

**La pragmatique de l'énonciation dans
« *L'Amant* » de Duras**

Dr. Marwa Omar Amine

Maitre de conférence
Université française d'Egypte (U.F.E.)

Résumé :

Au terme de l'analyse pragmatique du récit, nous pouvons en déduire que la communication entre l'écrivain et le lecteur s'établit à travers deux situations d'énonciation appelées la duplicité énonciative. Cette double énonciation est compliquée. Dans le premier cas, la romancière s'adresse à son lecteur à travers son roman. Dans le second cas, les personnages échangent la parole, occupant deux positions : celle d'énonciateur et de co-énonciateur. Dans son roman, Duras est présente, et elle a une place importante car c'est un récit autobiographique. Elle est à la fois écrivaine et narratrice. De plus, l'auteure brouille la narration, ce qui constitue une confusion pour le lecteur. Ce dernier ne sait pas à qui il doit attribuer les énoncés ? Ainsi, Duras privilégie les moyens d'expression implicites à travers l'utilisation de certaines techniques telles que les présupposés, les implicites et les sous-entendus. Elle emploie, également, le processus de digression en utilisant des détours. Le lecteur averti doit déchiffrer les énoncés pour comprendre le texte qu'il lit. Ce récit représente un discours polyphonique à voix multiples. En employant le discours rapporté, avec ses trois formes : direct, indirect et indirect libre, la romancière ne respecte pas les règles typographiques qui aident le lecteur à distinguer ces différents types du discours. Enfin, cette analyse basée sur l'approche énonciative nous a permis d'approfondir les enjeux narratifs et les valeurs esthétiques du roman.

Mots clés : énonciation, énonciateur, pragmatique, implicite, polyphonie.

المخلص: مقارنة براغماتية لبنية النص السردي لرواية «العاشق» للكاتبة مارغريت دوراس.

في نهاية التحليل البراغماتي للنص السردي في رواية «العاشق»، يمكننا أن نستنتج أن التواصل بين المؤلف والقارئ يتم عبر ظرفي التلفظ، ويطلق عليها ازدواجية التعبير وهي معقدة للغاية. في الحالة الأولى، تخاطب الروائية القارئ من خلال روايتها، وفي الحالة الثانية تتبادل الشخصيات الكلام علي مستويين مؤلفين من المتلفظ (المتحدث الذي يصدر الكلام) والمتلفظ المشارك (هو الشخص الذي يتلقى الكلام). في روايتها، دوراس حاضرة في النص لأنها تحكي سيرتها الذاتية، وهي مؤلفه وتلعب دور الشخصية المشاركة ودور الراوية نفسها. كما أن الكاتبة تشوش السرد، مما يربك القارئ الذي لا يعرف لمن ينسب الحديث؟ لذلك، تفضل دوراس وسائل التعبير الغامضة باستخدام تقنيات محددة مثل الافتراضات المسبقة والضمنية والتلميح. كما أنها توظف عملية الاستطراد باستخدام الطرق الالتفافية. لذلك يجب على القارئ اليقظ أن يفك تشفير هذه العبارات لفهم النص الذي يقرأه، والقصة تمثل خطابًا متعدد الاصوات. نجد انه عندما تستخدم الروائية الخطاب المنقول بأشكاله الثلاثة: المباشر وغير المباشر والحر غير المباشر، فإنها لا تحترم قواعد الكتابة النحوية التي تساعد القارئ على التمييز بين هذه الانواع المختلفة من الخطاب. اخيرا، اتاح لنا هذا البحث التعمق في معرفة القضايا السردية والقيم الجمالية في الرواية.

الكلمات المفتاحية: تلفظ، متلفظ، براغماتية، مبهم، تعدد الاصوات.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser la pragmatique de l'énonciation dans *L'Amant*¹ de Marguerite Duras. Ce récit marque, véritablement, une étape importante dans l'œuvre de la romancière, tant sur le plan de la notoriété que dans le cadre d'une évolution littéraire conduisant à une écriture autobiographique. Cette histoire raconte l'enfance et l'adolescence de l'écrivaine passées en Indochine². De même, dans ce livre, deux histoires en parallèle se déroulent : l'une familiale et l'autre amoureuse. La dimension énonciative de ce roman se trouve, alors, fortement marquée par les relations que la narratrice entretient avec son entourage. Le roman connaît un immense succès depuis sa parution fin août 1984, et le 12 novembre de la même année, l'écrivaine reçoit le prix Goncourt.

Le mot "pragmatique" vient du grec "pragma" qui veut dire action. Mais, c'est à partir des années 1980 que les théoriciens de l'énonciation ont commencé à définir les relations entre la linguistique et la littérature selon une approche linguistique et pragmatique de la cohérence textuelle. En devenant un concept principal, l'étude de l'énonciation a permis l'élaboration de nouvelles approches qui reposent sur la justesse linguistique des

¹- En effet, le vrai nom de la romancière est Marguerite Donnadiou. Elle s'est donnée comme pseudonyme Marguerite Duras. (Duras, *L'Amant*, 1984).

²- L'Indochine est le nom donné en 1888 aux pays de L'Indochine colonisés par la France (Indochine française) comprenant la Cochinchine et le Cambodge.

instances de discours. Comme le roman étudié se caractérise par une énonciation de discours, notre analyse sera basée sur la méthodologie pragmatique narrative de l'énonciation développée par D. Maingueneau (2001) et E. Benveniste (T I, 1992). D'autres linguistes et critiques littéraires seront cités au fur et à mesure de l'avancement de notre recherche.

La pragmatique³ prend, dans la langue, une valeur particulière en fonction de l'ancrage énonciatif. D'après Récanati (1979, p. 36), la pragmatique étudie « *l'utilisation du langage dans le discours, et les marques spécifiques qui dans la langue attestent sa vocation discursive* ». Cette définition nous amène à envisager, au sein de la pragmatique, deux orientations principales : la première, du côté de l'énonciation et l'autre du côté, de l'acte de langage.

D'après Benveniste (T II, 1996, p. 79) « *la relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation* ». Et, le linguiste ajoute : « *L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de*

³- La pragmatique est la partie de la linguistique qui étudie l'usage du langage fait par les interlocuteurs. Elle ne s'appuie pas sur des faits syntaxiques ou sémantiques mais, sur des interprétations contextualisées (Tisset, 2000, pp. 186-187).

formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation ».

