

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**  
**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR**  
**ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**Centre Universitaire larbi ben M'HIDI**  
**Oum El – Bouaghi**

**Ecole Doctorale de Français**  
**POLE EST - ANTENNE**  
**Oum El Bouaghi**

N<sup>o</sup> d'ordre : .....

N<sup>o</sup> de Série : .....

**Mémoire présenté en vue de l'obtention  
du diplôme de Magistère**

**Option : Sciences des Textes Littéraires**

**TITRE**

**ETUDE DE LA STRUCTURE NARRATIVE  
DANS *UN BARRAGE CONTRE PACIFIQUE*  
ET *L'AMANT*  
DE  
MARGUERITE DURAS**

**Sous**

LOGBI Farida  
Maitre de conférence en sciences des  
Textes littéraires  
Université Mentouri – Constantine

RAHMANI Amina

**Membres du jury**

- **Président** : *Djamel ALI KHODJA*      **PR** Université de Constantine
- **Rapporteur** : *Farida LOGBI*      **MC** Université de Constantine
- **Examineur** : *Kamel ABDOU*      **MC** Université de Constantine

**Année Universitaire 2007/ 2008**

## **Remerciements**

A Madame Farida LOGBI, ma directrice de recherche, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements iront à Monsieur Djamel ALI KHODJA et Monsieur Kamel ABDOU, qui n'ont ménagé aucun effort pour nous assister tout au long de notre cursus.

Un remerciement particulier à Madame MEKKAOUI qui n'a épargné aucun effort pour m'aider et pour me guider.

Je remercie mes parents pour leur encouragement, leur aide, surtout mon père qui a participé d'une partie très intéressante concernant la réalisation de ce travail, mille remerciements mon cher père.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

*licaces*

A mes parents et mes frères.

A mes grands-mères Hniya et Zbida.

A toute la famille RAHMANI et BAARARI.

A tous mes collègues, mes amis.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# SOMMAIRE

## **PREMIERE PARTIE : La Structure du récit dans *Barrage***

*contre le Pacifique et L'Amant*

### **Chapitre I : Vouloir s'écrire.**

1. présentation du <i>Barrage contre le Pacifique</i> .....	10
2. présentation de <i>L'Amant</i> .....	11
3. Marguerite Duras et l'autobiographie.....	12
4. Duras et le Nouveau roman.....	14

### **Chapitre II : Analyse narrative.....16**

1. Une narratrice : hétérodiégétique - l'autodiégétique.....	19
2. La focalisation : point de vue du personnage.....	24
3. La fonction de répétition dans <i>L'Amant</i> à partir du <i>B.C.P.</i> .....	28
4. Conclusion.....	32

## **DEUXIEME PARTIE : Techniques spatio-temporelles**

### **Chapitre I : les temps de la narration.**

1. Les marques de l'énonciation.....	34
1.1 Le passé simple et ses valeurs.....	35
1.2 L'imparfait de la narration.....	42
1.3 Le présent de l'énonciation et le présent de la narration.....	45
1.4 Temps antérieurs.....	49
2. Le temps narratif.....	52
2.1 L'anachronie.....	52
2. 1.1 L'analepse.....	54
2.1.2 La prolepse.....	56
2.2 La durée.....	57
2.3 La fréquence.....	61

s de l’histoire.....	65
1. personnages (point commun).....	65
1.1 Personnages référentiels.....	66
1.2 Personnages embrayeur.....	67
1.3 Personnages anaphoriques.....	68
2. Inventaire et étude des personnages.....	70
2.1 M. Jo, le Chinois et la jeune fille.....	70
2.2 Joseph entre le petit frère et le frère aîné.....	73
2.3 La mère.....	75
3. l’espace durassien.....	80
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>92</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>95</b>



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# INTRODUCTION

Marguerite Duras, C'est entrer dans un univers durassien, où nous lisons des textes exceptionnels l'un par rapport à l'autre. Depuis ces premiers romans, elle tente toujours d'une manière directe ou indirecte d'introduire l'histoire de sa vie dans ses récits, dans lequel les techniques d'écriture changent et prennent à chaque fois une nouvelle représentation.

Marguerite Donnadiou, née en 1914 à Gia Dinh, en Indochine, est issue d'une famille d'enseignants modestes d'origine française. La petite Marguerite, fille de sept ans et ses deux frères devinrent très tôt orphelins de père. Loin de leur pays natal ils continuèrent à survivre avec leur mère Marie Legrand en Indochine, et vécurent dans l'absolue pauvreté. Sa mère, fut le personnage dont elle était obligée de tenir compte dans sa vie, plus particulièrement dans *Un Barrage Contre le Pacifique* (1950) et que l'on trouve trente quatre ans plus tard dans *L'Amant* (1984). La mère, est un personnage toujours présent, aimé et détesté, à la fois, que M. Duras représente à chaque fois différemment.

M. Duras vint en France à l'âge de 18 ans, elle suivit des études de mathématiques, de droit et de sciences politiques. Avec *Les Impudents* (1943) son premier roman, elle choisit le pseudonyme le nom de Duras (le nom d'un village de Lot-et-Garonne).

Son deuxième roman *Un Barrage Contre Le Pacifique*, publié en (1950), connut un grand succès, mais malheureusement, il manqua le prix Goncourt. Marguerite fut persuadée que c'était pour des raisons politiques, parce que c'était un « livre communiste ». Elle continue à écrire et publia en 1958, *Moderato Contabile*, lequel, marque un tournant dans son parcours littéraire. Puisqu'elle s'oriente vers

ian ». Elle écrivit encore *Le Ravissement de Lol V Stein* (1964). *Le Square* (1955), *La Maladie de la mort* (1982), et *L'Amant de la Chine du nord* (1991). Duras est écrivaine mais aussi dramaturge et cinéaste. Marguerite Duras décède le 3 mars 1996.

Sa production littéraire a été très bien accueillie, par le grand public, au point où certains de ses ouvrages ont été adaptés à l'écran par des réalisateurs de valeur. Nous citons entre autre le *Barrage contre le pacifique* adapté pour la première fois en 1958, réalisé par *René Clément*, et il est actuellement en tournage, sous la direction du cinéaste cambodgien *Rithy Panh*. La sortie du film est annoncée pour août 2008. *L'Amant* aussi a été adapté au cinéma, en 1991 par le réalisateur *Jean-Jacques Arnaud*.

Nous avons choisi d'axer notre recherche, sur l'étude de la structure narrative dans deux textes de Duras, à tendance autobiographique, *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*. Si nous les avons choisis, c'est parce que nous avons été frappée par les éléments qui semblent unir ces deux textes. L'auteur a tendance toujours à aborder les mêmes thèmes, et ces thèmes ont un rapport commun à la rétrospection, à faire appel à la mémoire, à l'histoire de son enfance. Nous nous demanderons, tout au long de notre travail, si l'auteur, en ayant recours à la même histoire, a gardé les mêmes procédés d'écriture, ou bien si ce recours a suscité un autre style avec une autre perspective narrative. Ces deux livres caractérisent deux périodes de la transformation d'écriture, mais ils partagent une chronologie d'événements qui nous permet de noter que chaque texte est dépendant de l'autre. Pour délimiter notre recherche, nous nous sommes appliquée à déceler les différentes contradictions qui

riture de l'auteur, à repérer et situer les formules spécifiques qui marquent les points de ressemblance et de différence dans les deux romans (forme narratologique, personnages, la nature du milieu où se déroule l'histoire, les marques énonciatives, et la thématique temporelle... etc.). Nous nous contentons de présenter l'auteur et non son étude autobiographique qui était au début notre premier objectif car cela nécessite une autre étude plus approfondie et une analyse détaillée de cette autobiographie et qui peuvent faire l'objet d'un autre travail.

Pour cela nous lisons tout ce qui concerne les caractéristiques intrinsèques de ces romans, autrement dit nous mettrons en question, tout ce qui concerne un style propre à Duras. L'axe essentiel et commun aux deux récits c'est la représentation réaliste, l'histoire d'une famille d'origine française, qui tente de survivre dans des conditions misérables en Indochine. Plus particulièrement, l'histoire d'une enfance dans la fin des années 20, quoique plusieurs faits, dans les deux romans coïncident avec la vie de l'auteur. La composante littéraire utilisée par Duras mène notre analyse à une approche purement narratologique et thématique. Ainsi pour atteindre notre objectif, il nous a fallu regrouper les idées principales de l'auteur et procéder à leur comparaison

Nous vous signalons que tout au long de ce travail, pour éviter toute sorte de répétition nous citons le titre du roman : *Un barrage contre le Pacifique* par les initiales *B.C.P.*

en deux parties :

Nous nous attacherons d'abord dans le premier chapitre de la première partie, à mettre la lumière sur la relation de la vie et la carrière littéraire de l'auteur afin de bien comprendre les différents aspects narratifs qui composent ses œuvres.

Dans le deuxième chapitre nous essayerons de démontrer les modalités de la narration de Duras et ses caractéristiques. Nous procéderons à l'analyse conceptualisée par Gérard Genette. En effet nous nous intéressons au statut de l'instance narrative, l'histoire de deux œuvres est assumée par deux narratrices. (hétérodiégétique – autodiégétique), il y aurait une forme d'une réécriture dans *L'Amant* à partir du *B.C.P.*

Dans la deuxième partie, et pour confirmer les résultats de la première partie nous appuierons dans le premier chapitre sur la composition temporelle et ses valeurs dans les deux textes de Duras, pour le dernier chapitre nous grouperons les points de ressemblances des personnages et de l'espace durassien.



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

## **PREMIERE PARTIE :**

**La structure du récit dans :*Un Barrage  
contre le Pacifique et L'Amant***

## **1. Présentation du *Barrage contre le pacifique* :**

La mère de Joseph, est une ancienne institutrice du nord de la France. Elle tente avec son mari de vivre l'aventure coloniale en Indochine, espérant ainsi avoir dans ce pays étranger, la chance qu'ils cherchent, celle de gagner beaucoup d'argent. Son mari meurt et la laisse seule avec ses deux petits enfants. Pour survivre, elle joue, pendant dix ans, du piano à l'Eden-Cinéma. Malade, elle vit misérablement avec Joseph et Suzanne ses deux enfants, âgés respectivement de vingt et seize ans dans leur petit bungalow au milieu de la concession de Ram. L'administration coloniale lui a vendu cette concession après une longue et pénible démarche. Malheureusement celle-ci est incultivable à cause des inondations dues aux marées du mois de juillet. Leurs économies étant épuisées dans cet investissement, ce sera la cause de leur déception et de leur grand malheur. La mère toujours tenace, a l'idée de construire contre ces grandes marées du Pacifique un barrage afin de protéger ses terres et celles de ses voisins. Elle est aidée par des indigènes acquis à sa cause et séduits par son désir de se battre, ils installent d'immenses barrages qui cèdent facilement à la force des eaux. Ce qui l'a complètement découragée. Joseph se révolte et rêve d'une autre vie citadine face à la passivité de Suzanne. M. Jo, fils d'un riche planteur, se propose à Suzanne. Une opportunité pour elle de fuir la misère. Il lui offre une bague en diamant qu'ils vendront par la suite...

