqué la remarque d'un des critiques littéraires selon qui le roman policier serait la parodie du roman.²⁹ Ce qu'Alain Robbe-Grillet dit à propos du roman policier classique, peut aussi bien se rapporter au roman traditionnel :

[...] ce sont des structures closes [...] un bon roman traditionnel, ça se présente comme ça : on a des pièces en désordre, avec des lacunes ; quelqu'un, un policier, doit les remettre en ordre et combler les lacunes, et une fois que le

²⁷ Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*. Paris: Gallimard, 1964. 107

²⁸ Par exemple, si le narrateur du roman policier retient l'explication du crime jusqu'à la fin du livre afin de garder le lecteur en suspense, le narrateur omniscient du roman traditionnel ne permet pas au sens de se disperser tout au long de son œuvre. Cependant, le but final est le même : rassurer le lecteur, ne pas laisser la place aux doutes.

²⁹ Charney, Hanna. "Pourquoi le "Nouveau Roman" policier ?" *The French Review* 46.1 (Oct. 1972): 22.

roman est terminé, il n'y plus d'obscurité nulle part. C'est-à-dire que le roman policier est un roman très fortement marqué par l'idéologie dite réaliste ou chaque chose a un sens, *un* sens, et l'histoire racontée ne vient pas du tout entretenir avec le sens des rapports flous, mouvants et incertains, mais au contraire, le sens doit s'affermir peu à peu, pendant que le texte avance.³⁰

Le texte durassien se développe selon des lois différentes de celles du roman policier et du roman traditionnel qu'elle rejette pour plusieurs raisons, dont certaines ont déjà été discutées. Bien que quelques éléments du roman policier classique figurent dans *L'Amante anglaise*, leur rapport est très formel. Duras emprunte ces éléments au roman policier et les transforme à tel point qu'il ne reste qu'une apparence de ressemblance. Par ce procédé, elle accuse la différence entre deux styles. Pour mieux les apprécier, passons maintenant à l'analyse plus détaillée de ces modifications.

Tout roman policier traditionnel contient un crime et son enquête. Donc, il y a un mystère et il y a quelqu'un, d'habitude un inspecteur de police, un détective privé ou un amateur, décidé à résoudre l'énigme. Comme le point culminant du roman policier est l'explication des détails du crime et l'identification du coupable, le narrateur doit retenir autant d'information que possible jusqu'à la fin pour maintenir l'attention du lecteur. Tout l'intérêt se concentre autour du crime et l'enquête n'a qu'une valeur secondaire. Elle n'a pas d'existence autonome, car "c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le

³⁰ Eisenzweig, Uri. "Entretien avec Alain Robbe-Grillet." *Littérature* 49 (fév. 1983): 16.

lecteur et l'histoire du crime".³¹ Par contre, dans le texte durassien, l'accent se déplace du crime à l'enquête. Le narrateur nous fait part de tout ce qu'il sait sur le crime dès les premières pages. La transgression délibérée des lois du suspense nous invite à penser que toute l'énergie sera mobilisée pour comprendre le crime ou, plutôt, pour tenter de le comprendre.

Le narrateur joue cartes sur table et invite le lecteur à se joindre à l'enquête. La discontinuité du texte favorise des interprétations à l'infini qui sont toutes possibles et qui ne resteront que des hypothèses. Le narrateur, à cause de son point de vue subjectif, n'est pas à même d'imposer sa vision de l'histoire au lecteur. Par rapport au crime, il se trouve dans la même situation que le lecteur, il essaie de comprendre. Et si le narrateur-interrogateur subit un échec dans son enquête, c'est parce qu'il n'a pas de solution à proposer. Cette attitude est inadmissible dans le roman policier où le narrateur se réserve une place privilégiée par rapport au lecteur parce que, par définition, il est le seul à détenir *la vérité*.

Revenons maintenant à la question de l'enquête et examinons la dynamique de son développement dans les deux cas. Le détective du roman policier évolue depuis un état d'ignorance vers la connaissance. L'abondance des fausses pistes, des témoignages contradictoires et des pièces à conviction douteuses a pour seul effet de renforcer sa certitude, de le convaincre que, s'ils cachent quelque chose, c'est là la solution. Le langage, lui aussi, doit être rassurant : on doit passer des questions et des

³¹ Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier." *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. 59.

intonations hésitantes aux phrases complètes et sans équivoque. Le détective arrivera finalement à rassembler avec succès toutes les pièces du puzzle et à prouver une fois de plus que l'apprivoisement de la réalité n'est qu'une question de temps et de persévérance.

La situation de *L'Amante anglaise* est très différente. Bien que le point de départ soit le même, l'ignorance vis-à-vis d'un meurtre, la progression de l'enquête ne rapproche point l'interrogateur des réponses aux questions posées. Au contraire, si, au début, l'interrogateur est plutôt confiant de trouver une explication au crime (62, 99), au fur et à mesure de l'enquête, son espoir devient de plus en plus fragile et s'évanouit tout à fait à la fin du livre (191-195). Le langage ne lui est d'aucun secours : les ellipses, les questions sans réponses, les silences, les jeux de langage, compliquent la communication et accentuent l'incertitude. Par contre, on remarque que l'échec de l'interrogateur ne signifie pas l'échec de l'écrivain qui ne croit pas que l'enquête puisse jamais être terminée. A notre avis, les constructions lacunaires et la fin ouverte sont pour lui la seule forme possible d'un livre qui traite des rapports entre les êtres humains et le monde extérieur.

En ce qui concerne le trio classique détective-coupable-victime,³² il subit des changements significatifs dans *L'Amante anglaise*. Il est évident que le roman policier traditionnel n'admet aucune ambiguïté à ce sujet non plus. Tôt ou tard, le détective établit l'identité de la victime et du criminel, et sa propre identité ne doit pas éveiller

des soupçons. Dans *L'Amante anglaise*, le problème de l'identité se pose dans les trois cas. Celui qui pose des questions aux trois autres personnages du livre, le narrateur, n'est pas identifié du tout. Nous pensons que l'une des fonctions de son anonymat est de souligner que mener une enquête, dans le sens le plus large du mot, est le sort de chacun, que (se) questionner sur des événements extérieurs et des actions d'autrui est une préoccupation universelle, et pas la prérogative des seuls inspecteurs, écrivains, psychologues et journalistes.

Quant à l'identité de la coupable supposée, elle représente le plus grand mystère du texte. L'emprisonnement de Claire Lannes pour le meurtre de sa cousine sourde et muette Marie-Thérèse ne résout pas le problème. L'interrogateur exprime, à plusieurs reprises, son incertitude à ce sujet : "vous partagez les mêmes doutes que moi sur la culpabilité de Claire" (60), "je cherche [...] pourquoi elle dit avoir commis ce crime" (62), "comme si Claire était la coupable qu'elle prétend être" (64). La phrase qui a été interprétée par l'agent de police comme aveu, pourrait aussi bien être une déclaration de témoin ou un mensonge : "Ce n'est pas dans la forêt qu'elle a été tuée, Marie-Thérèse Bousquet, c'est dans une cave à quatre heures du matin" (47). Il se pourrait aussi que Claire, pour une raison quelconque, confirme tout simplement le scénario du crime inventé par les autres. L'essentiel pour nous, c'est que ces suppositions resteront des suppositions, que nous ne saurons jamais avec certitude qui a tué la cousine, ce qui a constitué le motif du crime ni le rôle exact de Claire dans

³² Todorov 62.

cette histoire. Il nous reste à ajouter qu'une double incertitude paradoxale contribue au jeu : bien que tout le monde sache que la victime est Marie-Thérèse Bousquet, l'absence de sa tête empêche l'identification officielle, tandis que Claire est officiellement accusée du meurtre bien que sa culpabilité ne soit pas du tout évidente.

Résumons maintenant les points principaux de ce chapitre. Le sujet criminel représente un intérêt pour Marguerite Duras dans la mesure où il favorise l'exploitation du thème de la quête qui est une partie intégrante de l'existence humaine. Il lui permet de développer à plusieurs niveaux l'idée que l'ignorance est une donnée et pas un phénomène temporaire. A la différence du détective du roman policier classique qui comble les lacunes de sens et rétablit l'ordre des choses, l'interrogateur de *L'Amante anglaise* ne trouve pas l'explication du crime et abandonne l'espoir de faire aboutir l'enquête. Si le talent du narrateur du roman policier se manifeste dans son habileté à manipuler les pièces du puzzle et à récompenser finalement la patience de ses lecteurs par une explication ingénieuse de l'énigme, le narrateur de *L'Amante anglaise* n'assume pas le rôle omniscient, et ne prétend pas en savoir plus que le lecteur. Il est important de souligner que si la connaissance du narrateur du roman policier mène à une certaine rigidité structurale qui n'admet qu'une seule lecture du texte, l'ignorance du narrateur dans le texte durassien, traduite par les lacunes du récit, ne lui permet pas de mettre le point final à son enquête. Son ignorance se transforme en une force positive et créatrice de

l'œuvre parce qu'il y a toujours la possibilité de nouvelles interprétations. C'est-à-dire que, grâce aux constructions lacunaires, la vitalité du texte est illimitée.

DEUXIÈME PARTIE

LES CONSTRUCTIONS LACUNAIRES DANS

L'AMANTE ANGLAISE

Tout aménagement de l'histoire de Claire Lannes m'était insupportable.
*Marguerite Duras*³³

Après *Un Barrage contre le Pacifique*,³⁴ Marguerite Duras abandonne le style traditionnel de la narration qui ne correspondait aucunement à sa position philosophique vis-à-vis de la situation de l'homme dans le monde. Désormais, les personnages de ses livres adoptent un point de vue subjectif comme le seul qui soit accessible à un être humain. De ce fait, une atmosphère d'incertitude, de quête permanente s'installe dans ses textes. Ses personnages font constamment face à un univers qui résiste à leur intelligence. En ce qui concerne les rapports humains, ils sont marqués par l'ignorance et le malentendu. L'écriture durassienne devient donc le lieu de l'inconnu. D'ailleurs, un des critiques remarque que :

³³ Piatier, Jacqueline. "La séduction de la folie : *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras." *Le Monde* 6908 (29 mars 1967): 2.

³⁴ Duras, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.

Duras [...] ne vise jamais à saisir le réel mais à dévoiler tout le mystère qu'il recèle. Tenter de "résoudre" ce mystère n'a jamais fait que le fausser, le réifier en le réduisant à une seule direction de sens, celle de la domination possessive. Mystère donc qu'il faut embrasser. Ambiguïtés qu'il faut voir comme productrices d'une pluralité des relations possibles, qui accueillent l'altérité dans le bonheur, dans une ouverture d'esprit [...]³⁵

Ainsi, en plus d'être une condition indispensable à la création, l'ignorance de l'écrivain ouvre de nouvelles perspectives pour ses textes. Si tout est dit, il n'y a rien à ajouter, rien à changer, donc le texte se ferme sur lui-même, il est statique. L'impossibilité de trouver le sens, de raconter une histoire dès le début jusqu'à la fin, se traduit par les constructions lacunaires dans les textes durassiens. Des ruptures, des silences, provoquent des failles dans la structure du texte, ce qui permet à l'histoire de partir dans tous les sens. Dans le cas du lecteur, l'aspect ouvert du texte implique la pluralité des interprétations parce que l'ignorance stimule l'imagination, tandis que la connaissance la limite. Dans *L'Amante anglaise*, les constructions lacunaires sont présentes à plusieurs niveaux narratifs, notamment : dans la structure du texte, dans le traitement des personnages et de l'histoire et dans le langage. Les chapitres suivants seront consacrés à l'analyse détaillée de ces niveaux textuels.

³⁵ Cohen, 1983, 35-36.

CHAPITRE III

LA COMPOSITION DU TEXTE

Dans ce chapitre, nous étudierons quatre éléments narratifs de *L'Amante anglaise* : le titre, la structure du texte, le statut de l'écriture et les voix narratives. L'objectif sera de montrer qu'aucun de ces éléments ne se soumet à une analyse univoque parce que de nombreux aspects lacunaires empêchent de traiter toute nouvelle version comme définitive.

Le titre

La lecture de tout texte commence, d'habitude, avec le titre. Une des fonctions du titre est de créer un certain climat de lecture, d'orienter le lecteur. Dans le cas de *L'Amante anglaise*, les rôles du titre sont nombreux. Premièrement, il renvoie au contexte intertextuel. Le mot "amante" fait penser aux autres textes durassiens dont les titres traitent de l'amour, des amants : *Hiroshima mon amour*,³⁶ *L'Amour*,³⁷

³⁶ Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

³⁷ Duras, Marguerite. *L'Amour*. Paris: Gallimard, 1971.

L'Amant,³⁸ *L'Amant de la Chine du nord*.³⁹ Et le mot “anglaise” renvoie aux titres anglais des textes et des films durassiens et à ceux où les codes français et anglais alternent : *India Song*,⁴⁰ *Yes peut-être*,⁴¹ *Le Navire Night*,⁴² *Outside*.⁴³ En tout cas, à partir du titre le lecteur va faire les suppositions qui répondent le mieux à son contexte au moment de lecture.

Deuxièmement, si l'on dit à quelqu'un : “Je lis *L'Amante anglaise* de Duras”, et que l'on veuille que l'interlocuteur comprenne de quoi il s'agit, il faut donner des explications supplémentaires, par exemple : “‘L'amante’ comme ‘l'amant’ - ‘l'amante’ et ‘anglaise’ pas ‘française’.” Ces éclaircissements sont nécessaires parce que l'expression “l'amante anglaise” fait partie d'une série d'homophones :

l'amante en glaise
l'amant en glaise
la menthe anglaise
la menthe en glaise
la mante anglaise
la mante en glaise

Nous voudrions faire remarquer que trois éléments de ce jeu de mots, mentionnés sept fois dans le texte (89, 116, 124, 150, 190), seront analysés sous l'angle contextuel dans le chapitre consacré au langage du roman. C'est à ce moment-là que nous discuterons des aspects graphiques et phoniques des homophones. Pour le moment, il

³⁸ Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Minuit, 1984.

³⁹ Duras, Marguerite. *L'Amant de la Chine du nord*. Paris: Gallimard, 1991.

⁴⁰ Duras, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard, 1973.

⁴¹ Duras, Marguerite. *Yes peut-être*. Paris: Gallimard, 1968.

⁴² Duras, Marguerite. *Le Navire Night* (film). Films du Losagne, 1978.

⁴³ Duras, Marguerite. *Outside*. Paris: Albin Michel, 1981.

nous est important de souligner que le choix d'un titre homophone pose le problème de la compréhension même avant la lecture du texte lui-même. C'est comme si l'auteur voulait attirer notre attention sur le défi que représente la parole prononcée. Cela devient encore plus pertinent si l'on se rappelle que le texte entier est constitué de dialogues, où les interlocuteurs sont constamment exposés à la nécessité de décoder le message oral. Dans le cas d'un homophone, le succès de ce décodage devient beaucoup plus problématique à cause d'une pluralité de solutions. Aussi, le titre polyvalent éveille-t-il l'attention du lecteur tout en introduisant le thème de l'ambiguïté qui ne sera que renforcée par la structure du texte.

La structure du texte

Le livre est divisé en trois parties d'à peu près la même longueur. Chaque partie est consacrée à une entrevue que le narrateur conduit avec un des trois autres personnages. Examinons de plus près la première conversation qui se déroule entre le narrateur et le propriétaire du café *Le Balto* Robert Lamy. La toute première phrase du texte : "Tout ce qui est dit ici est enregistré" (9), prononcée dans le dialogue par le narrateur, confronte le plan oral et le plan écrit du discours. Le contraste se manifeste le plus dans l'emploi ambigu du mot "ici", qui peut se référer, aux plans temporel et spatial, à un seul moment énonciatif. D'un côté, effectivement, on ne peut enregistrer sur bande magnétique que la parole prononcée, mais de l'autre, quand nous lisons cette phrase, nous avons affaire à sa représentation graphique. Ainsi, cette phrase nous

met en présence de trois niveaux narratifs : le discours direct, son enregistrement, et la transcription de ce discours enregistré.

La deuxième phrase, prononcée toujours par le narrateur : “Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire” (9), y ajoute un autre plan narratif, celui d’un livre. La signification de cette phrase n’est pas du tout évidente : nous ne savons pas s’il s’agit du livre que nous sommes en train de lire ou bien d’un autre livre. Le rôle réservé à la transcription de tous les discours enregistrés (elle pourrait constituer le livre entier, servir de matériau de base ou bien être omise) reste incertain. Le degré de la participation du narrateur dans la création de ce livre n’est pas confirmé. De même, l’identité du transcripteur reste inconnue.

Ensuite, le narrateur informe son interlocuteur qu’“Il y a ici le double de la bande enregistrée à votre insu au *Balto* pendant la soirée du 13 avril” (9). Cette phrase nous apprend l’existence de quatre autres niveaux narratifs. Non seulement nous aurons affaire à la transcription de la conversation enregistrée au café *Balto*, mais en plus cet enregistrement a été doublé.

Le narrateur, après avoir demandé à Robert Lamy de présenter les participants à la conversation au *Balto*, organise l’entrevue de la façon suivante :

Narrateur : Les deux magnétophones vont marcher en même temps. Le premier récitera les dialogues. Je l’arrêterai quand vous jugerez utile de dire quelque chose. Le second ne s’arrêtera pas. Il enregistrera dialogues et commentaires. (22)

Ainsi, il s’agit de la superposition de tous les plans narratifs que nous venons de décrire, auxquels il nous reste à ajouter les commentaires de Robert Lamy sur la bande

enregistrée le 13 avril et l'avis à la Population de la Gendarmerie de Viorne récité par le narrateur (10-11).

Les raisons pour lesquelles le narrateur recourt à l'assistance de Robert Lamy méritent une attention particulière :

Narrateur : [...] Cette bande rapporte fidèlement tous les propos tenus au *Balto* pendant cette soirée mais elle est aveugle et on ne voit rien à travers ce qu'elle dit. C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propres, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans sa lecture. (9)

Le voisinage des mots "fidèlement" et "aveugle" nous fait penser qu'il est question d'un piège. Le fait est que "la mémoire" de la bande n'est pas du tout fidèle. Premièrement, la sensibilité de la bande enregistreuse est limitée : elle ne tient compte que des sons assez forts et clairs. Des murmures, des paroles douces, sont d'habitude étouffés ou altérés par des bruits parasites, ce qui rend la compréhension plus difficile. Deuxièmement, les phrases enregistrées sur bande "aveugle" sont arrachées du contexte du locuteur, contexte souvent déterminé par ses gestes et sa mimique. Comme le transcripateur interprète toujours ces phrases selon sa propre optique, un décalage entre sa version et l'énonciation initiale est plus que probable. Bien que nous discutons de ces phénomènes dans le contexte d'un enregistrement, nous tenons à préciser qu'ils sont propres à toute situation énonciative. Les exemples suivants vont illustrer ces deux points :

Robert Lamy : Oui, à un moment donné Claire et Alfonso se sont parlé - très peu, deux phrases. J'ai entendu les mots : peur à Viorne, dits par Alfonso. (19)

Robert Lamy : L'enregistrement part de quel moment ?

Narrateur : Quand il [le policier] a commencé son travail, quand Pierre est arrivé.
Robert Lamy : Maintenant ça ne m'étonne qu'à moitié. Il parlait haut et vite. (22)

Policier : Il est encore probable que nous avons affaire à quelqu'un de méthodique, de consciencieux.

Claire : Il a dit de religieux ? (25)

Troisièmement, seulement si nous admettons que la forme écrite sous laquelle nous parvient la conversation au café représente justement sa transcription, nous réalisons qu'il s'agit d'un discours au cinquième degré. Effectivement, d'abord, la conversation a été enregistrée au café *Le Balto*. Ensuite, la bande enregistrée a été doublée. Plus tard, au cours de son entrevue avec Robert Lamy, le narrateur a fait passer ce double et a fait enregistrer les propos qu'il contenait avec les commentaires de Robert Lamy et leur conversation sur le crime sur une autre bande. Enfin, cette dernière bande a été transcrite. Aux altérations que nous venons d'indiquer, on peut ajouter des problèmes techniques au niveau de la transcription. Ainsi, compte tenu de tous ces facteurs, nous en venons à la conclusion que la transcription en question ne peut aucunement rapporter "fidèlement" la conversation au café *Le Balto*. Elle en représente une version altérée ou plutôt une version parmi d'autres.

La deuxième entrevue se déroule entre le narrateur et Pierre Lannes. Quelques répliques échangées au début nous informent qu'encore une fois, il est question d'un enregistrement. C'est-à-dire, ce que nous lisons pourrait être sa transcription :

Narrateur : Je vous ai fait venir pour vous interroger sur votre femme Claire Lannes.

Pierre : Comment ?

Narrateur : Avec un magnétophone. Il marche en ce moment. (69)

Dans le cas de l'interrogation de Claire Lannes, il n'y a aucune indication sur l'enregistrement de cette session. Ainsi, nous ne sommes pas en mesure de dire s'il s'agit d'une transcription ou bien d'une conversation inventée. Bien sûr, nous parlons ici d'invention uniquement par rapport au projet du narrateur d'interroger Pierre et Claire (64).