Selon Maingueneau (2001, p. 3), la pragmatique est définie comme l'étude du langage en contexte. En effet, la pragmatique caractérise aussi une certaine notion du langage et plus généralement, de la communication. Cette conception du langage met, en premier plan, la force des signes, et le caractère actif du langage ainsi que sa réflexivité⁴ fondamentale, c'est-à-dire le fait qu'il réfère au monde en montrant sa propre activité énonciative ; enfin, le caractère interactif du langage, c'est-à-dire son rapport essentiel à un cadre permettant d'interpréter les énoncés.

Par conséquent, une étude pragmatique de l'énonciation prend en compte le contexte dans lequel évolue l'écrivain. Il est, donc, nécessaire d'éclairer certains points purement linguistiques concernant l'auteur car sa vie a une certaine influence sur sa création littéraire. Ce qui nous amène à poser les questions suivantes : quelles ruptures Marguerite Duras introduit-elle dans la situation d'énonciation ? Quel renouvellement cette écrivaine apporte-t-il et surtout jusqu'où les limites auteur-narrateur sont-elles repoussées ? Dans cet article, nous analyserons la duplicité énonciative, l'implicite,

⁴- La réflexivité, on dit aussi autoréférence, sont des termes très peu spécifiés à travers lesquels le discours réfère à sa propre activité énonciative. (Maingueneau, 2001, pp. 163-164).

le pacte de lecture, la coopération textuelle et enfin la polyphonie énonciative.

1. La duplicité énonciative⁵: D'un point de vue pragmatique, la duplicité du discours le fait participer à deux situations d'énonciation. Dans la première, un auteur s'adresse à un lecteur à travers son roman. Dans la seconde, des personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif. Ces deux situations d'énonciation sont très différentes. La relation entre l'auteur et son lecteur est dissymétrique, c'est-à-dire le lecteur doit accepter les énoncés de l'auteur. Tandis que les personnages peuvent occuper, à tour de rôle, les positions d'énonciation et de co-énonciation⁶. *L'Amant* est un récit autobiographique⁷, car il se raconte à la première personne du singulier. La caractéristique du récit autobiographique est de confondre, en une seule et même personne, la triple instance que constituent l'auteur du livre, le narrateur de la diégèse et le

⁵- La duplicité énonciative, c'est un terme employé par Maingueneau (2001, p. 141) pour désigner deux modes d'énonciation : celui à travers lequel le destinataire de l'ensemble du texte s'adresse au destinataire et celui par lequel, à l'intérieur de l'échange dialogué, un personnage s'adresse à un autre. C'est ce qu'on appelle aussi une double énonciation.

⁶- Le co-énonciateur, terme introduit par le linguiste Culioli (1991, p. 15) à la place de destinataire, pour souligner que l'énonciation est en fait une co-énonciation, que les deux partenaires y jouent un rôle actif. Quand l'énonciation parle, le co-énonciateur communique aussi : il s'efforce de se mettre à sa place pour interpréter les énoncés et l'influence par ses réactions.

⁷- Selon Lejeune (1996, pp. 14-16), le pacte autobiographique est un « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

personnage principal. Mais l'utilisation de la troisième personne explique le désir de la romancière d'appréhender sa vie par la rencontre avec l'Autre. Donc, Marguerite Duras déplace cette écriture du moi de la première à la troisième personne.

Maingueneau (2001, p. 184) souligne que le texte littéraire apparaît comme une « *pseudo-énonciation*⁸ qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique ». En fait, l'écrivain a un certain type de communication qu'il veut transmettre à un autre individu qui est le lecteur. Or, dans le récit, il existe un auteur qui prend une place importante dans la narration. Il modifie les contraintes de l'échange linguistique. La romancière est présente dans son texte, et elle parle d'écriture. En effet l'écriture, elle-même, ne trouve un sens que dans une confrontation à la famille. C'est celle-ci qui a donné à l'enfant des raisons d'écrire et c'est elle, qui en constitue la source d'inspiration :

*« Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. **C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante** »* (Duras, 1984, p. 38).

La dernière phrase de l'extrait ci-dessus est frappante, car nous sommes aux frontières de l'écriture même : « *C'est*

⁸- La « pseudo-énonciation » signifie la communication littéraire.

pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant ». En même temps que la lecture et l'écriture se développent, la sémantique, elle-même, et la signification renvoient à l'écriture : « *elle est devenue écriture courante* ». *L'Amant* est un récit autobiographique parce qu'il fait partie de l'"écriture courante". Celle-ci court sur « *la crête des mots* » selon les termes de Sylvie Loignon (2006, p. 54).

Après la mort de son mari, madame Donnadiou devient la seule autorité pour ses enfants. Pour la jeune Marguerite, la mère tient lieu de toute parenté et la fascine. Mais, dans l'admiration et l'émotion, transparaît toujours la peine infinie du sentiment d'exclusion. Marguerite était moins aimée par sa mère qui ne lui pardonnait rien, et lui préférait le frère aîné. Les rapports entre la mère et sa fille deviennent alors ambigus. Pour faire face à sa douleur, Marguerite éprouve une grande affection pour son petit frère. Le manque d'amour, ressenti par la petite et son petit frère, les ont étroitement rapprochés. Les rapports familiaux sont devenus un mélange de haine et d'amour, ce qui a entraîné une rupture dans la famille. Pour Marguerite Duras, œuvre et vie sont les deux visages d'une unique aventure : « *Il n'y a pas de temps où je n'écris pas, j'écris tout le temps, même quand je dors* » (Duras, *L'Amant*, 1984, p. 18). L'enfance de l'écrivaine la marque à vie. Elle évoquera, jusqu'à ses derniers jours, cette misère initiale sans être jamais apaisée. La romancière parle de la mise en pratique d'une telle écriture, et elle déclare :

« *J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral* » (Duras, 1984, p. 14).

En fait, c'est l'écriture qui est scandaleuse car elle transgresse les règles de pudeur instaurées par la famille et le milieu auxquels appartient la romancière. Dans ce récit, Marguerite Duras exprime ses réflexions sur l'écriture. C'est par l'écriture que l'identité de l'adolescente puis, de l'auteure se construit. La vocation d'écrivain devient pour la petite fille une manière de s'opposer à la mère. L'écriture serait le seul moyen de briser la relation émotionnelle qu'elle entretient avec sa mère.