Amant :

*L'Amant*, roman de M. Duras dans lequel elle fait le récit de son enfance et de son adolescence en Indochine qui, à cette époque-là, était occupée par la France. La protagoniste a quinze ans et demi, est pensionnaire à Saïgon. Elle vit sous un régime colonial dans lequel les chinois sont considérés comme des êtres inférieurs. Duras confie sa rencontre puis sa relation avec un riche Chinois de Saïgon. Elle nous raconte une histoire d'amour aussi contestable que magnifique. Une relation amoureuse entre une jeune bachelière et un homme déjà mûr. C'est sur le bac qu'elle voit pour la première fois le Chinois dans sa belle voiture la Morris Léon Bollée.

Dès la première rencontre sur le bac qui traverse le Mékong, une attirance physique les rapproche et ils tombent amoureux. D'autres thèmes viennent se greffer au récit de cette relation amoureuse : la relation difficile entre la jeune fille et sa mère, qui préfère toujours son fils aîné ; le temps qu'elle passe à l'internat de Saïgon avec son amie intime Hélène Lagonelle ; la rupture de la digue qui menace la maison de la famille près du Mékong. Un grand lien se tisse entre la jeune fille de quinze ans et le Chinois de Cholen plus âgé qu'elle, un lien pourtant sans avenir.

## L'autobiographie :

Depuis *L'Amant* le rapport de Marguerite Duras à l'autobiographie se situe au cœur de toutes les discussions littéraires. Le « je » dans son écriture crée une confession autobiographique qui marque bien un style spécifique, un style durassien qui traverse son écriture et qui fait fondre toutes limites entre sa vie et son œuvre. Aliette Armel dans son livre *Marguerite Duras et l'autobiographie* dévoile le caractère autobiographique de ses œuvres et le présente ainsi : « [...] le rapport de Marguerite Duras à l'autobiographie se rattache à des préoccupations rejoignant des concepts plus larges: la mémoire, l'identité, la vérité.»<sup>1</sup> Cette tendance à ce genre d'écriture joue un rôle important dans l'œuvre de Marguerite Duras. « Dans le creuset: l'œuvre qui absorbe la vie et la vie qui se délivre dans l'œuvre»<sup>2</sup>. Chez elle il s'agit du besoin et du désir d'écrire son passé et de se rapprocher de son enfance et de son adolescence, quand elle les rassemble dans cette perspective autobiographique.

L'écriture de soi, devient un acte de plaisir nécessaire dans sa vie, « C'est l'inconnu de soi, de sa tête de son corps. Ce n'est même pas réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelque fois de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.»<sup>3</sup> L'auteur s'inspire dans ses œuvres de son enfance en Indochine, des relations familiales, des relations avec les hommes. « Certaines scènes du

---

<sup>1</sup>. Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris 1990, p. 11.

<sup>2</sup>. Ibidem, p, 11

<sup>3</sup>. Marguerite DURAS, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p 65.

souvenir obsessionnel et bien des séquences  
fictives sont proposées en leurs diverses variantes »<sup>1</sup>.

Aliette Armel dit que : « Seule la mémoire personnelle de l'auteur permet d'avoir accès aux événements importants du passé. Mais c'est une mémoire très particulière, intégrant le double pouvoir de l'oubli et de l'imaginaire. »<sup>2</sup>

Alors la vérité autobiographique chez Marguerite Duras n'est pas tout à fait claire. L'auteur transforme la réalité violente de sa vie en une fiction romantique, une histoire fragile et mythifie ce qu'elle a vécu. Prenons par exemple la présence de la mère dans ses romans. Une mère apparaissant dans une image ambiguë aux débuts de son écriture, dans *les Impudents* (1943) devient un personnage connu et principal dans le *Barrage Contre le Pacifique* (1950) et puis dans *L'Amant* (1984).

Ce qui est remarquable dans *B.C.P* c'est qu'en lisant cette œuvre nous obtenons une large connaissance sur la vie de l'auteur quand elle décrit sa relation avec sa mère et son frère Joseph. Dans l'entretien cité avec Aliette Armel. Elle glisse néanmoins la photo de son frère Paul sur le portrait écrit sur Joseph. Elle avoue aussi à propos de *L'Amant*, lors de l'émission TV *Apostrophes* qui lui est consacrée en 1984 : « C'est la première fois que je n'écris pas une fiction. Tous mes autres livres sont des fictions. » Et avec ce roman, Duras constitue un double lien avec son premier succès de 1950, *Un B.C.P.* dans lequel le sujet est aussi plongé dans le passé autobiographique, dans l'enfance et l'adolescence indochinoise.

---

<sup>1</sup>. Voir Lis, JERZY, *Du Nouveau roman à la nouvelle autobiographie*, Études romanes de Brno, 24, 2003, p. 6.

<sup>2</sup>. Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris 1990, p. 131.

e et de son enfance dans ces deux romans, elle remémore les événements qui ont meublé son existence, *B.C.P* se présente comme un prolongement de l'aventure autobiographique de la narratrice, quant à *L'Amant*, elle renforce son histoire d'enfance en racontant plus intimement sa première aventure d'adolescente.

#### **4. Duras et le Nouveau Roman :**

Les débuts littéraires de Duras étaient effectivement traditionnels comme l'inscrivent ses cinq premiers romans ; *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Marin de Gibraltar* (1952), et en principe *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953). Mais une nouvelle tendance à l'écriture était apparue chez elle, une tendance vers la subjectivité, avec cette nouvelle vague d'écrivains qui s'opposent aux fondements des romans traditionnels, et qui refusent d'utiliser le langage comme un simple moyen d'expression ou de communication. Car pour eux, l'écrivain c'est quelqu'un qui s'investit lui-même dans son écriture, où il doit utiliser l'affectivité et la subjectivité. L'effort de Duras pour trouver de nouvelles possibilités d'expression la rapproche de la catégorie de ces romanciers. Dans son œuvre on peut examiner certains procédés du «Nouveau roman»: l'importance de l'action diminue, l'histoire est représentée comme l'état décrit en détail, les descriptions du milieu de l'action sont vagues et symboliques, l'atmosphère est étrange et presque irréelle.

Jean Ricardou dans son ouvrage *le nouveau roman* (1973) ne retient que sept noms. Marguerite Duras, n'apparaît pas bien qu'elle eût une bonne relation avec les représentants principaux de cette nouvelle

et Nathalie Sarraute qui furent les figures majeures de ce courant. Contrairement à Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet la considère comme un membre du groupe. Duras ne se joint pas à ce groupe, elle s'est exclue elle-même du groupe des nouveaux romanciers. Elle met en doute les principales catégories romanesques et donc apparemment narratives. Elle ne s'intéresse pas à l'apparence physique des personnages, ne crée pas de caractères, ne fait pas d'analyses psychologiques précises qui permettent de placer un individu et d'expliquer son évolution. La présentation est divisée et les détails donnés sont de façon partielle.

Le «Nouveau roman» « *ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde actuel* »<sup>1</sup> mais Marguerite Duras s'oriente avant-tout vers l'effort de ses personnages pour comprendre le monde. Ses romans illustrent l'inquiétude de l'homme contemporain de son entourage et de sa propre existence. Alors à partir de ses écrits nous pouvons facilement comprendre que son style est une intention d'illustrer l'angoisse car elle n'aborde pas son texte comme une application littéraire. Nous pouvons donc considérer l'œuvre de Marguerite Duras comme une œuvre indépendante et individuelle située en marge des courants à la mode.

---

<sup>1</sup>. Alain ROBBE-GRIET, *Pour un Nouveau roman*, Paris 1963, p. 116.

## e narrative

Cette analyse sera axée sur l'étude narratologique, il nous paraît utile avant d'entamer notre étude, de procéder d'abord à quelques données théoriques sur le récit et le discours, qui nous permettront de clarifier notre but et de l'atteindre.

Georges Molinié définit la narration ainsi : « *La narration est l'ensemble des procédures verbales qui visent à raconter une **histoire**, l'histoire étant le contenu anecdotique raconté, et l'objet littéraire produit constituant le **récit*** ». <sup>1</sup>

L'analyse structurale du texte littéraire est faite dans son organisation interne par diverses manières selon la narration de l'histoire. La réception du contenu diffère du lecteur au critique ; le lecteur identifie le monde romanesque avec le réel, alors que le critique reçoit le contenu du récit, d'un œil plus analyste. Mieke Bal dit que : « *Le texte narratif est un texte dans lequel une instance raconte un récit : raconter un récit est produire des phrases qui signifient ce récit.* » <sup>2</sup>. Le récit est la prise en charge par la narration d'une succession d'événements. Donc le récit c'est l'histoire narrée, autrement dit c'est l'opération que construit l'acte énonciatif. Genette distingue dans *Figures III*, (1972), trois plans qui sont:

- L'histoire désigne l'ensemble des événements.
- Le récit est le texte narratif qui englobe ces événements.
- La narration est l'énonciation du récit.

---

<sup>1</sup>. Georges MOLINIE, *La Stylistique*, P.U.F, 1993, p. 27.

<sup>2</sup>. Mieke BAL, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p.4.

sans l'énonciation qui le produit, ce qui implique l'impossibilité d'avoir un récit sans narrateur, ce dernier est conçu comme la \*médiation narrative\*<sup>1</sup> d'un univers qu'il connaît et qui organise le récit en choisissant la progression narrative, temporelle, et les modes du discours. Il est donc l'instance narrative qui se distingue de l'auteur – écrivain, personne réelle.

Notre intention pour la première étape est de repérer la voix qui assume la narration dans les deux œuvres, et de nous arrêter dans un premier temps sur le statut de la narratrice, en tentant d'abord de répondre à la question suivante : qui parle dans ces deux récits ?