Ayant examiné l'organisation narrative du texte, on se rend compte qu'elle représente une structure complexe où chaque niveau supplémentaire contient tous les niveaux antérieurs. Ainsi, le livre que nous tenons dans les mains, *L'Amante anglaise*, qui existe, bien sûr, à un autre niveau narratif, réunit tous ceux qui viennent d'être analysés. A première vue, il semble qu'un traitement intelligent de l'information mise à la disposition du narrateur (et du lecteur) mènera à la résolution de l'énigme du crime, mais cet espoir est illusoire. La superposition des plans textuels, au lieu de rapprocher le dénouement, l'éloigne avec chaque nouvelle version. De plus, à cause du conflit des interprétations possibles, l'interrogeur ne réussit pas à faire sortir son enquête de l'impasse.⁴⁴

Quelle fonction cette structure, remplit-elle ? Quel impact a-t-elle sur le lecteur ? Premièrement, nous ne pouvons pas répondre catégoriquement à la question : Qu'est-ce que nous sommes en train de lire ? Deuxièmement, la présence de nombreux

⁴⁴ Au sujet des niveaux narratifs dans *L'Amante anglaise* voir : Woodhull, Winifred. "Marguerite Duras and the Question of Community." *Modern Language Studies* 17.1 (Winter 1987): 7. Cohen, 1988, 68.

niveaux narratifs implique l'altération de l'information initiale. D'ailleurs, le statut de cette information initiale est problématique. Comme le remarque Susan Cohen :

Rien donc, même pas le Rien, ne se donne en direct, et surtout pas le fait, qui est toujours déjà histoire puisqu'il passe par le(s) discours.⁴⁵

La subjectivité du discours sera analysée plus loin dans le contexte de la reconstitution des détails du crime et dans la section consacrée au langage du texte. Pour le moment, nous voudrions insister sur le fait que l'objet de tous les discours dans le texte, le crime, est exploité à partir de l'ignorance. Comme des suppositions et des rumeurs, provoquées par l'avis de la Gendarmerie de Viorne, sont les seules sources accessibles à l'interrogateur et à ses interlocuteurs tout au long de l'enquête, tous les quatre en sont réduits à faire des suppositions sur des suppositions.⁴⁶ Reste celui ou celle qui a commis ce crime, mais préfère faire l'ignorant(e). De la perspective du lecteur, le jeu mené par cet individu le met au niveau des autres personnages par rapport à l'histoire. Bien sûr, il faut prendre en considération la possibilité qu'il soit absent du texte. Troisièmement, le mystère du texte n'est pas lié uniquement à l'histoire, mais aussi à sa structure même. Duras ne fait aucun effort pour rendre son livre facile à débrouiller. Bien plus, par le biais de l'expérience du narrateur, elle prévient le lecteur que chaque tentative de rationaliser l'histoire mènera à l'échec.

⁴⁵ Cohen, 1983, 30.

⁴⁶ On peut voir une analogie entre cette déformation graduelle de l'histoire, voire des histoires, et le jeu d'enfant qui consiste en ce que le premier joueur chuchote une phrase à l'oreille de son voisin qui la répète (ou plutôt ce qu'il a entendu) dans l'oreille d'autre voisin, et ainsi de suite. Quand le dernier joueur prononce sa phrase à haute voix, elle est comparée avec celle du premier joueur. L'effet du jeu réside en ce que, d'habitude, ces deux phrases sont complètement différentes.

Le statut de l'écriture

A l'instar de *Hiroshima mon amour* : "un film sur l'incapacité de faire un film sur un tel sujet",⁴⁷ nous pourrions dire que *L'Amante anglaise* est un livre sur l'incapacité de terminer un livre. Qu'il s'agisse d'un crime ou de toute autre situation de la vie, il s'avère impossible pour Duras de mettre le point final à son projet créateur. Pourquoi ? Parce qu'envisager la fin d'un livre, le présenter comme résultat, équivaut, tout d'abord, à le condamner à l'immobilité et, ensuite, à admettre qu'on puisse jamais atteindre une connaissance suffisante du monde. Mais comme nous le savons déjà, l'état de quête est perpétuel pour l'auteur, ce qui met hors de question toute clôture dans la vie comme dans l'écriture :

Duras : Écrire et aimer. Elle voit que cela se vit dans le même inconnu. Dans le même défi de la connaissance mise au désespoir.⁴⁸

Duras : [...] Je disais : quand je fais un livre je suis dans le trouble total, dans l'incertitude et dans l'inconnu. Je suis donc *devant*. Je ne sais pas ce que le livre va être, je ne sais pas ce que je vais écrire ; je ne sais pas ce qui arrivera dans une heure, dans trois jours, dans quinze jours, je ne sais rien de ça. Bon, c'est complètement fondamental. Si on le sait, on n'écrit pas. Voilà. [...]⁴⁹

C'est parce que l'auteur écrit dans cet état de non-savoir qu'il ne peut pas maîtriser son texte. Laisée dans un état protéen, ambigu, volontairement inachevé, l'écriture de *L'Amante anglaise* révèle le processus de la création et pas son résultat.⁵⁰ Cet effet se produit grâce à l'emploi de certaines techniques narratives dans le texte. Afin de mieux

⁴⁷ Lamy et Roy 26.

⁴⁸ *La mort de Marguerite Duras*. Disponible: <http://www.sv.tvcom.fr/ftv/fr3/kronik/duras.html>. Le 18 février 1998.

⁴⁹ Lamy et Roy 21.

⁵⁰ Didier, Jacqueline. "L'écrivain mène enquête." *Critique* 23.240 (mai 1967): 434.

les apprécier, analysons comment le narrateur procède à la présentation d'un livre qui "se fait" (99) sur le crime de Viorne.

Au centre de l'intérêt du narrateur est le crime, c'est-à-dire le mystère. De là vient le sentiment de manque qui marque cette entreprise dès le début. L'ignorance du narrateur trouve son expression dans les lacunes du texte. Entre la première entrevue qui finit à la page 65 et la deuxième qui commence à la page 69, il y a trois pages vides. De même, entre la deuxième et la troisième entrevue, c'est-à-dire entre les pages 129 et 133, il y a aussi trois pages vides. Au niveau des conversations, à plusieurs reprises des répliques sont séparées par un alinéa. Ces ruptures témoignent des silences des interlocuteurs qui ne sont jamais expliqués.

La dynamique de l'écriture est exprimée à plusieurs niveaux narratifs. Le texte entier, y compris toutes les références à l'écriture, est écrit au plan du présent. Or, ce présent a pour effet de souligner le caractère inachevé de l'action. D'abord le narrateur dit : "un livre sur le crime de Viorne commence à se faire" (9), et ensuite : "le livre qui se fait" (99). Le fait qu'il emploie uniquement un verbe pronominal pour parler de ce livre est significatif. A notre avis, l'absence de la forme personnelle d'un verbe transitif, comme par exemple "j'écris", indique, premièrement, que la paternité de ce livre reste inconnue et, deuxièmement, que le narrateur invite le lecteur à partager la création de ce livre. Cette invitation est exprimée explicitement dans le discours du narrateur :

Narrateur : Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propres, on pourra laisser [...] le lecteur vous remplacer dans sa lecture. (9)

Narrateur : Elle [la différence] représente la part du livre à faire par le lecteur. (10)

Narrateur : Pour que le lecteur du livre se trouve dans votre situation par rapport à ce crime le soir du 13 avril nous commençons par enregistrer l'avis à la Population de la Gendarmerie de Viorne [...] (10)

Narrateur : Quand c'est Claire qui a parlé signalez-le au lecteur. (22)

Ce ne serait qu'un texte autosuffisant, sans ruptures, qui envisagerait l'écriture comme résultat. Pour maintenir l'équilibre de l'ensemble, il serait crucial d'éviter toute situation ambiguë à travers laquelle le sens pourrait s'échapper. Le lecteur n'aurait qu'à contempler respectueusement cette construction parfaite mais figée :

On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il *babille*. Le babil du texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture. On n'est pas ici dans la perversion, mais dans la demande [...] Vous vous adressez à moi pour que je vous lise, mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse : je ne suis à vos yeux le substitut de rien, je n'ai aucune figure [...] je ne suis pour vous ni un corps, ni même un objet, [...] mais seulement un champ, un vase d'expansion. On peut dire que finalement ce [...] texte-babil est en somme un texte frigide, comme l'est toute demande.⁵¹

Par contre, il n'y a rien de figé dans ce livre "qui se fait" sur le crime. Le lecteur est libre d'interpréter les silences de l'histoire à son gré. Non seulement il devient le témoin de l'acte créateur, mais aussi son participant : "c'est vrai que le livre commence à se faire tandis que le lecteur commence à le lire".⁵² A notre avis, c'est lorsque l'acte de lecture coïncide avec l'acte de création que se réalise la fonction la plus productrice

⁵¹ Barthes 11-12.

⁵² Didier 434.

de l'écriture. Et nous voudrions insister sur le fait que ce sont précisément les lacunes du texte qui donnent la possibilité au lecteur de devenir son créateur. D'un côté, c'est vrai que "les blancs entravent la compréhension parce qu'ils troublent notre attente et mettent en question ce que l'on croit déjà savoir."⁵³ D'un autre côté, un texte terminé, harmonieux ne prévoit pour le lecteur qu'une lecture passive, automatique parce qu'il n'y a rien à ajouter, rien à changer. Quant à *L'Amante anglaise*, les blancs dans l'histoire témoignent de ce que l'auteur refuse de posséder ce texte et de ce que, par là, il efface la différence entre l'écrivain et le lecteur dans le processus de la création.⁵⁴ Tant qu'il y aura des lacunes dans le récit, le lecteur pourra toujours les interpréter selon son propre contexte et créer de nouvelles histoires.

La forme même du texte est également ambiguë. Le mot "roman" qui figure sur la couverture du livre ne sert qu'à embrouiller le lecteur davantage. On pourrait aussi bien l'appeler une "pièce de théâtre" ou un "scénario pour pièce radiophonique". Ce qui compte pour nous, c'est que jamais nous ne pouvons appeler catégoriquement ce texte ni roman ni pièce, parce qu'il contient des éléments de genres littéraires différents sans pour autant se conformer à la forme conventionnelle d'aucun d'entre eux. Ce flottement générique crée un nouvel espace textuel dont les dimensions ne sont pas bien définies. En choisissant une forme narrative ambiguë, l'auteur attire notre attention sur l'ambiguïté elle-même. Il la valorise à tous les niveaux textuels en tant que prisme à travers lequel ses personnages regardent le monde.

⁵³ Duras et Gauthier 182. Notre traduction.

Les voix narratives

Dans *L'Amante anglaise*, au lieu d'une seule voix narrative, il y en a quatre. Bien que l'interrogateur, Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes prennent tous la parole pour présenter leurs versions du crime, leur statut comme narrateurs n'est pas le même. Nous aimerions utiliser le schéma proposé par Gérard Genette⁵⁵ pour illustrer la différence :

niveau narratif relation à l'histoire	<i>extradiégétique</i>	<i>intradiegétique</i>
	Interrogateur	Robert Lamy Pierre Lannes
<i>hétérodiégétique</i>		
<i>homodiégétique</i>		Claire Lannes

Ainsi, nous considérons l'interrogateur comme narrateur au premier degré, car c'est lui qui présente les autres personnages et permet au lecteur de prendre connaissance de l'histoire. Son statut de narrateur est extradiégétique-hétérodiégétique parce qu'il présente l'histoire d'où il est absent. Par rapport à l'interrogateur, nous considérons Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes comme des narrateurs au deuxième degré :

⁵⁴ Duras et Gauthier 182.

⁵⁵ Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 255-56.

l'interrogateur leur cède la parole. Le statut du narrateur au deuxième degré, Robert Lamy, est intradiégétique-hétérodiégétique parce qu'il raconte une histoire qui n'est pas la sienne. Pierre Lannes se trouve au même niveau par rapport à l'histoire.⁵⁶ En ce qui concerne Claire, c'est une narratrice intradiégétique-homodiégétique parce qu'elle raconte sa propre histoire.

La pluralité des narrateurs signifie, en premier lieu, que le lecteur est exposé à plusieurs perspectives de l'histoire au lieu d'une seule. Mais il serait faux de prendre ces récits différents pour les pièces d'un puzzle qu'il suffit de rassembler correctement pour obtenir l'image totale. Chaque narrateur, à travers ce qu'il dit et ce qu'il tait, raconte sa propre histoire. A cause des connaissances limitées des narrateurs, il y aura toujours des pièces qui manquent. Tout au long du texte, doutes, refus de répondre aux questions et silences exposent l'ignorance authentique ou simulée de tel ou tel narrateur, ou bien révèlent le désir de garder son opinion, voire même son secret, pour soi :

Le narrateur :

Robert Lamy : [...] Dites-vous bien que si Alfonso avait su l'endroit exact du crime il se serait tenu tranquille.

Narrateur : Je n'en suis pas sûr. Ni vous non plus d'ailleurs je crois. (50)

Claire : C'est votre métier ?

Narrateur : Non.

Claire : Vous ne faites pas ça tous les jours ? et avec tout le monde ?

Narrateur : Non. (141)

⁵⁶ Bien que dans notre étude nous ne tenions pas compte de l'avis à la Population de la Gendarmerie de Viorne, nous pourrions également l'indiquer parmi les récits au deuxième degré. Le statut narratif de ce document officiel est intradiégétique-hétérodiégétique. Le narrateur potentiel, le garde champêtre, est remplacé dans le texte par l'interrogateur qui récite l'avis pour le lecteur (10-11).

Robert Lamy :

Narrateur : Si vous l'aviez crue coupable, avant, l'auriez-vous protégée contre la police, vous Robert Lamy ?

Robert Lamy : Je ne réponds pas. (48)

Robert Lamy : A mon avis, on ne saura jamais ce qu'il savait, ce qu'il ne savait pas. (49)

Robert Lamy : C'est possible. Mais moi je ne dis que ce que je sais. (59)

Pierre Lannes :

Narrateur : Elle était pleine de quoi ? Dites le premier mot qui vous vient à l'esprit?

Pierre : Je ne sais pas, je ne peux pas. D'elle ?

Narrateur : Mais elle, qui ?

Pierre : Je ne sais pas. (92)

Narrateur : Qu'aurait-on pu faire ?

Pierre : Je ne vois rien. Je n'y pense pas. C'est trop tard. (109)

Claire Lannes :

Claire : Si je savais comment répondre je le ferais. Je n'arrive pas à mettre de l'ordre dans mes idées pour vous faire comprendre ce qui est arrivé, à vous et au juge.

Narrateur : Peut-être y arriverons nous quand même ?

Claire : Peut-être. (142)

Narrateur : Vous ne pouvez pas parler de cette cave ou vous ne voulez pas ?

Claire : Je ne veux pas. Je ne peux pas. (179)

Ces quelques exemples servent à illustrer les procédés employés par l'auteur pour exprimer le caractère lacunaire des renseignements fournis par les quatre narrateurs. Ces paroles de l'ignorance, du doute répètent pratiquement mot à mot ceux de l'écrivain lui-même :

Duras : [...] Mais je parlais de moi : je parle toujours de moi, vous savez. Je ne me mêlerais pas de parler des autres. Je parle de ce que je connais.⁵⁷

La superposition des récits différents n'aboutit pas à la résolution de l'énigme du crime. Au contraire, la confrontation de ces versions accuse les contradictions :

[...] le lecteur ne peut que se fier à la parole des personnages, mais étant donné qu'ils sont tous en proie à leurs obsessions qui déforment la réalité [...] les protagonistes s'imposent sans cesse au cosmos, le transformant jusqu'à ce qu'il se conforme à leur propre état mental.⁵⁸

Le texte offre de nombreux exemples de cette déformation subjective de la réalité. Ainsi, Claire croit que c'est Pierre qui prononce le premier le nom de Marie-Thérèse lors de la conversation au café (181), tandis que la transcription de l'enregistrement témoigne que la cousine a été mentionnée pour la première fois par la jeune fille qui était avec l'agent de police (44). Le lecteur rencontre trois versions de la même phrase-aveu :

Claire : Ce n'est pas dans la forêt qu'elle a été tuée, Marie-Thérèse Bousquet, c'est dans une cave à quatre heures du matin. (47)

Narrateur : Quelle était sa phrase ?

Pierre : C'était : "Ce n'est pas dans la forêt que j'ai tué Marie-Thérèse Bousquet, c'est dans la cave à quatre heures du matin." Je me souviendrai de cette phrase jusqu'à ma mort. (127)

Narrateur : Qu'est-ce que vous leur avez dit ?

Claire : J'ai parlé à Alfonso tout bas et c'est lui qui leur a dit. Tout c'est passé très simplement. J'ai dit à Alfonso : "Dis-leur que c'est moi, que je suis d'accord." Alors Alfonso s'est avancé au milieu du café et il a dit : "Ne cherchez pas davantage, c'est Claire qui a poignardé sa cousine pendant qu'elle dormait et qui ensuite l'a fait disparaître de la façon qu'on sait." [...] (181)

⁵⁷ Lamy et Roy 36.

⁵⁸ Michalsky, Elaine, et Maurice Cagnon. "Marguerite Duras: vers un roman d'ambivalence." *The French Review* 51.3 (Feb. 1978): 368.

Et quand on se souvient que d'habitude "il ne parle pas Alfonso mais "oui" et "non" il peut le dire" (174), on comprend qu'essayer de rationaliser ce réseau d'erreurs, de fantaisies et de mensonges est une occupation absurde. D'ailleurs, Pierre avoue qu'il se souviendra de "cette" phrase, c'est-à-dire de la phrase qu'il a créée lui-même parce qu'elle lui permet de mettre de l'ordre dans son propre univers. Dans ce cadre-là, l'échec de l'interrogateur qui n'arrive pas à éclairer les détails du crime ne nous surprend point.

CHAPITRE IV

LES PERSONNAGES

Nous avons déjà abordé la question de la dépersonnalisation que subissent tous les personnages de *L'Amante anglaise*. Nous nous expliquons ce refus d'accorder aux protagonistes une identité bien définie par la méfiance de l'auteur de toute situation statique.⁵⁹ L'effacement gradué qui atteint son plus haut degré dans le cas de l'interrogeur, "empêche le repérage social"⁶⁰ et transfère une histoire particulière à une échelle universelle. Dans ce chapitre, nous tâcherons d'examiner les mécanismes de ces rapports et d'observer comment ils s'inscrivent dans le scepticisme philosophique de Duras.

L'interrogeur

Pour parler de l'interrogeur et de son enquête, nous aurons recours à l'article de Martha Noel Evans⁶¹ sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*.⁶² Cette étude nous

⁵⁹ Michalski et Cagnon 368.

⁶⁰ Cohen, 1983, 19.

⁶¹ Evans, Martha Noel. "Marguerite Duras: The Whore." *Masks of Tradition. Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. 123-56.

⁶² Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard, 1964.

intéresse dans la mesure où elle exploite des structures similaires à celles de *L'Amante anglaise*. Il s'agit de la résolution d'un narrateur masculin de comprendre un personnage féminin qui devient l'objet de son enquête et, par là même, de sa quête du savoir absolu. Dans les deux cas, cette entreprise prend la forme d'un projet d'écriture ce qui est particulièrement important pour nous. Le fait que les mêmes motifs traversent différents textes durassiens ne fait que renforcer notre impression que la dépersonnalisation du personnage de l'interrogateur assume une dimension philosophique. Son anonymat absolu lui a créé la réputation d'une "intelligence en marche".⁶³ Analysons maintenant les ambitions de cette intelligence et les obstacles qu'elle rencontre dans sa démarche. La comparaison des objectifs de l'enquête de l'interrogateur avec ses résultats nous aidera à mieux comprendre la position de l'auteur vis-à-vis de l'écriture.

Lors de la première conversation, l'interrogateur annonce ses intentions dans les termes suivants :

Narrateur : Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes, et pourquoi elle dit avoir commis ce crime. Elle, ne donne aucune raison à ce crime. Alors je cherche pour elle. [...] (62)

Son enquête vise à comprendre Claire par l'intermédiaire de la compréhension des motifs du crime dont elle dit être l'auteur. La phrase "je cherche pour elle" sous-entend que, selon l'interrogateur, Claire, elle-même, n'est pas capable de trouver ni d'articuler une explication valable de ses actions. La passivité qu'il lui attribue, la

⁶³ Papin, Lilian. *L'autre scène. Théâtre de Marguerite Duras*. Saratoga, CA: Anna Libri, 1988. 22.

transforme automatiquement à ses yeux en un objet à étudier, à expliquer, à remplir de sens. Lui, par conséquent, il se déclare être capable de connaître Claire-objet, c'est-à-dire, de le(la) posséder. Dans cette distribution des rôles nous reconnaissons le discours traditionnel d'un narrateur masculin.

Le trait caractéristique de ce discours est la volonté du narrateur de raconter une histoire, dans notre cas une histoire de l'autre, dès le début jusqu'à la fin sans ruptures ni ambiguïté. La certitude du narrateur quant à la possibilité d'arriver à cette (re)constitution complète et définitive découle de la présupposition que le monde extérieur et autrui sont connaissables :

Duras : Mais rappelez-vous que quand j'ai dit à cet homme : "Pouvez-vous vous mettre à la place d'un Noir ?" il a dit oui. Je réponds comme une femme, et je dis non. "Pouvez-vous vous mettre à la place d'une femme enceinte ?" Il a dit : "Oui." [...] Si on me demande : "Pouvez-vous vous mettre à la place d'un homme avec un phallus ?" je dirais non.⁶⁴

Par ce récit que s'achemine vers la connaissance, le narrateur essaie d'établir un rapport plus stable entre sa narration et la réalité. Son discours "d'optimisme et de commande"⁶⁵ réduit l'histoire à un seul sens possible. Mais il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'une pareille attitude n'est pas du tout compatible avec la structure ouverte du texte ni avec la participation active du lecteur à la création de l'histoire. Nous allons voir comment ce conflit est résolu dans le texte.