Dans la phrase suivante, la duplicité énonciative se trouve parachevée par le déictique "maintenant" : « *Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent* » (Duras, 1984, pp. 14–15). L'adverbe "maintenant" rend stable le contexte et la situation d'énonciation⁹. Alors que le « je » continue à être trouble, et à recouvrir deux instances possibles : celle de l'énonciatrice et celle de l'auteur. Si nous poursuivons dans cette attitude interprétative, nous pouvons, sans doute, parler de paradoxe pragmatique¹⁰. Mais, ces phénomènes de

⁹- La situation d'énonciation désigne les protagonistes de l'interaction langagière c'est-à-dire l'énonciateur et le co-énonciateur, ainsi que leur ancrage spatial et temporel (Je, tu, ici, maintenant) (Maingueneau, 2001, p. 121).

¹⁰- Le paradoxe pragmatique est un terme qui veut dire le brouillage des niveaux du langage c'est-à-dire une contradiction entre les niveaux enchevêtrés ex : en disant ironiquement « il fait beau » pour faire entendre le contraire. (Maingueneau, 2001, p. 164).

contradictions internes ont des désignations précises qui sont celles de « réflexivité » et principalement « d'autoréférence ».

Concernant les problèmes d'actes de langage en pragmatique, Austin (1991, p. 114) souligne que toute énonciation contient trois formes d'activités langagières : le locuteur produit une suite de sons pourvue de sens : c'est un acte locutoire. Le locuteur indique, également, à son destinataire comment il doit recevoir le message comme un ordre, une prière, une question : c'est un acte illocutoire. Le locuteur peut, également, vouloir provoquer une réaction chez son allocataire comme la gêne, la honte etc. : c'est un acte perlocutoire. Par conséquent, ces trois formes qui caractérisent la communication nous conduisent à examiner la performativité de l'énonciation.

En effet, certains verbes revêtent un caractère performatif par eux-mêmes, ou à travers des éléments dans leur contexte proche. Il se produit, donc, une dépendance entre l'énoncé¹¹ et l'énonciation. L'énonciation performative exige trois conditions : un présent ponctuel, un « je » et une exacte coïncidence entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé (celui du dire et celui du dit). D'après R. Barthes (1979, p. 49), « *En position d'introducteur, le verbe impose une interprétation à l'ensemble de l'énoncé qui le suit.*

¹¹- L'énoncé désigne le produit de l'acte d'énonciation. Il est défini comme l'unité de communication, une séquence verbale dotée de sens et syntaxiquement complète ex : « Léon est malade ». (Mainguenu, 1996, p. 35).

[...] *Le dit est inséparable du dire, l'énoncé est en quelque sorte doublé par une sorte de commentaire de l'énonciateur sur sa propre énonciation* ». L'écrivaine utilise la même procédure des verbes performatifs¹²:

« *Quelques fois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité* » (Duras, 1984, p. 15).

Dans le paragraphe ci-dessus, l'association du démonstratif et des deux points forment l'emphase du passage. Ils lui donnent une grande force illocutoire qui appelle l'attention du lecteur. Le verbe, placé au début de la phrase, est un verbe introducteur : « je sais cela : ». Remarquons comment les actes de langage se manifestent dans le récit : il se trouve, donc, une performativité du discours et de l'énonciation ; mais il s'agit d'une performativité adaptée à l'écriture moderne et innovante du roman. Les procédés énonciatifs perturbent le lecteur qui, une fois confronté aux lois intrinsèques des actes de langage, doit travailler sur l'implicite c'est-à-dire sur la conséquence.

¹²- Performatif : ce nom a été donné à une classe de verbes qui ont la particularité d'accomplir (to perform = accomplir) l'acte qu'ils énoncent. Il y a coïncidence entre le fait et le dire. Ces verbes sont à la première personne du singulier du présent de l'indicatif. Ex : je jure, je te remercie, je te salue (Tisset, 2000, p. 186).

2. L'implicite : À propos de l'implicite dans le domaine de l'énonciation, Maingueneau (2001, p. 77) écrit : « *L'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. Pour le critique elle fait toujours signe, elle montre du doigt un sens au-delà des contenus littéraires* ». L'implicite peut se manifester autour du sous-entendu¹³, mais il peut aussi s'exprimer par le présupposé¹⁴. Le linguiste établit une distinction¹⁴ entre les deux. Le premier serait susceptible d'être perçu et compris par le co-énonciateur alors que le second s'inscrirait plus dans la structure de l'énoncé. Dans notre corpus, le procédé fréquent est celui du présupposé. Celui-ci se divise en deux catégories : le présupposé sémantique et le présupposé pragmatique. Ce dernier dépend beaucoup de l'énonciation, dans le sens où il n'est perçu que si l'acte de langage est abouti. Il implique la prise en compte de l'énonciation et de l'énoncé dans son ensemble.

Les présupposés sémantiques jouent un rôle essentiel dans la construction de la cohérence textuelle. Pour progresser, un texte s'appuie sur une information posée qu'il convertit ensuite en présupposer. Les verbes ou les marqueurs aspectuels viennent

¹³- Le sous-entendu possède trois caractéristiques : 1- son existence est associée à un contexte particulier. 2- Il est déchiffré grâce à un calcul du co-énonciateur. 3- l'énonciateur peut toujours se cacher derrière le sens textuel ; par ex : si A dit qu'il a vécu dix ans en Angleterre, B pourra en déduire qu'il parle Anglais, même si A le dit dans une autre intention. (Moeschle & Reboul, 1998, p. 199).

¹⁴- Maingueneau (2001, p. 79) appelle les contenus implicites, les sous-entendus ou les présupposés.

appuyer la construction du présupposé comme le montre cette phrase : « *Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature* » (Duras, 1984, p. 20). La narratrice fait référence à sa maigreur. Le verbe « cesser de » renvoie à l'ensemble de l'expérience douloureuse physique vécue par son corps. Maingueneau (2001, p. 85) distingue, aussi, des verbes factifs ou contrefactifs¹⁵ qui présupposent la vérité ou la fausseté d'un énoncé :

« *Mais vous savez ce que c'est, il est rivé à sa pipe d'opium face au fleuve depuis dix ans, il gère sa fortune depuis son lit de camp. Elle dit qu'elle voit* » (Duras, 1984, p. 45).

Dans l'extrait ci-dessus, le présupposé sémantique se fonde sur une connivence interne à l'énoncé et propre aux personnages. Le verbe factif est contenu dans l'expression « *Vous savez ce que c'est* ». Le locuteur qui prononce cette phrase présuppose, mais il attend une confirmation de son interlocuteur: « *Elle dit qu'elle voit* ». Cette connivence repose sur l'énonciatrice qui évoque alors une réalité peut-être inconnue du lecteur.

