

JIŘÍ ŠRÁMEK

## LA FONCTION DES RÉPÉTITIONS DANS LA COMPOSITION DE L'AMANT DE MARGUERITE DURAS

Dans son assaut contre le romanesque périmé, Marguerite Duras semble avoir plus d'une corde à son arc. Elle approfondit quelques thèmes privilégiés dont il faut chercher l'origine dans l'expérience vécue de l'auteur. Aussi le retour obsessionnel de certains mots et thèmes («la peur», «la mer», «l'enfant», «les oiseaux», «crier», «la folie», «la rencontre» et ainsi de suite) est-il un phénomène propre à l'écriture durassienne. Les chercheurs tant français qu'étrangers examinent cet aspect du discours durassien: la répétition obsédante de certains mots dont ils prospectent la valeur textuelle et les connotations qui ne sont pas toutes perçues analytiquement dès la première lecture.<sup>1</sup> Remarquons

---

<sup>1</sup> Le premier à avoir dressé une sorte de liste des «signes» durassiens fut Gaëtan PICON (cf. «Les romans de Marguerite Duras», in: *Mercur de France*, juin 1958, p. 312); il cite «l'enfant», «le bateau», «l'alcool», «la rencontre» et divers signes par lesquels est accusée la distance sociale («l'auto» de M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique*, le «yacht» d'Anna dans *Le marin de Gibraltar*, etc.). F.-F.-J. DRIJKONINGEN constate qu'à travers les paroles d'Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile* percent bien des choses caractéristiques de la thématique générale de l'auteur: les «arbres», la «forêt», les «enfants», les «amantes», les «mers», les «cris» et la «musique» (cf. «Les cris dans *Moderato Cantabile*», in: *Het Franse boek*, Explication des textes, N° 2, 1970, p. 140). Trista SELOUS parle du «symbolisme» qui existe dans les textes durassiens et mentionne «la fleur de magnolia» ou «la vedette» dans *Moderato Cantabile*, «la lèpre» ou «Lahore» dans *Le vice-consul*, et la «forêt» dans *Détruire, dit-elle* (cf. *The Other Woman, Feminism and Femininity in the work of Marguerite Duras*, Yale University Press, 1988, p. 130). Comme le fait remarquer Philippe BOYER, une alliance entre «forêt» et «désir» se manifeste dans *Détruire, dit-elle* où «aller dans la forêt avec Stein» devient une expression métonymique et discrète pour «faire l'amour avec Stein» («Trois êtres de désir, Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*», in: *La Quinzaine littéraire*, N° 75, du 16 au 30 juin 1969, p. 5). Selon Marguerite Duras, dans *Abahn Sabana David* la «forêt» symbolise la liberté opposée au monde concentrationnaire. celui des chambres à gaz (cf. Aliette ARMEL, «J'ai vécu le réel comme un mythe», in: *Le Magazine littéraire*, N° 278, juin 1990, p. 24). Jean-Pierre KREMER parle de «l'enfant» dans lequel il voit «le dépositaire d'un secret», «le savoir» (cf. «Marguerite Duras: vingt ans de métier», in: *Cahier des Saisons*, Julliard, Printemps 1966, N° 45, p. 600). Pierre-Henri SIMON refuse de voir dans l'enfant «le petit dieu innocent et heureux»: c'est plutôt une

qu'aucune répétition n'est gratuite dans ces textes qui – sauf la Duras première manière –, sans être hermétiques, ne sont pas immédiatement pénétrables. Au niveau du lexique, il est question de la répétition des termes généralement si banals qu'ils ne risquent pas d'être stigmatisés par un emploi poétique périmé. Mais chez Marguerite Duras, le procédé, qui n'est pas le produit d'une écriture spontanée, a bientôt fini par trouver sa place aussi dans l'organisation du texte. Sur l'exemple des romans du cycle indien (*Le ravissement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *L'amour*, et *India Song*), il est possible de démontrer que la répétition qui fonctionne au niveau thématique vise les séquences événementielles, comme celle du fameux «bal», par exemple: l'épisode mystérieux et omniprésent du bal figure dans l'intrigue de ces romans-là comme un point de référence, voire une énigme à résoudre. On est ainsi en présence d'un fonctionnement tout nouveau de ce qu'on peut être appelé «signe» ou «mot-clé» au niveau sémantique et qui devient un «mot-relais» au niveau de la structure narrative.

En abordant l'analyse du rôle des mots répétés au cours du récit, nous nous proposons de délaisser les sentiers traditionnels de l'approche thématique, sémantique ou psychanalytique des signes durassiens, pour entamer une analyse qui, calquant sa marche sur celle du texte, permet de démontrer que les différents segments narratifs dans le récit durassien sont fréquemment dominés par certains mots répétés qui servent à la fois de générateurs de la narration et d'opérateurs de transition. Un tel examen porte forcément en premier lieu sur les problèmes de la technique narrative caractéristique de l'auteur.