Il semble que le narrateur vacille constamment entre les deux positions suivantes : d'une part, il se rend compte de son point de vue fragmentaire et invite le

⁶⁴ Duras et Gauthier 112. Notre traduction.

lecteur à inventer ses propres versions du crime ; d'autre part, il tente, en même temps, de dominer l'histoire et la parole des autres. Le caractère autoritaire et centriste de ce deuxième type de discours s'exprime dans la détermination initiale de l'interrogateur, qui coïncide avec celle de la police et des autorités locales, de faire la lumière sur le crime (11, 142). En d'autres termes, l'interrogateur veut trouver la vérité. Mais "vérité" est un des mots-pièges les plus perfides : comme un caméléon, il change sans cesse d'aspect après avoir passé par le filtre de la subjectivité. Alors il est nécessaire de préciser *quelle* vérité il veut trouver. Le seul point de vue qui donnerait accès à *la* vérité, c'est celui de Dieu qui, par définition, est inconnaissable. Compte tenu de l'impossibilité d'adopter ce point de vue objectif, il faudrait plutôt parler *des* vérités individuelles des personnages, déterminées par leurs points de vue subjectifs. L'interrogateur croit que si seulement il arrive à comprendre pourquoi Claire a tué Marie-Thérèse, il pourra voir le monde avec ses yeux, il pourra devenir Claire, devenir l'autre. Alors pour lui la vérité de Claire est associée à la restitution du crime.

Il procède à la réalisation de son projet de loin. Il interroge d'abord les deux personnes qui connaissent Claire le mieux et qui peuvent lui fournir le plus d'information possible sur elle. L'interrogateur ne cache pas que ses interlocuteurs l'intéressent uniquement en tant que témoins de son histoire à elle :

Narrateur : Je vous ai fait venir pour vous interroger sur votre femme Claire Lannes. (69)

⁶⁵ Lamy et Roy 69, 71.

Narrateur : Je ne suis pas là pour vous interroger sur les faits, comme vous le savez, mais sur le fond. C'est votre avis sur elle qui importe. (78)

Pierre : C'est à elle seulement que vous vous intéressez à travers tout ce que je peux vous dire n'est-ce pas ?

Narrateur : Oui. (99)

Le fait qu'il ne donne aucune information sur sa propre personne, tout en apprenant des choses sur les autres, le rend invulnérable. Il ne peut pas être nommé, donc possédé. Cette position supérieure le rapproche davantage de celle d'un agent de police qui a le droit de poser les questions, mais qui est protégé par son statut officiel contre toute question qui dépasse la limite de l'identification professionnelle. Le parallèle devient encore plus évident lors de l'entrevue entre l'interrogateur et Claire.⁶⁶ D'abord, si l'on admet qu'effectivement "tout ce qui est dit ici est enregistré" (9), on voit que l'interrogateur a "oublié" de l'informer que leur conversation est enregistrée. En faisant cela, il répète l'action de l'agent de police qui a enregistré secrètement la conversation au café *Le Balto* (9). Ensuite, il n'offre pas à Claire le choix de ne pas répondre à ses questions, alors qu'il a accordé ce privilège à Robert Lamy et à Pierre (48, 69). De plus, l'interrogateur, contrairement à son affirmation que ce ne sont pas les faits qui l'intéressent (78), glisse peu à peu du "fond" au niveau factuel et pose à Claire la même question sur la tête de Marie-Thérèse que la police lui a déjà posée. Il essaie de la manipuler, sans aucun succès, d'ailleurs :

Narrateur : La règle veut que les aveux soient complets. Ce n'est que lorsque la tête sera retrouvée qu'on sera tout à fait sûr que c'est bien elle qui a été tuée.

⁶⁶ Woodhull 5.

Claire : Ce qui a été retrouvé ça doit être suffisant pour le savoir. [...] Je me demande pourquoi vous voulez la tête, comme si le reste n'était pas suffisant.

Narrateur : Je vous l'ai dit, les aveux doivent être complets.

Claire : Je ne comprends pas. (139-140)

Les mots "la règle" et "les aveux complets" prononcés par l'interrogateur sont gênants parce qu'ils font plutôt partie du vocabulaire d'un agent de police que de quelqu'un qui se dit conscient de la relativité des connaissances humaines. Cette insistance de l'interrogateur sur une explication formelle qui signifierait la clôture de son enquête et de celle de la police trahit ses intentions absolutistes. Elles contredisent sa déclaration antérieure :

Pierre : Ce que je vous dis d'elle vous amène-t-il vers une explication de son crime?

Narrateur : Vers plusieurs explications, différentes de celles qui m'étaient venues à l'esprit avant de vous entendre. Mais je n'ai pas le droit d'en retenir une dans le livre qui se fait. (99)

A la fin de l'entrevue, le ton des questions de l'interrogateur devient catégorique : "Maintenant il faut que vous me disiez où est la tête" (191). Le refus de Claire de répondre à la question annonce la fin de la conversation. Puisque tout espoir qu'elle lui fournisse la pièce qui manque l'abandonne, l'interrogateur perd tout intérêt en son interlocutrice :

Claire : Vous ne dites plus rien ? (189)

Claire : Vous ne dites plus rien. (191)

Claire : Il y a des choses que je ne vous ai pas dites. Vous ne voulez pas savoir lesquelles ?

Narrateur : Non

Claire : Tant pis. Si je vous disais où est la tête, vous me parleriez encore ?

Narrateur : Non.

Claire : Je vois que vous êtes découragé.

Narrateur : Oui. (193)

Le rapport direct entre le silence de Claire et l'indifférence soudaine de l'interrogateur nous confirme qu'elle l'intéressait seulement en tant que porteuse d'un secret qu'il croyait possible de lui enlever. Vue sous cet angle, la fin ouverte du texte s'impose comme une nécessité que l'interrogateur doit accepter faute d'une explication satisfaisante.

Jusqu'à présent, nous n'avons discuté que de la perspective de l'interrogateur. Mais il ne faut pas oublier que toute conversation prévoit au moins deux participants, donc deux forces interactives. L'interdépendance de deux interlocuteurs se traduit par les rapports simultanés sujet-objet sans frontières fixes.⁶⁷ Ce que l'interrogateur n'a pas prévu dans son plan de recherche sur Claire, c'est la résistance éventuelle de la part de celle à qui il a attribué le rôle d'un objet passif. Comme réponse à sa pression croissante, Claire avance sa propre stratégie de manipulation pour défendre ses propres intérêts.

Indépendamment de la question de qui a tué Marie-Thérèse, nous pensons que Claire a dit l'avoir tuée pour avoir la possibilité de s'exprimer et de se faire écouter. Elle vit en marge de la société et son indifférence à l'opinion des autres représente un danger. Pour protéger ses principes, la société ne fait aucune attention à elle : quand elle parle, on ne l'écoute pas (118-119), et même son mari avoue que l'idée de parler à

⁶⁷ Il s'agit des rapports "je/sujet - tu/objet" où "je" est en même temps "tu" et "tu" est en même temps "je" parce que chacun des interlocuteurs est simultanément le sujet et l'objet du discours (ce

Claire ne lui était jamais venue à l'esprit (75, 80). Ainsi, pour être prise au sérieux, il ne reste à Claire que d'assumer la responsabilité d'un meurtre. Une fois l'aveu fait, Claire se trouve au centre de l'attention de la presse, de la police, du juge et, finalement, de notre interrogateur. Pourtant, elle ne se trompe pas sur la nature de l'intérêt que ce dernier lui porte :

Claire : [...] Mais vous, ça vous intéresse de savoir pourquoi j'ai fait ça ?

Narrateur : Oui. Vous m'intéressez. Alors tout ce que vous faites m'intéresse.

Claire : Oui, mais si je n'avais pas commis ce crime, je ne vous intéresserais pas du tout. Je serais encore là, dans mon jardin à me taire. [...] Je le sais comment je vous intéresse. (166, 167)

Encore une fois l'interrogateur tombe dans son propre piège : la technique d'enregistrement qu'il utilise afin de contrôler le discours des autres, permet en même temps au lecteur de comparer cette déclaration de l'interrogateur avec l'aveu qu'il fait à Pierre : "C'est-à-dire que ce crime a fait que je m'intéresse à elle" (99).

L'interrogateur, bien que protégé par son anonymat, a quand même son talon d'Achille, c'est-à-dire son désir de savoir *tout* sur le crime. Claire, parfaitement consciente de cela, en profite : elle tait l'endroit (imaginaire ou réel, on ne le saura jamais) où elle a caché la tête de Marie-Thérèse. Alors, grâce à cette tactique, elle devient le sujet actif de la narration parce que c'est elle qui manipule son avancement. Puis, Claire arrive à manipuler le raisonnement de l'interrogateur. Par exemple, elle transforme la spéculation qui tourne autour de sa propre folie en une arme dirigée contre l'interrogateur :

flottement dépend du point de vue). C'est précisément l'existence de "je" qui conditionne l'existence

Claire : Alors c'est que je suis folle ? Qu'est-ce que vous répondez si je vous demande si je suis folle ?

Narrateur : Je vous réponds aussi : oui.

Claire : Alors vous parlez à une folle.

Narrateur : Oui.

Claire : Ce que dit une folle ça ne compte pas. Alors pourquoi me demander où est la tête puisque ce que je dis ne compte pas. [...] (191-192)

Ainsi, la folie destinée à handicaper Claire devient, pour elle, le moyen de défendre ses intérêts. En assumant la folie, Claire se met hors du système conventionnel de communication. L'interrogateur, coincé, n'est pas prêt à explorer ce territoire inconnu et laisse cette provocation sans commentaire. Le fait que Claire transforme l'identité imposée de l'extérieur, celle d'une folle, en un instrument de lutte témoigne également de son rôle de sujet actif dans le discours.

En renversant ainsi la situation, Claire subvertit toutes les présuppositions du discours traditionnel masculin. L'interrogateur n'arrive ni à s'approprier l'histoire de Claire, ni à saisir ses pensées intimes, ni à dominer sa parole. Par cette transformation, elle rejette l'image de l'autre comme entité inerte et prête à assumer n'importe quelle forme selon la volonté du narrateur.

Néanmoins, tout n'est pas si simple. Les rapports entre les interlocuteurs sont marqués avant tout par l'instabilité et l'imprévisibilité. Le cours de la conversation dépend de la volonté de chacun des interlocuteurs de trouver un compromis : bien qu'ils se rendent compte qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour réaliser leurs intentions,

chacun tient avant tout à ses propres intérêts.⁶⁸ Quand ni l'un ni l'autre n'est prêt à faire des concessions, la conversation s'épuise d'elle-même. D'un côté, l'interrogateur n'est pas capable de forcer Claire à révéler son secret. De l'autre, Claire ne peut pas arrêter l'interrogateur au moment où il l'abandonne :

Claire : Non non, il faudra que vous passiez beaucoup de temps avec moi, vous et d'autres, avant que ce mot sorte de moi. (192)

Claire : Moi, à votre place, j'écouterai. Écoutez-moi. (195)

L'interrogateur laisse ces deux appels sans réponse.

Après avoir suivi l'interrogateur dans son enquête, nous pouvons constater qu'elle représente la négation des idées absolutistes qui marquaient son début. Au fait, au lieu de reconstituer les détails du crime et de trouver une explication plausible, il renonce finalement à tout savoir, à tout dire, à comprendre l'autre. Ses doutes se multiplient sous l'effet des versions contradictoires de l'histoire et des silences ambigus de ses interlocuteurs. Bien que son but illusoire de faire la lumière sur le crime hante l'interrogateur jusqu'à la fin de son enquête, chaque nouveau détail de l'histoire l'embrouille davantage. Au lieu de la vérité, l'interrogateur trouve des reflets flous de la réalité déformée par la subjectivité. L'enquête devient une déconstruction de la connaissance.⁶⁹ Dans son avancement vers l'ignorance, l'enquête de l'interrogateur se rapproche de l'écriture durassienne :

⁶⁸ Guicharnaud, Jacques. "The terrorist marivaudage of Marguerite Duras." *Yale French Studies* 46 (1971): 121.

⁶⁹ Papin 23.

Duras : Si vous aviez à me définir, je pense que c'est là qu'il faudrait chercher. Dans ce pari, dans le pari que je prends contre moi-même, de défaire ce que j'ai fait. C'est ce que j'appelle avancer. De détruire ce que j'ai fait.⁷⁰

L'absence des réponses dans le texte est la seule réponse possible de l'auteur à la tentative de saisir la réalité. Le projet d'éliminer l'ambiguïté est voué à l'échec en vertu des connaissances lacunaires des personnages. L'accessibilité de l'autre s'avère illusoire. Le caractère universel de ces données est accusé par l'ignorance et la solitude qui marquent également les rapports entre les autres personnages du texte.

Pierre

Il nous semble que c'est grâce à la trouvaille des enregistrements que le lecteur peut le mieux se rendre compte de l'insuffisance des connaissances humaines. Cette technique permet de comparer des points de vue différents sur les mêmes événements et de témoigner de l'autonégation de certaines idées préconçues des personnages. Très souvent, sans même qu'ils s'en rendent compte, ils se trompent sur les motifs et les actions des autres. Le fait qu'il n'y a personne dans le texte pour leur indiquer leurs erreurs s'inscrit logiquement dans l'écriture durassienne, car celle-ci n'admet aucun point de vue privilégié. Par conséquent, les personnages restent dans l'ignorance.

⁷⁰ *La mort de Marguerite Duras.*

Nous voudrions commencer la discussion des rapports du couple Pierre et Claire Lannes en examinant l'attitude de Pierre. La façon dont Claire décrit son mari nous aidera à nous orienter dans notre analyse :

Claire : [...] Il est très ordonné dans ses idées. Il dit : une place pour chaque chose et chaque chose à sa place. Vous vous rendez compte ? (185)

Effectivement, l'ordre joue un rôle très important dans la vie de Pierre. Il tient à ce que la maison soit propre et les repas servis à temps (109). La régularité réconfortante de son existence n'est menacée que par le comportement imprévisible de sa femme : "Il m'a toujours été impossible de deviner ce qu'elle pensait, ce qu'elle allait dire ou faire" (115). Afin d'éviter des ennuis, il essaie d'exercer les rapports d'autorité vis-à-vis de Claire. De peur qu'elle "fasse un scandale, qu'elle se supprime" (76) il la surveille lui-même ou par l'intermédiaire de Marie-Thérèse qui le prévient pour tout (110, 172). Par respect des conventions, il lui impose le projet d'éducation et contrôle ses lectures :

Pierre : [...] Une fois, il y a bien dix ans de ça, elle s'était mise à lire avec passion, vous savez, ces bêtises, ces petits illustrés pour les enfants et puis après, plus rien. C'est vrai que c'est à cause de moi qu'elle a cessé d'en lire. Ça m'avait agacé, et effrayé un peu. Elle les chipait dans les pupitres des élèves [...] Je lui avais *interdit* d'en rapporter et puis comme elle avait continué je les avais *déchirés*. Après elle s'est découragée. Pour les illustrés, c'est donc à cause de moi si elle n'en lisait plus. Là j'ai dû lui faire de la peine, *mais c'était pour son bien*. (86-87)⁷¹

Pierre : Un jour je l'ai *forcée* à lire un livre. (87)⁷²

Pierre : [...] Quand j'ai compris que ce n'était pas de sa faute j'ai abandonné le projet de l'instruire. (91)

⁷¹ Nos italiques.

⁷² Notre italique.

Narrateur : Vous aviez peur de quoi ?

Pierre : En l'absence de Marie-Thérèse j'avais peur de tout.

Narrateur : Elle la surveillait ?

Pierre : *Oui, bien sûr. Il le fallait.* Gentiment, n'ayez crainte. [...] (76)⁷³

Narrateur : Vous avez dit tout à l'heure que Marie-Thérèse surveillait Claire, vous avez ajouté : gentiment.

Pierre : Surtout les derniers temps, oui, c'était nécessaire. Claire faisait parfois des bêtises, des choses qui auraient pu être dangereuses. Marie-Thérèse me prévenait. Quand j'étais là j'envoyais Claire dans sa chambre ou dans le jardin et on n'en parlait plus. Le mieux c'était de la laisser seule. [...] Claire n'était pas contrariée d'aller au jardin, elle y allait tout de suite. (110, 111)

L'emploi des verbes de domination et de pression, comme "forcer", "interdire", "surveiller" et "falloir" fait penser que Pierre croit savoir exactement ce qui est bien ou pas pour Claire. C'est-à-dire, il sait ce qui est bien pour lui-même et essaie d'ajuster Claire à sa mesure. Ce qui est intéressant, c'est que contrairement à la certitude de Pierre que c'est lui que envoie Claire dans le jardin et qui l'isole de force, sa femme présente une toute autre perspective de la situation :

Narrateur : Votre mari dit que parfois vous croyiez avoir des conversations avec des passants.

Claire : Ah, il vous a dit ça. J'inventais ces conversations quand ça me prenait. Je savais bien qu'ils ne me croyaient pas, aucun des deux. J'aimais bien qu'ils me prennent pour une folle de temps en temps, leur faire un peu peur. J'avais encore plus la paix après. (163-164)

Claire : [...] Est-ce que je vous ai dit que j'aimais bien le jardin ? Là j'étais tranquille. [...] Dans le jardin ils ne venaient pas me retrouver. (150)

Alors, la prévisibilité des actions de Pierre qui découle de son amour de l'ordre, permet à Claire de le manipuler. Comme elle sait que dès qu'elle l'aura effrayé il voudra se débarrasser d'elle, elle tient "ses discours à dormir debout" (55) ou détruit

des choses (75, 110) chaque fois qu'elle désire être seule. En plus, elle est très prudente quant au sujet des conversations avec Pierre (185, 193). Claire sait que si elle lui fait trop peur, pour maintenir le calme de sa vie il voudra l'envoyer beaucoup plus loin que le jardin, dans un asile. En refusant de jouer le rôle de victime et en transformant le lieu de punition en son univers personnel et désiré, Claire efface la pertinence des rapports de domination. Ainsi, celui qui croit dominer, devient marionnette sans même le savoir.

Claire continue à faire le portrait de son mari :

Claire : [...] Je vous parle à vous parce que vous ne savez rien et que vous désirez vraiment apprendre tout, tandis que mon mari *croyait savoir*, c'était du temps perdu que de parler avec lui. [...] (180)⁷⁴

Dans le cadre du commentaire de Duras que : "La plupart des gens ne savent pas qu'ils sont en train de vivre quelque chose d'essentiel ; les gens ne sont pas dans une intelligence des faits qu'ils vivent et c'est bien",⁷⁵ on comprend que le savoir est un mal dans le monde durassien. Selon Claire, Pierre qui *croit savoir* "est trop intelligent pour l'intelligence qu'il a" (163). C'est-à-dire qu'il adopte le discours totalitaire qui lui permet de se créer l'illusion d'un monde rationnel. Mais la technique de l'enregistrement démontre que son aplomb ne le rend pas omniprésent. Son ignorance se montre à plusieurs reprises dans le texte : il ne sait pas que Claire et Alfonso se rencontraient parfois la nuit dans Viorne (77), ni que Claire a revu une fois l'agent de

⁷³ Nos italiques.

⁷⁴ Nos italiques.

⁷⁵ Lamy et Roy 19.

Cahors après leur mariage (93, 153-154), ni qu'elle détestait la cuisine de Marie-Thérèse (107). Plus important, il se trompe grandement sur l'amour de Claire envers l'agent de Cahors :

Pierre : Elle avait été très malheureuse avec lui. Je crois qu'elle voulait l'oublier.

Narrateur : Quand ?

Pierre : Quand elle m'a connu, elle voulait l'oublier. (93-94)

Si l'on compare cela avec ce que Claire a à dire sur cet amour, l'événement central de sa vie, on voit qu'il ne connaît pratiquement pas sa femme :

Claire : [...] Je ne sais pas à quoi j'ai passé ma vie jusqu'ici. J'ai aimé l'agent de Cahors. C'est tout. [...] Mon mari vous a parlé de l'agent de Cahors ?

Narrateur : Très peu.

Claire : Il ne sait pas combien je l'ai aimé. [...] (152)

Claire : [...] Quand on pense à ce que c'était avec l'agent de Cahors, on peut dire : rien n'existe à côté. Mais c'est faux. Je n'ai jamais été séparée du bonheur de Cahors, il a débordé sur toute ma vie. Ce n'était pas le bonheur de quelques années, ne le croyez pas, c'était un bonheur fait pour durer toujours. Quand je dors il dure encore [...] (159)

L'analyse psychologique n'intéresse pas l'auteur dans la mesure où elle vise à expliquer d'une façon rationnelle le comportement de l'être humain. Pour la même raison, tout ce qui a tendance à une structure fermée est banni du texte. Bien sûr, tout comme l'auteur, le lecteur n'est pas en mesure de lire dans les pensées des personnages non plus. Ainsi, il n'est pas question pour nous de vérifier l'authenticité des détails de l'histoire. Pourquoi Pierre, dit-il ce qu'il dit ? s'agit-il d'aplomb, d'ignorance, de mensonges ? des mensonges à qui : à l'interrogateur ? à lui-même ? jusqu'à quel point peut-on croire l'un ou l'autre ? Une seule chose est sûre : toutes ces questions, comme plusieurs autres, n'ont pas de réponse univoque. Pour nous,

leur valeur principale réside en ce qu'elles ouvrent le texte à des (re)interprétations illimitées.