Selon G. Genette : « *Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses «personnages» ou par un narrateur étranger à cette histoire. La présence de verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations différentes que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer : la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même comme lorsque Virgile écrit: «Arma virumque cano...», et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire comme lorsque Crusoe écrit : « En 1632, je naquis à York... ». Le terme «récit à la première personne» ne se réfère, bien évidemment, qu'à la seconde de ces situations, et cette dissymétrie confirme son impropriété. En tant que le narrateur peut intervenir à tout instant comme tel dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne (fût-ce au pluriel académique comme lorsque Stendhal écrit : «Nous*

---

<sup>1</sup>. J.P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983 P, 29.

commencé l'histoire de notre héros...»). La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'Education sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple Gil Blas, ou Wuthering Heits). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. ».<sup>1</sup>

G. Genette distingue donc entre narrateur homodiégétique (narrateur présent dans l'histoire qu'il raconte : marque du « je ») et hétérodiégétique (narrateur absent de l'histoire qu'il raconte : marque de « il »). Il ajoute aussi qu'il « *faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (Gil Blas), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. Tout se passe comme si le narrateur ne pouvait être dans son récit un comparse ordinaire : il ne peut être que vedette, ou simple spectateur. Nous réserverons pour la première variété (qui présente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'autodiégétique.* ».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

<sup>2</sup>. Ibidem, p, 253.

### l'érodiégétique tantôt autodiégétique :

Les deux romans *Barrage* et *L'Amant* semblent favoriser ces deux figures de la narration ; la narratrice dans un *B.C.P* est absente en qualité de personnage – acteur de l'histoire qu'elle raconte. Par rapport à la narratrice de *L'Amant*, le récit est narré à la première personne, bien que le « je » utilisé ne réfère pas à un « je » témoin mais au « je » d'une héroïne de son propre récit, donc il s'agit plutôt d'une narratrice autodiégétique qu'une narratrice homodiégétique :

*« Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage  
est parti dans une direction imprévue. »*

*(L'Amant, p, 10).*

*« Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à  
quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que  
j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma  
vie. » (L'Amant, p, 15).*

La narration de *L'Amant* est maximale car la narratrice est concrète et identifiée, avec la première personne « je » et avec l'emploi des adjectifs possessifs « mes, ma », nous percevons sans doute qu'il s'agit d'un récit autobiographique, et que l'auteur raconte son histoire :

*« Comment il était arrivé jusqu'à moi, je l'ai oublié. Je ne vois  
pas qui me l'aurait donné. Je crois que c'est ma mère qui  
me l'a acheté et sur ma demande. Seule certitude, c'était  
un solde soldé. ». (L'Amant, p, 19).*

temps sans avoir de robes à moi. Mes robes sont des sortes de sacs, elles sont faites dans d'anciennes robes de ma mère qui sont elles-mêmes des sortes de sacs. » (*L'Amant*, p, 28).

Les passages ci-dessus montrent que la narratrice a tendance à se désigner par la troisième personne confondue avec le « je », le lecteur remarque cette tendance quand il lit de ces deux adjectifs : (*la petite*), (*la jeune fille*), alors un va et vient entre le « je » de la narratrice adulte et « elle » de la narratrice jeune.

L'examen critique de *L'Amant* montre que les traits d'âge assurent une dichotomie de la narratrice qui dès l'incipit se présente comme une adolescente de quinze ans et demi et comme une personne adulte dont l'âge varie. Il est captivant que la narratrice maintienne surtout son âge d'adolescente : «*que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.* » (*L'Amant*, p, 11). Et ça se comprend parce que l'histoire principale qui se déroule dans le roman est liée à son amant et elle a commencé à cet âge là.

Mais son récit rappelle toujours celui d'une personne adulte : «*Maintenant je vois que très jeune, à dix – huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie.* » (*L'Amant*, p, 15). En tout cas ici nous parlons de la même personne, c'est – à – dire, de la narratrice. La narratrice souligne dans ce passage que l'âge concret ne correspond pas à son état physique : «*A dix – huit ans j'ai vieilli.* » (*L'Amant*, p, 10). Autrement dit, la narratrice veut détruire les limites entre les âges différents ou bien révéler les difficultés de sa vie. D'autre part, la narratrice avoue que le

taculaire de sa vie est lié avec son vieillissement : « *ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes.* » (*L'Amant*, p, 10). Mais nous ne pouvons pas dire que la narratrice oublie tout à fait sa réalité : « *Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfants encore, fardée en rose pâle et en rouge.* » (*L'Amant*, p, 29).

La narration du *B.C.P* nous montre que c'est un texte entièrement assumé par une narratrice hétérodiégétique, (non représentée dans l'histoire), car le récit est marqué par la dominance d'une énonciation historique majoritaire caractérisée par la non - implication du locuteur et par l'utilisation du passé simple associé à la troisième personne « il », considérons le passage suivant :

*« M. Jo finit par s'en aller. Une fois qu'il fut parti, la mère demanda à Susanne si elle savait le prix du phonographe Susanne avait oublié de le demander à M. Jo. La mère un peu déçue demanda machinalement à Joseph de cesser de jouer. Mais ce soir, autant lui demander de cesser de respirer. La mère sans trop insister s'enferma dans sa chambre. ».* (*B.C.P*, p, 85).

Ce passage montre que la narration du récit est transparente et minimale, la narratrice ne fait pas partie de l'histoire mais son rôle consiste à raconter les événements d'une manière telle que sans elle le récit ne nous parviendrait pas.

Genette dit que le narrateur assume une fonction déterminée à partir de la relation entre le texte de narrateur et le texte de personnage.

un élaboré par Doležel<sup>1</sup>, qui distingue deux

fonctions :

- *La fonction obligatoire* : c'est une représentation où le narrateur contrôle les actions.

- *La fonction facultative* : c'est une représentation où le narrateur interprète les actions par fonction secondaire tout en gardant sa première position.

Le deuxième modèle est celui de Genette, il dit que « *l'on peut distribuer ces fonctions (un peu comme Jacobson distribue les fonctions du langage<sup>1</sup>) selon les divers aspects du récit (au sens large) auxquels elles se rapportent.* »<sup>2</sup>, qui sont cinq fonctions qu'occupe le narrateur :

- **La fonction narrative** : dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur, et à quoi il peut fort bien tenter – comme l'ont fait certains romanciers américains – de réduire son rôle.

- **La fonction de régie** : à laquelle le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne.

- **La fonction communicative** : c'est la situation narrative dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même.

- **Fonction idéologique** : les interventions directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action

- **La fonction d'attestation ou testimoniale** : c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du

---

<sup>1</sup>. Lubomir DOLEŽEL, *Narrative Modes in Crech Literature*, Toronto University. 1975. P. 4-7.

1. Essais de linguistique générale, p, 213-220.

<sup>2</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p, 261.

elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propre souvenir, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode. »<sup>1</sup>

La fonction donnée à la narratrice de *B.C.P* est la fonction narrative parce que la narratrice raconte également tout au long de ce récit l'histoire comme le montre le passage ci-dessous :

« *L'Hôtel central où descendirent la mère, Susanne et Joseph se trouvait dans cette zone, au premier étage d'un immeuble en demi-cercle qui donnait d'une part sur le fleuve, d'autre part sur la ligne du tramway de ceinture, et dont le rez-de-chaussée était occupé par des restaurations mixtes à prix fixes, des fumeries d'opium et des épicerie chinoises.* ». (*B.C.P*, p, 171).

De même pour la fonction attribuée à la narratrice de *L'Amant*, parce que même s'il est raconté par un « je » narrant et un « je » narré (personnage), le narrateur demeure toujours celui qui se charge de décrire l'histoire :

« *A cette époque-là, de Cholen, de l'image, de l'amant, ma mère a un sursaut de folie. Elle ne sait rien de ce qui est arrivé à Cholen.* » (*L'Amant*, p, 72).

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261-262-263.

## vue de personnage

Maints travaux sont réalisés par certains chercheurs littéraires sur la problématique de : « transmission de l'information narrative » au lecteur à partir d'*un point de vue* du narrateur.

Gérard Genette a introduit la notion de la focalisation à partir de l'expression de Brooks et Warren «focus of narration», pour désigner ce qu'on appelle ailleurs «perspective», «point de vue», «optique», «vision» ou «champ»<sup>1</sup>. Il entendait par là se subtiliser à ce qu'il y a de trop spécifiquement visuel dans les autres termes mais «focalisation» n'élimine pas vraiment le rapport au visuel que l'on trouve dans «focal» et «focaliser».

L'histoire est focalisée, c'est-à-dire elle est présentée mentalement à partir d'une perception particulière que l'auteur impose au lecteur. Focalisation est le terme qui désigne la position du narrateur par rapport à ce qu'il raconte. Les informations transmises par un récit ne sont pas toujours de même qualité. Certains narrateurs, parce qu'ils sont des personnages, ne peuvent donner, par exemple, qu'une partie des informations. D'autres disposent de toutes les données et connaissent les pensées de tous les personnages d'un récit. Gérard Genette dans *Figures III* (1972) propose trois situations :

1. La narration non- focalisée<sup>2</sup>: le narrateur délivre plus d'informations que ne pourrait le faire un personnage. ("vision illimitée") Le narrateur qui n'est jamais lui-même un personnage, délivre plus d'informations que

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 203 et 206.

<sup>2</sup>. Gérard GENETTE, *Ibidem*, p, 206.

des protagonistes de l'action. Le narrateur omniscient et omniprésent domine les personnages, il connaît leurs pensées les plus secrètes, dévoile leurs masques, se trouve derrière plusieurs personnages à la fois, en plusieurs lieux simultanément.

2. La narration à focalisation interne<sup>1</sup>. Le narrateur s'identifie à un personnage et délivre les seules informations que ce dernier peut connaître. Parfois cette focalisation est fixe (le personnage est constamment le même) parfois elle est variable (le personnage change).

3. La narration à focalisation externe<sup>2</sup> : Le narrateur s'identifie à un observateur extérieur qui se borne à décrire un comportement appréhendé de l'extérieur.

Mais la conception de Bal du terme focalisation diffère évidemment de celle de Genette, Bal dit à ce propos : « *d'abord, l'extension du terme au-delà du domaine purement visuel permet de comprendre focalisation dans le sens large que j'indique provisoirement et faute de mieux comme **centre d'intérêt.*** »<sup>3</sup>. Pour elle, le récit seul peut être "focalisé" ; "focalisation" signifie donc une restriction dans la perception du narrateur.