Dans son premier roman à caractère autobiographique, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), Marguerite Duras a particulièrement travaillé «le cheval», «la voiture» (tant la vieille «Citroën B. 12» de Joseph que la «limousine» de luxe de son ami), «le diamant» offert par M. Jo en cadeau à Suzanne et, bien sûr, «les barrages» construits par la mère. Il est intéressant de constater qu'à l'exception du «cheval», on les retrouve tous dans *L'amant*. Dans *L'amant de la Chine du Nord* (1994), son dernier roman indochinois où l'auteur reprend le thème principal de *L'amant*, elle écrit de façon insistante «la limousine», «le visage», «la mer», «le diamant», «la peur», «la douleur».

C'est en particulier dans *L'amant* (Les Éditions de Minuit, Paris 1984) que le développement du sujet très personnel se voit, dès l'ouverture du roman, étroitement lié à la prédominance, sommairement quantitative mais comportant un aspect qualitatif intrinsèque et essentiel, de certains mots, soit dans l'ensemble du texte, soit dans certaines séquences narratives qui se suivent, plus ou moins librement. Or, la fonction des mots ainsi accentués et leur valeur opératoire dans *L'amant* sont au centre de nos réflexions dans la présente étude.

---

«créature faible et hagarde qui comprend encore moins que les adultes ce qu'elle cherche» (cf. «Diagnostic des lettres françaises contemporaines», in: *La Renaissance du livre*, 1966, p. 344). L'analyse sémantique des signes durassiens gagne à être complétée par les recherches psychanalystes. Sur le thème voir Madeleine BORGOMANO (*Duras, une lecture de fantasmes*, CISTRE, Paris 1987): l'auteur y affirme que l'univers durassien «tel qu'il s'offre dans les livres et dans les films, est intensément fantasmatique» (p. 7).

À propos de la rédaction de son roman autobiographique, Marguerite Duras avoue qu'elle l'a écrit rapidement.<sup>2</sup> Au niveau de la structure de surface, la disposition typographique divise le roman en une série de segments narratifs de longueur différente (au total 144) qui ne correspondent ni aux chapitres ni aux paragraphes. Les différents segments, mis à la ligne, sont séparés l'un de l'autre par des blancs typographiques, et commencent par un renforcement. Les «mots-relais» répétés dans *L'amant*, même s'ils ne sont pas placés en tête ou à la fin des segments narratifs, donc en qualité d'«anaphores» ou «épiphores» appartenant au style périodique, deviennent des noyaux autour desquels se rassemblent d'autres mots faisant naître des phrases et évoquant ou inspirant des idées, des images, voire des épisodes. Inutile de rappeler que vu l'interférence des plans temporels, l'ordre des séquences narratives est loin de respecter la chronologie des différents événements présentés.

Dans le roman l'auteur raconte l'histoire d'une partie de son adolescence, l'aventure entamée par la «traversée du fleuve», la description du passage d'un bac sur le Mékong pendant laquelle la narratrice a rencontré pour la première fois «lui», son amant chinois (séqu. 8, p. 14). Aussi l'amant chinois va-t-il rappeler cet épisode-là lors de son premier rendez-vous amoureux avec la jeune fille: il a su tout de suite, «dès la traversée du fleuve», qu'elle aimerait l'amour (séqu. 55, p. 54). D'ailleurs, le jeune Chinois plaisait à la jeune fille dès leur première rencontre sur le bac (séqu. 48, p. 48). La traversée en question est rappelée comme un événement important dans l'histoire de la vie de la jeune fille (séqu. 8, p. 14, séq. 10, p. 16 et séq. 11, p. 17), événement relevant de la «période cachée» de sa jeunesse qu'elle a «plus ou moins écrite déjà» (séqu. 8, p. 14).<sup>3</sup> «La traversée d'un bras du Mékong» ouvre la vue du «fleuve», de «ces fleuves» qui «vont vite» (séqu. 12, p. 17). Or, le «fleuve» se met à exprimer l'idée du «courant terrible» de la vie humaine avec les étapes diverses (séqu. 12, p. 18): c'est ainsi que dans la garçonnière de Cholen, la jeune fille blanche, «une fois le fleuve traversé», se voit transférée symboliquement dans une autre étape de son existence, dans celle «de l'autre côté du fleuve» (séqu. 91, p. 93).

Il est intéressant de noter que l'auteur lance plusieurs termes pour définir tant le thème unique du roman que la narratrice très personnelle de celui-ci. La rencontre de la jeune fille avec le Chinois est appelée dans *L'amant* soit – par un terme anglais – «experiment» (cf. séq. 9, p. 16, séq. 24, p. 28), soit «image» tout

2 «C'est complètement écrit à la va-vite, *L'Amant*. C'est un désordre total, même dans mon cas. Une récréation énorme ces trois mois qu'a duré l'écriture. (...) Le style aurait pu être rédhibitoire: je change de temps sans prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état. Ça commence à s'imiter même dans les textes officiels.» (Cf. Aliette ARMEL, «J'ai vécu le réel comme un mythe», in: «Marguerite Duras», numéro spécial de *Magazine littéraire*, N° 278, juin 1990, p. 19). Cf. aussi les remarques faites par l'auteur et portant sur le lieu et le temps de la rédaction du roman: «Neauphle-le-Château - Paris», «février-mai 1984» (*L'amant*, p. 142).