Claire

Claire, elle aussi, essaie à sa manière de se rapprocher de l'autre. A la différence de Pierre, elle se rend compte du mystère que représente toute altérité. Pierre caractérise la curiosité de sa femme dans les termes suivants : "Les gens l'intriguaient en bloc et non pas dans le détail de ce qu'ils pouvaient dire ou faire" (91) :

Narrateur : Est-ce qu'elle ne voyait pas les autres comme incomplets, vides, avec l'envie de les remplir, les finir, avec ce qu'elle inventait, elle ?
 Pierre : Je vois ce que vous voulez dire. Non, ç'aurait été plutôt le contraire. Elle devait voir les autres comme s'ils avaient été impossibles à connaître par les moyens habituels, la conversation, le sentiment. Comme des blocs justement. [...]
 (91-92)

L'attitude d'un savoir gratuit est également insupportable à Claire :

Claire : Elle était sourde et muette, personne ne pouvait se disputer avec elle.
 Narrateur : Mais elle ne l'aurait pas été, vous auriez eu des reproches à lui faire ?
 Claire : Je ne peux pas le savoir. (143)

Claire : [...] Ils vont tous dire que je suis folle maintenant comme ils le seraient eux, s'ils l'étaient. Qu'ils disent ce qu'ils veulent, eux, ils sont de l'autre côté à dire n'importe quoi, à bavarder sans penser, sans réfléchir. S'ils savaient ce qui s'est passé dans la cave. S'ils avaient été dans la cave même pendant une minute ils se tairaient, ils ne pourraient pas dire un mot sur cette histoire. (174-175)

Pour comprendre comment Marie-Thérèse fait pour vivre, Claire met de temps en temps de la cire dans les oreilles (91, 158) ; elle coupe du bois avec Alfonso (91) ; elle l'écoute derrière la porte pour le voir "jusqu'au fond, où même lui ne voit

pas” (167). Mais tous ces actes fonctionnent uniquement au niveau de l’imitation ou de l’imaginaire, sans permettre à Claire de devenir l’autre. C’est toujours Claire qui coupe du bois et qui se met de la cire dans les oreilles... Le fait qu’Alfonso reste à la même distance de Claire que Marie-Thérèse sourde et muette, fait penser que la communication, même la plus “heureuse”, ne suffit pas pour pénétrer le monde intérieur de l’autre. L’infirmité de la cousine la condamne à l’isolement permanent. Elle représente le cas extrême de la solitude humaine et, en même temps, elle est “l’image parfaite de l’incommunicabilité du couple Lannes”.⁷⁶ Claire se rend compte de ce vide qui la sépare de l’intelligence du monde extérieur :

Claire : Je n’étais pas assez intelligente pour l’intelligence que j’avais et dire cette intelligence que j’avais, je n’aurais pas pu. [...] J’aurais voulu être complètement intelligente. Ce qui me console de mourir un jour c’est de ne pas avoir été assez intelligente pour l’intelligence que j’avais pendant tout ce temps. Je n’y suis jamais arrivée. [...] (163)

A la surface des faits, les connaissances de Claire sont tout aussi lacunaires : elle ignore que l’interrogateur enregistre leur conversation ; qu’Alfonso a quitté Viorne après le crime (170) ; que l’agent de Cahors est mort (175).

La discussion des rapports entre les personnages pourrait être résumée par cet échange de répliques entre Claire et l’interrogateur :

Narrateur : On ne vous a jamais posé la bonne question sur le crime ?

Claire : Non. Je dis la vérité. Si on m’avait posé la bonne question j’aurais trouvé quoi répondre. Cette question, moi non plus, je ne peux pas la trouver. (165)

⁷⁶ Demers 18.

La clé de la lecture est cette “bonne question” que personne ne trouve et qui, tout nous pousse à le croire, n’existe même pas. L’absence de cette question implique l’absence d’une réponse. Ces deux absences fondamentales symbolisent le manque de communication. Les personnages prennent des attitudes tout à fait différentes vis-à-vis de ce manque : les uns reconnaissent l’inaccessibilité de l’autre, tandis que les autres la nient. Mais malgré la différence des attitudes, tous sans exception portent le fardeau de la solitude. Celle-ci est inévitable à cause de la perspective unique et en même temps lacunaire de chacun. Le regard lancé vers le monde de l’autre n’y trouve que son propre reflet.

CHAPITRE V

L'HISTOIRE

Traditionnellement, au centre de toute histoire c'est la présence de la parole qui domine le texte.⁷⁷ C'est à partir de cette présence que le texte se construit, que les personnages agissent. Cependant, dans *L'Amante anglaise*, l'histoire se raconte à partir de l'absence. Par exemple, dans le texte, il n'y aucune Anglaise qui a un amant contrairement à ce que le titre laisserait présupposer.⁷⁸ L'existence même de l'écriture est conditionnée par un manque. L'aspect paradoxal de ce manque qui nourrit l'écriture est exploité sous forme de plusieurs thèmes dont trois seront analysés dans ce chapitre, à savoir : le silence, la folie et le crime.

Le silence

Dans la mesure où la violence est un acte de force, une énergie qui vise à dominer l'autre, la violence est inhérente à toute communication. Maurice Blanchot s'exprime à ce sujet dans les termes suivants :

⁷⁷ Ricouart, Janine. *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1991. 61.

Lorsque je parle, toujours j'exerce un rapport de puissance, j'appartiens, que je le sache ou non, à un réseau de pouvoirs dont je me sers, luttant contre la puissance qui s'affirme contre moi. Toute parole est violence, violence d'autant plus redoutable qu'elle est secrète et le centre secret de la violence, violence qui déjà s'exerce sur ce que le mot nomme et qu'il ne peut nommer qu'en lui retirant sa présence.⁷⁹

Rappelons à ce propos le désir de l'interrogateur de garder son anonymat, ce qui le met hors de ce "réseau de pouvoirs", jusqu'à un certain degré. Tout en reconnaissant les rapports du pouvoir qu'implique toute parole, nous voudrions baser notre argument sur l'idée que ce n'est pas seulement la parole qui est violente, mais aussi, et même dans une plus grande mesure, le silence. Nous essaierons également de suivre les rapports entre le silence et l'écriture durassienne dans *L'Amante anglaise*.

Dans les chapitres précédents, nous avons déjà abordé le sujet du silence. Celui-ci est traduit dans le texte par le biais des espaces vides entre les pages, des alinéas, des hésitations et des refus de répondre aux questions. Ces silences témoignent avant tout de l'ignorance des personnages, des défauts de leur mémoire. Dans le cas de Claire, qui refuse de révéler l'endroit où elle a caché la tête de sa cousine, le silence acquiert de nouvelles dimensions. Cela a un rapport avec la structure de la société que forment les personnages de *L'Amante anglaise*. Tous les organes du pouvoir y sont représentés par les hommes : le policier (47), les médecins (120, 191), le juge (166-168), l'avocat (189) se mettent ensemble pour décider du sort de Claire. Son mari compte s'arranger "pour faire mettre Claire dans une maison de

⁷⁸ Ames, Sanford Scribner. "Mint Madness: Surfeit and Purge in the Novels of Duras." *Sub-stance* 20 (1978): 39.

⁷⁹ Ricouart 61.

repos” (73). L’interrogateur, lui aussi, entreprend de chercher l’explication de l’énigme du crime “pour elle” (62). Cette domination masculine réserve à Claire un rôle passif et, avant tout, silencieux :

Claire : On ne m’a jamais posé de questions. Ma route est allée droit vers ce crime. Tous mes secrets ont volé en l’air. [...] (188)

Ce qu’elle dit n’intéresse personne sauf Alfonso qui est considéré par les habitants de Viorne comme “un peu simple” (78, 119). Tous les deux sont en marge de la société, Claire, en tant que femme, et Alfonso, en tant qu’homme qui n’est pas assez intelligent pour jouer un rôle autoritaire. Pourtant, en transgressant la loi de cette société, la loi des hommes, Claire arrive à rompre le silence qui lui a été imposé. Son statut exceptionnel de meurtrière lui permet de s’emparer de la parole. Mais le silence dans lequel elle vivait jusque là l’a rendue méfiante de la parole absolutiste. Claire sait que pour s’exprimer et se faire écouter, elle doit taire certains détails du crime, surtout ceux qui intéressent le plus l’interrogateur. Ainsi, elle refuse d’indiquer l’endroit où elle a mis la tête de la victime. Elle sait que tant qu’il y aura cette lacune dans l’histoire du crime, l’interrogateur l’écouterait. Mais dès qu’elle aura satisfait sa curiosité en comblant les lacunes de l’histoire, dès qu’elle aura dit tout ce qui l’intéresse, son discours sera interrompu et elle retombera dans l’oubli :

Claire : Si j’avais réussi à vous dire pourquoi j’ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore ?

Narrateur : Non, je ne crois pas. (193)

Ainsi, garder le silence signifie pour Claire exister et être reconnue comme individu à titre indépendant. Par contre, la parole signifie la mort pour elle, soit physique : “Je

sais que plus les criminels parlent clairement, plus on les tue" (142), soit symbolique :

l'oubli dans l'asile psychiatrique de Versailles (191) :

Claire : Alors il n'y aurait que ce mot-là qui compterait au milieu des autres ? Et vous croyez que je vais me laisser enlever ce mot ? pour que tous les autres soient enterrés vivants et moi avec eux dans l'asile ? (192)

Quand l'interrogateur essaie de la faire parler, "il exerce un pouvoir et une violence sur elle"⁸⁰ parce qu'il veut posséder son histoire. Au lieu de céder à ses promesses, à ses menaces et à ses prières, Claire oppose à la violence de l'interrogateur son silence qu'elle tourne en un pouvoir dirigé contre l'autre.⁸¹ De ce fait, le silence devient une force aussi violente que la parole :

Claire : [...] Est-ce que je vous ai dit pour la tête où je l'avais mise ?

Narrateur : Non.

Claire : Bon. Je dois garder ce secret. Je n'ai plus qui celui-là, je parle trop. (188)

La différence principale entre le silence de Claire avant le crime et celui d'après consiste en ce que le premier silence a été imposé de l'extérieur, alors que le deuxième a été choisi délibérément par Claire pour protéger son indépendance. L'opposition entre le silence comme passivité féminine et le silence comme protestation contre la domination masculine est renforcée par le personnage féminin sourd et muet de Marie-Thérèse. Cette femme est doublement absente du texte : premièrement, on l'a tuée et, deuxièmement, même avant sa mort son infirmité la réduisait au silence total, à l'effacement. Dans le texte, elle joue le rôle d'une femme traditionnelle : elle fait le ménage, la cuisine, elle respecte et admire les hommes, suit toutes les règles sociales.

⁸⁰ Ricouart 62.

Tout innocemment, Pierre décrit ce paradis perdu du silence et de l'effacement féminins :

Narrateur : La maison était très calme ?

Pierre : Oui. Entre ces deux femmes qui s'acceptaient si bien, j'ai été peut-être bercé par ce calme. Partout ailleurs que chez moi je dormais mal, je trouvais qu'on parlait trop, que ce n'était pas propre. J'étais habitué à elles deux. On dirait que je viens de me réveiller. C'était comme s'il n'y avait personne dans la maison. Et pourtant tout était fait, la cuisine, le ménage, tout. (109)

Si ce que Claire dit est vrai, si c'est elle qui a tué Marie-Thérèse, son acte pourrait avoir plusieurs interprétations. Peut-être Claire voulait-elle détruire cette femme qui ne semblait point être accablée par son silence total (147), qui s'associait avec Pierre pour la surveiller, qui était la seule raison pour laquelle le couple Lannes restait ensemble. En tuant cette femme sourde et muette, Claire, d'une part, rompt définitivement tous les liens avec l'autre côté et, d'autre part, prend la parole pour la première fois de sa vie.

Le silence de Claire a aussi le pouvoir de produire l'écriture. Ce pouvoir représente l'aspect le plus producteur du silence. Quand Claire refuse de parler, elle suscite l'intérêt de l'interrogateur et fait démarrer le livre qui se fait sur le crime. Tant qu'elle se taira, la narration continuera, dès qu'elle aura fait des aveux complets, elle s'arrêtera. Cette corrélation nous fait penser que l'auteur valorise le silence dans la mesure où il implique l'ouverture, la continuation, l'inconnu, l'indépendance, tandis que la parole implique la limitation et l'aboutissement. A notre avis, le pouvoir du silence dépasse le pouvoir de la parole, "car, en disant une chose, on exclut la

⁸¹ Ricouart 6.

possibilité de dire son contraire.”⁸² Une fois que le mot est prononcé, le choix est fait, l'action est accomplie. En gardant le silence, on a toujours cette liberté de dire ou de ne pas dire. Dans le texte, le rapport entre le silence et l'écriture s'établit aux différents niveaux narratifs qui, tous, renvoient au même élément textuel : la tête qui manque au corps de la cousine.

Il existe ainsi trois composantes du texte qui expriment ce manque : le discours “sans queue ni tête” (55) de Claire, le corps dépecé de Marie-Thérèse et la structure fragmentée du texte lui-même. Le paradoxe de la situation réside dans le fait que cette tête *absente* est *présente* dans toutes les conversations et dans tous les silences du texte. On remarque que le discours “sans queue ni tête” de Claire et la structure incomplète du texte représentent un manque sur le plan discursif, tandis que la tête absente de la cousine se retrouve au plan factuel, physique. Ces deux plans sont étroitement liés parce que la violence symbolique et linguistique que Claire inflige par son silence au corpus du texte doit nécessairement passer par la double violence faite au corps de la cousine. La violence physique, la décapitation du corps de Marie-Thérèse, se répète au niveau symbolique par le silence violent de Claire. La narration vacille constamment entre les deux plans narratifs :

Claire : [...] Je ne voulais pas me faire prendre par la police avant d'être prise, et je l'ai fait disparaître comme une personne qui aurait eu toute sa tête. [...] (164-165)

⁸² Ricouart 60.

L'expression "une personne qui aurait eu toute sa tête" est volontairement ambiguë parce qu'elle pourrait se référer pareillement à Marie-Thérèse et à Claire, c'est-à-dire au plan physique ou symbolique. Le flottement sémantique rapproche davantage les deux structures parallèles : celle du corps morcelé et décapité de la cousine et celle du corpus découpé du texte.

Récapitulons le rôle du silence dans le texte. Premièrement, il permet à Claire de s'exprimer. Tant qu'elle tait l'emplacement de la tête, on l'écoute et on lui parle. Dès qu'elle comble la lacune de l'histoire en révélant son secret, son discours sera coupé (193). Deuxièmement, le silence de Claire inspire l'écriture. Tant qu'elle se tait, elle fait violence au corps physique de sa cousine et au corpus du texte. L'une n'ayant pas sa tête, l'autre devenant un discours sans queue ni tête, ils représentent donc des structures incomplètes. Le livre qui se fait sur le crime est construit autour de ce manque au cœur de l'histoire, créé par le silence de Claire. Le besoin de s'exprimer et le désir d'écrire sont réunis par Marguerite Duras dans la réponse à la question sur comment elle voit Claire Lannes :

Duras : C'est un écrivain à qui il manque d'écrire. Elle a envie de tuer, comme nous tous. Si elle écrivait, elle ne tuerait pas. Son crime est plus signé encore qu'un livre. On croit toujours qu'un livre, qu'une œuvre d'art, sont les seules choses signées. Un crime, un voyage, un amour, une rencontre, c'est plus signé qu'un livre. [...]⁸³

⁸³ Piatier 2.

La folie

Le thème du manque est aussi exploité dans le discours sur la folie qui domine le texte. Comme nous le savons, l'enquête de l'interrogateur ne se concentre pas sur les circonstances du crime, mais sur la personne de la meurtrière putative. En plus de l'identité d'une criminelle, on lui impose l'identité d'une folle. La folie devient le dernier recours, "une façon facile de parler" (56), pour ceux qui ne peuvent pas trouver une explication aux actions des autres. Ainsi, dans le contexte de l'histoire, la folie peut être interprétée comme synonyme de l'altérité absolue : le langage peut nommer ce qui est l'autre (ici, la folie) mais ne peut pas l'expliquer.⁸⁴ C'est Claire elle-même qui explique le mieux cette idée : "A force de chercher sans trouver, on dira que c'est la folie, je le sais" (169). Effectivement, les autres personnages de l'histoire confirment ses paroles. Robert Lamy est le seul qui aborde ce sujet avec une certaine réserve :

Narrateur : C'était la folie ?

Robert Lamy : Je ne sais pas. Je me refuse à le dire même maintenant. (56)

Pierre Lannes et l'interrogateur sont beaucoup plus catégoriques dans leurs opinions :

Pierre : [...] Au fond, c'était une espèce de folle qu'on avait dans la maison, mais tranquille, c'est pourquoi on ne s'est pas méfiés assez. Au fond, oui. Il ne faut pas chercher ailleurs. [...] (80)

Narrateur : Qu'est-ce que vous diriez sur les raisons ?

Pierre : Je dirais la folie. Je dirais qu'elle était folle depuis toujours. Que personne ne pouvait s'en apercevoir parce que sa folie se montrait à elle quand elle était seule [...] (116)

⁸⁴ Guicharnaud 124.

L'interrogateur, lui aussi, avoue qu'il trouve Claire folle (191-192) et la décrit comme "quelqu'un qui ne s'est jamais accommodé de la vie" (99). Littéralement sans rien faire, Claire se pose comme un scandale parce qu'elle transgresse les normes des relations sociales et des relations familiales : elle ne s'occupe pas du ménage, passe tout son temps dans le jardin, parle à peine aux gens de Viorne, ne se soucie pas de leur opinion sur elle.⁸⁵ Ce qu'elle fait et, surtout, ce qu'elle ne fait pas la met en dehors de la norme. Le problème de la norme et de la différence ou bien de la norme et de la folie (parce que toute différence *est* la folie) est soulevé dans le texte sous forme du discours sur les gens qui se trouvent "de ce côté" et "de l'autre côté" (174-177).

Pour Claire, tous se trouvent de l'autre côté sauf l'agent de Cahors et Alfonso (174-175) qui est le seul qui lui sourit (122, 177). En plus, il incarne la norme de son côté à elle : "il est sans limites le cœur ouvert, les mains ouvertes, la cabane vide, la valise vide et personne pour voir qu'il est idéal" (162). Cette image fait écho à la description de Claire faite par son mari : "Elle fait penser à un endroit sans portes où le vent passe et emporte tout" (90). Si l'ouverture et le détachement représentent les valeurs de l'univers de Claire, ils sont incompréhensibles aux yeux de ceux qui sont de l'autre côté.⁸⁶ Mais pour eux-mêmes, ils sont de *leur* côté, tandis que Claire est de l'autre côté. Peut-être est-elle encore plus loin d'eux qu'ils ne le pensent après son suicide manqué d'il y a vingt-cinq ans quand elle voulait mourir après la rupture avec son amant (95) ? Un détail remarquable, Pierre et l'interrogateur parlent de cet

⁸⁵ Borgomano, Madeleine. *Duras. Une lecture des fantasmes*. Belgique: Cistre, 1987. 194.

incident comme d'un acte accompli, comme si Claire était morte (103, 113). Elle-même s'identifie à "celle qui reste après la mort" (151). Mais si elle est déjà du côté de la mort, de l'oubli, rien de plus grave ne peut lui arriver. Les lois de l'autre côté sont impuissantes à organiser son existence. Elles perdent leur pouvoir justement à la frontière, aussi présente qu'invisible, entre les deux côtés.

Ainsi, la signification de "ce côté" et de "l'autre côté" change selon la perspective. La dualité inhérente à la notion de "côté" découle de la sémantique de ce mot qui se définit toujours par rapport à quelque chose ou à quelqu'un. C'est-à-dire que la définition de la norme et de la différence/folie dépend du point de vue du sujet parlant.⁸⁷ Par exemple, après le crime, Alfonso quitte la France de peur que Claire ne le compromette "pour le faire aller en prison lui aussi" (58). La meilleure explication de cet acte, proposée par Robert Lamy, est la folie de Claire (58). Par contre, elle-même trouve l'idée qu'Alfonso aille en prison tout à fait normale :

Claire : C'est-à-dire, du moment que j'y suis il n'y a pas de raison pour qu'il n'y soit pas lui aussi. Il savait tout depuis le début. Mais on ne l'a pas arrêté. [...] (183)

Aussi, à l'avis de Claire, les habitants de Viorne sont-ils surtout indignés non pas par le meurtre lui-même, mais par le dépècement du cadavre de la cousine (179-180). Claire rejette toute la mystification qu'on attribue à cet acte :

⁸⁶ Borgomano 195.

⁸⁷ Ce sujet continue, à un autre niveau, la discussion des rapports simultanés "sujet-objet" propres aux interlocuteurs. Le point de vue détermine le statut du locuteur et le contexte de son énonciation. L'aspect contextuel sera analysé plus profondément dans le chapitre consacré au langage du texte.

Claire : Si je l'ai découpée en morceaux et que j'ai jeté ces morceaux dans le train c'est que c'était un moyen de la faire disparaître, mettez-vous à ma place, quoi faire ? [...] Vous ne pouvez pas vous imaginer ce que c'était fatigant cette boucherie la nuit, dans la cave, jamais, jamais je n'aurais cru. Si on vous dit que j'ai ajouté du crime au crime en faisant ce que j'ai fait dans la cave, dites que c'est faux. [...] Je sais que les gens ne veulent pas entendre le nom de Claire Lannes et qu'ils préfèrent ne pas lire les journaux mais ils ont tort. Comment porter un corps de cent kilos dans un train ? Comment couper un os sans la scie ? On dit : il y avait du sang dans la cave. Mais comment éviter, vous et moi, qu'il y ait du sang ? (164-165, 186)

Si l'on reprend le commentaire de l'interrogateur que Claire est "quelqu'un qui ne s'est jamais accommodé de la vie", la question se pose : à quelle vie ne s'est-elle jamais accommodée ? A notre avis, il s'agit de la vie dirigée par l'ordre masculin. Effectivement, Claire transgresse les normes établies par les hommes : l'agent de Cahors a été son *amant* pendant deux ans ; elle a eu beaucoup d'*amants* après leur séparation ; elle n'a pas d'enfant ; elle ne fait rien de ce qui est attendu d'une femme au foyer. C'est-à-dire que sa "folie" est associée non seulement à son altérité absolue, mais aussi à son statut de femme qui refuse de se soumettre à l'ordre masculin. Ainsi, dans le contexte intertextuel, ce personnage féminin se joint à d'autres héroïnes "folles" de Duras. On pense, entre autres, à Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*,⁸⁸ à la folle de Nevers dans *Hiroshima mon amour*, à Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-consul*⁸⁹ et *India Song*, à la jeune fille dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du nord*. Comme elles vivent dans des mondes organisés par les hommes, dès le début elles sont définies comme différentes, donc folles. Leur féminité même détermine leur "folie" parce qu'en tant que femmes elles se mettent déjà en dehors de

la norme. Marguerite Duras établit un rapport entre la folie et la féminité : “Oui, elle [une femme] est beaucoup plus près de la folie... de la façon qu’elle est plus près de toutes les transgressions.”⁹⁰ Si la transgression est possible seulement par rapport à la norme, dans les textes durassiens la norme reflète l’ordre masculin. Ainsi, la folle de Nevers est maudite par tous parce qu’elle a un amant allemand pendant la guerre contre l’Allemagne ; la petite blanche de *L’Amant* est déshonorée parce qu’elle a un amant chinois à quinze ans et demie. La liste serait longue mais, pour nous, ce qui importe est de montrer que la “folie” de Claire s’inscrit bien dans l’écriture durassienne de l’ignorance. C’est-à-dire que, dans le monde imaginaire de l’écrivain, les femmes agissent dans le contexte de la domination masculine. Les hommes étant incapables de comprendre le monde des femmes et les actions de celles-ci, ils les traitent de folles. Ainsi, la folie signifie l’autonomie et l’intégrité de la femme qui ne cède pas aux tentatives des personnages masculins d’accéder à ses pensées et à ses secrets.