Bal considère qu'il existe un *focalisateur* qui n'est pas le narrateur, mais qui n'est pas non plus le focalisé. Comme le narrateur peut céder la parole, le focalisateur peut céder la focalisation. Elle développe ici davantage sa propre théorie, où elle redistribue les rôles du narrateur de Genette entre le narrateur, le focalisateur et le focalisé.

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p, 206.

<sup>2</sup>. Gérard GENETTE, *Ibidem*, p, 207.

<sup>3</sup>. Mieke BAL, *Narratologie*, Paris, 1977. p, 119.

continuent d'appliquer la division qui associe les trois parties de *Figures III*. Il nous semble que la typologie de Genette est plus adéquate au *B.C.P* et à *L'Amant*, plus sécurisante que celle de Bal parce que davantage en continuité avec les recherches antérieures.

Le *B.C.P* est caractérisé par la présence de la focalisation zéro qui d'abord par effet de prolepse, la narratrice, dont le statut est omniscient, prépare le lecteur, à ce qui va ce passer dans la suite su roman :

« *Et c'est le lendemain à Ram qu'ils devraient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous* »

(*B.C.P*, p, 14).

La focalisation zéro est aussi remarquée dans le passage suivant :

« *C'était justement ces concessions-là qui donnaient au cadastre la facilité de tirer des autres, des vrais concessions, cultivables elles, un profit considérable. Le choix des attributions leur étant laissé, les fonctionnaires du cadastre se réservaient de répartir, au mieux de leurs intérêts, d'immenses réserves de lotissements incultivables qui, régulièrement repris, constituaient en quelque sorte leur fonds régulateur* » (*B.C.P*, p, 26-27).

La narratrice centre son point de vue sur les concessions et raconte ici, comment les concessions ont été détournées adroitement à des fins personnelles du cadastre, le fait que la mère le savait, rend le champ visuel illimité et aucun point de vue n'est supérieur dans la diégèse. Mais le point de vue dominant dans le récit reste celui de Susanne. Il s'agit

sation interne, c'est quant elle centre son intérêt sur la limousine noire de M. Jo lorsqu'il tente de lui plaire :

« -- *Elle vient d'où ? elle est formidable.*

-- *Quelle marque c'est ? demanda Suzanne.*

-- *ça fait combien de chevaux ?*

-- *combien ça coute une Maurice Léon*

*Bollée ? » (B.C.P, p, 44- 45).*

Cette focalisation est bien renforcée plus tard lorsqu'elle espère arriver à soutirer le diamant de M. Jo. La bague de diamant offerte par lui focalise tout l'intérêt et l'attention de Suzanne, que passionne beaucoup l'argent et à la richesse. Le diamant représente pour elle l'espoir de rembourser les prêts : « *Car cette bague, elle était autant à eux maintenant*

*et aussi difficile à reprendre que s'ils l'avaient mangée, digérée, et que si elle était déjà diluée dans leur propre chaire. » (B.C.P, p, 153).*

Ce diamant représente aussi le fantasme compensatoire de sa revanche contre le monde de riches :

« *Pour lui, une bague, c'est rien du tout »*

*(B.C.P, p, 162).*

La narration de *L'Amant*, comme nous l'avons déjà mentionné, est autodiégétique. La narratrice est donc omnisciente. Mais tantôt elle raconte en employant la première personne (je), tantôt elle raconte le récit en employant la troisième personne (elle). Dans ce cas, la focalisation interne est dominante dans le récit. Prenons un exemple quand la narratrice adolescente centre sa vision sur son amant :

élégant est descendu de la limousin, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord, il lui offre une cigarette. Sa main tremble. » (*L'Amant*, p, 42).

La narratrice est en même temps un personnage de l'histoire. Le passage ci-dessus est cité comme exemple et les faits qu'elle présente montrent ce qu'elle dit, ce qu'elle voit et ce qu'elle pense.

### **3. La fonction de répétition dans *L'Amant* à partir du *B.C.P* :**

Nous tenterons dans ce qui suit, de démontrer ce qui est typique et ce qui particulier dans le style de Duras à partir du *B.C.P* et *L'Amant*.

La représentation de ces deux œuvres est caractérisée par la reproduction des mêmes thèmes. Cette reproduction semble être à l'origine de récurrences que l'on peut qualifier : d'intertextuelles.

Depuis son orientation vers la nouvelle étape de son écriture, Duras a privilégié dans ses récits des thèmes qui se réfèrent toujours à ses origines biographiques, des thèmes qui circonscrivent son obsession à la répétition, soit au niveau lexical, soit au niveau événementiel. Ces procédés d'écriture sont bien installés dans la structure du texte durassien et caractérisent sa thématique générale.

Duras a particulièrement travaillé dans *L'Amant* sur des mots liés parfois à des événements semblables, à ceux du *B.C.P*. Nous choisissons

exemple de *B.C.P* un exemple semblable à celui de *L'Amant*. Nous commençons par : les **barrages** : « à l'image de ces barrages amoureusement édifiés par des centaines de paysans de la plaine » (*BCP*, p, 30), « la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère » (*L'Amant*, p, 35).

- **La Citroën B.12** la voiture de Joseph: « *La B.12 avait coûté dans les quatre mille francs et mère avait mis quatre ans à la payer* » (*BCP*, p, 45) « *elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée* » (*L'Amant*, p, 32).

- **La voiture de luxe** la fameuse **Maurice Léon-Bollée** : « *En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire. A l'intérieur, en livrée, un chauffeur attendait patiemment.* » (*BCP*, p, 39), « *C'est une Maurice Léon-Bollée.* » (*BCP*, p, 44).

- Aussi dans *L'Amant* la même auto est évoquée, **La Maurice Léon-Bollée** : « *Ce n'est donc pas à la cantine de Ream, vous voyez, comme je l'avais écrit, 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* » (*L'Amant*, p, 36), « *C'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée.* » (*L'Amant*, p, 25), un autre objet récurrent c'est le diamant.

- **Le diamant** offert par M. Jo à Suzanne : « *Je les ai apportés, dit M. Jo [...] Les diamants. Vous pouvez choisir, vous pouvez toujours choisir* » (*BCP*, p, 125).

- **Le diamant** offert par le Chinois : « *Bientôt j'aurai un diamant au doigt des fiançailles.* » (*L'Amant*, p, 88).

Nous pouvons également dire que dans *L'Amant* il s'agit d'une autotextualité, car les parties appartiennent à l'histoire de la narratrice

oires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi (...) Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. » (*L'Amant*, p, 34-35).

L'écriture du passage suivant illustre bien une écriture du souvenir, « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, 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, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. » (*L'Amant*, p, 36).

Ainsi la narratrice veut renvoyer par la locution comme je l'avais écrit à ce qui est déjà écrit dans le *B.C.P*, ce qui explique par conséquent, l'existence de la dimension métatextuelle sur les plans structurels et thématiques de ses œuvres.

D'un autre côté, dans le *B.C.P* la trame narrative se construit sur des effets de répétitions car la narratrice émet, au chapitre premier, des événements (mort du cheval, pauvreté de la famille, ennui de Suzanne, importance de la route et de la voiture) qui seront repris dès le deuxième chapitre. La limousine remplacera la carriole de Joseph (le cheval étant mort) ; M. Jo sera cet homme susceptible d'épouser Suzanne et de l'emmener en ville.

aux signes préparatoires de la rencontre amoureuse traitée par Duras dans le *B.C.P* et *L'Amant* puisqu'il s'agit du même contexte : L'Indochine des années trente d'un premier échange entre une jeune fille pauvre et un riche étranger (M. Jo du *B.C.P* et le Chinois de *L'Amant*).

Nous dégageons d'abord un modèle théorique par rapport à une norme et que la narratrice aurait maintenu d'une œuvre à l'autre avant d'examiner les variations et de mettre au jour les liens qui ont pu se tisser entre les deux œuvres :

L'histoire de la rencontre pourrait se résumer ainsi : une jeune fille pauvre et blanche en Indochine, à l'époque coloniale dans les années trente rencontre un homme plus âgé qu'elle (non blanc ou chinois étranger à l'Indochine et à l'Europe). Elle se laisse séduire et accepte de se laisser raccompagner à bord de sa limousine noire, une « Maurice (Morris) Léon Bollée).

L'auteur dans *L'Amant* reprend dans le passage suivant une scène passée aussi dans le *B.C.P*. Grâce à la récurrence de cette scène lorsque la mère bat sa fille, l'intertextualité de toute évidence apparaît ici très explicitement comme la réécriture de *B.C.P*.

« Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. De toute la force de son droit, de toute celle, égale, de son doute. [...] Il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne et ensuite elle s'affalait dans son fauteuil, hébétée de fatigue, calmée. Puis elle se levait encore et se jetait encore sur Suzanne. » (*BCP*, p, 136).

La même scène est réécrite dans *L'Amant*, la narratrice redit ce qui est déjà dit dans *L'Amant* :

« *Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coup de poing, elle me gifle, elle me déshabille, [...] la mère frappe de toutes ses forces.* »  
(*L'Amant*, p, 73).

Donc le récit durassien peut servir d'exemple d'un écrit bien centré autour de quelques mots mis en relief par suite d'une répétition bien constante.

#### **4. Conclusion**

Le *BCP* et *L'Amant* sont l'évocation de souvenirs de la narratrice. Il ressort alors de l'analyse menée dans notre première partie que *L'Amant* à travers les techniques de la réécriture se trouve dans un rapport de complémentarité avec *B.C.P.*

Nous nous demanderons dans la deuxième partie si le déroulement de la mémoire impose donc à la narratrice de suivre un ordre chronologique cohérent dans lequel il faut souligner aussi que cette récurrence correspond aux événements obsédants du *B.C.P.* Ensuite nous continuerons toujours à investir la structure interne des deux œuvres afin de trouver des éléments de comparaison entre ces deux œuvres. Une analyse du travail fait par la mémoire à partir des différents temps grammaticaux employés dans les deux textes ainsi qu'une analyse des composantes de l'histoire est à ce propos indispensable.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# **DEUXIEME PARTIE :**

## **Techniques spatio-temporelles et personnages**

## PS DE LA NARRATION :

### 1. Les marques de l'énonciation :

Il ne sera aisé d'accomplir cette tâche qu'en s'appuyant sur le système des temps qui compose le récit et d'en examiner leur application dans les deux œuvres de Marguerite Duras, alors nous envisageons de nous fixer sur l'étude de l'aspect temporel des deux œuvres, et nous commencerons d'abord par établir la distinction entre récit et discours.