3 Cf. *Un barrage contre le Pacifique*.

simplement (cf. séq. 2, p. 9, séq. 4, p. 11, séq. 14, p. 19, séq. 47, p. 45, séq. 73, p. 72). À la différence de «l'expérience», «l'image» fait songer plutôt à l'idée que la narratrice se fait de «l'expérience»: «l'image» dépasse celui-ci, elle le précède (prévoit) et le continue (évoque). Comme les séquences 52–53 permettent de le croire (p. 50), «l'image» semble relever aussi de l'érotisme féminin (concept abstrait), alors que «l'expérience» ne porte qu'à l'aventure amoureuse racontée (expérience vécue). Enfin, l'histoire amoureuse de la jeune fille blanche est appelée aussi l'«époque (...) de Cholen, (...) de l'amant» (séq. 73, p. 72), éventuellement «notre histoire», celle qui a duré un an et demi (séq. 62, p. 62).

L'héroïne-narratrice du roman n'hésite pas à dire «je», mais fréquemment elle s'en écarte pour s'appeler «elle» tout simplement. L'affirmation trop voyante de l'égo de la narratrice se modifie au cours du récit ce qui permet d'éliminer, à l'occasion, toute marque explicite de l'auteur et de supprimer sa présence; la narratrice recourt même à l'emploi du pronom «on» (p. 133).<sup>4</sup> Le pronom «elle» est cependant toujours prêt à se retransformer en «je», mode d'énonciation initiale. La variation des pronoms personnels manifeste l'émergence d'une autre instance chez le personnage de la narratrice elle-même. La substitution du «je» par «elle» signale le passage d'un niveau de conscience à un autre, plus précisément d'une sensation au souvenir (ou bien à la réflexion). Au cours du récit, la narratrice se désigne elle-même aussi par d'autres termes, tels que «la jeune fille» (p. 138, p. 139), «la jeune fille blanche» (p. 140, 141), «la petite blanche» (p. 133, p. 140), «l'enfant» (p. 123) ou «l'enfant blanche» (p. 140), termes qui prétendent impliquer l'angle de vue de l'amant chinois. Enfin, la différence dans les personnes est porteuse d'une information sémantique: alors que le «je» place la narratrice au centre de l'action dont elle est l'origine (le sujet agissant), du moment qu'elle est désignée par la troisième personne du singulier elle en devient l'objet (le plus souvent celui du désir d'un autre).

L'auteur s'identifie à l'héroïne-narratrice par l'intermédiaire d'un trait autobiographique incontestable que signalent les quatre reprises du verbe «écrire» dans la séquence 27; à quinze ans et demie, la jeune fille veut «écrire» et elle en parle à sa mère (séq. 27, p. 29). Le verbe «écrire» réapparaît dans la bouche de la petite qui n'a pas oublié ce qu'elle en avait dit à sa mère et qui parle de sa volonté d'«écrire» aussi à la directrice de la pension; voilà pourquoi elle peut être contente d'être première en français (séq. 29, p. 31). Enfin, au cours de son aventure amoureuse, la jeune fille est le plus profondément assurée que plus tard elle «écrivait» (séq. 90, p. 93): «Je vais écrire des livres», se dit-elle juste au moment où son histoire amoureuse avec «l'homme de Cholen» touche à sa fin (séq. 121, p. 126).

L'évocation autobiographique de l'expérience de jeunesse de l'auteur s'ouvre dans *L'amant* par le thème d'un homme qui aborde la narratrice pour lui dire qu'il aimait moins son «visage» de jeune femme que celui, «dévasté», qu'elle

<sup>4</sup> Elle s'appelle Suzanne dans *Un Barrage contre le Pacifique*, alors que «l'enfant» est la désignation visiblement préférée dans *L'amant de la Chine du Nord*.

porte maintenant (séq. 1, p. 9). Le mot «visage»<sup>5</sup> se voit répété huit fois (sans prendre en considération le pronom «celui» signifiant lui aussi le visage, p. 10) rien qu'aux deux premières pages du roman (séq. 1 et 3). En outre, les répétitions qu'on trouve à la fin du passage introductif (séq. 3, p. 10), sont immédiates, serrées, et d'une allure toute dramatique: dans les sept dernières lignes de ladite séquence le mot «visage» est répété à cinq reprises.

Comme le fait entendre l'inconnu par sa remarque, ce visage-là n'est pas une constante du récit; il est soumis à un changement révélateur: «À dix-huit ans, il était déjà trop tard» (séq. 3, p. 9), avoue la narratrice, en réfléchissant à cette remarque, comme c'est entre dix-huit ans et vingt-cinq ans que son visage est parti dans une «direction imprévue» (séq. 3, p. 10). C'est à l'âge de dix-huit ans que la jeune femme d'alors a vieilli, et ce vieillissement a été «brutal» (séq. 3, p. 10). C'est ce visage-là, «nouveau», celui d'après son aventure amoureuse racontée dans le roman qu'elle se met à appeler «mon visage» et qu'elle a gardé (séq. 3, p. 10). Il s'agit d'un visage «lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée», autrement dit d'un «visage détruit» (séq. 3, p. 10), par rapport à «certains visages à traits fins» (séq. 3, p. 10). En cherchant les causes de la dégradation de son visage, de son vieillissement (séq. 6, p. 12-14), la narratrice en arrive à la constatation que ce n'est pas le soleil trop fort, ni la misère ou la faim endémique en Asie, mais la haine que la jeune fille éprouvait aux environs de ses dix-huit ans pour son frère aîné: elle voulait le tuer pour enlever à sa mère «l'objet de son amour» (séq. 6, p. 13).<sup>6</sup> Elle voulait ainsi punir sa mère d'aimer si fort le frère aîné, et aussi sauver le «petit frère», le protéger de la loi représentée et édictée par le frère aîné, loi égoïste posée au-dessus de la loi maternelle.