Cependant, les hommes qui ne sont pas du même bord que Claire, ne peuvent pas supporter longtemps la situation instable créée par son acte incompréhensible. Alors, ils font un “cas” de sa folie ce qui leur permet de lui (re)trouver une place dans leur système auquel elle échappe justement parce qu’elle est de l’autre côté. Si l’on arrive à la mettre dans une catégorie (celle des fous), le problème de sa présence

⁸⁸ Duras, Marguerite. *Moderato cantabile*. Paris: Minuit, 1958.

⁸⁹ Duras, Marguerite. *Le Vice-consul*. Paris: Gallimard, 1966.

⁹⁰ Duras et Gauthier 30. Notre traduction.

irritante est résolu : pour les fous il existe des asiles psychiatriques. Même si la folie est “seulement une normalité poussée un peu plus loin, une aptitude à réaliser les fantasmes qui pour les autres restent enfouis dans les profondeurs de l’imaginaire”,⁹¹ les personnages masculins de *L’Amante anglaise* manifestent de l’intolérance à l’égard de tout ce qui dépasse leur intelligence. Selon un critique littéraire, le texte reprend “une des idées les plus chères à Marguerite Duras : tout le monde tue tout le monde par incompréhension.”⁹²

Claire n’est d’aucun secours aux autres ni au lecteur : tantôt elle dit qu’elle n’est pas folle (161), tantôt elle avoue se sentir folle quelquefois (184, 185), mais jamais elle n’explique ce que cela veut dire pour elle. Cela nous rappelle une réplique d’*Hiroshima mon amour* :

C’est comme l’intelligence, la folie, tu sais. On ne peut pas l’expliquer. Tout comme l’intelligence. Elle vous arrive dessus, elle vous remplit et alors on la comprend. Mais, quand elle vous quitte, on ne peut plus la comprendre du tout.⁹³

Ainsi, l’absence d’explications et la fin ouverte du texte témoignent de ce que le langage, tel qu’il est employé, ne permet pas aux personnages de connaître le monde ni de comprendre l’autre. Au contraire, il reflète ses propres limites : “Tout comprendre est impossible” (34), “folie - je dis ce mot faute d’un autre” (58). Si l’on prend du recul par rapport à l’œuvre durassien, on y remarque également des hommes “fous”, par exemple le vice-consul. Cela nous autorise à dire que la folie exprime une

⁹¹ Borgomano 203.

⁹² Piatier 2.

⁹³ Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960. 30.

idée plus générale : celle de l'ignorance humaine des domaines de l'existence que le langage n'ose pas encore explorer :

La folie est la meilleure métaphore d'un tout nouvel état d'être, dans la mesure où l'on peut le nommer mais l'on ne peut jamais l'affecter ni l'appivoiser par la raison ni par la parole.⁹⁴

Le crime

L'histoire du crime de Viome s'articule également autour de l'axe du manque qui définit l'architecture du texte. Au fait, les trous dans l'histoire se forment à cause de l'absence de la tête de la victime, des témoins du crime, et de la certitude quant à son auteur et à ses circonstances. Nous rencontrons les mêmes motifs de la structure fragmentée du texte exprimés, cette fois-ci, au niveau physique du corps humain :

Avis à la Population de la Gendarmerie de Viome : Comme on l'a appris par la voie de la presse, des débris humains viennent d'être découverts un peu partout en France dans des wagons de marchandise. [...] A l'exception de la tête qui n'a pas été retrouvée, la reconstitution du corps a été faite à Paris. [...] (10-11)

Bien que la police ait "tout retrouvé, tout compté, tout rassemblé" (191), la tête qui manque symbolise la structure ouverte et inachevée du texte. La fragmentation parallèle du corps et de l'histoire nous permet de voir dans la première la mise en abyme de la deuxième. Le corps découpé et décapité de la victime répète sous forme réduite la construction du texte entier (débris du corps/débris de l'histoire).

L'échec de l'interrogateur dans sa tentative de comprendre le crime confirme l'idée qu'il est impossible de reconstituer complètement un événement. On peut

⁹⁴ Guicharnaud 124. Notre traduction.

remarquer, pourtant, que toutes ses démarches suivent un certain modèle : chaque nouveau détail qui semble résoudre le mystère du crime se transforme inmanquablement en un piège. Au lieu d'apporter une explication, il nous emporte vers d'autres énigmes du crime qui, à leur tour, nous emportent vers d'autres énigmes, et ainsi de suite. Plus l'interrogateur avance dans son enquête moins il sait. A ce propos, Marguerite Duras dit que chacun qui raconte ou écrit une histoire peut dire : "J'ai une illusion de créer l'ordre quand, en fait, je le vide, de créer la lumière quand je l'efface."⁹⁵ C'est-à-dire qu'au début il est impossible de savoir quel sera le résultat de tel ou tel pas parce que les conséquences des actions et des paroles sont imprévisibles. Tous les personnages de *L'Amante anglaise* subissent l'effet de ce processus de métamorphose.

Lors de la discussion au café *Le Balto*, Claire indique l'endroit du crime, ce qui, à ce moment-là, semble être le point final de l'enquête policière :

Claire : [...] Alors, il ne manquait presque rien pour que toute la lumière soit faite, d'un seul coup, sur le crime. Cette précision c'était moi seule qui la connaissais. Vous savez bien, on ne peut pas s'empêcher de leur dire. (181)

Mais la découverte de la cave pose d'autres problèmes, comme, par exemple, celui des mots "Alfonso" et "Cahors" écrits sur les morceaux du corps et sur les murs de la cave (47, 124, 178). Que veulent-ils dire ? Qui les a écrits ? On ne le sait pas exactement, tout comme on ne sait pas si l'on peut se fier aux paroles de Claire qui dit qu'elle ne se

⁹⁵ Duras et Gauthier 31. Notre traduction.

souvent pas de les avoir écrits (178, 179). Alors ces deux mots restent comme deux points d'interrogation même après la fin du livre.

Pour la police, ainsi que pour tous les personnages du texte, les empreintes digitales de Claire sur le corps de la victime et dans la cave constituent la preuve irréfutable de sa culpabilité :

Narrateur : C'est elle [Claire]. Les empreintes digitales concordent. C'est irréfutable.

Pierre : Je sais. Elle, une femme, où a-t-elle trouvé la force ?... il n'y aurait pas les preuves, vous ne le croiriez pas vous non plus ?

Narrateur : Personne ne le croirait, elle non plus peut-être. (81)

Mais au fait, la présence des empreintes ne prouve encore rien. Elle démontre, ni plus ni moins, que Claire a touché le corps de sa cousine, ou qu'on l'a forcée à le toucher. L'évidence des faits s'avère apparente quand on envisage la situation sous un angle différent : Claire est reconnue coupable parce qu'elle avait assez de motifs, aux yeux du système judiciaire, pour tuer Marie-Thérèse.⁹⁶ Dans ce cadre-là, les preuves deviennent des pseudopreuves dont le but est de pouvoir proposer une solution plausible au mystère du crime. Ainsi, tous les détails du crime peuvent être manipulés selon une optique particulière. A un moment donné de l'enquête, Pierre articule l'idée que chacun verra dans ce crime exactement ce qu'il veut voir :

Pierre : Je vous réponds : Non, jamais je n'aurais imaginé qu'elle était capable de faire ce qu'elle vient de faire. Jamais. Si on m'avait posé la question j'aurais ri.

Narrateur : *Cherchez bien.*

Pierre : Non je ne veux pas. *On peut tout trouver si on le décide, ou rien, comme on veut.* Alors je me tais. (113)⁹⁷

⁹⁶ Woodhull 4.

⁹⁷ Nos italiques.

Néanmoins, sa révolte contre un regard partial n'est que temporaire. Très vite, il l'adopte de nouveau. Le parti pris des personnages est inévitable parce qu'ils compensent le manque de connaissances par l'invention qui est toujours subjective.

Les expressions comme "il ne manquait rien", "preuve irréfutable", "c'est la vérité", amènent le lecteur qui ne fait pas attention à leur contexte sur la fausse piste de la certitude. Tout au long du texte, il est question d'un fait qui n'est jamais présenté directement, mais par le biais des interprétations. Autrement dit, il s'agit de plusieurs copies de l'original que personne n'a vu. Il n'y a donc aucun moyen de vérifier la fidélité de la reproduction. Comme les personnages agissent à l'intérieur du langage, leur discours exprime le rapport entre un événement réel et sa représentation :

Robert Lamy : [...] Nous inventons le crime, lui [le policier] et nous. Ce crime est celui-là même qui vient d'être commis à Viorne. On ne le reconnaît pas. Il nous fait parler, nous disons ce qu'il veut, nous reconstituons point par point le crime de Viorne. [...] (21)

Pris hors contexte, l'usage du verbe "inventer" ayant pour objet "ce même crime" est problématique parce que, par définition, on n'invente pas la même chose, mais chaque fois une chose différente. Mais leur voisinage dans cette énonciation particulière nous amène à penser que l'identité exprimée d'habitude par le mot "même" est relative : bien que les personnages reconstituent le crime de Viorne, ce n'est plus le *même* crime, ce sont déjà des versions subjectives. Chacun des personnages a sa propre interprétation du crime qui devient, pour chacun d'entre eux, "ce même crime" de Viorne. Ainsi, l'emploi du mot "même" établit un rapport entre l'événement du crime

et le discours sur lui, et transmet, en même temps, la subjectivité de ce discours. Ces quelques exemples du texte nous confirment que les failles dans la représentation, ou les représentations, d'un événement sont inévitables parce que "les mots ne montrent pas la réalité mais ses traces dans une subjectivité."⁹⁸

⁹⁸ Clerc, Jeanne-Marie. "Les 'textes hybrides' de Marguerite Duras." *Lectures, systèmes de lectures*. Ed. Jean Bessière. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. 139.

CHAPITRE VI

LE LANGAGE

F. Faucher : Une image pourtant, ça vaut mille mots, non ?

M. Duras : Non. Un mot contient mille images.⁹⁹

Dans ce chapitre, nous allons parler du “véritable travail d’écriture accompli par tout être qui se raconte le monde à travers ses propres filtres.”¹⁰⁰ Notre objectif sera de montrer comment la subjectivité du point de vue influence la communication entre les personnages et la compréhension du texte. Premièrement, on va définir les mécanismes de la communication entre les quatre narrateurs du texte en question. Dans ce but, on exploitera le schéma de communication de Jakobson. On examinera également le fonctionnement de ce schéma dans le texte. Deuxièmement, comme la fonction référentielle est essentielle au langage, on se penchera sur la notion du contexte qui détermine la référence, donc le référent. On examinera, en particulier, certains procédés qui embrouillent la communication. Troisièmement, on évoquera

⁹⁹ Lamy et Roy 45.

¹⁰⁰ Clerc 143.

certaines aspects de la référence littéraire. On examinera ses particularités et ses contextes pluriels dans le cadre de *L'Amante anglaise*.

Le schéma de communication

Avant de passer à la discussion de la communication dans le texte, prenons les deux définitions suivantes de la communication :

La communication est l'échange verbal entre un sujet parlant, qui produit un énoncé destiné à un autre sujet parlant, et un interlocuteur dont il sollicite l'écoute et/ou une réponse explicite ou implicite (selon le type d'énoncé). La communication est intersubjective. Sur le plan psycholinguistique, c'est le processus au cours duquel la signification qu'un locuteur associe aux sons est la même que celle que l'auditeur associe à ces mêmes sons.¹⁰¹

La communication peut être définie mathématiquement comme l'établissement d'une correspondance univoque entre un univers spatio-temporel E, émetteur, et un univers spatio-temporel R, récepteur.¹⁰²

En produisant un énoncé, le locuteur réalise la fonction référentielle du langage parce que "parler, c'est toujours parler-de". Selon Ferdinand de Saussure, la référence se produit par le renvoi du signe linguistique à un phénomène extra-linguistique, réel ou imaginaire, qu'on appelle également le référent. Le signe linguistique représente la combinaison indissociable d'une image acoustique et d'un concept ou, respectivement, du signifiant et du signifié.¹⁰³ On remarque que les deux définitions de la communication impliquent la convergence référentielle entre le message envoyé par le locuteur et le message reçu par l'auditeur. Par exemple, dans *L'Amante anglaise*, pour

¹⁰¹ *Dictionnaire de linguistique*. Ed. Jean Dubois et al. Paris: Larousse, 1973. 96.

¹⁰² Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. LaSalle, Québec: Hurtubise HMH, 1979. 48.

l'interrogateur et ses interlocuteurs l'association de l'image acoustique [krim] au concept "crime" renvoie au même phénomène de la réalité extra-linguistique, au meurtre de la cousine sourde et muette de Claire Lannes. Mais souvent, le référent de l'émetteur ne coïncide pas avec celui du récepteur. Nous allons examiner les cas où les interlocuteurs se réfèrent au même phénomène du monde et à des phénomènes différents.

Dans notre analyse du langage du texte, nous employerons le schéma linguistique de communication proposé par Jakobson¹⁰⁴ :



Ainsi, le message envoyé par le destinataire dans un certain code (celui de la langue française) et par la voie du contact (canal physique et mécanique en l'occurrence) est caractérisé par le contexte. Si le destinataire arrive à distinguer le contexte du destinataire, leurs références coïncident. Sinon, bien que chacun des interlocuteurs attribue un sens particulier à son message (envoyé ou reçu), ce dernier renvoie à des phénomènes différents du monde extra-linguistique pour chacun des interlocuteurs.

¹⁰³ Dictionnaire de linguistique 414-415, 439.

¹⁰⁴ Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale*. Vol. I. Trad. Nicolas Ruwet. Paris, Minuit, 1963. 214.

Il existe pourtant un certain nombre de procédés qui influencent la communication. On appellera “bruit” tout ce qui peut causer la perte ou l’altération du message, notamment : le décalage ou la déformation du son, du code, du contexte ou du sens. Plus les niveaux impliqués d’encodage et de décodage du message sont nombreux, plus grande est la possibilité de “bruit”.¹⁰⁵ Ceci devient particulièrement pertinent à la discussion du langage de *L'Amante anglaise* qui représente une construction à plusieurs niveaux narratifs. Chaque nouveau décodeur/encodeur de l’information ajoute sa propre interprétation du message aux interprétations précédentes, interprétations parfois brouillées par les défaillances techniques d’un enregistrement peu clair.

L’intermittence du texte en question va au-delà de sa division en trois parties, des blancs entre les trois entrevues et des alinéas qui séparent certaines répliques des personnages. Elle s’intègre à l’énonciation elle-même sous forme de questions sans réponses, d’ellipses, d’altération de contexte, de code et de sens. Pour voir de plus près comment le “bruit” peut embrouiller la communication, observons quelques exemples du texte.

D’une façon générale, le dialogue se construit à partir de questions et de réponses. Or, dans ce texte durassien, les questions restent constamment sans réponse. Bien que cette absence de réponse puisse prendre des formes différentes, on peut quand même en déduire que dans *L'Amante anglaise* :

¹⁰⁵ Whiteside, Anna. “Communication theory.” *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*,

l'acte d'interrogation envisagé dans une perspective dialogale et interactive (selon le couple question/réponse) ne réussit quasiment jamais. Il n'est jamais accompli "heureusement", car il apparaît qu'il est impossible de répondre vraiment à une question, qu'elle soit demande d'information ou de confirmation. Cela tient bien sûr [...] au vide, à l'imperfection et à l'incapacité de la réponse, à la fuite d'interlocution qu'elle met en évidence. Cela tient aussi à la question elle-même [...] parce qu'il y a toujours dans la question, par delà le non-savoir qu'elle explicite, une part d'incompréhensible.¹⁰⁶

a) Parfois, la personne questionnée laisse la question qu'on lui pose sans aucune réponse. Le silence pourrait signifier l'ignorance, l'incompréhension ou le désir de ne pas répondre :

Narrateur : Vous êtes sûr ?

Pierre : (96)

Narrateur : Vous reconnaissez aussi n'avoir eu aucun complice ?

Claire :

Narrateur : Avoir agi seule ?

Claire : Oui. (134)

b) Très souvent, les phrases proposées comme réponses remplissent leur fonction uniquement au niveau grammatical, formel. Au fait, elles ne répondent pas à la question, mais deviennent de fausses réponses. Par exemple, dans le texte, la phrase "je ne sais pas" sert de (fausse) réponse au moins quatorze fois. Aussi, pourrait-on considérer comme fausse toute réponse qui témoigne de l'ignorance, de l'incertitude ou de l'oubli du locuteur : "je n'avais pas pensé à ça" (49), "je n'en suis pas sûr" (50),

“je ne peux rien vous dire là-dessus” (125) ; qui annonce le refus de répondre à la question ; ou qui contient la négation de sa propre assertion :

Policier : C’est pourquoi ?

Pierre : Ça ne vous regarde pas. (40)

Narrateur : [...] Vous pouvez, si vous le jugez bon, ne pas répondre aux questions.

Robert Lamy : Alors je ne réponds pas.

Narrateur : Si vous l’aviez crue coupable, avant, l’auriez-vous protégée contre la police, vous Robert Lamy ?

Robert Lamy : Je ne réponds pas. (48)

Narrateur : Vous n’auriez pas pu vivre avec elle ? éviter de vous marier ?

Pierre : Je ne sais pas, je n’y ai pas pensé. [...] (98)

Narrateur : Quelle est votre autre idée sur le crime ?

Pierre : C’est très difficile de vous exprimer ce que je crois. [...] (123)

Narrateur : Comment Alfonso savait-il cela - entre autres choses ?

Pierre : Je ne sais pas. Il le savait. (58-59)

c) Il arrive que la question elle-même soit mise en doute par le récepteur ou bien qu’elle soit reconnue comme “mauvaise” par l’émetteur. Parfois, l’échange de questions et de réponses prend un aspect formel. La signification diminuée ou même annulée de la question et, par conséquent, de la réponse, met en cause la signification de la communication en général :

Narrateur : Si on vous demandait quel rôle vous avez eu dans la vie de Claire Bousquet, que répondriez-vous ?

Pierre : J’avoue que je ne me suis jamais posé la question.

¹⁰⁶ Gelas, Nadine. “La question dans les romans de Marguerite Duras.” *La question*. Ed. Catherine Kerbrat-Orecchioni. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1991. 363-64. La classification de non-réponse que nous employons dans cette étude répète partiellement celle proposée par Nadine Gelas.

Narrateur : C'est une question qui n'a pas grand sens. Mais on peut quand même y répondre.

Pierre : Je ne sais pas le rôle que j'ai eu dans sa vie. Je n'en vois pas. (102)

Narrateur : [...] Comment trouvez-vous la nourriture de la prison ?

Claire : Il faut que je dise si elle me plaît ?

Narrateur : Oui.

Claire : Elle me plaît.

Narrateur : Elle est bonne ?

Claire : Elle me plaît. Est-ce que je réponds comme vous voulez ?

Narrateur : Oui. (145-146)

d) Souvent, au lieu de donner une réponse à la question posée, l'interlocuteur pose une contre-question ou change brusquement le sujet de la conversation. La rupture crée une atmosphère d'insatisfaction que rien ne vient dissiper :

Narrateur : Votre femme appréciait-elle la cuisine de sa cousine ?

Pierre : Je crois, oui. Elle n'a jamais rien dit là-dessus.

Narrateur : Rien, vous êtes sûr ?

Pierre : Sûr. Pourquoi ?

Narrateur : Jamais Marie-Thérèse Bousquet n'a pris de vacances ? (107)

Narrateur : Pourquoi vous n'êtes pas partie ?

Claire : Vous le savez, pourquoi me le demander ? (180)

e) D'habitude, les réponses des personnages sont marquées par des modalisateurs qui indiquent jusqu'à quel point le locuteur assume son énoncé.¹⁰⁷ L'emploi des modalisateurs ici marque le doute, l'incertitude, la possibilité. Dans les trois passages suivants les modalisateurs sont en italique :

¹⁰⁷ Les modalisateurs sont les modes et les aspects du verbe, les adverbes et les locutions verbales comme, par exemple : peut-être, sans doute, il est probable, il est possible, à mon avis, il me semble, je crois, etc. Dictionnaire de linguistique 97.

? : Alors on est enfermé avec lui à Viome ?

? : *Sans doute*, oui. (23)

? : Vous allez bien loin, *il me semble*.

? : Vous croyez ?

? *Il est possible* que tout s'écroule quand vous aurez trouvé, que vous vous trompiez complètement ?

? : *Bien sûr*. Mais que nous nous trompions de a à z, *ce serait quand même étonnant*. C'est très rare. (27)

Narrateur : Sur un mur de la cave on a trouvé le nom d'Alfonso écrit par vous avec un morceau de charbon. Vous vous souvenez l'avoir écrit ?