Genette, dans son ouvrage *Figures II* présente le travail qui est fait par le linguiste Benveniste sur la distinction entre récit et discours : « Benveniste montre que certaines formes grammaticales comme le pronom je (et sa référence implicite tu ), les indicateurs pronominaux (certains démonstratifs) ou adverbiaux (comme, ici, maintenant, aujourd'hui, demain, etc.) et au moins au français, certains verbes comme le présent, le passé composé et le futur se trouvent réservés au discours alors que le récit dans sa forme stricte se marque par l'emploi exclusif de la 3<sup>e</sup> personne et de formes telles que l'aoriste, passé simple et le plus que parfait »<sup>1</sup>

Et Benveniste montre que : « l'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste (passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en -rait dite conditionnel), le plus-que-parfait. Accessoirement, d'une manière limitée, un temps périphrastique substitut de futur, que nous appellerons le prospectif. Le présent est exclu, à l'exception -très rare- d'un présent temporel tel que le « présent de définition »<sup>2</sup>. Les temps du récit

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Figures II*, Le Seuil, 1969. p, 62-63

<sup>2</sup> Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. P, 239.

is du discours. Nous jugeons que l'imparfait est un temps commun aux deux plans, comme nous avons choisi de travailler sur le récit durassien, nous nous contenterons donc d'étudier le passé simple et l'imparfait dans l'un et l'autre des deux romans.

Dominique Maingueneau explique l'emploi du passé simple et de l'imparfait dans le récit : « *dans la narration il s'agit plutôt de distinguer deux niveaux : d'une part, les événements qui font progresser l'action, représentés par les formes au passé simple, de l'autre, à l'imparfait, le niveau des procès posés comme extérieurs à la dynamique narrative* »<sup>2</sup>. Le passé simple en linguistique sert à repérer l'évolution de l'action, à exposer les étapes alors que l'imparfait correspond à un arrêt d'action dans le temps qui permet au narrateur de livrer différents procès qui entourent la narration.

### 1.1 Le Passé Simple et ses valeurs :

Dominique Maingueneau développe de ce fait l'idée suivante : « *Les formes au passé simple représentant des intervalles temporels réduits à une sorte de « point » insécable, leur juxtaposition s'interprète comme une succession d'évènements qui s'appuient sans chevauchement les unes sur les autres* »<sup>3</sup>.

Le roman du *B.C.P* contient deux parties non intitulées. Chaque partie contient des chapitres chronologiquement successifs. Le passé simple se manifeste dans le *B.C.P* dès le début avec l'idée de Joseph d'acheter un

---

<sup>1</sup>. Le débat sur la distinction entre temps du récit et ceux du discours est désormais classique.

<sup>2</sup>. Dominique MAINGUENEAU, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p. 53.

<sup>3</sup>. Ibid. p, 42

e le passé simple au moment où elle relate ses embarras dans la troisième page :

« Joseph s'arrêta à la hauteur du bungalow. Les femmes descendirent et continuèrent leur chemin à pied vers Kam. Joseph sauta de la carriole, prit le cheval par la bride, quitta la piste et tourna dans le petit chemin qui menait au bungalow. » (B.C.P, p, 15).

« La mère s'élança vers sa fille et essaya de la gifler. Suzanne l'esquiva et retourna se réfugier dans l'ombre, sous le bungalow. La mère se mit à geindre. Le cheval semblait maintenant avoir les pattes de derrière à demi paralysées. Il n'avancait pas. Joseph lâcha le licol avec lequel il essayait de l'entraîner et le poussa par le train arrière. ». (B.C.P, p, 17).

Ainsi la narratrice continue l'étalement des événements dans ce chapitre par l'usage du passé simple pour les accélérer un peu. L'entremise de l'imparfait marque le déroulement de l'histoire. Le passé simple sert à exposer des faits quotidiens ; le récit est narré par l'imparfait avec un usage du plus que parfait. Le passé simple réapparaît fort à la fin de ce chapitre afin d'accomplir la scène quand toute la famille semble attristée par la perte de ce cheval :

« Susanne descendit sous le bungalow en évitant de regarder dans la direction du cheval. Elle prit la couverture sur le siège arrière de la B.12, remonta et la tendit à la mère. Celle-ci descendit rejoindre Joseph et quelques minutes après elle remonta avec lui.

le, dit-elle, il nous a regardés.

--Assez avec ce cheval, dit Susanne, demain on va à Ram. ». (B.C.P, p, 38).

Le recours au passé simple n'a pratiquement pas été présent au début du deuxième chapitre, la narratrice l'emploie quand elle veut souligner quelques étapes qui mobilisent le récit :

« Joseph bondit de la B. 12. Il s'approcha et, lentement, fit deux fois le tour de l'auto. Puis il se postea devant le moteur et l'examina longuement sous l'œil étonné du chauffeur. ». (B.C.P, p, 40).

Le passé simple semble étouffé par l'imparfait mêlé par quelques temps du discours comme le passé composé et le futur, des utilisations remarquables dans les pages suivantes :

« Lorsque le fox-trot fut terminé il le regretta.

-- J'aurai bien continué cette danse...il suivit Susanne jusqu'à leur table.

-- (...) La mère se leva pour dire bonjour à M. Jo et lui sourit. En conséquence Joseph ne se leva pas et ne sourit pas. » (B.C.P, p, 46).

« (...) Joseph s'amena. Il claqua la porte du salon et ne desserra pas les dents. Il s'enferma dans sa chambre (...) Il démonta tous les fusils et les graisa jusque tard dans la nuit. ». (B.C.P, p, 62).

Le chapitre le passé simple est bien utilisé au début du troisième chapitre, la narratrice évoque une relation qui progresse entre M. Jo et la famille de Susanne. Le passé simple sert donc à marquer l'évolution des événements. Ainsi la narratrice continue le récit à l'imparfait. En fait, le prétérit se trouve dans toutes les pages de tous les chapitres du roman, nous avons choisi de prendre un exemple pour chaque chapitre dans lequel l'usage du passé simple est bien marqué, pour les raisons que le roman contient plusieurs chapitres. Indiquer tout l'usage du passé simple risque de nous conduire à des répétitions même si les événements progressent.

*« M. Jo arriva haletant près de Susanne. Il posa le paquet sur la table du salon et poussa un soupir de soulagement. Ça devait être lourd. Susanne ne bougea pas et considéra le paquet et seulement lui, ne pouvant se rassasier du mystère qu'il était encore pour eux deux là – bas, qui regardaient. » (B.C.P, P, 75 -76). Chapitre 3.*

*« Ce fut au cours d'une des soirées passées ainsi à la cantine de Ram que Joseph parla à M. Jo de Susanne et qu'il lui exprima une fois pour toutes son point de vue. Après quoi il ne lui adressa plus la parole, sauf bien plus tard, et il ne tint dans un royal dédain. ». (B.C.P, p. 93). Chapitre 4.*

Il s'agit dans le cinquième chapitre d'un passé ponctuel qui évoque une circonstance précise, M. Jo passe la journée chez la famille de Susanne en essayant de s'intégrer avec eux :

*« M. Jo sortit sur la véranda. Susanne ne se demanda plus s'il iraient à Ram. (...) Susanne se leva et alla prendre le litre de*

e buffet. Elle en versa dans une tasse et le lui porta. La mère geignit doucement en prenant la tasse des mains de Susanne. ». (B.C.P, p, 109).

Comme les chapitres précédents, la narratrice commence le sixième chapitre par le passé simple. Puis une longue partie de ce chapitre est narrée à l'imparfait, la narratrice stoppe le déroulement des événements. Elle décrit les circonstances misérables dans lesquelles les indigènes vivaient, puis elle reprend la progression des événements, quand M. Jo décide d'offrir à Susanne une bague en diamant :

« Elle approcha sa main, prit la bague dont la pierre était la plus grosse, la leva en l'air et la regarda longuement avec gravité. Elle baissa sa main, l'étala devant elle et enfila la bague dans son annulaire. ». (B.C.P, p, 126).

De même l'avant dernier chapitre : la narratrice continue la narration à l'imparfait mêlé avec le plus – que – parfait. Le passé simple réapparaît au moment où la mère se met en colère quand elle apprend l'offre du diamant, la narratrice l'emploie quand elle veut décrire la scène où la mère réagit contre Susanne :

« Pourquoi, de la voir sourire fit qu'elle recommença à frapper ?  
elles se leva, se jeta sur elle et la renversa.  
-- Je n'en peux plus, je devais être au lit...  
Susanne releva la tête et la regarda.  
-- J'ai couché avec lui, dit – elle, et il me l'a donnée.  
La mère s'affala dans son fauteuil. « Elle va me tuer, pensa Susanne, et même Joseph ne pourra pas l'empêcher. »  
(B.C.P, p, 141). Chapitre 7.

« Elle ne répondit pas. Joseph alluma la lampe et descendit-les poulets au caporal pour qu'il les fasse cuire. Il remonta en sifflant Romana. ». (B.C.P, p, 160). Chapitre 8.

La deuxième partie du roman, est une reprise de la narration à l'imparfait qui durera jusqu'à la fin du premier chapitre. Le lecteur peut imaginer une nouvelle orientation dans la vie de la famille de Susanne, quand cette famille se déplace vers la ville pour vendre la bague de diamant.

La deuxième partie contient plusieurs chapitres où le passé simple s'éparpille et s'emploie dans de longs paragraphes ce qui nous force à extraire juste quelques passages en représentant l'usage du passé simple dans cette partie.

« Susanne lui promit de renouer avec M. Jo si jamais elle le rencontrait mais elle refusa de le rechercher. La mère se chargea de cette partie de la besogne. ». (B.C.P, p, 180).  
Chapitre 2.

« Joseph hésita encore. Susanne s'éloigna.  
--Susanne ! cria faiblement Joseph.  
Susanne ne répondit pas. Joseph démarra lentement sans l'avoir appelée une seconde fois.  
Susanne remonta l'avenue jusqu'à la place de la cathédrale. ». (B.C.P, p, 192). Chapitre 4.