Dans sa passion pour la jeune fille blanche, son amant chinois, qui «respire son visage», «respire l'enfant» (séq. 117, p. 121). Fou du désir de ses larmes, le Chinois écrase le «visage» de la jeune fille contre «le sien» (séq. 118, p. 123), il joue avec le corps de son «enfant», il s'en recouvre «le visage, la bouche, les yeux» (séq. 119, p. 123). L'emploi métonymique du «visage» représente ici l'amante comme l'objet de la convoitise de l'homme et aboutit au thème totalisant de «l'enfant» qui sera employé pour désigner la jeune fille blanche dans *L'amant de la Chine du Nord*.

Le mot «visage» est non seulement répété, mais en même temps développé: il se voit généralement accompagné d'un qualificatif. Le visage qu'avait la jeune fille à l'âge de quinze ans était un «visage de jouissance» à l'époque où elle ne connaissait pas encore la jouissance et qui «se voyait très fort» (séq. 9, p. 15); aussi est-il présenté comme le «visage prémonitoire» (séq. 9, p. 15), c'est-à-dire

<sup>5</sup> Le «visage» est «le point de départ» de l'écriture de *L'amant* (cf. Aliette ARMEIL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, éd. Le Castor Astral, 1990, p. 16). Rappelons que le «visage» apparaît quatre fois dans le journal intime-dialogue intitulé *C'est tout* (1995) et qu'il constitue le dernier mot sorti de la plume de Marguerite Duras-écrivain. En outre, dans l'image de l'amour pour Yann Andréa se mêle le souvenir de l'amant chinois.

<sup>6</sup> Le motif de la haine profonde qu'a la jeune fille pour son frère aîné est encore plus accentué dans *L'amant de la Chine du Nord*.

celui qui constitue une «prémonition» du visage que la jeune fille acquerra plus tard, dans l'âge moyen de sa vie, avec «l'alcool» (séqu. 9, p. 15), ce «visage de l'alcool» venu «avant l'alcool» (séqu. 9, p. 15), «ce visage voyant, exténué» (séqu. 9, p. 16).<sup>7</sup> Au moment où le «visage», en tant que «mot-relais» qui se répète cinq fois dans la séquence 9 (p. 15–16), se lie avec «l'alcool», répété cinq fois lui aussi dans la même séquence 9 (p. 15), il s'agit de la mise en relation de deux «mots-relais» qui, désormais, se mettent à coopérer.

Le thème du «visage» ne disparaît pratiquement jamais de la description de l'aventure amoureuse; il va émerger le premier après-midi que la jeune fille passe avec le Chinois dans l'intimité de sa garçonnière (séqu. 58–59, p. 55–58). Cependant, le terme ne porte pas cette fois sur la jeune fille mais sur le Chinois: il dit à la jeune fille qu'elle se souviendra toute sa vie de cet après midi, même lorsqu'elle aura oublié jusqu'à son «visage», jusqu'à son «nom» (séqu. 58, p. 56). Or, quand la narratrice revoit «le visage» et se souvient du «nom» (séqu. 59, p. 56), le «visage-nom» évoque l'amant chinois d'autrefois et témoigne d'une prise de distance brusque: l'événement raconté au début comme faisant partie du passé de l'histoire est vu maintenant dans l'optique du présent de l'écriture.

La mère qui aime son fils aîné au détriment des deux autres enfants ne peut faire «mentir» son «visage» sur ce point-là (séqu. 68, p. 70). Cependant, si la mère fait figure d'une personne qui reste, malgré cette faiblesse, un être sympathique, le frère aîné, froid et insultant, est un mauvais homme. Les rencontres du riche amant chinois avec les membres de la famille de la jeune fille blanche commencent avec les grands repas dans les grands restaurants chinois à Cholen (séqu. 63, p. 63–66). Malgré leur attitude méprisante envers le riche Chinois, ils mangent bien et boivent dans un restaurant cher pour l'argent de ce même Chinois méprisé; d'en parler maintenant fait retrouver à la narratrice «l'hypocrisie du visage» (en premier lieu de celui de la mère); la jeune fille, exaspérée, souffre d'avoir à supporter une telle indignité (séqu. 64, p. 67). Toutefois la situation est socialement difficile pour tous; aussi le frère et la soeur se ressemblent-ils à un point très frappant, surtout «le visage» (séqu. 65, p. 68). Le frère rejette l'amant de sa soeur et celle-ci est incapable de lutter contre ses ordres muets.