Claire : Non. *Peut-être* que j'ai voulu l'appeler pour qu'il vienne à mon secours ? [...] *Peut-être*. Je ne me souviens pas. Ça m'est arrivé d'écrire pour appeler tout en sachant que c'était inutile [...] Marie-Thérèse le faisait, alors *peut-être* c'est son influence. (178)

f) Les lacunes de la communication proviennent également de phrases elliptiques. L'ellipse est représentée par toute phrase incomplète ou inachevée, avortée. Graphiquement, l'ellipse peut s'exprimer par des points de suspension :

La jeune fille : Vous voulez parler de votre cousine Marie-Thérèse Bousquet, n'est-ce pas madame ?

? : Mais comment ? Vous la connaissiez?... Mais... Comment... ? (44)

Pierre : C'est un peu ce que j'ai raconté dans le café de Robert, *Le Balto*, le soir où elle a avoué : j'appuyais sur un bouton, tout sautait et... (82)

Pierre : [...] Quelquefois aussi elle parlait d'une façon curieuse, un peu comme si elle avait récité des phrases écrites qu'elle aurait lues dans certains livres modernes alors que jamais bien sûr... [...] (88)

Narrateur : Pour votre mari vous ne trouvez pas ça injuste ? Je veux dire de votre part ?

Claire : Non, pas vraiment. C'est mieux que la mort. Et puis...

Narrateur : Quoi ?

Claire : Je n'aimais pas tellement cet homme, Pierre Lannes. (138)

Parfois, les réponses sont réduites à un “oui” ou à un “non”. Bien que, dans la plupart des cas, le sens de la phrase elliptique puisse être restitué à partir du contexte, la présence même d’une construction incomplète coupe la communication :

Narrateur : Et si moi j’avais un avis différent du vôtre sur l’attitude de Pierre Lannes ce soir-là, voudriez-vous le connaître ?

Robert Lamy : Non. (65)

Narrateur : Vous n’avez pas d’enfants ?

Claire : Non.

Narrateur : Vous ne travaillez pas ?

Claire : Non. (133)

Claire : Vous entendez ?

Narrateur : Oui. (192)

Le fait que le texte représente une structure à plusieurs niveaux narratifs influence considérablement la communication. Rappelons très brièvement les éléments de cette structure : la conversation au café *Le Balto*, son enregistrement, son dédoublement, la conversation de l’interrogateur avec Robert Lamy au cours de laquelle le premier fait passer le double de la bande enregistrée au café, les deux autres entrevues avec Pierre et Claire, l’enregistrement de tous les trois entrevues, leur transcription, la lecture de la transcription ou, en tout cas, du texte de *L’Amante anglaise*. Chaque nouveau niveau narratif implique un nouveau décodeur (une personne ou un appareil enregistreur) du message codé qui devient par la suite un encodeur. Si le message change de forme, passe, par exemple, de la forme acoustique à la forme graphique, l’effet du réencodage du message intervient.¹⁰⁸ Souvent, il ne

¹⁰⁸ Dictionnaire de linguistique 97-98.

s'agit plus du même message dans le processus de décodage/(ré)encodage, mais de messages différents. La différence s'introduit chaque fois que ce nouveau décodeur/(ré)encodeur effectue une altération supplémentaire du message, altération due au nouveau contexte ou aux imperfections mécaniques.

Par exemple, on sait que la bande enregistrée au café est "aveugle et on ne voit rien à travers ce qu'elle dit" (9). A cause de cela, lors de la lecture de plusieurs passages de cette conversation transcrite, le lecteur est incapable de savoir qui parle, sauf pour les répliques identifiées par Robert Lamy. Ainsi, l'impossibilité d'associer les questions posées et les réponses à leurs émetteurs nous permet de dire que, dans ce cas-là, la confusion du contexte apporte du "bruit".

Après être passé par plusieurs enregistrements, les différentes conversations du texte sont soumises à la transcription. Or, le transcripteur interprète (décode) le message reçu et ensuite le réencode, toujours selon son propre contexte. L'altération du message peut se produire au niveau du son, du code ou du sens. La déformation du son peut résulter des imperfections mécaniques de l'appareil enregistreur ou de l'articulation spécifique du locuteur. Vu l'impossibilité de comparer le message oral avec sa transcription, nous ne tiendrons pas compte de cet aspect communicatif dans notre analyse. En ce qui concerne l'altération du code et du sens, nous l'examinerons dans le cadre des différents contextes des personnages.

Les contextes des personnages

Il faudra bien un jour comprendre que c'est le contexte qui supporte tout le sens, et que les efforts désespérés pour essayer de le déterminer à partir des mots sont vains. L'important n'est pas ce qui est dit, qui à tout prendre peut être n'importe quoi, mais qui parle et à qui il s'adresse.¹⁰⁹

Si “la fonction référentielle est essentielle au langage”,¹¹⁰ le contexte, à son tour, est essentiel à la référence parce qu'il permet d'établir la référence et de définir le référent. Vu que “la référence est partie intégrante de l'énonciation”, selon Benveniste, il sera indispensable d'examiner la notion du contexte. Pour notre discussion des contextes des personnages, il faut préciser la différence entre sens et référence ou, plus précisément, entre le sens d'un mot, le sens d'une phrase et la référence d'une phrase.

Benveniste s'exprime explicitement à ce sujet :

Nous posons pour principe que le sens d'une phrase est autre chose que le sens des mots qui la composent. Le sens d'une phrase est son idée, le sens d'un mot est son emploi (toujours dans l'acception sémantique). A partir de l'idée chaque fois particulière, le locuteur assemble des mots qui dans *cet* emploi ont un “sens” particulier. De plus, il faut introduire ici un terme [...] celui de “référent”, indépendant du sens, et qui est l'objet particulier auquel le mot correspond dans le concret de la circonstance ou de l'usage. Tout en comprenant le sens individuel des mots, on peut très bien, hors de la circonstance, ne pas comprendre le sens qui résulte de l'assemblage des mots ; c'est là une expérience courante, qui montre que la notion de référence est essentielle. C'est [...] la confusion extrêmement fréquente entre sens et référence, ou entre référent et signe. [...] Si le “sens” de la phrase est l'idée qu'elle exprime, la “référence” de la phrase est l'état de choses qui la provoque, la situation de discours ou de fait à laquelle elle se rapporte et que nous ne pouvons jamais, ni prévoir, ni deviner.¹¹¹

¹⁰⁹ Hesbois, Laure. *Les jeux de langage*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986. 229.

¹¹⁰ Dictionnaire de linguistique 414.

¹¹¹ Benveniste 226-27.

On remarque la similarité entre Benveniste, pour qui le sens d'un mot est défini par le contexte de son énonciation, et Wittgenstein dans *Philosophical Investigations* auquel nous avons fait allusion dans notre introduction. Le fait de partager ou de ne pas partager le même contexte détermine la capacité des personnages à distinguer le sens d'une phrase à partir de sa référence. Dans une situation où les interlocuteurs partagent le même contexte, ils comprennent tous à quel phénomène de la réalité extra-linguistique l'énoncé se réfère, indépendamment de son sens. Lorsque le contexte varie d'un interlocuteur à l'autre, la communication existe à des niveaux parallèles, que les interlocuteurs le sachent ou non. Dans le texte en question, quand le transcripteur réencode les bandes et quand les personnages s'y réfèrent, ils établissent d'abord la référence textuelle ; ensuite, celle-ci devient, à son tour, le référent du monde de Viorne, c'est-à-dire de la référence prétendue extratextuelle. Regardons maintenant de plus près les deux cas.

a) Le même contexte.

Quand Robert Lamy fait le compte rendu de la conversation au *Balto*, il mentionne les deux étrangers présents ce soir-là dans son café. Le crime récent rend tout le monde méfiant et le tenancier veut savoir à qui il a affaire :

Robert Lamy : [...] J'ai envie de savoir s'il est vraiment de la police. Je demande : "Ces messieurs dames sont-ils de la Seine-et-Oise ?" La jeune fille dit qu'elle, elle est de Paris [...] Lui, il sourit et il fait un mot d'esprit qui ne fait rire à personne. Il dit : "Non, de la Seine." Alors on sait précisément à qui on a affaire. [...] (20)

Prise hors du contexte, la phrase “Non, de la Seine” pourrait se référer à plusieurs choses. Mais étant donné les circonstances de la discussion au café ce soir-là, elle renvoie, pour tous ceux qui y sont présents, à la police et permet d’identifier l’étranger. Le fait que la phrase du policier est une réponse détermine le choix du transcritteur entre les homophones “nom” et “non”. Cependant, la situation se complique quand le transcritteur doit interpréter une autre paire d’homophones : “Seine” et “scène”. Le commentaire de Robert Lamy qu’il s’agit d’un mot d’esprit n’est d’aucun secours au transcritteur, précisément parce que le calembour joue sur l’homophonie et qu’il n’y a aucun moyen de deviner si le policier parle de Paris qui est dans le département de la Seine¹¹² (référence à la police parisienne) ou de la scène du crime (référence à la police de Viome). En fin de compte, le choix du transcritteur n’influence pas la compréhension parce que les deux sens possibles de cette phrase amènent à la même référence : les clients du café savent qu’ils parlent à un policier.

Un peu avant cet épisode, Claire arrive au café en portant une petite valise et un sac (16). Robert Lamy indique qu’au moment de la voir :

Pierre a un mouvement brusque vers elle comme pour la cacher. Il montre la valise. Qu’est-ce que c’est que ça ? Elle dit : “Je pars pour Cahors.” Pierre se calme, il se force à sourire, il dit pour que tout le monde entende : “Justement je voulais prendre un congé de quelques jours et te proposer d’aller y faire un tour ces jours-ci.” Personne n’y croit. [...] (16)

¹¹² Ce département a cessé d’exister en 1964. Vu que la presse a publié des comptes rendus sur le crime qui a inspiré le texte en question en 1949, cette référence est possible.

Le décalage entre le sens de l'énoncé de Pierre et sa référence (dans le désir d'étouffer une situation gênante) est perceptible à tous grâce à ses mouvements, à ses émotions et à son jeu qui créent le contexte particulier de son énonciation.

Quand Pierre essaie d'expliquer à l'interrogateur pourquoi, à son avis, Claire ne le trompait pas, il arrive à se faire comprendre sans même achever sa phrase :

Pierre : Je ne crois pas qu'elle m'ait trompé jamais. Non par la fidélité mais parce que pour elle tout se valait. Même au début, quand on... enfin vous comprenez ce que je veux dire, j'avais le... sentiment qu'un autre aurait été à ma place, il aurait fait l'affaire, sans différence pour elle. (85)

Pierre compte sur la perspicacité de l'interrogateur et espère que celui-ci interprétera son hésitation comme une allusion à ses rapports sexuels avec Claire. Effectivement, la dynamique de son discours, les pauses, l'appel à la compréhension permettent à son interlocuteur (et au lecteur) de saisir non seulement le sens, mais aussi la référence de l'énoncé.

Lors de la même entrevue avec Pierre, l'interrogateur lui pose des questions sur les rapports entre les deux femmes, Claire et Marie-Thérèse. Entre autres, il lui demande : "Comment en parlait-elle ?" (108). La question pourrait paraître ambiguë pour ceux qui ne connaissent pas les circonstances de l'histoire (qui parle de qui ?). Mais pour Pierre, aussi bien que pour le lecteur, elle ne pose pas de problème. En fait, l'interrogateur veut savoir comment Claire parlait de Marie-Thérèse. C'est la seule interprétation possible parce que Marie-Thérèse est sourde et muette.

b) Les contextes différents.

Ici, nous allons parler de la situation où le sens que le locuteur associe aux sons n'est pas le même que celui que l'auditeur y associe. Le phénomène provient du contexte particulier qui caractérise :

le mystère de l'être : chaque événement, chaque objet du monde s'y inscrit dans sa rencontre décalée avec une subjectivité qui la modifie et la déforme "jusqu'à la faire se plier aux exigences essentielles de l'histoire du moi." ¹¹³

On pourrait illustrer ce commentaire par le propos de Claire sur la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver quelqu'un hors du contexte de son histoire d'amour de Cahors pour que cette dernière soit comprise tout à fait, sans que son interlocuteur la reconstitue selon son univers à lui :

Claire : [...] J'ai toujours eu dans l'idée d'expliquer ça à quelqu'un mais à qui parler de cet homme ? [...] Écrire des lettres sur lui, j'aurais pu, mais à qui ?

Narrateur : A lui ?

Claire : Non, il n'aurait pas compris. Non, il aurait fallu les envoyer à n'importe qui. Mais n'importe qui ce n'est pas facile à trouver. C'est pourtant ça qu'il aurait fallu faire : les envoyer à quelqu'un qui n'aurait connu ni lui ni moi pour que ce soit tout à fait compris. (159-160)

Ainsi, Claire désire écrire, mais sans destinataire précis, écrire à "n'importe qui". Elle désire s'échapper au réseau de communication actuelle qui la fait dépendre de son interlocuteur.¹¹⁴ Peut-être est-ce pour cette même raison que son projet d'écriture reste irréalisé dans le texte :

Claire : [...] On m'a donné du papier pour écrire et un porte-plume. On m'a dit d'écrire ce qui me passait par la tête. [...] J'ai essayé d'écrire mais je n'ai pas trouvé le premier mot à mettre sur la page. [...] (189)

¹¹³ Clerc 143.

¹¹⁴ Willis, Sharon. "Writing on the Body." *Writing on the Body*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987. 148.

Il est important de préciser que le décalage entre le sens et la référence surgit uniquement quand on compare deux points de vues différents, tandis que pour l'émetteur ou le récepteur la référence est toujours adéquate à son propre contexte. C'est justement l'opposition qui met en valeur la différence dans ce dialogue de sourds. Les exemples des signes linguistiques qui renvoient à des référents ambigus (le crime de Viorne, ce côté, l'autre côté), ou évoquent des connotations différentes (la cuisine de Marie-Thérèse, l'amour de Cahors, Alfonso, le jardin) sont nombreux dans le texte.

Quand Claire parle de son emprisonnement, elle dit : "Je mourrai sans les avoir revus, aucun des trois" (189). Qui sont ces trois référents? Ce n'est que Claire elle-même qui le sait exactement. L'interrogateur ne demande pas d'explication, soit parce qu'il croit comprendre de qui elle parle, soit parce que cela ne l'intéresse pas. En tout cas, pour le lecteur, l'identité de ces trois individus reste incertaine.

Pierre trouve que Marie-Thérèse "était une excellente cuisinière" (106) et que sa cuisine "était une bonne cuisine, très bonne même, variée et saine" (107). Il adore la viande en sauce, le plat qu'elle prépare souvent (149). En même temps, Claire n'apprécie point la cuisine de sa cousine parce que celle-ci y met trop de graisse (155). Pour elle, la viande en sauce a des tout autres connotations : c'est "une chose terrible, terrible" (148).

Claire résume ainsi sa vie : “J’ai aimé l’agent de Cahors. C’est tout” (152).

Quand elle se réfère à l’agent de Cahors, à “cet homme superbe” (152), elle l’élève à la hauteur de Dieu :

Claire : [...] Nous nous sommes aimés à la folie pendant deux ans. Je dis à la folie. C’est lui qui m’a détachée de Dieu. Je ne voyais que par lui après Dieu. Je n’écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour je n’ai plus eu Dieu mais lui seul, lui seul. [...] (152-153)

Selon Pierre, l’agent de Cahors a rendu Claire malheureuse et elle voulait l’oublier (93). Bien qu’il admette la passion qui a poussé Claire vers le suicide (96), il ne croit pas que cet amour ait pu changer la vie de Claire pour autant (117). Peut-être, se laisse-t-il guider par sa propre expérience qui montre que ses liaisons nombreuses n’ont pas beaucoup influencé sa vie (100-101). Sans doute s’agit-il de la même personne, du même référent, mais les termes dans lesquels Claire et Pierre en parlent sont si différents que les connotations diamétralement opposées de chacun semblent renvoyer à des contextes émotifs tout à fait différents. Dans ce cas la différence reflète celle des rapports de chacun avec l’agent : pour Claire c’est l’amant suprême, pour Pierre c’est l’ennemi.

Il existe un autre phénomène qui vient embrouiller la communication : les jeux de mots. Cette catégorie importante inclut non seulement l’homophonie mais aussi la polysémie. Les homophones sont des morphèmes, mots ou locutions qui ont la même forme acoustique mais des formes graphiques différentes. Les polysèmes sont des mots qui ont la même forme graphique mais des sens différents. Puisque la distinction entre la polysémie et l’homophonie perd sa pertinence sur le plan du fonctionnement du

langage, nous allons considérer les deux groupes comme manifestation de l'homophonie prise au sens le plus large. Nous définissons l'homophonie comme l'identité phonique ou graphique de deux unités de contenu différent.

Le texte exploite largement l'ambiguïté sous forme d'homophones :

Claire - clair
des cris - d'écrit
Cahors - cas hors
Seine - scène
nom - non
apprendre - à prendre
la menthe anglaise - l'amante anglaise - l'amante en glaise

L'équivoque provient du fait qu'il est impossible de distinguer dans la chaîne parlée les signifiés différents de leurs homophones. Si le contexte, comme nous l'avons déjà vu, ne permet pas de les discerner, les interlocuteurs, aussi bien que le transcrit, interprètent les homophones selon leur propre contexte, parce qu'"on n'entend que ce qu'on est prêt à entendre et que l'entendement est finalement une question de personnalité."¹¹⁵ C'est-à-dire, la possibilité de l'altération du code et du sens est particulièrement grande. Quant aux homographes, bien que, pour la plupart du temps, leur transcription ne pose pas de problème, leur interprétation est presque toujours problématique à cause d'un choix multiple. Le texte en question est plein d'homographes, par exemple : cuisine, mémoire, tête, femme, homme, appeler, bonne, folie, pour n'en citer que quelques-uns. Encore une fois, on n'oublie pas que

¹¹⁵ Hesbois 130.

l'interprétation de ces homographes dépend des contextes de l'émetteur et du récepteur.

Si parfois l'homonymie est accidentelle, souvent les jeux de mots sont exploités volontairement pour subvertir les normes de la langue, pour créer un langage particulier. Comme le meilleur moyen de mettre en lumière l'équivoque consiste en un échange de répliques permettant de mesurer les divergences,¹¹⁶ on examinera le texte pour voir comment les personnages se débrouillent pour se comprendre.

Bien que, dans *L'Amante anglaise*, tous les personnages, y compris le transcripateur, agissent à l'intérieur du même code, du système de la langue française, il y a quand même la possibilité d'interprétations différentes :

Pierre : [...] c'était une espèce de folle qu'on avait dans la maison, mais tranquille, c'est pourquoi on ne s'est pas méfiés assez. [...] (80)

La forme acoustique [mefje] correspond à sept formes graphiques : méfier, méfiez, méfiez, méfié, méfiée, méfiés, méfiées. L'emploi des quatre dernières formes dans la phrase en question répondrait aux exigences grammaticales du français, mais seulement les deux formes (méfié et méfiés) correspondent au contexte de cet énoncé. Comme Pierre parle de sa maison où il habitait avec Claire et Marie-Thérèse et comme "une espèce de folle" c'est Claire, le pronom indéfini "on" se réfère à lui-même et à Marie-Thérèse. Ainsi, compte tenu du fait que la grammaire française indique que

¹¹⁶ Hesbois 129.

l'accord du participe passé en genre et en nombre avec le sujet "on" est facultatif,¹¹⁷ et que l'homophonie des deux formes morphologiques ne permet pas au transcritteur de deviner l'intention de Pierre, nous pouvons dire que le choix de la forme graphique "méfiés" est arbitraire.

Narrateur : Vous ne savez pas pourquoi vous l'avez tuée ?

Claire : Je ne dirai pas ça.

Narrateur : Qu'est-ce que vous diriez ? (165)

La terminaison de la première personne du singulier au futur simple de l'indicatif "-ai" et la terminaison de la première personne du singulier au conditionnel présent "-ais" ont la même forme acoustique [ɛ]. Afin de réencoder la réponse de Claire, le transcritteur doit choisir entre les deux modes verbaux, celui de l'indicatif et celui du conditionnel. Comme l'homophonie des deux morphèmes ne lui permet pas de comprendre le contexte de l'émetteur, de Claire, le choix du transcritteur peut signifier la déformation du code et, par conséquent, du sens du message.

A notre avis, le jeu de mots sur les homophones "Claire - clair" met en évidence le désir de l'auteur d'attirer l'attention du lecteur sur l'aspect décevant de tout discours absolutiste. L'effet est redoublé par le rapprochement sémantique de ces deux homophones : le nom propre évoque l'innocence, la pureté, et l'adjectif l'évidence, la netteté, la précision. De ce fait, les deux formes graphiques sont souvent interchangeables dans le texte. Effectivement, rien n'empêche de remplacer la phrase : "Je devine ce qu'ils pensent, c'est si facile, c'est clair, clair" (179-180), par celle-ci :

¹¹⁷ Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Ed. André Goosse. Douzième édition. Belgique: Duculot, 1986.

“Je devine ce qu’ils pensent, c’est si facile, c’est Claire, Claire.” Dans la phrase suivante, la substitution du nom propre par l’adjectif met en cause la culpabilité de Claire, la “connaissance” fondamentale du texte :

Claire : [...] Alors Alfonso s’est avancé au milieu du café et il a dit : “Ne cherchez pas davantage, c’est Claire qui a poignardé sa cousine pendant qu’elle dormait et qui ensuite l’a fait disparaître de la façon qu’on sait.” [...] (181)

Voici une autre interprétation du même message vocalique : “Ne cherchez pas davantage, c’est *clair* qui a poignardé *la* cousine pendant qu’elle dormait et qui ensuite l’a fait disparaître de la façon qu’on sait.” Il suffit de remplacer un seul son : [s] dans “sa” par [l] dans “la”, pour que le sens de la phrase (et du texte entier) change complètement ! D’ailleurs, cette altération du son est plus que probable à cause des trois enregistrements consécutifs qu’a dûs subir la conversation originale. Le choix graphique du transcripteur prouve que dans son esprit l’image acoustique [klɛʀ] renvoie à “Claire” et non pas à “clair”. Alors, s’il croit que c’est Claire qui a tué Marie-Thérèse, rien ne l’empêche d’entendre [sa] au lieu de [la].