En effet, Marguerite vivait dans une société coloniale qui était fortement hiérarchisée où les Blancs régnaient sur les

¹⁵- Les verbes factifs ont pour caractéristique principale de poser une croyance à l'égard d'un événement, et de présupposer la vérité / réalité de cet événement. Les verbes contrefactifs posent une croyance à l'égard d'un événement et présupposent la fausseté de cet événement.

indigènes et entre les deux existait la classe intermédiaire des métis. Mais, la narratrice dénonce le statut de domination des maîtres. Les dix-huit années que la petite Marguerite passa en Cochinchine (aujourd'hui Sud-Vietnam), constituèrent une période déterminante de son existence. À l'époque, l'Indochine était occupée par la France. Comme l'écrivaine a passé ses premières années dans cette société coloniale, elle a voulu mettre en lumière les durs contrastes sociaux. Les riches propriétaires de plantations, les hauts fonctionnaires de la métropole, les riches hommes d'affaires indochinois et chinois menaient une vie de luxe. Mais la famille de Marguerite n'appartenait pas à ces castes privilégiées car elle faisait partie des « petits blancs » et vivait dans la pauvreté. Par conséquent, la petite et ses deux frères étaient plus proches des Autochtones que de leurs compatriotes. Marguerite occupait une place particulière : elle était blanche, et pourtant pauvre. Cela lui a permis de percevoir la double discrimination sociale et raciale qui prévalait dans les colonies :

« *Entre les chauffeurs et les maîtres il y a **encore** des vitres à coulisses. Il y a **encore** des strapontins. C'est **encore** grand comme une chambre* » (Duras, 1984, p. 25).

La reprise trois fois de l'adverbe "encore" fonde le présupposé sémantique. Elle dessine, aussi, tout un monde que seul l'énonciatrice peut percevoir. En fait, le présupposé est

retranscrit, de façon très originale, dans le cadre de l'énonciation. Il est compris seulement de l'énonciateur ou ignoré par lui, et par le lecteur lui-même.

Le roman se caractérise par la grande place que l'auteur accorde au rôle du narrateur. Celui-ci n'existe que dans le texte, c'est-à-dire, la voix scripturale que le lecteur entend conter une histoire. Le narrateur est responsable de la partie narrative. Dans ce récit, l'énonciateur¹⁶ est présent dans l'énoncé ; car ce roman reste la quête d'un moment précis de la vie de l'écrivain. Ainsi, dès le début du récit, l'énonciatrice recherche une certaine période de sa vie, voire même une image de son enfance et de son adolescence. Ainsi, la narratrice fait ressurgir tout un épisode clé de sa vie. C'est le cas, lorsque la narratrice perçoit une image d'une manière presque égoïste :

« *Je pense souvent à cette image **que je suis seule à voir** encore et dont je n'ai jamais parlé* » (Duras, 1984, p. 9).

Dans la phrase ci-dessus, nous remarquons, à la fois, le présupposé et le sous-entendu. Le présupposé serait : l'image de la jeune femme. Le sous-entendu : elle n'est, sans doute, pas prête à la partager puisqu'elle ajoute « *que je suis seule à*

¹⁶- L'énonciateur est responsable d'un énoncé et de son contenu. Il se distingue du locuteur qui peut reprendre l'énoncé émis par l'énonciateur mais, sans engager sa responsabilité sur le contenu. (tisset, 2000, p. 186).

voir ». Cependant, présupposer cette image se révèle délicat.

Elle existe certes, mais dans l'inconscient de la conteuse :

« *C'est pourquoi, **cette image**, et il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur* » (Duras, 1984, pp. 16-17).

Dans le passage ci-dessus, le présupposé serait : « *l'image n'existe pas* ». Le sous-entendu : cette image n'a pas été faite. Le lecteur doit accepter l'absence d'image, parce qu'elle est constitutive du cadre énonciatif dans lequel évolue l'énonciatrice. Alors si le lecteur arrive à percevoir ce message, concernant l'image, c'est que l'acte de langage a réussi. L'énoncé tient, donc, au présupposé pragmatique.

Il existe une seconde relation entre l'implicite et le sous-entendu. Ce rapport s'avère encore plus compliqué lorsque la relation entre ce qui est présupposé et le sous-entendu échappe même à l'énonciateur. D'après Maingueneau (2001, p. 81), « *si le langage est un instrument de communication, on peut s'étonner qu'il recoure aussi constamment à l'implicite* ». En fait, la romancière affirme :

« *Le lien avec la misère est là aussi dans **le chapeau d'homme** car il faudra bien que **l'argent** arrive dans la maison, d'une façon ou d'une autre il le faudra* » (Duras, 1984, p. 33).

Le sous-entendu repose sur ce « chapeau d'homme » que l'adolescente porte. Dans l'extrait, le mot « homme » est associé implicitement à « argent ». C'est en acceptant de fréquenter des hommes, plutôt riches, que la famille pourra être moins misérable. Parfois, le sous-entendu est lié à l'histoire. Lorsque l'énonciatrice parle de Betty Fernandez et de l'époque où elle recevait son ami Ramon à Paris, elle ne dit pas explicitement que c'était sous l'occupation allemande. Mais, les phrases suivantes sont lourdes de sous-entendus :

« Il y avait des poètes de Montparnasse mais je ne sais plus aucun nom, plus rien. Il n'y avait pas d'Allemands. On ne parlait pas de politique. On parlait de la littérature » (Duras, 1984, p. 84).

Quand l'écrivaine précise qu'"il n'y avait pas d'Allemands", elle veut dire qu'on était sous l'occupation. La phrase : « *On ne parlait pas de politique* » appelle deux interprétations. La première, c'est pour dire clairement qu'on discutait de politique. La deuxième, on ne discutait pas de politique alors que nous étions dans un tel contexte. La première interprétation est plus significative car Marguerite Duras était engagée, avec Robert Antelme et Dionys Mascolo, dans la résistance.

Selon Maingueneau (2001, p. 81) « *Souvent le passage par l'implicite permet d'atténuer la force d'agression d'une énonciation en déchargeant partiellement l'énonciateur de l'avoir dite. Ce*

dernier peut toujours se réfugier derrière le sens textuel. Le dire est bien autre chose qu'une simple transmission d'information ; il engage la responsabilité de celui qui parle ». La romancière a ainsi recours à l'usage de l'implicite en vue d'atténuer l'intensité de ces passages biographiques. Parler de l'occupation, ce serait utiliser « la force d'agression » susceptible d'être déployée par l'énonciation. Évoquer l'énonciation, c'est certes évoquer un énonciateur, une écriture et toute une scénographie¹⁷. Mais quelque part, il existe bien une réception de tous ces éléments qui, finalement, leur donnent un sens. Ce qui nous conduit à examiner la place du lecteur et sa signification dans le schéma énonciatif.