Passons maintenant à un bref examen récapitulatif d'un deuxième mot répété avec insistance dans le roman, «la photographie». Le «visage» est relayé par la «photographie» qui aurait pu fixer «l'image» plus précisément, la scène de la «traversée du fleuve», mais qui n'avait jamais été prise (séqu. 11, p. 16); cela veut dire que cette «photographie absolue» («image absolue»)<sup>8</sup> n'existe pas. Les

<sup>7</sup> En premier lieu, on songe forcément à l'alcoolisme de l'auteur. Mais il y a aussi l'alcoolisme de Mme Desbaresdes qui, dans *Moderato Cantabile*, fonctionne comme un «signe» de libération, voire du sexe. Aussi dans *L'amant* mentionne-t-on le «whisky» que le jeune Chinois boit après avoir fait l'amour pour la première fois avec la jeune fille blanche (séqu. 58, p. 53). Voir aussi note 1: selon Gaëtan Picon («l'alcool» montre que les personnages réclament la libération, la torpeur, l'audace (op. cit., p. 312): même chose pour Dominique Nores (voir note 14).

<sup>8</sup> Cf. Alette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, éd. Le Castor Astral, 1990, p. 56).

«photos de famille», rangées avec le linge dans les armoires, sont quelques «photos d'amateur» prises par les amis de la mère. La «photo de désespoir» fait ainsi voir le père qui, dans quelques mois, sera rapatrié en France où il mourra (séqu. 42, p. 41–42). Comme les tantes ne voulaient plus que leurs filles voient la narratrice, à cause de sa conduite scandaleuse, il ne restait à la mère que les photographies à montrer (séqu. 112–113, p. 115–117). Le premier après-midi que la jeune fille blanche passe avec son amant chinois dans sa garçonnière, elle parle des «photos» où elle est «toute petite» et «triste» (séqu. 59, p. 57). Fou du corps de son amante blanche (séqu. 117, p. 120), le Chinois semble éprouver pour celle-ci une passion invincible et éternelle. Le souvenir de la «photo», invention qui permet de fixer la réalité mais celle-ci n'est que virtuelle, accompagne le thème du grand amour de «l'homme de Cholen» («l'amant de Cholen») qui sait qu'un jour il sera fatalement séparé de son amante blanche (séqu. 112–115, p. 115–120).

Le thème de la «robe», celui des vêtements que la jeune fille portait pour aller au lycée, envahit le souvenir du temps qui a précédé le collège de Saigon (séqu. 13, p. 18–19). Dans l'histoire, la robe (en quoi, comment et par qui ces «sortes de sac», robes «démodées, toujours enfantines», étaient faites), représente un retour en arrière, relevant du passé de l'héroïne (séqu. 26, p. 28).

Or, ce qu'il y a d'insolite, d'inouï dans le vêtement de la jeune fille, c'est le «chapeau»: «un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir» (séqu. 14, p. 19); ce «chapeau d'homme» s'impose par sa fréquence dans la séquence 14 où il apparaît à neuf reprises (p. 19–20). Comme ce chapeau la fait «tout entière à lui seul» (séqu. 14, p. 20), il s'agit bel et bien d'un détail qui individualise l'héroïne à merveille: aucune jeune fille dans la colonie ne portait de feutre d'homme à cette époque-là.<sup>9</sup>

Le «chapeau», doué de la capacité de faire travailler la mémoire intérieure de la narratrice, permet de réintroduire le thème de la mère: celle-ci, présentée avec l'aide d'un autre mot-relais comme la femme «d'une certaine photographie», est la personne qui l'a acheté (séqu. 16, p. 21), parce que «la petite le voulait tant» (séqu. 17, p. 23). Il s'agit du même chapeau qu'on peut voir sur la tête des Indiennes dans les films (cf. séq. 18, p. 23). Au niveau sémantique, l'histoire du «chapeau d'homme», découvert et acheté par la mère «rue Catinat, des soldes soldés», laisse entendre la pauvreté dans laquelle vivait la famille de la jeune fille. Dans ce contexte, on n'oublie pas de préciser que ce «chapeau d'insolence et d'enfance» (séqu. 108, p. 111) n'est pas «innocent» (séqu. 105, p. 108–109);

<sup>9</sup> Dans *Un barrage contre le Pacifique*, ce n'est pas l'héroïne qui porte le chapeau, mais la mère et M. Jo. La première portait «un grand chapeau de paille» quand elle travaillait à l'extérieur (*Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris 1950, p. 12 et 39), le second, lors de la première rencontre à Ram, est coiffé d'un «chapeau mou» qui «sortait d'un film», et qu'on «se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux et d'aller à Longchamps» (*ibidem*, p. 36), le même chapeau apparemment qu'il enlevait nonchalemment en s'asseyant dans un fauteuil (*ibidem*, p. 59) quand il venait voir Suzanne. À part *L'amant*, le «chapeau d'homme» que porte la jeune fille et qui l'individualise ne figure que dans *L'amant de la Chine du Nord* (Gallimard, Paris 1991, p. 84).

c'est une fois de plus la misère de la famille qui explique pourquoi la mère a permis à sa fille «de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée». L'enfant qui sait déjà que l'attention qu'on lui porte pourra apporter de l'argent dans la maison, accepte dès ce moment-là – dans son âme – sa chute; d'autant plus qu'elle agit de concert avec la volonté de sa mère (cf. séq. 30–32, p. 32–34). Quand la jeune fille sort de la garçonnière après s'y être donnée pour la première fois à son amant chinois, elle remet le «chapeau d'homme au ruban noir» (séq. 61, p. 59) qu'elle porte toujours.