Le récit tourne à l'imparfait pendant tout le cinquième chapitre, ensuite il y a une reprise du passé simple dont nous donnons un dernier exemple :

*ença donc le dépiquage avec sa femme. Une fois la mère se leva et alla les regarder travailler du haut de la véranda. Le dépiquage une fois fait, ils attendirent qu'il ait plus encore quelques jours et se mirent à repiquer les cinq hectares du haut. ». (B.C.P, p, 329). Chapitre 19.*

La narratrice raconte dans *L'Amant*, sa vie depuis son enfance en Indochine, jusqu'à sa vie d'adulte à Paris. Au début du roman, et au moment de sa rencontre avec son amant dans la traversée du fleuve, la narratrice a quinze ans et demi, en nous référant à sa biographie dans le roman elle passait son baccalauréat en 1931, donc elle évoque l'histoire de sa relation amoureuse avec son amant vers les années 1928 – 1929. Puis la narratrice raconte sa vie d'adulte dans la période des années 1942, en suite elle effectue l'histoire de son enfance, quand elle avait quinze ans et demi. Bien que les temps soient alternés, marqués par un va-et-vient entre des actions de passé et de présent, après l'examen critique de ce roman nous ne pouvons pas retrouver le temps du passé simple, le présent est omniprésent, et manifesté tout au long du récit.

Ainsi la narratrice continue à narrer le récit au présent alors que le passé simple temps principal du récit est retiré.

Nous pouvons donc nous interroger, sur les raisons du changement de position vis-à-vis de l'usage des temps. Nous allons voir comment le présent devient un temps principal et officiel du roman.

Nous nous trouvons devant un premier changement pour les deux textes le premier temps principal selon Benveniste (passé simple) du récit n'est pas pratiqué dans *L'Amant*. Cependant nous tenterons de voir les

est fait l'usage de l'imparfait deuxième temps principal du récit.

## 1.2 L'imparfait de la narration :

Deux temps cardinaux dans le récit ; le passé simple temps du premier plan, et l'imparfait temps du second plan. Quand le passé simple sert à évaluer les événements, l'imparfait sert à bien exprimer des actions inachevées, dont ni le commencement ni la fin ne sont indiqués. Pour Dominique Maingueneau : « *ce n'est pas l'imparfait en tant que tel qui attribue à un énoncé le statut d'énoncé d'arrière – plan mais la relation entre l'imparfait et les formes perfectives (dans lesquelles on inclut le présent historique). Employé différemment, l'imparfait peut prendre d'autres valeurs, en particulier une valeur « itérative » (= de répétition)* »<sup>1</sup>. Donc l'imparfait sert à repérer des faits.

Georges Molinié traite de ce sujet et selon lui : « *On peut, à l'imparfait, figer ou ralentir à volonté, comme sur une photo jaunie ou comme dans un ralenti de cinéma, l'expression au passé de n'importe quel événement, fut – il en lui – même le plus bref qu'on imagine. La même série désinentielle en – ais s'emploie plus communément pour exprimer l'habitude, la répétition, le pittoresque, le cadre, le commentaire, ou l'imaginaire et le rêve.* »<sup>2</sup>

Nous trouvons lors de notre étude du passé simple dans *B.C.P* que l'imparfait occupe une place très étendue dans tout le récit, il exerce notamment deux activités principales qui sont la narration et la description. Dans la narration l'imparfait se charge d'autres valeurs telles

<sup>1</sup> . Dominique MAINGUENEAU, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990, p, 57

<sup>2</sup> . Georges MOLINIE, *La Stylistique*, P.U.F, 1993, p. 83.

et même des actions qui signifient la durée.

Nous choisissons d'extraire quelques passages que nous pensons être pertinents et appropriés :

« Joseph avait l'habitude de jouer avec eux. Il juchait sur ses épaules, leur faisait faire des cabrioles, et parfois en laissait un s'accrocher à son cou et lui faisait descendre ainsi, extasié, le fil de l'eau, jusqu'aux abords du village, au – delà du pont. ». (B.C.P, p, 20).

Ici dans ce passage la narratrice raconte des actions que Joseph a l'habitude de faire, même des actions quotidiennes, nous avons choisi un autre passage dans lequel la narratrice a utilisé l'imparfait pour décrire la durée:

« toutes les dix minutes à peu près, la mère levait la tête au - dessus des cannas, gesticulait dans leur direction, et criait ». (B.C.P, p, 22).

Contrairement aux chapitres précédents, dans la deuxième partie tout le premier chapitre est raconté à l'imparfait car dans cette partie comme nous l'avons déjà vu la narratrice parle d'un autre endroit que ce lui où la famille de Susanne habite, la narratrice décrit minutieusement la ville :

« Les quartiers blancs de toutes les villes coloniales du monde étaient toujours, dans ces années là , d'une impeccable propreté. Il n'y avait pas que les villes. Les blancs aussi étaient très propres. Dès qu'ils arrivaient, ils apprenaient à se baigner tous les jours. ». (B.C.P, p, 167).

« Susanne s'appliquait à marcher avec naturel. Il était cinq heures. Il faisait encore chaud mais déjà la torpeur de

ait passée. Les rues, peu à peu, s'emplissaient  
de blancs reposés par la sieste et rafraîchis par la douche du  
soir. ». (B.C.P, p, 185).

Les remarques que nous pouvons dégager à la suite de l'étude des  
deux temps principaux du récit dans *B.C.P* :

- Nous enregistrons que l'imparfait et le passé simple sont toujours  
employés ensembles, sauf quand le passé simple s'amoindrit, l'imparfait  
prend ses droits et paraît plus présent que lui.
- l'imparfait apparaît comme marqueur de la durée : on perçoit dans le  
récit l'écoulement (lent) du temps, l'inachèvement : « *Joseph était à  
l'avant* », « *le cheval allait très lentement* », « *la mère l'attendait* ».

L'imparfait est aussi fort présent dans *L'Amant*. La narratrice narre le  
récit au présent de narration accompagné de l'imparfait. L'écriture, en  
imparfait, fait le passage de la traversée du fleuve, c'est pourquoi sur le  
présent verbal se greffent deux autres temps verbaux, celui de l'imparfait  
et du plus-que-parfait. Il s'agit, dans le passage suivant, d'un temps du  
récit, la narratrice emploie une longue narration au présent, l'imparfait  
sert donc à souligner une explication, à mieux éclairer l'idée pour le  
lecteur :

« Il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le  
provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès le  
premier regard ou bien il n'avait jamais existé. Il était  
l'intelligence immédiate du rapport de sexualité ou bien il  
n'était rien. Cela, de même, je l'ai su avant l'experiment. »  
(*L'Amant*, p, 28).

l'imparfait est très présent, la narratrice

l'emploie pour souligner leurs habitudes à l'époque :

« *En été on déjeunait sur une grande terrasse qui regardait la seine et on prenait le café dans le jardin qui occupait tout le toit de l'immeuble.* ». (*L'Amant*, p, 81).

Donc *L'Amant*, contrairement à *B.C.P*, quand les deux temps principaux sont employés pour décrire et surtout faire progresser l'événement là où se situe le rôle du passé simple, il n'est fait aucun usage du passé simple dans *L'Amant*. Ce temps du récit se retire pour céder la place au présent de narration qui se substitue au passé simple et introduit le récit et le discours dans une zone floue. Par conséquent nous envisageons une troisième analyse temporelle, celle de l'usage du présent.

### **1.3 Le présent d'énonciation et le présent de narration :**

Partons de la définition générale du présent de l'indicatif : le présent est la partie du temps qui correspond au moment où l'on parle, où l'on est. Selon le Dictionnaire de Linguistique : « un temps situant l'énoncé dans l'instant de la production du discours, dans le « maintenant », le point zéro à partir duquel se définit la durée. »<sup>1</sup>. Ainsi le présent de l'énonciation annonce la coexistence entre l'énonciation et le contenu de l'énoncé. Le narrateur abandonne un temps de l'histoire qu'il raconte, pour témoigner des actions actuelles. Le présent d'énonciation indique la coïncidence présentée par le verbe avec le moment de l'énonciation. Il peut aussi être

---

<sup>1</sup>. LAROSSE, Edition Bordas, 1994, p, 378.

manifestation, il s'agit là, du présent dit gnomique où du présent de vérité générale. Ce présent ne se limite pas au choix du strict moment de la parole, il peut dans ce cas, agrandir sa couverture temporelle quand sa valeur sera renforcée par les syntagmes nominaux qui désignent des groupes d'individus et non pas des individus singuliers. Mais ces deux genres de présent peuvent se confondre avec le présent de narration. Alors comment peut-on savoir s'il s'agit d'un présent de narration ou bien d'un autre genre de présent ?

Dominique Maingueneau voit dans le récit une absence de cohérence sur certains points qui permet l'installation du présent comme un temps majeur : « *Si l'on définit le « récit » comme un mode de narration sans embrayage ni modalisation, il suffit qu'un texte présente ces caractéristiques pour relever du « récit », en l'absence de toute forme de passé simple. Le présent est particulièrement propice à ces emplois : c'est ce qu'on appelle traditionnellement le « présent historique » ou, de manière plus exacte, le présent aoristique. (...) Ce présent ne remplace pas purement et simplement le passé simple, il le supplée localement à des fins stylistiques bien déterminées.* »<sup>1</sup>.

Comme nous l'avons déjà signalé, le présent de narration est employé dans *L'Amant* au lieu du passé simple. Philippe Lejeune, comme Maingueneau définit plus largement ce temps narratif. Il montre que : « *le présent de narration, ou présent historique est une très classique figure narrative : elle fonctionne par rapport à un contexte dans lequel le narrateur emploie normalement l'un des deux systèmes qui sont à sa disposition pour raconter une histoire passée : celui du discours centré sur le présent, où cette histoire viendra au passé composé et à l'imparfait ; et celui de l'histoire, où elle viendra au passé simple et à l'imparfait. La figure du présent de*

---

<sup>1</sup>. . Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit. pp. 46-47

pose momentanée de toute marque de temps que ces marques soient celles qui opposent l'histoire au discours, celles qui opposent dans le système du discours le moment de l'énonciation à celui de l'énoncé, ou celles qui, dans chaque système, sont utilisées pour la mise en relief (l'opposition du passé simple ou composé avec l'imparfait). Ce degré zéro du temps produit des effets différents selon le contexte où il est employé. Le plus souvent il est utilisé pour créer localement un effet de mise en relief, dans le cadre d'un récit à anecdotes. Les signes marquant le rapport du narrateur à l'histoire manquent soudain, si bien que l'histoire semble « crever » l'écran diégétique, refouler son narrateur pour venir sur le devant de la scène. (...) Tout se passe comme si l'histoire devenait contemporaine de sa narration »<sup>1</sup>.