3. Le pacte de lecture : En mettant l'accent sur la position du lecteur, Maingueneau (2001, p. 50) note qu'« *après avoir considéré uniquement l'énonciateur, on prenait enfin en compte le lecteur trop longtemps négligé* ». En effet, pour qu'une œuvre littéraire soit considérée comme telle, tout commence par une lecture et un lecteur. Le lecteur et le narrateur se trouvent engagés à signer, implicitement, un contrat où le discours émis se trouve régi par des lois ou des principes. Ainsi, nous constatons la mise en place d'une stratégie de compréhension et

¹⁷-La scénographie est une autre scène par laquelle l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend être le produit. Dans *L'Amant*, la scénographie est celle d'une narratrice omnisciente et invisible qui s'adresse à un lecteur (Maingueneau, 2007, p. 12).

de communication qui s'installe entre le narrateur et le lecteur. La coopération textuelle devient un phénomène se produisant « *entre deux stratégies discursives et non pas entre deux sujets individuels* » (Eco, 1989, p. 78).

Dans *L'Amant*, le lecteur peut coopérer et appliquer des scénarios communs. Il peut suivre le fil narratif créé par l'auteur. Le lecteur décode très vite qu'il va s'agir d'un retour en arrière. Comme la narratrice se trouve dotée d'un certain âge, ce sont les souvenirs qui surgissent après un constat dur de l'état actuel de sa personne : « *Très vite dans ma vie il a été trop tard [...]. À dix-huit ans j'ai vieilli* » (Duras, 1984, p. 9). L'écrivaine décrit ainsi son visage ridé :

« *J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit* » (Duras, 1984, p. 10).

Dans l'énoncé précédent, le présent exprimé est celui de l'énonciatrice au moment où elle écrit le roman. Le lecteur part de ce constat « *le visage détruit* » qu'il attribue à la romancière. La destruction précoce du visage a, peut-être, pour cause le soleil trop fort sous lequel elle a grandi, la misère de son enfance, l'alcool ou encore le désir précoce. Le lecteur attend la suite par le retour en arrière que semble supposer ces lignes.

Une autre instance énonciative¹⁸ se fait entendre lorsque le lecteur tombe sur la phrase suivante : « ***Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi*** » (Duras, 1984, p. 11). Il existe trois occurrences de ce "vous" dans tout le roman : deux au début et un vers la fin : « *Que je **vous** dise aussi ce que c'était, comment c'était* » (Duras, 1984, p. 94). Et la romancière ajoute : « *Sur le bac, **regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée*** » (Duras, 1984, p. 24). Dans ces phrases, non seulement, les verbes sont au présent mais aussi, ce temps est renforcé par l'adresse directe au lecteur désigné par le pronom "vous". L'existence de l'adverbe "encore" établit un lien logique et continu. La narratrice situe le lecteur à deux niveaux temporels différents et à deux époques, celle de sa vieillesse et celle de son enfance. Ainsi, Marguerite Duras apprivoise le lecteur et le rend coopératif en s'adressant à lui. La coopération entre l'auteur et le lecteur se fait de façon bien partagée.

¹⁸- L'instance narrative est l'articulation entre la voix narrative (qui parle ?), le temps de la narration (quand raconte-t-on, par rapport à l'histoire ?) et la perspective narrative (par qui perçoit-on ?) Comme pour le mode narratif, l'étude de l'instance narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné. (Genette, 1972, p. 184)

Dans le récit, nous remarquons que les « flash-back »¹⁹ et les « sauts en avant »²⁰ sont fréquents. Au contraire, le récit de cette jeune femme qui rencontre un Chinois, tient lieu de fabula. Le lecteur le suit sans aucun problème. Maingueneau (2001, p. 42) distingue trois façons d'aborder le texte : Les fabulae préfabriquées, les scénarios motifs et les scénarios situationnels. Le lecteur peut avoir des fabulae préfabriquées c'est-à-dire des enchaînements stéréotypés présents à son esprit. Il peut les appliquer au texte, et ils vont l'aider à comprendre ce qui va se passer ensuite.

Le lecteur n'attend que le dénouement de l'histoire d'amour qui, par sa singularité, s'annonce éphémère. Les scénarios situationnels construisent des actions isolées comme la rencontre entre la jeune blanche et le Chinois. Ce sont des scènes qui reviennent, sans cesse, dans la narration. L'enchaînement est, certes, stéréotypé. Comment ne pas anticiper sur ce paysage indochinois où s'opposent les paysans pauvres à une jeune adolescente blanche et une limousine luxueuse à l'intérieur de laquelle se trouve un Chinois. S'il n'y avait pas eu cette limousine,

¹⁹- Le flash-back est un terme anglais qui se traduit par le « retour en arrière ». En Français, ce procédé est appelé « analepse ». C'est un procédé d'inversion qui, dans la continuité narrative, fait intervenir une scène s'étant déroulée préalablement à l'action en cours ou principale. (Mouren, 2005, p. 185).

²⁰- Dans une narration, le saut en avant, intervient lorsque le spectateur est informé d'un élément du récit qui est censé se dérouler dans un temps futur par rapport au temps principal du récit.

le lecteur aurait sans doute mis plus de temps à anticiper sur une autre histoire. Mais la singularité de l'écrivaine est là :

« Dans la limousine, il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi » (Duras, 1984, p. 25).

Ainsi, nous remarquons, dans le récit, les prémices d'un amour impossible. Nous nous attendons à un scénario situationnel proposant une sorte de départ, de séparation, et effectivement, c'est arrivé : « *Les départs. C'était toujours les mêmes départs* » (Duras, 1984, p. 132).

Et, la romancière ajoute :

« Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré. Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants » (Duras, 1984, p. 135).

Dans l'exemple ci-dessus, l'interdit existe bien : l'amour entre une jeune blanche et un Chinois. De plus, la scène initiale confirme les attentes possibles du lecteur tout au long de l'histoire. Le plus-que-parfait qui marque bien une action révolue et un schéma situationnel bien implanté, est abondant : « avait lancé », « avait relevé », « avaient commencé » et « avait pleuré ». Le

contrat de lecture a été signé entre l'auteur et le lecteur, puisque le déchiffrement et l'anticipation sont bien mis à la portée de ce dernier.