Le thème du «chapeau» est complété par le thème des «cheveux», «lourds, souples, douloureux» de la jeune fille, la «masse cuivrée» qui lui arrive aux reins (séq. 18, p. 23–24). Dans la séquence 18, les «cheveux» finissent par l'emporter sur le «chapeau» étant donnée la fréquence de l'emploi du mot «cheveux», cinq fois répété; en outre, on y parle trois fois des «tresses» et une seule fois des «nattes» (séq. 18, p. 23–24). Enfin, les «cheveux» qui selon les autres sont ce que la jeune fille avait de plus beau, elle les avait encore sur le «bac», c'est-à-dire dans la scène qui précède immédiatement sa rencontre avec le Chinois (séq. 19, p. 24). Au cours de son aventure, c'est en présence d'Hélène Lagonnelle, sa confidente et amie intime (elles sont les seules blanches de la pension d'État à Saigon) que la jeune fille enlève le «chapeau» et défait ses «nattes» (séq. 82, p. 86–87).

Le «chapeau de feutre» sur la tête de la petite, dans la lumière du fleuve, sur le pont du «bac», colore de rose toute la scène (séq. 28, p. 29–30). La scène en question est ouverte par le thème du «chapeau», alors que le mot «fleuve» en marque la fin. Le réseau connotatif textuel né de la répétition du mot «bac» est complémentaire aux réseaux analogues créés par la répétition du «chapeau», de la «traversée du fleuve» et du «car» (séq. 10, p. 16), tous les quatre préparant l'apparition de la «limousine» (séq. 20, p. 25; «la Morris Léon-Bollée»), motif qui aboutit directement à la rencontre de la jeune fille blanche avec le Chinois: sur le «bac», le «car» pour indigènes se trouve à côté de la «grande limousine noire» (séq. 20 p. 25) avec un chauffeur en livrée. Du point de vue sémantique, dans l'épisode décrivant le passage du «bac» sur le Mékong, quand l'aventure amoureuse commence à se dessiner (séq. 34, p. 35–36), la «limousine noire» peut passer pour un signe qui symbolise la richesse de l'homme et évoque la pauvreté de la jeune fille blanche dont la mère a ruiné toute la famille par la construction des barrages qui devaient protéger sa concession sans valeur contre les inondations régulières. Quand l'homme élégant, dont la famille vient de la Chine du Nord, dit au «chauffeur» de prendre les bagages de la jeune fille blanche dans «un car indigène» et de les mettre dans «l'auto noire», un grand changement dans l'existence de la jeune fille est entamé (séq. 43, p. 44); celui-ci se dessine tout à fait nettement grâce aux signes mentionnés ci-dessus: la jeune fille, ayant en vue aussi l'intérêt matériel de sa famille, finira par échapper à la pauvreté au prix de son acception de se vendre.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Quand Bernard Pivot a demandé à Marguerite Duras ce qui l'avait retenue auprès de son



C'est apparemment à travers quelques impressions fragmentaires, bribes de souvenirs vagues et confus, et à l'aide de plusieurs chaînes convergentes des mots répétés («visage», «traversée du fleuve», «chapeau», «car», «limousine») qui se relayent à divers endroits du texte, passent d'une séquence à l'autre, et commandent chacun une partie du texte ou bien un fil de l'histoire racontée, qu'on arrive à «un homme très élégant» qui n'est pas un blanc et qui porte «le tussor clair des banquiers de Saïgon» (séqu. 22, p. 25). Cet homme-là, l'homme à la «limousine noire», c'est lui, l'«amant».

À côté des mots-relais qui sont parsemés pratiquement dans l'ensemble du texte, il y en a aussi – comme «les cheveux» mentionnés ci-dessus – dont le champ d'action ne se borne qu'à quelques séquences, voire à une seule. On se met à y songer en réfléchissant à la description de la réaction de l'amant qui voit pour la première fois, sur le bac, la jeune fille blanche. Il réagit d'une façon qui se réduit à un seul verbe ou presque – «regarder» (séqu. 22–23, p. 25–26); celui-ci, décliné cinq fois dans la courte séquence 22 de onze lignes, compte d'ailleurs parmi les verbes privilégiés de Marguerite Duras. Grâce à ce verbe-là, la focalisation initiale de l'histoire, celle qui partait de l'optique de la jeune fille, est modifiée. Le jeune homme «regarde» la jeune fille «au feutre d'homme» (le «chapeau» apparaît deux fois dans la suite) et aux «chaussures d'or» sur le «bac»; intimidé, il commence par lui offrir une cigarette (séqu. 43, p. 42). En outre, le motif nouvellement introduit est développé sous forme d'une «femme regardée» (séqu. 23, p. 26) et sous celle même d'une femme qui, à la recherche du secret du désir sexuel, se met à «regarder» les autres femmes (séqu. 24, p. 27–28).