D’habitude, le mot “clair” est censé éliminer toute équivoque. L’ironie réside en ce que, dans ce contexte particulier, rien n’est clair car on ne sait pas qui a tué la cousine. L’ambiguïté au centre de la narration témoigne de la relativité de toute déclaration catégorique et prouve que la réalité ne se soumet pas à une interprétation univoque.

Reprenons le jeu de mots sur les homophones qui partagent l'image phonique [lamātāglɛz]. Trois éléments de cette série sont mentionnés dans le texte : la menthe anglaise - l'amante anglaise - l'amante en glaise. Souvent, le transcripteur néglige les explications des personnages qui permettent de distinguer les signifiés différents et choisit arbitrairement telle ou telle forme graphique. En aucun cas, le lecteur ne peut se fier au choix du transcripteur, précisément parce qu'il s'agit de décoder et de réencoder un message sonore. Ainsi, la première forme, botaniquement exacte, est employée par Pierre (89, 116). La deuxième est choisie par l'auteur comme titre et attribuée à l'interrogateur (190) et à Claire (150) par le transcripteur. Mais, à en croire Pierre, Claire elle-même préférerait la troisième forme (124).

Nous savons que Claire ne veut pas se conformer aux règles du monde dirigé par les hommes, en particulier, elle refuse d'écrire et de parler sur commande. Dans ce monde dominé par l'optique masculine, son moyen d'expression le plus efficace est le silence. Cependant, elle ne se résigne pas à la situation d'une femme que personne ne prend au sérieux : elle se fait créatrice de son propre langage qui lui permet d'échapper à la dictature masculine. C'est seulement quand Claire transgresse les normes de l'orthographe de l'autre côté en écrivant "l'amante en glaise" dans ses lettres aux journaux, qu'elle arrive à réaliser son désir étouffé de s'exprimer. Car pour raconter sa *propre* histoire elle a besoin de son *propre* langage. Ainsi, l'amante en glaise, l'amante morte, enterrée, c'est donc Claire, "celle qui reste après la mort" de l'amour. Ce n'est pas par hasard qu'elle dit à l'interrogateur : "J'ai pensé ça : l'amante anglaise c'est le

contraire de la viande en sauce” (150). Bien que le transcripteur choisisse la forme graphique “l’amante anglaise” qui montre déjà le début de la transformation du langage, elle devrait, à notre avis, être remplacée par la forme plus radicale “l’amante en glaise” qui se réfère le mieux au contexte de Claire. L’impact purificateur, libérateur de ce processus créateur est mis en valeur par l’opposition de la viande en sauce, symbole de l’autre côté, et de “l’amante en glaise”, plante “maigre” (89), que Claire mange pour *se nettoyer* de “cette sale sauce de graisse” (148, 149, 150, 190). Bien sûr, ce n’est qu’une des interprétations possibles de ce jeu de mots.

Quand il s’agit d’homographes, c’est uniquement grâce au contexte de l’énonciation qu’on les distingue :

Pierre : [...] Que c’est triste, quand même, pauvre femme.

Narrateur : Qui ?

Pierre : Claire, ma femme. (87)

Dans ce cas-là, la double équivoque provient de ce qu’en français “une femme” peut désigner un être du sexe féminin ou une épouse, et de ce que le transcripteur ne peut pas distinguer dans la chaîne parlée “pauvre femme” de “pauvres femmes”. La première réplique de Pierre pourrait se rapporter pareillement à Marie-Thérèse morte ou à Claire emprisonnée ou à toutes les deux simultanément. Ce n’est que sa précision “ma femme” qui exclut l’ambiguïté.

Dans la conversation sur les mots écrits sur les murs de la cave, Claire fait la remarque suivante : “Ça m’est arrivé d’écrire pour appeler tout en sachant que c’était inutile” (178). Le verbe “appeler” signifie “nommer” ou “prononcer à haute voix le

nom de quelqu'un pour attirer son attention, pour le faire venir auprès de soi". L'homophonie a pour effet d'évoquer les deux sens en même temps. Ainsi, Claire écrit non seulement pour appeler au secours, mais aussi pour nommer les choses, pour leur donner un sens propre qui, autrement, reste indiscernable : seule l'écriture lui permet de distinguer "l'amante en glaise" de "la menthe anglaise", de réinventer la langue. La remarque de Claire que "c'était inutile" pourrait signifier que personne n'est venu à son secours ni a reconnu sa voix/voie d'expression.

Nous nous permettons d'affirmer que l'équivoque est inévitable dans le fonctionnement du langage. Combien de fois est-il arrivé à chacun de nous de participer à un dialogue de sourds ? de prendre un mot entendu pour un autre ? de ne pas comprendre une phrase arrachée du contexte ? Personne ne saurait contester l'existence de ces effets de langage. Pour nous, l'importance de l'homonymie, qui inclut l'homophonie et l'homographie, réside en ce qu'elle subvertit les structures traditionnelles du langage :

[L]'homonymie se prête à toutes sortes de combinaisons et son rendement ludique est un des plus élevés qui soient. C'est qu'elle témoigne, à l'intérieur même de la langue, d'un double sens toujours possible, grâce auquel les locuteurs échappent à la dictature d'un système sans faille. C'est qu'elle leur ménage des échappées à travers lesquelles il est possible de dire (et d'entendre) autre chose que ce qui est prescrit dans le cadre de l'intercommunication. [...] Au total, le bénéfice majeur de l'homonymie semble être un décroisement du discours, permettant une circulation incessante du sens [...]¹¹⁸

C'est sur cette idée de la circulation permanente du sens que nous voudrions terminer la discussion du fonctionnement du langage dans *L'Amante anglaise*. La

communication entre ces personnages est marquée, avant tout, par la rupture, l'ambiguïté, l'incompréhension. Leur expérience communicative montre que le langage, dans chaque acte individuel de son utilisation, ressemble peu à un système stable et univoque. Si le langage se refuse, malgré le désir de certains personnages, à décrire le monde en termes catégoriques, c'est que l'image rassurante du monde n'est pas du tout compatible avec les connaissances lacunaires des locuteurs. A travers leur langage fragmentaire on voit la structure protéenne de la réalité qui, tout comme des fragments de verre dans un kaléidoscope, prend une forme nouvelle et imprévisible avec chaque nouvelle perspective.

La référence littéraire

Compte tenu de la complexité du sujet de la référence littéraire, nous nous limiterons aux aspects qui nous permettent de continuer la discussion de l'ambiguïté (ambiguïté qui hante les personnages de *L'Amante anglaise* à l'intérieur et à l'extérieur du texte), et du rôle des constructions lacunaires dans le texte. On commencera par préciser la différence entre le fonctionnement de la référence dans le discours ordinaire et dans le discours littéraire. Ensuite, on examinera les contextes pluriels de la référence littéraire pour voir comment celle-ci se réalise aux niveaux différents du texte. Finalement, on verra comment l'illusion référentielle peut créer la confusion référentielle en ce qui concerne la frontière floue entre le monde réel et le

¹¹⁸ Hesbois 130, 133.

monde imaginaire. Dans notre étude, nous nous servons du chapitre d'Anna Whiteside qui exploite les différents éléments de la référence littéraire.¹¹⁹

La différence entre le discours ordinaire et le discours littéraire réside dans le mode discursif. C'est-à-dire, la façon dont le lecteur interprète ce que l'auteur énonce (par le biais de ses personnages) n'est pas la même que lorsqu'il s'agit du discours ordinaire.¹²⁰ Dans le cadre du discours ordinaire, on parle d'habitude de référence au premier degré, de celle qui a un rapport avec le monde réel. Dans le discours littéraire il s'agit de référence au deuxième degré, référence qui se rapporte à un monde imaginaire.¹²¹ Le fait que l'on peut très bien se référer aux objets, personnages, endroits, événements inventés prouve que la littérature a sa propre réalité. Par exemple, même si Marie-Thérèse Bousquet n'a jamais existé en réalité, elle existe dans l'imagination de l'auteur et du lecteur, dans les discours des personnages du texte, bien que toujours selon des interprétations différentes.

Comme le remarque Benveniste :

Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son

¹¹⁹ Whiteside 1987, 175-204.

¹²⁰ Dans le cas du discours ordinaire, on part de la présupposition que l'on dit, plus ou moins, ce que l'on pense, autrement, si le locuteur ne précise pas le caractère hypothétique ou imaginaire de son discours, il est traité de menteur. Le discours littéraire implique un pacte entre l'écrivain et le lecteur selon lequel l'écrivain se réfère dans son œuvre non pas au monde réel, mais à sa propre interprétation de ce monde ou à son propre monde inventé ou encore à tous les deux. Par la suite, le lecteur se crée sa propre version (ou versions) des événements et des personnages imaginés par l'auteur.

¹²¹ Nous confortons la thèse de Whiteside selon qui la distinction entre la référence au premier degré et la référence au deuxième degré serait relative. Dans le monde imaginaire, la référence au deuxième degré acquiert un statut privilégié en vertu de son impact immédiat.

écriture, il fait des individus s'énoncer. De longues perspectives s'ouvrent à l'analyse des formes complexes du discours [...]¹²²

Ces "formes complexes du discours" nous amènent aux contextes pluriels qui caractérisent tout texte littéraire. Il s'agit, avant tout, des trois contextes fondamentaux qui sont à la base de toute référence : celui de l'auteur, celui du lecteur et celui du contexte encyclopédique (les connaissances du monde). Ainsi, dans le texte, les références à la réalité extratextuelle (Italie, Paris, Cahors, Seine-et-Oise, *La Traviata*) évoquent simultanément ces trois contextes. Or, l'image de Paris de l'auteur diffère de celle que se crée chaque lecteur du texte. L'interaction de ces trois contextes constitue le texte littéraire concrétisé dans l'acte de lecture.

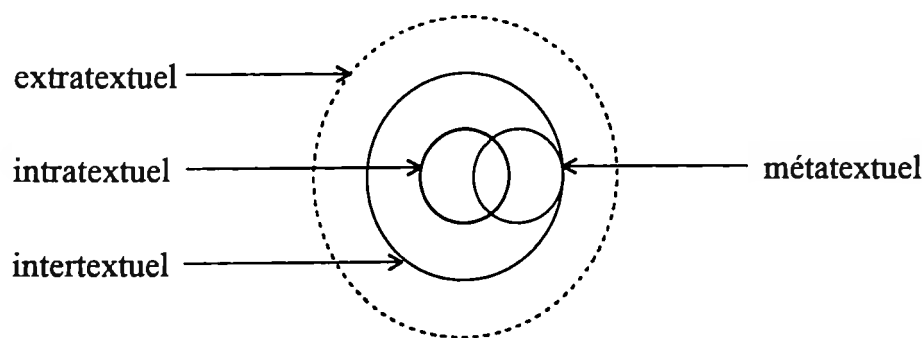
En ce qui concerne *L'Amante anglaise*, tous ceux qui lisent ce texte deviennent ses auteurs. Chaque lecteur peut dire : " C'est *moi* qui ai écrit "*L'Amante anglaise*"¹²³ parce que les failles dans le récit l'invitent à participer à l'acte de création et à inventer sa propre histoire qui change à chaque nouvelle lecture parce que le contexte du lecteur change. De ce fait, il n'existe pas un seul auteur d'un seul texte, *L'Amante anglaise*, mais plusieurs auteurs de plusieurs textes différents. D'ailleurs, nous pourrions dire cela à propos de pratiquement tous les livres durassiens : même le roman beaucoup plus traditionnel, *Un Barrage contre le Pacifique*, a des éléments lacunaires, comme, par exemple, la fin ouverte. Marguerite Duras encourage le lecteur

¹²² Benveniste 88.

¹²³ Duras et Gauthier 144. Nous employons cette phrase à l'instar de la phrase suivante : "C'est *moi* qui ai écrit *Lol V. Stein*." Notre traduction.

à prendre une part active à la création de ses textes.¹²⁴ Dans *L'Amante anglaise*, l'appel à la participation du lecteur est explicite : “la part du livre à faire par le lecteur” (10), et implicite : les trous dans l’histoire qui font démarrer l’imagination du lecteur.

Ce texte littéraire concrétisé lors de l’acte de lecture peut se représenter comme une construction à plusieurs niveaux contextuels coexistants. A titre d’illustration, nous aimerions reproduire le schéma proposé par Whiteside¹²⁵ :



La coexistence de tous les niveaux contextuels sous-entend une flexibilité extrême, ce qui permet d’interpréter différemment le référent selon le destinataire (auteur ou personnage), le destinataire (autre personnage ou lecteur), le type et le mode de l’énonciation etc.. Nous avons étudié comment le texte exploite les contextes ambigus qui amènent aux niveaux simultanés de la référence. Ainsi le signifiant [lamātāglēz] se réfère en même temps : a) à la façon particulière dont Claire écrit le nom de sa plante préférée et qui provoque toute une série de références textuelles

¹²⁴ Duras et Gauthier 144-45.

(contexte intratextuel) ; b) au titre du livre qui, à son tour, se réfère au texte lui-même (contexte métatextuel) et aux autres textes durassiens qui parlent des amants et des amantes et/ou qui ont des titres anglais (contexte intertextuel) ; c) au nom, couramment employé, d'une des plantes dans le jardin (contexte extratextuel) ; d) au jeu de mots sur l'homophonie qui relie les parties différentes du texte (contexte intertextuel, si l'on considère chaque entrevue comme un texte parmi d'autres). La première phrase du texte : "Tout ce qui est dit ici est enregistré" (9), met en évidence l'existence simultanée des contextes intra-, extra- et métatextuels. On ne sait pas si, lorsqu'on dit "ici", il s'agit d'"ici" du point de vue de l'écrivain au moment de l'écriture, d'"ici" pour le personnage qui prononce cette phrase ou d'"ici" pour le lecteur. L'ambiguïté elle-même renvoie à la difficulté de l'interprétation des référents polyvalents. Les complications supplémentaires, introduites par le conflit des plans écrit et oral, ont été discutées dans le chapitre "La composition du texte". De pareilles références, appelées "mauvaises" ou contradictoires, rendent l'interprétation univoque des éléments contextuels impossible et reflètent la tendance de la fonction référentielle dans le roman français moderne.

Comme nous le savons, la référence littéraire fonctionne à l'intérieur du monde imaginaire. L'illusion de sa ressemblance au monde réel, "l'illusion référentielle", sous sa forme extrême peut créer un certain flottement référentiel. Ce phénomène a lieu

¹²⁵ Remarquons que la participation des trois contextes de la première série est impliquée, par définition, à tous les niveaux de la deuxième parce que "la référence est partie intégrante de l'énonciation", selon Benvéniste.

quand le lecteur naïf prend un personnage, un événement ou un objet imaginaire pour réel. A titre d'illustration, mentionnons quelques critiques littéraires (qui sont nécessairement des lecteurs) qui confondent les deux mondes, réel et imaginaire.¹²⁶ La confusion provient du fait que le texte de *L'Amante anglaise* a été inspiré par un fait divers qui a eu lieu dix-huit ans avant la création du roman.¹²⁷ Il n'est pas rare de rencontrer dans des articles critiques le résumé du texte littéraire qui suit la déclaration qu'il s'agit d'un fait divers *véridique*. Remarquons que la pratique courante d'ajouter au nom "fait" des adjectifs comme "authentique", "véridique" signale le désir d'attribuer autant de sérieux que possible au concept de *fait*, terme dont le signifié absolu est rongé par la subjectivité du point de vue. C'est-à-dire que la façon dont nous employons des mots comme "fait" reflète notre vision de la réalité.

Plutôt que de présenter le compte rendu détaillé des versions hybrides des critiques littéraires, remarquons juste que c'est le désir de réduire un texte littéraire à sa prétendue référence au monde réel qui provoque de pareils commentaires à propos de *L'Amante anglaise* :

¹²⁶ Il s'agit entre autres des ouvrages suivants : Chapsal, Madeleine. "Les femmes folles." *La Quinzaine littéraire* 25 (1-15 avril 1967): 5 ; Godard, Colette. "L'Amante anglaise à Malakoff : l'effet Duras." *Le Monde* 13363 (15 jan. 1988): 21 ; Murphy, Carol Jean. *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*. Lexington, KY: French Forum Publishers, 1982. 113-20 ; Olivier, Claude. "Les mots infirmes." *Les lettres françaises* 1264 (31 déc. 1968): 25-32 ; Pierrot, Jean. "L'Amante anglaise." *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986. 156-65 ; Quirot, Odile. "L'Amante anglaise à Metz: les bouches d'ombre." *Le Monde* 13009 (25 nov. 1986): 15 ; Villelaur, Anne. "Étrange meurtre, étrange meurtrière." *Les Lettres françaises* 1173 (9-15 mars 1967): 6.

¹²⁷ Les circonstances de ce fait divers sont présentées dans l'article suivant : Rykner, Arnaud. "Des Viaducs de la Seine-et-Oise à L'Amante anglaise." *Théâtres du nouveau roman*. Sarraute, Pinget, Duras. Paris: José Corti, 1988. 164-69.

Claire Lannes - cette femme qui, en 1949, tua son mari, le découpa en morceaux, évacuant peu à peu son cadavre au fil des trains croisant le viaduc de Viornes - lui [Duras] inspira en 1960 un roman : *les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Puis un second, paru en 1967, *L'Amante anglaise*, adapté en 1968 au théâtre [...] Marguerite Duras y tord un peu la réalité : elle fait revivre Pierre, le mari, pour, dit-elle, recueillir son témoignage et accuse Claire du meurtre d'une cousine sourde et muette [...] ¹²⁸

Nous ne voulons aucunement priver ce critique littéraire du droit d'interpréter une œuvre d'imagination à son gré. Mais quant aux faits eux-mêmes, dans ce passage une *seule* chose est vraie : *L'Amante anglaise* a effectivement paru en 1967, et pour le reste... nous voudrions remarquer que le texte littéraire a sa propre réalité et que les reproches faits à son auteur de tordre la réalité ne sont pas du tout pertinents. Après tout, qu'est-ce que c'est que *la* réalité ? Si l'on adopte la position de Wittgenstein, la réalité dont on parle n'est qu'une image fragmentaire qui change d'aspect d'une perspective à l'autre. Pour savoir ce que Marguerite Duras en pense, il suffit de lire attentivement *L'Amante anglaise* : l'écriture lacunaire et ambiguë parle pour son auteur.

¹²⁸ Quirot 15.

CONCLUSION

A notre avis, le credo philosophique de Marguerite Duras se distille dans son expression laconique : “Il n’y a rien de vrai dans le réel, rien.” Cette attitude de méfiance de tout discours totalitaire visant à définir, à expliquer, à posséder la réalité constitue la prémisse de son écriture et donc de notre analyse de celle-ci. Dans le monde des personnages de *L'Amante anglaise* la certitude n’est qu’apparente, les connaissances ne sont que partielles. L’ignorance des personnages découle de la subjectivité de leur point de vue qui limite la connaissance du monde. Ce point de vue représente une image fragmentaire qui change selon les circonstances. Si tel ou tel personnage (ou lecteur) se laisse séduire par un discours réconfortant sur la vérité, il tombe dans le piège d’une ignorance encore plus grande parce qu’ignorée. Les failles dans les connaissances des personnages se traduisent par les lacunes dans le texte.

Premièrement, la structure même du texte est marquée par les ruptures qui troublent la communication entre les personnages et la compréhension du texte. Sur le plan de la composition, les vides de l’histoire sont introduits par les espaces entre les pages et les répliques des personnages. Dans le contexte des conversations différentes, de leurs enregistrements et de leur transcription, il est impossible de dire avec certitude

ce qu'on est en train de lire. Au lieu de présenter une histoire cohérente, les quatre narrateurs se contredisent dans leurs versions subjectives du crime.

Deuxièmement, la tentative de l'interrogateur de trouver une explication du crime échoue à cause de ses connaissances insuffisantes sur les événements et autrui. A la fin du livre, Claire, l'objet principal de cette enquête, représente pour lui un aussi grand mystère qu'au début. Le manque de connaissances est récompensé par des suppositions. Pierre, par exemple, finit par croire à ce qu'il invente dans son univers, univers où les autres sont connaissables et explicables. Mais, grâce à la technique de l'enregistrement, le lecteur constate qu'il est impossible de manipuler autrui sans être manipulé en même temps, et qu'il n'y a pas de gagnant dans cette lutte pour la domination.

Troisièmement, les sujets dont les personnages discutent sont énigmatiques et invérifiables. L'absence de la tête de la victime, prolongée indéfiniment par le silence de Claire, rend impossible la reconstitution du crime, donc la clôture de l'enquête policière et celle de l'interrogateur. La folie de Claire, par laquelle Pierre et l'interrogateur expliquent le crime, introduit la discussion de l'altérité absolue : on peut nommer la folie mais on ne peut pas la connaître. La fin ouverte du livre implique que les questions posées restent sans réponses.

Enfin, l'analyse de la communication entre les personnages montre qu'elle est loin d'être idéale. Comme chacun parle et comprend selon son propre contexte, les dialogues des personnages sont marqués par le malentendu et l'incompréhension. Le

transcripteur (et ensuite le lecteur) interprète toujours des conversations anonymes, des phrases inachevées, des silences, des homophones selon sa vision de l'histoire. Alors, il est possible que le code, le contexte ou le sens soient altérés. Comme l'érosion du doute atteint tous les éléments textuels, ni les personnages ni le lecteur ne peuvent arriver à une version définitive de l'histoire.