Pourtant, nous observons que ces types de situations sont rares dans le roman. Marguerite Duras a, sans doute, gardé des schémas romanesques traditionnels. Mais, la romancière opère un renouvellement total qui demande un lecteur beaucoup plus attentif à ce que lui propose l'auteur. Par conséquent, nous devons redéfinir l'auteur traditionnel, qui situe sa coopération à un niveau plus complexe.

4. La coopération textuelle : Au sujet de la relation entre l'auteur et le lecteur, R. Barthes (1994, p. 241) souligne qu'« *Écrire dans le plaisir m'assure-t-il moi, écrivain du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, sans savoir où il est* ». En fait, Marguerite Duras établit un véritable lien avec son lecteur. Elle l'intègre dans l'univers énonciatif mais, elle semble l'oublier, parfois, en se rapprochant étroitement de la petite fille. Dans *L'Amant*, les attentes du lecteur sont déjouées par une duplicité énonciative qui envahit le texte presque dans son intégralité. Ainsi, lorsque le récit ultérieur est ambigu, le lecteur se trouve troublé par l'attention de l'auteur ou l'énonciateur, et l'indifférence qu'il peut manifester.

Maingueneau (2001, p. 28) explique ainsi la tâche du lecteur : « *On ne peut qu'être frappé de la part considérable de travail qui est laissé au lecteur ; pour reconstruire les chaînes anaphoriques²¹, combler les ellipses²² dans l'enchaînement des actions, identifier les personnages, repérer les sous-entendus, etc.* ». Ainsi, la première personne du singulier revêt une diversité interprétative dans l'énonciation. Surtout, si le « je » se trouve dans un contexte, comme *L'Amant*, où cette première personne du singulier est complètement multipliée :

« *Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes celles qui me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant* » (Duras, 1984, p. 9).

L'exemple nous montre une abondance de « je » et de ses dérivés « me » et « moi ». Le paragraphe ci-dessus nous révèle cinq occurrences du pronom personnel « je » et trois du pronom réfléchi « me ». L'existence d'un « moi-même », dans le même passage, vient compléter cette surproduction énonciative. Notons que le pronom personnel « je » s'impose dans le contexte et s'affirme comme une production énonciative. Cependant, une

²¹- Les chaînes anaphoriques en linguistique représentent un phénomène de reprise d'un élément précédemment évoqué par un nom ou par un pronom. Ex : Pierre entre. Il (reprise pronominale) est furieux. C'est un jeune calme pourtant (reprise pronominale) (Tisset, 2000, p. 185).

²²- L'ellipse est une omission syntaxique ou stylistique d'un ou plusieurs éléments dans un énoncé qui reste compréhensible. L'ellipse du verbe est courante en Français.

confusion survient lorsque la romancière passe alternativement de « je » à « elle » pour désigner le même personnage : « *La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve* » (Duras, 1984, pp. 29–30). Sans doute, le « je » au début du paragraphe est celui de la narratrice âgée puis suivi de celui de la petite fille. L’ambiguïté de la narration se retrouve, avec insistance, dans des passages comme ceux-là :

« *Je serai la première à partir. Il faudra attendre encore quelques années pour qu’elle me perde, pour qu’elle perde **celle-ci, cette enfant-ci*** » (Duras, 1984, p. 31).

Dans l'extrait ci-dessus, le lecteur reste perplexe devant cette désignation par le démonstratif « cette ». Il ne sait pas s’il s’agit de la petite fille ou de la conteuse. Le principe de coopération du lecteur est faussé par le brouillage. Dans *L’Amant*, le lecteur se perd, plusieurs fois, dans son décodage par la digression²³, phénomène défini ainsi par Maingueneau (2001, p. 127) : « *c’est que la digression, surtout quand elle est continue, contrevient gravement aux lois du discours. Di-gresser, dévier de son chemin, c’est tromper le lecteur, l’empêcher d’aller là où il s’attend à aller ; c’est préférer son plaisir égoïste d’auteur à la*

²³- La digression c’est le changement temporaire de sujet dans le cours d’un récit.

satisfaction d'autrui. Le « monde possible »²⁴ se superpose, alors, au monde réel. Ces deux mondes se complètent et amènent une anticipation sur la fabula ou les détours que peut prendre l'écrivain. » Comme il s'agit bien de détours, le lecteur est intéressé par la rencontre que fait la jeune femme avec le Chinois. Et la romancière retarde, sans cesse, la confrontation.

L'histoire de *L'Amant* choisit le chemin de la digression et de la sinuosité, au lieu de la ligne droite, entraînant un déplacement dans le temps et l'espace. Le récit est donc structuré, non seulement grâce au schéma narratif d'une histoire d'amour entre une adolescente et un Chinois, mais aussi grâce à la présence de deux faits historiques concernant les deux femmes : Marie-Claude Carpenter et Betty Fernandez. Ainsi, la narratrice décrit les rapports des amants : « *Parfois je ne rentre pas à la pension, je dors près de lui* » (Duras, 1984, pp. 78-79). Puis, une certaine Marie-Claude Carpenter surgit, au grand étonnement du lecteur, dans le Paris de 1943 :

« Marie-Claude Carpenter. Elle était américaine, elle était, je croise souvenir, de Boston. Les yeux étaient très clairs, gris-bleus. 1943. Marie-Claude Carpenter était blonde » (Duras, 1984, pp. 79-80).

²⁴- Eco (1994, p. 178) définit le monde possible comme « un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit p, soit non-p ». Eco applique cette définition à l'univers littéraire, et il parle de « construction culturelle ».

Le lecteur doit-il chercher un lien avec l'amant, avec la petite fille, ou avec Marie-Claude Carpenter ? Doit-il comprendre le texte comme une série de souvenirs fictifs ou réels ? Pourquoi l'apparition de ces femmes se fait pendant la guerre et pas dans le cours du récit, alors que l'amant chinois et la narratrice jeune occupent la majeure partie de l'œuvre. Nous remarquons que la digression est brutale, chez Marguerite Duras. Mais, le lecteur considère cela comme une pause dans le récit. Quand la narration se fait trop violente, la digression laisse respirer le texte et le lecteur. Par la suite, le récit reprend son cours normal :

« Il l'accompagne à la pension dans la limousine noire. Il s'arrête un peu avant l'entrée pour qu'on ne le voie pas. C'est la nuit » (Duras, 1984, p. 86).