La «petite vicieuse» (séqu. 107, p. 109), la jeune fille blanche qui continue à venir en classe dans la limousine noire du Chinois de Cholen, est refusée par la société. Après la «limousine», un deuxième signe distinctif qui va séparer la narratrice de son milieu social habituel est le «diamant». On peut définir le fonctionnement dans l'histoire de ce mot-là de la même façon que celui du substantif «cheveux» ou du verbe «regarder»: il ne porte que sur une partie limitée de l'ensemble du texte. La séquence 105 contenant le motif d'une petite fille qui n'est pas innocente (p. 109) précède immédiatement celle qui introduit le motif de la «Dame», la femme adultère de Savannakhet, femme de trente-huit ans dont le jeune amant, un administrateur-adjoint, s'est suicidé le jour du départ de celle-ci pour Vinhlong<sup>11</sup> (séqu. 106, p. 109; cf. aussi séq. 109, p. 112). Le «diamant» de la narratrice (séqu. 111, p. 113), cadeau de son riche amant chinois, rappelle à la Dame un petit solitaire qu'elle a eu à ses fiançailles avec son premier mari. Le «diamant» au doigt de la jeune fille clôt la séquence où l'on men-

---

amant chinois, elle a répondu que c'était «l'argent»: cela voulait dire en premier lieu la libre disposition de l'automobile et du chauffeur (*La vie matérielle*, P. O. L., Paris 1987, p. 140). Sa liaison n'était cependant pas dépourvue du sentiment, et l'importance de celui-ci va augmenter encore dans *L'amant de la Chine du Nord*, malgré le fait qu'on y parle ouvertement aussi de l'argent donné par le Chinois à la mère pour les besoins de la famille.

<sup>11</sup> La «Dame» non-nommée désigne le personnage d'Anne-Marie Stretter (cf. *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *India Song*).

tionne «le chapeau rose», «le chapeau déplacé» et les «souliers d'or», tous liés à l'épisode de «la traversée du fleuve» (séq. 110, p. 112–113) et annonçant la naissance de l'histoire amoureuse. Le thème du diamant marque le rapprochement que, désormais, on fait dans le texte entre les destinées de la femme adultère et la jeune maîtresse blanche d'un Chinois: leur liaison est un scandale public dans la colonie blanche (séq. 111, p. 114–115): «la même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste», toutes les deux, frappées par l'amour, livrées à l'infamie, sont isolées: on connaît le fait dans la ville entière (séq. 107, p. 109–111). D'autre part, à la jeune fille et au Chinois, toute communauté, familiale et autre, est haïssable et dégradante: ils sont ensemble «dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie» (séq. 67, p. 69).

Dans une remarque métafictionnelle à une portée intertextuelle à propos de la «limousine noire» du Chinois, la narratrice renvoie à l'épisode d'un *Barrage contre le Pacifique*: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit,<sup>12</sup> que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac» (séq. 35, p. 36). La passion du jeune Chinois naît au moment où celui-ci descend de sa «limousine noire» pour s'approcher de la jeune fille (séq. 47, p. 45). Un peu plus tard, quand les deux jeunes gens se mettent à se parler, la jeune fille se souviendra l'avoir vu «dans cette auto, dans cet argent» (séq. 54, p. 51). C'est enfin dans «l'auto noire» qu'il l'a emmenée, un jeudi, dans son studio aux persiennes closes à Cholen (séq. 48, p. 46–48). Après la première nuit qu'ils ont passée ensemble, c'est «l'auto noire» qui ramène la jeune fille à la pension (séq. 120, p. 123–124). Tout au long du texte, la «limousine» continue à être liée au motif de «l'homme élégant» et à la passion du propriétaire de la limousine de luxe pour la jeune fille blanche qui sait apprécier ce confort qu'elle n'a pas connu avant (séq. 43, p. 42–43). Désormais, la jeune fille blanche aura la «limousine» pour aller au lycée et la ramener à la pension (séq. 45, p. 44–45). Dès qu'elle a pénétré dans «l'auto noire», elle est à l'écart de sa famille (séq. 47, p. 46), bien qu'elle n'entre pas pour autant dans celle de son amant. «L'auto noire», avec le chauffeur mais sans le maître, puis «l'auto noire» avec le maître à l'arrière comme d'habitude, signale l'espace de la courte visite que l'amant a faite à son père (séq. 100, p. 101–102); le père de l'homme de Fou-Chouen continue à refuser catégoriquement «le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadeç» (séq. 46, p. 45). La grande «automobile (...) longue et noire» est sur le quai lorsque le bateau avec la jeune fille à bord, pleurant sans montrer ses larmes, commence à s'éloigner de la terre. La jeune fille regarde «l'automobile noire», étant accoudée au bastingage comme «la première fois sur le bac» (séq. 135, p. 135–136). Au niveau textuel, la «limousine» délimite ainsi, rien qu'en étant mentionnée à propos, le début et la fin l'histoire amoureuse de la jeune fille avec le Chinois. Vers la fin de l'histoire, on peut tomber aussi sur le motif des «oiseaux» qui «crient» (séq. 129,

<sup>12</sup> On écrit «Ram», dans *Un barrage contre le Pacifique*.

p. 130)<sup>13</sup>. Il précède le départ du paquebot,<sup>14</sup> le voyage de la narratrice en France qui durait vingt-quatre jours (séqu. 130–140, p. 130–140). La séparation qui semble être définitive provoque une «douleur» profonde dans le cœur de «l'homme de Cholen» (séqu. 133, p. 133–134).