Les constructions lacunaires nous intéressent précisément parce qu'elles favorisent la prolifération des interprétations du texte. A chaque lecture de *l'Amante anglaise*, le lecteur peut interpréter différemment les blancs dans le récit et inventer ainsi de nouvelles versions de l'histoire. L'absence du narrateur omniscient et la structure ouverte du texte ouvrent de nouvelles perspectives de lecture. Parmi ces lectures plurielles figurent une lecture féministe, une lecture intertextuelle, une lecture stylistique.

Effectivement, le texte en question se prêterait bien à une interprétation féministe. Tel n'étant pas notre propos principal, nous ferons simplement remarquer qu'il y a trois hommes qui parlent et une seule femme. Le déséquilibre est renforcé par le personnage féminin sourd et muet de Marie-Thérèse. Le caractère contradictoire de ce personnage est exprimé déjà dans son nom double. D'une part, elle est très proche de Claire à cause de leur parenté et parce que ce sont des femmes :

Claire : [...] Elle, elle était vraiment de ma famille. [...] Elle est ma cousine, elle est de mon sang. Le nom final était le même, Cahors derrière, et on mangeait les mêmes aliments, sous le même toit, et elle était sourde et muette. [...] (147, 185)

D'autre part, Marie-Thérèse répond à tous les critères de la fémininité établis par l'ordre masculin : elle ne parle pas, s'occupe volontiers du ménage, fait bien la cuisine.

Le fait qu'elle respecte les conventions provoque la remarque suivante de Claire :

Narrateur : Marie-Thérèse Bousquet était-elle "de l'autre côté" ?

Claire : A cause de son infirmité, non, elle n'y était pas, mais si elle avait été normale ç'aurait été elle la reine de l'autre côté. Retenez bien ce que je viens de vous dire : la reine. Elle les dévorait des yeux quand ils passaient sur les trottoirs pour aller à la messe. Ils lui souriaient à elle, donc voyez. [...] (177)

Nous savons que Claire possède plusieurs secrets qui lui donnent la force de faire face à la domination masculine. Elle exploite le pouvoir du silence contre le pouvoir de la parole ; elle crée son propre langage que son mari prend pour la violation de la norme orthographique ; elle construit son propre univers dans le jardin. Peut-être a-t-elle un autre secret, celui de la mort de sa cousine ? Ce sujet se prêterait à une étude approfondie des rapports qui s'établissent entre Claire, sa cousine et la communauté d'hommes.

La lecture intertextuelle de *L'Amante anglaise* représente, à notre avis, une approche particulièrement féconde parce que les thèmes qui traversent ce texte sont présents dans plusieurs textes durassiens. Nous avons abordé la "folie" des femmes durassiennes qui refusent d'obéir à l'ordre masculin. Un autre motif est celui de l'amour et de la mort. Le désir de Claire de mourir après la fin de son amour nous fait penser aux textes comme *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*,¹²⁹ *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du nord* où les rapports entre l'amour et la mort sont

¹²⁹ Duras, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*. Paris: Gallimard, 1960.

exploités sous des angles différents. La notion du crime, qui est au centre de *L'Amante anglaise*, est aussi susceptible de plusieurs interprétations. De quel crime s'agit-il ? Et qui en sont les coupables ? On ne tue pas seulement avec un couteau, mais aussi avec la parole, l'attitude. A la solitude universelle, les personnages durassiens ajoutent l'incompréhension qui a le pouvoir de tuer : "C'est l'incuriosité qui est le mal mortel [...] Pierre Lannes a peut-être tué sa femme le jour où il l'a empêchée de lire les illustrés d'enfants", dit Marguerite Duras.¹³⁰ C'est au lecteur d'interpréter "le mal mortel". Cette intolérance envers tout ce qui est différent est aussi présente dans les textes durassiens comme *Hiroshima mon amour* et *Le Camion*.¹³¹

On pourrait également analyser la fonction auto-référentielle du texte parce que "la véritable écriture, elle, renvoie à elle-même."¹³² Nous avons effleuré ce sujet en parlant du titre homophone, du corps morcelé et décapité de la cousine et du livre qui se fait sur le crime, éléments qui renvoient tous à la structure du texte lui-même. Cette fonction poétique du texte est aussi représentée dans le discours de Claire qui, selon Robert Lamy, n'a ni commencement ni fin : "Très vite ça partait dans tous les sens, c'était des relations entre tout et tout - auxquelles on n'aurait pas pensé" (56). Tous les aspects du texte se lisent dans le passage suivant :

Claire : [...] J'ai eu des pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses, la nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs au fond des lacs, sur l'eau qui boit qui prend qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans

¹³⁰ Piatier 1.

¹³¹ Duras, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Minuit, 1977.

¹³² Lamy et Roy 63.

répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur grouillement, résultat : grouillement et ceatera, sur le mélange et la séparation, beaucoup beaucoup, le grouillement séparé et non, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le grouillement multiplication, et division, sur le gâchis et tout ce qui se perd, et ceatera et ceatera, est-ce que je sais. (161-162)

Ce discours attire notre attention sur le voisinage/cousinage de tous les éléments textuels (“détaché grain par grain mais collé aussi”), sur la superposition des versions différentes de l’histoire (“une histoire montée sur une autre montée sur une autre”), sur le morcellement physique et symbolique (“les bêtes qui se traînent [...] sans mains”), sur la pluralité des interprétations (“grouillement sur grouillement”), sur la circulation du sens (le mouvement de l’eau), et sur l’allusion au suicide manqué (“les fonds des lacs”, “l’eau qui boit qui prend qui se ferme”).

Quelle que soit l’approche de la lecture de *L’Amante anglaise*, pour nous une chose est sûre : grâce au manque et à l’ambiguïté qui sont au cœur du récit le processus de réinterprétation, de réinvention est infini. L’impossibilité pour les personnages durassiens et pour le lecteur d’arriver à la fin de la quête a sa racine dans l’attitude de l’auteur envers son écriture, attitude fondamentale: “Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J’ai évité cette plaie.”¹³³

¹³³ Duras, Marguerite. *La Vie matérielle*. Paris: P.O.L, 1987. 7.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres choisies de Marguerite Duras

Un Barrage contre le Pacifique. Paris: Gallimard, 1950.

Le Square. Paris: Gallimard, 1955.

Moderato cantabile. Paris: Minuit, 1958.

Les Viaducs de la Seine et Oise. Paris: Gallimard, 1959.

Dix heures et demie du soir en été. Paris: Gallimard, 1960.

Hiroshima mon amour. Paris: Gallimard, 1960.

Le Ravissement de Lol V.Stein. Paris: Gallimard, 1964.

Le Vice-consul. Paris: Gallimard, 1966.

L'Amante anglaise. Paris: Gallimard, 1967.

L'Amour. Paris: Gallimard, 1971.

India Song. Paris: Gallimard, 1973.

L'Amant. Paris: Minuit, 1984.

La Vie matérielle. Paris: P.O.L, 1987.

L'Amant de la Chine du nord. Paris: Gallimard, 1991.

C'est tout. Paris: P.O.L, 1995.

Ouvrages critiques et articles consacrés à *L'Amante anglaise*

Note: un astérisque (*) à la fin de la référence indique l'étude de la pièce de théâtre *L'Amante anglaise*.

Alleins, Madeleine. "Le versant noir de la folie." *Marguerite Duras. Medium du réel*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1984. 137-42.

Bell, Sheila M. "Marguerite Duras' *L'Amante anglaise*." *French Studies* 29.2 (April 1975): 233-34.

Borgomano, Madeleine. *Duras. Une lecture des fantasmes*. Belgique: Cistre, 1987. 174-204.

Chapsal, Madeleine. "Les femmes folles." *La Quinzaine littéraire* 25 (1-15 avril 1967): 5.

Demers, Jeanne. "De la sornette à *L'Amante anglaise*: le récit au degré zéro." *Études françaises* 14.1-2 (avril 1978): 12-20.

Didier, Jacqueline. "L'écrivain mène enquête." *Critique* 23.240 (mai 1967): 433-37.

Galey, Matthieu. "Le mauvais sort." *Les Nouvelles littéraires* 2153 (26 déc. 1968): 13.

Godard, Colette. "*L'Amante anglaise* à Malakoff: l'effet Duras." *Le Monde* 13363 (15 jan. 1988): 21.*

Lemarchand, Jacques. "Au théâtre avec Jacques Lemarchand: *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras." *Le Figaro littéraire* 1183 (6-12 jan. 1969): 37.*

Murphy, Carol Jean. "*L'Amante anglaise*." *Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras*. Lexington, KY: French Forum Publishers, 1982. 113-20.

Nourissier, François. "François Nourissier à lu cette semaine: *L'Amante anglaise*, roman de Marguerite Duras." *Les Nouvelles littéraires* 2064 (23 mars 1967): 2.

Olivier, Claude. "Les mots infirmes." *Les Lettres françaises* 1264 (31 déc. 1968): 25-32.

Piatier, Jacqueline. "La séduction de la folie: *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras." *Le Monde* 6908 (29 mars 1967): 1-2.

Pierrot, Jean. "*L'Amante anglaise*." *Marguerite Duras*. Paris: José Corti, 1986. 156-65.

Poirot-Delpech, Bertrand. "*L'Amante anglaise* de Marguerite Duras." *Au soir le soir. Théâtre 1960-1970*. Paris: Mercure de France, 1969. 262-64.*

Quirot, Odile. "*L'Amante anglaise* à Metz: les bouches d'ombre." *Le Monde* 13009 (25 nov. 1986): 15.*

Rava, Susan. "Marguerite Duras: Women's Language in Men's Cities." *Women Writers and the City: Essays in Feminist Literary Criticism*. Ed. Susan Merrill Squier. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984. 35-44.

Ricouart, Janine. "'Le corps morcelé': *L'Amante anglaise*." *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1991. 62-72.

Roof, Judith. "The Betrayal of Facts: Pinter and Duras beyond Adaptation." *Pinter at Sixty*. Eds. Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 79-89.

Rykner, Arnaud. "Des Viaducs de la Seine-et-Oise à *L'Amante anglaise*." *Théâtres du nouveau roman. Sarraute, Pinget, Duras*. Paris: José Corti, 1988. 164-69.*

Sarraute, Claude. "*L'Amante anglaise* ou la chimie de la folie." *Le Monde* 7445 (20 déc. 1968): 12.*

Schuster, Marilyn R. "Reading and Writing as a Woman: The Retold Tales of Marguerite Duras." *The French Review* 58.1 (Oct. 1984): 48-57.

-----, "Criminals of Love: From Interrogations of Desire to a Narrative of Silence." *Marguerite Duras Revisited*. Ed. David O'Connell. New York: Twayne Publishers, 1993. 41-45.

Villelaur, Anne. "Étrange meurtre, étrange meurtrière." *Les Lettres françaises* 1173 (9-15 mars 1967): 6.

Willis, Sharon. "Writing on the Body." *Writing on the Body*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1987. 134-71.

Woodhull, Winifred. "Marguerite Duras and the Question of Community." *Modern Language Studies* 17.1 (Winter 1987): 3-16.

Études sur Marguerite Duras

Alazet, Bernard. "L'embrasement, les cendres." *Revue des Sciences Humaines* 75.204 (oct.-déc. 1986): 147-60.

Albérès, René Marill. *Le Roman d'aujourd'hui 1960-1970*. Paris: Albin Michel, 1970. 182-86.

Alleins, Madeleine. *Marguerite Duras. Medium du réel*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1984.

Anderson, Stephanie. *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*. Genève: Librairie Droz, 1995.

Armél, Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Le Castor Astral, 1990.

Ames, Sanford Scribner. "Mint Madness: Surfeit and Purge in the Novels of Marguerite Duras." *Sub-stance* 20 (1978): 37-42.

-----, ed. *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*. New York: Peter Lang, 1988.

Bajomée, Danielle, et Ralph Heyndels, eds. *Écrire, dit-elle: Imaginaires de Marguerite Duras*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Bellour, Raymond. "Marguerite Duras et ses films." *Magazine littéraire* 116 (sept. 1976): 77-78.

Boyer, Philippe. "Trois êtres de désir." *La Quinzaine littéraire* 75 (16-30 juin 1969): 5.

Braucourt, Guy. "Marguerite de la lumière." *Les Nouvelles littéraires* 2489 (9-15 juin 1975): 15.

Bray, Barbara. "Marguerite Duras: le langage comme événement." *Un Nouveau Roman? Recherches et tradition*. Ed. J.H. Matthews. Paris: Minard, 1964. 75-82.

Brée, Germaine. "Autogynography." *The Southern Review* 22.2 (April 1986): 223-30.

Calle-Gruber, Mireille. "Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?" *Littérature* 63 (oct.1986): 104-19.

Cismaru, Alfred. "Marguerite Duras and the New Novel." *Dalhousie Review* 47.2 (Summer 1967): 203-12.

Clerc, Jeanne-Marie. "Les 'textes hybrides' de Marguerite Duras." *Lectures, systèmes de lectures*. Ed. Jean Bessière. Paris: Presses Universitaires de France, 1984. 137-53.

Cohen, Susan Diane. "La présence de rien." *Cahiers Renaud Barrault* 106 (1983): 17-36.

-----, "From Omniscience to Ignorance: Voice and Narration in the Work of Marguerite Duras." *Remains to be Seen*. Ed. Sanford Scribner Ames. New York: Peter Lang, 1988. 51-77.

-----, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Cottenet-Hage, Madeleine. "Magnetic Fields II: From Breton to Duras." *The French Review* 58.4 (March 1985): 540-50.

Coward, David. *Marguerite Duras: Moderato Cantabile*. London: Grant and Cutler, 1981.

Cusset, Catherine. "Marguerite Duras." *After the Age of Suspicion. The French Novel Today*. Ed. Charles A. Porter. New Haven: Yale University Press, 1988. 61-64.

Duras, Marguerite, et Xavière Gauthier. *Woman to Woman*. Trans. Katharine A. Jensen. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1987.

Elsom, John. "Marguerite Duras." *London Magazine* 7.2 (May 1967): 59-65.

Evans, Martha Noel. "Marguerite Duras: The Whore." *Masks of Tradition. Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. 123-56.

Fletcher, John. "Ivy Compton-Burnett, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras." *New Directions in Literature: Critical Approaches to a Contemporary Phenomenon*. London: Calder and Boyars, 1968. 154-61.

Frémont, Gabrielle. "L'effet Duras." *Études littéraires* 16.1 (avril 1983): 99-119.

Gagné, Sylvie. "Il était une voix..." *Études françaises* 22.3 (hiver 1987): 45-60.

Gelas, Nadine. "La question dans les romans de Marguerite Duras." *La question*. Ed. Catherine Kerbrat-Orecchioni. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1991. 359-67.

Gross, Janice Berkowits. "Women Writing Across Purposes: The Theater of Marguerite Duras and Nathalie Sarraute." *Modern Drama* 32.1 (March 1989): 39-47.

Guers-Villate, Yvonne. "Comparaison des procédés stylistiques dans deux romans de Marguerite Duras." *Historical and Literary Perspective*. Ed. Sandro Sticca. Lawrence, KS: Coronado Press, 1973. 217-34.

-----, "Continuité/Discontinuité dans les dernières œuvres de Marguerite Duras." *Revue du Pacifique. Études de littérature française* 4.2 (Fall 1979): 122-30.

-----, "Les personnages durassiens et le temps." *Neophilologus* 66.3 (July 1982): 360-66.

Hill, Leslie. "Marguerite Duras and the Limits of Fiction." *Paragraph: The Journal of Modern Critical Theory Group* 12.1 (March 1989): 1-22.

Knapp, Bettina L. "Marguerite Duras." *Off Stage Voices*. Troy, NY: Whitston Publishing Company, 1975. 130-38.

Kristeva, Julia. "La maladie de la douleur: Duras." *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987. 227-65.

Lamy, Suzanne, et André Roy, eds. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal: Spirale, 1981.

Michalski, Elaine, et Maurice Cagnon. "Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence." *The French Review* 51.3 (Feb. 1978): 368-76.

La mort de Marguerite Duras. Disponible:
<http://www.sv.vtcom.fr/ftv/fr3/kronik/duras.html>. Le 18 février 1998.

Murphy, Carol Jean. "Marguerite Duras: le texte comme écho." *The French Review* 50.6 (May 1977): 850-57

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

Pallister, Janis L. "Eros and Thanatos in Anne Hébert and Marguerite Duras." *Dalhousie French Studies* 10 (Spring-Summer 1986): 56-71.

Papin, Liliane. *L'autre scène. Le théâtre de Marguerite Duras*. Saratoga, CA: Anna Libri, 1988.

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

Porte, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977.

Roudiez, Léon Samuel. "Marguerite Duras." *French Fiction Revisited*. Elwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991. 68-90.

Seylaz, Jean-Luc. *Les romans de Marguerite Duras. Essais sur une thématique de la durée*. Paris: Minard, 1963.

Schuster, Marilyn R. "Fiction et folie dans l'oeuvre de Marguerite Duras." *Ethique et esthétique dans la littérature française du XX^e siècle*. Ed. Maurice Cagnon. Saratoga, CA: Anna Libri, 1978. 123-32.

Shoukri, Doris. "The Nature of Being in Woolf and Duras." *Contemporary Literature* 12.3 (Summer 1971): 317-28.

Tison-Braun, Micheline. *Marguerite Duras*. Amsterdam: Rodopi, 1985.

Vasseur, François. "Marguerite Duras ou le linéaire d'urgence." *La nouvelle barre du jour* 106 (oct. 1981): 84-89.

Vircondelet, Alain. *Marguerite Duras*. Paris: Seghers, 1972.

Numéros spéciaux

Revue des Sciences Humaines 202, avril-juin 1986.

Esprit 116, juillet 1986.

L'Esprit créateur 30.1, Spring 1990.

Œuvres de critique générale

Albérès, René Marill. *Le Roman d'aujourd'hui 1960-1970*. Paris: Albin Michel, 1970. 209-73.

Alter, Jean. "Le Voyeur." *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*. Genève: Librairie Droz, 1966. 20-28.

Austin, J. L. "Performative Utterances." *The Philosophy of Language*. Ed. A. P. Martinich. New York: Oxford University Press, 1990. 105-14.

Barrère, Jean-Bertrand. *La cure d'amaigrissement du roman*. Paris: Albin Michel, 1964.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1974.

Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*. Paris: Gallimard, 1964.

Garnham, B. G. *Robbe-Grillet: Les Gommages and Le Voyeur*. London: Grant and Cutler, 1982.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Hesbois, Laure. *Les jeux de langage*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.

Jakobson, Roman. *Essai de linguistique générale*. Vol. I. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1963.

Jefferson, Ann. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Leki, Ilona. "Le Voyeur." *Alain Robbe-Grillet*. Boston: Twayne Publishers, 1983. 34-51.

Magee, Bryan. "Wittgenstein." *The Great Philosophers*. New York: Oxford University Press, 1987. 320-47.

Morrisette, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Minuit, 1963.

-----, *Alain Robbe-Grillet*. New York: Colombia University Press, 1965.

Noiret, Thierry. "Alain Robbe-Grillet." *Alain Robbe-Grillet, Elie Wiesel, Jean-Marc Roberts*. Ed. Jean-Claude Polet. Bruxelles: Didier Hatier, 1986. 7-35.

Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

-----, *Le Nouveau roman*. Paris: Seuil, 1978.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.

Roudiez, Léon Samuel. "Alain Robbe-Grillet." *French Fiction Revisited*. Elwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991. 141-65.

Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.

-----, *L'Usage de la parole*. Paris: Gallimard, 1980.

Searle, John. "What Is a Speech Act?" *The Philosophy of Language*. Ed. A. P. Martinich. New York: Oxford University Press, 1990. 114-25.

Whiteside, Anna. "Theories of Reference." *On Referring in Literature*. Eds. Anna Whiteside et Michael Issacharoff. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987. 175-204.

-----, "Communication theory." *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approaches, Scholars and Terms*. Ed. I. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 11-13.

Ouvrages généraux

Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. LaSalle, Québec: Hurtubise HMH, 1979.

Dictionnaire de linguistique. Ed. Jean Dubois et al. Paris: Larousse, 1973.

Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Ed. André Goosse. Douzième édition. Belgique: Duculot, 1986.

Autour du crime

Alter, Jean. "L'Enquête policière dans le nouveau roman: *La mise en scène* de Claude Ollier." *Un Nouveau Roman? Recherches et tradition*. Ed. J. H. Matthews. Paris: Minard, 1964. 83-104.

Bersani, Leo. "Murder French Style." *Partisan Review* 32.2 (Spring 1965): 305-10.

Caillois, Roger. "Le Roman policier." *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974. 177-205.

Charney, Hanna. "Pourquoi le "Nouveau Roman" Policier?" *The French Review* 46.1 (Oct. 1972): 17-23.

-----, *The Detective Novel of Manners. Hedonism, Morality, and the Life of Reason*. East Brunswick, NJ: Associated University Press, 1981.

Eisenzweig, Uri. "Entretien avec Alain Robbe-Grillet." *Littérature* 49 (fév. 1983): 16-22.

Eisinger, Erica Mendelson. "Crime and Detection in the Novels of Marguerite Duras." *Contemporary Literature* 15.4 (Autumn 1974): 503-20.

-----, "Detective Story Aspects of the Nouveau Roman." *The Armchair Detective* 12.4 (Fall 1979): 362-65.

Guicharnaud, Jacques. "The terrorist marivaudage of Marguerite Duras." *Yale French Studies* 46 (1971): 113-24.

Janvier, Ludovic. *Une Parole exigeante*. Paris: Minuit, 1964.

MacDonald, Ross. "The Writer as Detective Hero." *Detective Fiction*. Ed. Robin W. Winks. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980. 179-87.

Reuter, Yves, ed. *Le roman policier et ses personnages*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier." *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971. 55-65.