La coopération textuelle laisse plutôt place à la suspicion textuelle. C'est-à-dire l'écrivain doit inciter le lecteur à déchiffrer son texte sans l'enfermer. Le récit est marqué par l'intervention des protagonistes, mais pas en discours indirect libre. En effet, lorsque le narrateur rapporte les propos tenus par ses personnages, les procédés sont plus discrets. L'introduction du discours direct facilite la perception de toutes les voix qui traversent l'espace textuel. Donc, une véritable polyphonie existe au cœur de ce roman. C'est ce que nous allons aborder dans les pages suivantes.

5. La polyphonie énonciative : Parler de polyphonie, c'est donner une véritable place à toutes les voix qui s'expriment sous une matrice qui serait celle du narrateur. Le système énonciatif nécessite un support de l'énonciation de la part du locuteur principal. Cette prise en charge se fait sous certaines conditions où la parole directe expose bien. La personne qui produit l'énoncé est désignée sous le terme de "locuteur" par Oswald Ducrot (1984, p. 193). Le texte est dominé par une voix certaine, et c'est le point de vue de la narratrice qui s'impose. Elle accorde sa voix à tout le récit et à la situation d'énonciation. Mais, les différentes voix qu'elle invoque tiennent une place originale par rapport à la voix qui énonce. La romancière crée des dialogues avec la famille, avec l'amant, les amis, les morts et même, avec les gens que la narratrice présuppose les répliques à travers sa mère :

«[...] ils veulent de cette petite, de cette chose-là, pas tellement définie encore, regardez, encore une enfant. Déshonorée disent les gens ? et moi je dis : comment ferait l'innocence pour se déshonorer ?» (Duras, 1984, p. 113).

À propos du discours indirect, Maingueneau (2000, p. 119) écrit : *« Comme le discours indirect ne propose pas un simulacre mais donne un équivalent sémantique intégré à l'énonciation citante, il n'implique qu'un seul « locuteur », lequel est censé prendre en charge l'ensemble de l'énonciation. Dès lors qu'il n'y a plus qu'une seule situation d'énonciation, celle du discours*

citant, au discours indirect le discours cité n'a plus aucune autonomie ». Ainsi, le discours indirect crée des phénomènes de polyphonie. Dans l'exemple suivant, l'expression « Il dit : » nous laisse entendre que nous sommes dans le discours indirect mais, les deux points qui le suivent annoncent le discours direct.

« *Je le regarde. Il me regarde à son tour, il s'excuse avec fierté. Il dit : **Je suis un Chinois*** » (Duras, 1984, p. 56).

Le dédoublement du discours narratif auquel la narratrice était sujette, est longuement exposé dans les premières pages du roman. Si nous appliquons la classification des pronoms personnels de Benveniste, nous pouvons observer les limites certaines du terme de non-personne. En effet dans le roman, « je » n'est autre que « elle » et « elle » n'est autre que « je » puisque par un effet de style s'opère un dédoublement énonciatif. Le passage ci-dessous résume la manière dont se déroule l'énonciation, et comment elle se manifeste dans son énoncé. Cette « *mise à la disposition de tous les regards* » va permettre le dédoublement de l'instance narrative à travers les protagonistes du récit. L'énonciatrice va leur prêter sa voix pour qu'ils puissent s'exprimer sur elle, et sur la petite fille qu'elle était. Le dédoublement se fait, alors, de manière réflexive, sous le regard en général, sous le propre regard de l'énonciatrice mais aussi, sous celui des autres :

« *Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir* » (Duras, 1984, p. 20).

La voix qui revient le plus souvent, par le biais de l'énonciatrice, est celle de la mère : « *Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. [...] Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite* » (Duras, 1984, p. 11). Ce qui est intéressant dans cet énoncé c'est "la petite". L'expression « sa petite fille » n'étonne pas car l'adjectif possessif « sa » indique bien qu'il s'agit d'un acte indirect c'est-à-dire que l'instance retranscrit le discours de la mère. Par contre « la petite » est ambiguë : qui parle ? La narratrice âgée qui pose son regard sur la petite fille qu'elle était ? Ou la mère qui s'exprime par la voix de l'énonciatrice ?

D'autres exemples viennent compléter l'image désespérée de cette mère. « *Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison* » (Duras, 1984, p. 33). À nouveau dans cet extrait, nous remarquons que l'expression de la « petite » est difficile à attribuer à l'énonciatrice, malgré la très forte déictisation dont elle fait l'objet à l'aide du démonstratif « cette » et de l'adverbe de lieu « là ». Cette notion de dédoublement est appelée l'énonciation par

procuration car, les personnages prennent la place du locuteur pour s'exprimer.

Parfois, c'est la narratrice elle-même qui, en posant son regard sur la petite fille d'autrefois, opère ce dédoublement : « *Ce qu'il y a ce jour-là c'est que **la petite** porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats [...]* » (Duras, 1984, p. 19). Dans cette phrase, le processus devient compliqué. Tout se passe comme si l'énonciatrice empruntait l'expression « la petite » à sa mère. Mais la narratrice est elle-même, dans la voix qui parle et non celle de sa mère. Dès lors, le texte est un entrelac de regards où tout devient spectacle.

Nous sommes encore dans le champ du regard. Le regardant et le regardé se mélangent, et ils laissent une confusion chez le lecteur. L'Autre devient un spectacle, et le foyer d'instances se succèdent. Marguerite Duras expose l'altérité et la voix de l'Autre. Elle se porte garante de toutes les énonciations qu'elle invoque. Souvent, les deux voix, celle de la conteuse et de l'écrivaine se mélangent. Nous ne pouvons plus distinguer qui prend, vraiment, à sa charge l'énoncé et l'énonciation. Pour la romancière, les instances énonciatives s'imbriquent aisément. L'amant chinois trouve, aussi, sa place au milieu de toutes les voix qui composent l'univers narratif. De même, il y a une confusion

entre les discours avec l'intrusion du discours direct par la question posée :

« *Voulez-vous me permettre de vous ramener chez vous à Saïgon? Elle est d'accord. Il dit au chauffeur de prendre les bagages [...]* » (Duras, 1984, p. 44).

D'autres expressions sont plus claires. Elles ne laissent aucun doute, quant à la voix qui les prononce. Dans l'exemple suivant, « l'enfant blanche » détermine le point de vue qui va guider le lecteur. La petite fille est vue à travers le regard du Chinois. Elle est vue sous des perspectives multiples, et dans un véritable concert polyphonique. Les voix se substituent les unes aux autres, dans un mouvement continu frôlant la folie :

« *L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage, au moment où il est descendu de la limousine noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur* » (Duras, 1984, p. 45).