En ce qui concerne, le *B.C.P*, le présent est rarement utilisé, l'auteur ne l'utilise que dans des cadres de dialogues, dans des discours directs. Lorsque elle fait parler ses personnages : « Merde, dit Joseph, il ne veut même plus y aller » (*B.C.P*, p, 16). Un autre exemple qui nous semble pertinent : « Je suis tellement triste que je ne peux plus dormir. Ça commence à faire bien longtemps déjà que je passe des nuits et des nuits à ressasser ces choses. » (*B.C.P*, p, 296).

Dans *L'Amant*, d'abord, le présent est employé dans l'incipit dans un discours direct : « Je vous connais depuis. Tout le monde dit que vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » (*L'Amant*, p, 9).

---

<sup>1</sup>. Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, seuil, 1980, pp, 16-17.

oi du présent semble réservé au discours, mais, dans le reste du roman les choses changent, considérons les passages suivants :

« Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux là »  
(*L'Amant*, p, 17).

« Il paye. Il compte l'argent. Il le pose dans la soucoupe. Tout le monde regarde. La première fois, je me souviens, il aligne Soixante-dix-sept piastres. » (*L'Amant*, p, 64).

Une simple application du passé simple sur les verbes de ce même passage prouvera que le présent se substitue au passé simple:

« Je descendis du car. J'allais au bastingage. Je regardai le fleuve. Ma mère me dit quelques fois que jamais de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux là. »

« Il paya. Il compta l'argent. Il le posa dans la soucoupe. Tout le monde regarda. La première fois, je me souvins, il aligna soixante-dix-sept piastres. »

Le lecteur conçoit que le présent, donne le ton à la suite de tout le récit. L'auteur évoque ses souvenirs et les raconte en conduisant tout le récit au présent et à la première personne. Le lecteur du *B.C.P*, sera non habitué à la technique narrative de l'histoire racontée dans *L'Amant*, il aura l'impression, que l'énonciation narrative des événements est orale et actualisée, et que l'auteur veut vivre les actions du passé au présent.

est toujours confondue avec le sujet de l'énoncé, la narratrice adulte se mêle à la narratrice enfant, et raconter le passé se substitue au présent, qui est à la fois actuel et de souvenirs de la narratrice adulte :

« *Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux.* » (*L'Amant*, p, 24).

#### 1.4 Temps antérieurs :

Pour le *B.C.P*, l'emploi du plus-que-parfait est remarquable dans le récit, prenons l'exemple de la page 15 du récit : « *il avait eu l'idée de ce service* », « *il avait acheté le tout* », « *lui avait apporté du pain de riz* », « *il était retourné* », « *n'avait-il jamais mangé* » qui, précisément, consolidé par des locutions temporelles, se trouve toujours renvoyé à une époque antérieure au moment du récit « ce soir-là » c'est-à-dire le soir du retour anticipé de Joseph. Les embrayeurs du récit soulignant l'antériorité sont d'une part « *C'était la semaine dernière* », d'autre part « *la veille* », situant ainsi les deux époques évoquées par rapport au « présent » du récit.

Nous avons également un passé antérieur « *une fois qu'il eut dételé* », utilisé pour souligner l'achèvement de l'action, le texte se poursuit tout naturellement au passé simple : « *il s'écarta un peu du cheval [...]* » (*B.C.P*, p, 15).

De manière générale nous pouvons considérer que le passé composé dans *L'Amant* est un temps antérieur au présent, d'autre part il est défini par sa forme d'accompli pour ce temps. Le passé composé : temps de

oman avec le présent il devient un temps de narration.

Nous remarquons dans *B.C.P* que le passé composé employé, est aussi un temps de discours, nous citons ces exemples qui peuvent être représentants de l'emploi du passé composé dans tout le récit : « *Je n'ai jamais été heureux moi non plus, dit-il, on m'a toujours forcé à faire des choses que je ne voulais pas faire.* » (p, 97), « *On est allé prendre des poulets pour le voyage, dit Joseph.*» (p, 160), « *Je l'ai pas vu, disait Suzanne.* » (p, 202).

La remarque générale : les temps du discours sont moins représentés dans le *B.C.P*. Ces courts passages de discours, insérés dans le récit, jouent un rôle important pour l'évolution dramatique. Les propos des personnages mis en scène directement constituent ainsi des étapes significatives pour l'évolution du roman, complétant la narration extérieure à la troisième personne où sont énumérées rapidement les actions de Joseph ou de la mère. Les dialogues ne sont pas simples accessoires, mais ont une fonction dans le développement de l'histoire elle-même.

Le lecteur de *L'Amant*, aura l'impression, que l'énonciation narrative des événements est orale, et que l'auteur veut vivre les actions du passé au présent. La narratrice vit ses souvenirs comme de moments contemporains de la narration. Béatrice Didier, affirme que ce genre d'écriture, c'est-à-dire l'écriture concernant le retour en arrière chez la femme est bien différent que chez l'homme: « *le mythe fondamental de toute autobiographie, c'est évidemment celui du retour. Mais le trajet*

« Venir à son enfance semble différent de celui qu'accomplit l'homme; peut-être, lui est-il donné davantage de revivre ces premières sensations dans leur immédiateté, sans qu'une véritable distance ait été opérée, si elle a su conserver en elle, profondément enfouie, ces sensations premières. L'homme se souvient de ce qui est passé; la femme, retrouve ce qui n'a jamais cessé d'être. »<sup>1</sup>. Nous pouvons confirmer selon Béatrice Didier que la femme a tendance à actualiser ses souvenirs, et que c'est le même cas pour Duras, elle explore la temporalité de la rétrospection, et projette le passé dans le présent de la mémoire

Nous remarquons alors, que les indications temporelles des deux récits, sont écrites par rapports aux temps principaux différents. Une discrimination concrète et remarquable, du ton temporel entre les deux récits, l'auteur a écrit *L'Amant*, à contre courant de *B.C.P.* Ce dernier est écrit selon les normes traditionnelles, habituelles aux lecteurs. Le temps principal, est le passé simple, bien clairement, il est présenté en participant à la création d'un effet de linéarité, bien que dans *L'Amant*, Duras rejette le passé simple, ce temps qui devient trop soumis à l'écriture traditionnelle: « *verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement* »<sup>2</sup>, peut-être parce qu'elle voit que ce temps n'est plus un passé *simple* voulait que *L'Amant* soit vidé de toute complication temporelle.

Nous concluons dans le tableau suivant que selon le mode de narration, les deux romans peuvent se caractériser de la façon suivante :

---

<sup>1</sup>. Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, P.U.F, 1981. p, 259.

<sup>2</sup>. Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p, 46-47.

Romans		
Techniques narratives	<i>BCP</i>	<i>L'Amant</i>
Instance → Narrative	Narrateur extradiégétique omniscient. focalisation (zéro- interne).	Auteur-Narrateur- Personnage. Narrateur autodiégétique. Focalisation interne.
Temps du récit ↓	La 3 <sup>ème</sup> personne (il)	La 1 <sup>ère</sup> + la 3 <sup>ème</sup> personne (je) + (elle, il)
Récit au présent		L'Amant
Récit au passé	Barrage contre le Pacifique	

## 2. Le temps narratif :

### 2.1 L'anachronie :

Nous choisirons de baser notre analyse du temps narratif sur l'étude de Gérard Genette dans *Figure III* (1972), qui nous semble très appropriée à notre analyse.

L'analyse de l'ordre temporel, dans le texte littéraire, envisage d'abord une étude de deux types d'ordre : l'ordre linéaire où les événements sont présentés dans un ordre chronologique, et l'ordre non-linéaire, qui occupe la dualité temporelle, c'est-à-dire, la distinction entre temps du récit, (l'acte narratif, la longueur des segments du texte mesurée en

(la durée de déroulement des événements).

Cette étude est faite par rapport aux décalages entre ces deux entités temporelles. Selon Genette : « *Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect.* »<sup>1</sup>

La majorité des récits narratifs ne respectent pas l'ordre chronologique. Le romancier interrompt la linéarité de l'histoire première par une seconde histoire, Genette appelle cette *discordance* « *anachronie* », qui est caractérisée par sa *portée* et *amplitude* : « *Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment << présent >>, c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude* »<sup>2</sup> nous constatons ici que l'anachronie est liée à l'énonciation des événements, elle tient à un écart par rapport à la linéarité dans le texte littéraire.

Les anachronies ou digressions temporelles proprement dites, sont les deux types que Genette nomme l'*analepse* et la *prolepse* : « [ō ] pour éviter les connotations psychologiques attachées à l'emploi de termes comme <<anticipation >> ou <<rétrospection>>, qui évoquent spontanément des phénomènes subjectifs, nous les éliminerons le plus souvent au profit de deux termes plus neutres : désignons par prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, p, 78-79

<sup>2</sup>. GENETTE, *Figures III*, p, 89

ès coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, [ō ] »<sup>1</sup>

### 2.1.1 L'analepse :

L'analepse se manifeste quand le récit évoque d'un coup un retour en arrière, elle est plus fréquente que la prolepse car elle permet d'éclairer le lecteur sur le passé des personnages.

L'analepse est bien fréquente au début bu *B.C.P*, nous relevons une manifestation dans la page 23 du premier chapitre à la première partie :

« *Suzanne et Joseph étaient nés dans les deux premières années de leur arrivée à la colonie. Après la naissance de Suzanne, la mère abandonna l'enseignement d'Etat. [...] ces années-là furent sans conteste les meilleures de sa sa vie, des années de bonheur.* " (*B.C.P*, p, 23).

Après une bonne progression de l'histoire, le lecteur a déjà une idée acceptable sur les personnages et leurs activités dans l'intrigue, la narratrice fait un retour sur le passé de la mère, c'est un flash-back sur leur existence dans cette colonie. Il s'agit là d'une grande analepse, qui commence de la page 23 jusqu'à l'écroulement de ses barrages dans la page 25.

Nous relevons une autre analepse dans le deuxième chapitre, une sorte de biographie du père de M. Jo, en trois pages.

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, p, 82

... : unique d'un très riche spéculateur dont la fortune était un modèle de fortune coloniale. [...]. »  
(*B.C.P*, p, 62-63-64).

Genette dit que : « certaines anachronies [...] se juxtaposent sans retour explicite à la position de base : elles sont donc au même niveau de subordination, et simplement coordonnées entre elles », alors pour Genette, il faut faire un retour à la situation de base pour extraire une véritable analepse.