La question en litige qui a inspiré la présente analyse dont le champ d'examen a l'avantage d'être clairement délimité, est le centrage du récit durassien – qui peut servir d'exemple d'une prose bien surveillée – sur quelques mots mis en relief par suite d'une répétition constante, «mots-relais» coopérant les uns avec les autres au niveau transphrastique. Les mots-relais répétés jouent dans le texte le rôle d'éléments producteurs, dans la mesure où ils participent à la génération des séquences ultérieures, aussi bien qu'unificateurs, autant qu'ils réunissent thématiquement les différentes séquences ensemble. Le découpage apparemment formel du texte durassien en 144 segments constitutifs – démarche qui accompagne l'analyse des «mots-relais» dans la présente étude – se termine par la définition des trois parties du récit au niveau de la structure profonde, et permet de distinguer les «mots-relais» spécifiques qu'on retrouve dans les différentes parties.

Si nous prenons le motif de l'apparition du Chinois comme le début de la rencontre de la jeune fille blanche avec son amant de jeunesse, on peut dire que la partie qui la précède constitue un prologue qui se compose des séquences 1 à 21 (p. 9–25). Dans cette partie qui prépare l'histoire amoureuse de la jeune fille blanche avec le Chinois il est possible de repérer les mots-relais «le visage», «la photo(graphie)» et «le chapeau».

Dans la partie principale qui coïncide avec la description de l'histoire amoureuse (séquences 22 à 135, p. 25–136), se répètent, en outre des mots-relais cités, les expressions «la traversée du fleuve», «le bac» et «la limousine».

<sup>13</sup> Dans le premier chapitre de son ouvrage *Duras, une lecture des fantasmes* (CISTRE. Paris 1987, p. 15–39) où elle réfléchit aux réseaux d'association dans l'écriture durassienne. Madeleine BORGOMANO trouve que les «oiseaux traversent le texte des livres de Marguerite Duras». La signification du substantif, affirme-t-elle, n'est ni métaphorique, ni symbolique, elle doit être analysée du point de vue de l'univers fantasmatique de l'auteur. F.-F.-J. DRUKONINGEN oppose «l'enfant» à «l'oiseau» comme le signe du devoir à celui de la liberté (cf. «Les cris dans *Moderato Cantabile*», in: *Het Franse boek*, Explication des textes, N° 2, 1970, p. 133–140).

<sup>14</sup> Le «bateau», comme l'affirme Max FERRÉ («Marguerite Duras et le roman actuel», in: *Éducation nationale*, N° 3, janvier 1964, p. 23) est «le symbole de la liberté, de l'évasion, de la non-fixation». Pour Pierre LAFUE le «bateau» représente «le signe de la liberté, de l'évasion tentée par les héroïnes durassiennes» («Marguerite Duras. Le marin de Gibraltar», in: *Esprit*, N° 206, septembre 1953, p. 439). Dominique NORES a trouvé dans *Moderato Cantabile* le thème de la «maison» opposé au thème du «bateau» (évasion) et du «vin» (exigence, débauche) (cf. «Le drame latent dans l'oeuvre de Marguerite Duras», in: *Critique*, avril 1964, N° 203, p. 335). Dans son analyse de l'univers romanesque de Marguerite Duras, Liana REPETEANU parle de la «mer» qui symbolise par son immensité et son éternité le désir de s'évader de la banalité quotidienne, et du «bateau» qui montre le désir de libération des personnages (cf. «Universul poetic al Margheritei Duras», in: *Analele Universității București*, limbi romanice, Anul XIX - 1970, p. 182–183).

L'idée du «bateau» (qui fait songer au «bac») et celle du «voyage» (qui, le cas échéant, veut dire une «traversée de l'océan»), s'imposent pour marquer les événements racontés dans ce qu'on pourrait considérer comme un court épilogue (séquences 136 à 144, p. 136–142).

La stratégie adoptée dans *L'amant* aboutit à un schéma compositionnel qui correspond chez l'auteur à une très nette préférence pour les constructions cycliques et elliptiques. En effet, Marguerite Duras, qui semble aimer obséder le texte avec certains mots préférés, ordonne la micro-structure de son récit autour de quelques souvenirs liés à plusieurs mots-clés répétés avec insistance, et cette option est maintenue avec une conséquence qui s'impose. La romancière, qui a toujours beaucoup de choses à dire, aime répéter dans son écrit certains thèmes qui, cependant, sont présentés sous plusieurs angles de vue. Cela a pour résultat qu'une partie de ce qui doit être révélé échappe toujours. Les recherches que Marguerite Duras a faites dans le genre romanesque sont au service de la volonté ferme de la romancière de chercher la vérité intérieure qui est pour elle la vraie source d'inspiration. Cette vérité, souvent indiscrete, doit être révélée avec une sincérité extrême mais aussi avec une grande pudeur.