Nous avons constaté une confusion aussi importante au niveau des voix qui traversent le roman. C'est vers les discours qu'il nous faut tourner pour tenter de les comprendre. Le texte mêle souvent, le discours direct, indirect et indirect libre. L'écrivaine ne respecte pas les règles typographiques qui peuvent aider le lecteur à distinguer s'il s'agit de tel ou tel discours. Nous citons un exemple parfaitement original qui présente l'emploi des discours direct, indirect ou indirect libre :

« Il parlait. Il disait qu'il **s'ennuyait de Paris, des adorables Parisiennes, des noces, des bombes, ah là là, de la Coupole, de la Rotonde, moi la Rotonde je préfère, des boîtes de nuit, de cette existence « épatante » qu'il avait menée pendant deux ans** » (Duras, 1984, pp. 45-88).

À première vue, les expressions « il s'ennuyait de Paris » et « des adorables Parisiennes » appartiennent au discours indirect libre où le point de vue du Chinois est retranscrit par des termes évaluatifs. Mais, l'expression « ah là là » est bien trop proche du discours direct. Enfin, la phrase « moi la Rotonde je préfère », d'après le contexte ne peut appartenir qu'à la jeune fille. Il n'existe ni guillemets, ni tirets ; les pronoms « moi » et « je » délimitent cette frontière car ils ne peuvent pas être pris en charge par l'énonciatrice. Nous observons également un rejet brutal du discours indirect libre et un excès de discours direct spontané dans le premier discours. Par les exemples que nous venons de citer, la parole des énonciateurs, au sens matériel du terme, est bien présente dans l'énonciation comme cet excès de discours direct. Nous soulignons aussi des occurrences de ce type :

« Aussitôt le nom prononcé, la voici, elle marche dans une rue de Paris, elle est myope, elle voit très peu, elle plisse les yeux pour reconnaître **tout à fait**, elle vous salue d'une main légère. **Bonjour vous allez bien ? Morte depuis longtemps maintenant** » (Duras, 1984, p. 82).

Nous notons dans le passage ci-dessus, l'introduction de la réplique "*bonjour vous allez bien ?*" Cette question crée une rupture

au sein du récit. C'est évidemment du discours direct mais, il n'y avait pas de dialogue, seulement des souvenirs qui semblent avoir une existence arbitraire. La question survient, après une description plutôt sympathique de Betty Fernandez, et elle étonne par sa spontanéité. Mais, la phrase nominale « Morte depuis longtemps maintenant » fait retomber complètement l'élan de vie créé par le discours direct. En effet, l'écrivain ne cherche pas à reproduire le naturel d'une conversation. L'intérêt n'est pas seulement dans le discours direct. En fait, il est dans l'ensemble de l'œuvre car elle forme une harmonie. Ainsi, le discours direct se met au service de l'œuvre, pour indiquer qu'il faut chercher à dépasser les apparences.

Au terme de l'analyse pragmatique du récit, nous pouvons en déduire que la communication entre l'écrivain et le lecteur s'établit à travers deux situations d'énonciation connues sous le nom de la duplicité énonciative. Cette double énonciation est compliquée. Dans le premier cas, la romancière s'adresse à son lecteur à travers son roman. Dans le second cas, les personnages échangent des propos, occupant deux positions : celle d'énonciateur et de co-énonciateur. Dans son roman, Marguerite Duras est omnisciente, et elle a une place importante car il s'agit d'un récit autobiographique. Elle est à la fois écrivaine et narratrice.

En outre, l'auteur brouille la narration, ce qui constitue une confusion pour le lecteur. Ce dernier ne sait pas à qui il doit

attribuer les énoncés ? Ainsi, Marguerite Duras privilégie les moyens d'expression implicites à travers l'utilisation de certaines techniques telles que les présupposés, l'implicite et les sous-entendus. Elle emploie, également, le processus de digression en utilisant des détours. Le lecteur averti doit déchiffrer les énoncés pour comprendre le texte qu'il lit. Enfin, ce récit représente un discours polyphonique à voix multiples. En employant le discours rapporté, avec ses trois formes : direct, indirect et indirect libre, la romancière ne respecte pas les règles typographiques qui peuvent aider le lecteur à distinguer ces différents types du discours.

Bibliographie

I – Corpus :

– DURAS Marguerite, *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984.

II – Ouvrages critiques sur Marguerite Duras :

– ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Folio, Paris, 2000.

– LOIGNON Sylvie, *L'Amant de Marguerite Duras*, Hatier, Paris, 2006.

– PATRICE Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, PUF, Paris, 2003.

III – Ouvrages sur l'énonciation et la pragmatique :

– ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Colin, Paris, 2005.

– AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Points Essais, Paris, 1991.

– BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1979.

– *Ibid.*, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1994.

- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, T. I et II, Gallimard, Paris, 1992 et 1996.
- BRACOPS Martine, *Introduction à la pragmatique. Les théories fondatrices: actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée*, De Boeck et Lacier, Bruxelles, 2006.
- CULIOLI Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, T. I, Ophrys, Paris, 1991.
- DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Mardaga, Liège, Belgique, 1994.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Le livre de poche, Paris, 1989.
- *Ibid.*, *Les limites de l'interprétation*, Le livre de poche, Paris, 1994.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Colin, Paris, 1998.
- *Ibid.*, *Les actes de langage dans le discours, théories et fonctionnement*, Colin, Paris, 2008.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1996.
- LINTVELT Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, José Corti, Paris, 1989.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993.
- *Ibid.*, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996.
- *Ibid.*, *L'énonciation en linguistique française*, Hachette Éducation, Paris, 2007.
- *Ibid.*, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2000.
- *Ibid.*, *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire*, Volume 2, Nathan, Paris, 2001.

- MOESCHLER Jacques et REBOUL Anne, *Pragmatique du discours*, Colin, Paris, 1998.
- MOUREN Yannick, *Le Flash-back, analyse et histoire*, Colin, Paris, 2005.
- Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.
- RECANATI François, *La transparence et l'énonciation, pour introduire à la pragmatique*, Seuil, Paris, 1979.
- *Ibid.*, *Les énoncés performatifs*, Minuit, Paris, 1981.
- SARFATI Georges-Elia, *Précis de pragmatique*, Nathan, Paris, 2002.
- TISSET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, SEDES, Paris, 2000.