La narratrice dans *L'Amant* se souvient d'elle quand elle était jeune dès l'incipit introduit :

« Un jour, j'étais âgée déjà, dans la halle d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et m'a dit :  
« Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune » »  
(*L'Amant*, p, 9).

« Maintenant je vois que très jeune, à dix huit ans, à quinze ans J'ai eu ce visage prémonitoire [...]. »  
(*L'Amant*, p, 15).

L'incipit de *L'Amant* marque un passé proche du présent de la narratrice, les passages choisis ci - dessus, dépendent par leur caractère de souvenir, à la situation initiale, c'est-à-dire au présent de la narratrice, Donc, tout en prenant les situations posées par rapport au moment principal de la narration nous considérons tout le passage des premières pages comme une grande analepse.

« *L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale [...]»<sup>1</sup>*

Nous avons trouvé, tout en examinant le *BCP*, une rareté de prolepse, la narratrice utilise ce passage sous une forme de prévision :

« *c'est le lendemain à Ram qu'ils devait faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous* » (*BCP*, p, 14).

Généralement la prolepse est plus fréquente dans les récits de mémoire. Jean Milly dans *Poétique des textes* affirme que : « *Le fonctionnement de la mémoire, qui rappelle les faits dans un ordre et selon une sélection suggérés par l'affectivité et non dans l'ordre "objectif" et complet.* »<sup>2</sup>. La narratrice de *L'Amant*, raconte l'histoire, dans un ordre non – linéaire. L'histoire principale du roman est celle d'une jeune fille de quinze ans et demi vivant en Indochine des années 20. Mais la narratrice fait une sorte de reconstruction de souvenirs quand elle introduit d'autres faits produits plus tard puis elle retourne à l'histoire principale, à notre avis nous pouvons considérer les passages des années 1942, comme des prolepses par rapport à l'histoire principale, car ils représentent ce qui va se passer après, le futur de la jeune fille et le sort de sa famille :

« *Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation Japonaise. J'avais quitté Saigon après mon deuxième baccalauréat en 1931 Il m'a écrit une*

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, p, 105

<sup>2</sup>. Jean MILLY, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, [1992], 2000. p, 134

Nous remarquons aussi dans les pages 77 à 79 que la narratrice illustre une méthode de va et vient entre ses souvenirs, dans laquelle nous remarquons un ordre non linéaire du temps de la narration,

## 2.2 La durée :

La durée ou bien la vitesse narrative, traite le rapport qui mesure la durée de l'histoire par rapport à la longueur du texte. Genette introduit la notion de vitesse : « *La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages.* »<sup>1</sup>

Ces rapports font le rythme du récit. Ce sont les *anisochronies*, qui se réduisent à quatre vitesses. De la plus lente à la plus rapide : la *pause* (le cas de la description, l'histoire n'avance plus, alors que le récit progresse). La *scène* (on parle de scène narrative, lorsque le récit présente un dialogue entre les personnages, dans ce cas nous pouvons dire que le temps du récit est équivalent au temps de l'histoire. Le *sommaire* (caractérisé par sa brièveté, en narrant des années et des mois en quelques lignes, le cas où le temps de l'histoire est plus large que le temps du récit) et l'*ellipse* (le cas inverse de la pause, le texte est arrêté pendant que le temps de l'histoire avance en vitesse remarquable).

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, p, 123.

ude par le *B.C.P.* La première manifestation de l'un des rythmes, est la pause. La narratrice immobilise l'avancement de l'histoire, pour faire une sorte de contemplation du passé des enfants de la mère dans un long passage dont nous choisissons le début :

*« Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissé aller jusqu'au brevet supérieur. » (B.C.P, p, 23).*

En ce qui concerne les scènes, le roman est très riche de dialogues, des conversations directes entre les personnages. Il a été facile d'extraire quelques exemples, alors nous avons choisi ce passage qui nous semble plus pertinent :

*« \_ T'en a marre? demanda Suzanne.  
\_ Il leva les yeux et la découvrit, assise sur le bord de son lit, dans sa robe déchirée.  
\_ C'est rien. Elle t'a fait mal?  
\_ C'est pas ça...  
\_ T'en as marre; toi?  
\_ Je ne sais pas.  
\_ De quoi que t'as marre?  
\_ De tout, dit Suzanne, comme toi. Je ne sais pas.  
\_ Merde, dit Joseph, faut penser à elle aussi, elle est vieille, on se rend pas compte, puis elle en a marre plus que nous. »  
(B.C.P, p, 144).*

Quand au sommaire, il est rarement utilisé, nous avons choisi de citer l'exemple suivant comme un cas de sommaire :

*« Elle avait pourtant dû attendre deux ans avant de l'obtenir.  
Il y'avait maintenant six ans qu'elle était arrivée dans la*

« ... baignée de Joseph et de Suzanne, dans  
cette Citroën B .12 qu'ils avaient toujours. » (B.C.P, p, 24).

Les ellipses, ce genre de phénomène est aussi présent dans le *BCP*, dans lequel, nous citons l'exemple suivant :

« Joseph forçait Suzanne à rentrer dans l'eau. Il aurait voulu qu'elle sache bien nager pour se baigner avec lui dans la mer, à Ram. » (B.C.P, p, 30).

Le début de *L'Amant* est marqué par la manifestation de la pause, le rythme est ralenti, à cause des descriptions qui immobilisent le temps de l'histoire, elles sont parfois répétées, inscrites dans le va-et-vient des souvenirs :

« C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaine de boue et de riz du sud de la Cochinchine, celle des Oiseaux. » (*L'Amant*, p, 17).

Et parfois ces descriptions sont répétées et détaillées, par lesquelles la narratrice nous incite à entrer avec elle dans son imaginaire :

« Sur le bac, regardez moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. déjà fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux. » (*L'Amant*, p, 24).

La scène dans *L'Amant* est un peu abstraite, nous n'avons pas pu extraire des scènes purement dialoguées, mais le passage suivant repère un dialogue plus ou moins marque une présence de dialogue :

elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. elle attend. Alors il le lui demande : mais d'où venez-vous? elle dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. » (L'Amant, p, 43).

Les événements progressent, et le rythme s'accélère, dans lequel nous avons pu remarquer un sommaire comme le présente le passage suivant :

« Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1949, cette femme. C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt. Elle ne peut plus bouger de nulle part. elle est encore restée là-bas, près de la tombe elle dit. Puis elle a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues. »  
(L'Amant, p, 38).

Un autre passage dont le sommaire est très rapide. La narratrice après avoir représenté plusieurs faits dans la vie de la mère en France, décide de résumer tout ce qui est passé après et annonce subitement sa mort :

« Elle est morte entre Dô et celui qu'elle appelle son enfant dans sa grande chambre du premier étage, celle où elle mettait des moutons à dormir, quatre à six moutons autour de son lit aux périodes de gel, pendant plusieurs hivers, les derniers.»  
(L'Amant, p, 40).

ipses, elles synchronisent une durée donnée de l'histoire pendant que le récit arrête son activité, prenons le passage suivant : « *Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho – pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à e moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise. Tout s'est terminé ce jour là.* » (*L'Amant*, p, 37).

Un autre passage de l'ellipse qui sert à accélérer les actions dans le roman : « *Ça a été long. Ça a duré sept ans. Ça a commencé nous avions dix ans. Et puis nous avons eu douze ans. Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze ans. Et puis seize ans, dix-sept ans. Ça a duré tout cet âge, sept ans. Et puis enfin l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné. Abandonnées aussi les tentatives contre l'océan.* » (*L'Amant*, p, 70).

### 2.3. La fréquence :

Selon Genette: « *La fréquence narrative, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse* »<sup>1</sup>

L'action narrative produit les événements dans le même temps à l'histoire et au récit. La fréquence narrative est définie donc par le lien de divergence entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre d'occurrence dans le récit.

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, p, 145.

exte singulatif, la fréquence narrative peut être représentée par rapport à l'égalité du nombre d'occurrences, quand le narrateur :

- Raconte une fois ce qui s'est passé une fois.
- Raconte  $n$  fois ce qui s'est passé  $n$  fois.

Genette propose une deuxième représentation par rapport au déséquilibre du nombre d'occurrences, c'est quand le narrateur :

- Raconte  $n$  fois ce qui s'est passé une fois. Le cas du récit répétitif.
- Raconte une fois ce qui s'est passé  $n$  fois. Le cas du récit itératif.

Dans le *B.C.P*, nous avons trouvé des difficultés à déterminer une fréquence bien présente, car les mêmes événements sont répétés, mais dans des situations différentes, prenons pour exemple le passage suivant :

*« mais, à part le car, il passait peu d'autos sur la piste, pas plus de deux ou trois dans la journée. C'étaient toujours les mêmes autos de chasseurs qui allaient jusqu'à Ram. » (B.C.P, p, 21).*

Ensuite la narratrice entame de nouveau ce fait dans le passage suivant :

*« aussi passait-il pas mal d'autos de chasseurs à cette époque-là de l'année. » (B.C.P, p, 317).*

Un autre fait répété, concerne l'échec des barrages qui causent la colère et la maladie de la mère :

*« depuis l'écroulement des barrages, elle ne pouvait presque rien essayé de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi. » (B.C.P, p, 22).*

rages, elle était malade et même en danger de  
mort, d'après le docteur. » (B.C.P, p, 22).

Le docteur faisait remonter l'origine de ses crises à l'écroulement  
des barrages. » (B.C.P, p, 22).

« Le docteur n'avait pas tellement tort. On pouvait croire que c'était  
à partir de là que tout avait vraiment commencé. »

(B.C.P, p, 30).

En appliquant la règle du texte répétitif : « raconter *n* fois ce qui s'est  
passé *une* fois » le passage de la narratrice sur le Mékong forme un  
exemple pertinent pour les phrases répétées :

« Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage  
d'un bac sur le Mékong. " (L'Amant, p, 11).

« Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. "  
(L'Amant, p, 16).

« C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac  
qui est entre Vinhlong et Sadec » (L'Amant, p, 17).

L'énonciation n'est pas limitée uniquement à la fonction répétitive :  
nous trouvons aussi les marques d'un récit itératif, car le temps du récit  
est supprimé dans les grandes parties des sommaires et des ellipses.  
Ainsi, le récit itératif n'est pas uniquement un fait de fréquence, mais,  
comme le dit Genette, le récit itératif « touche aussi à l'ordre (puisque en  
synthétisant des événements 'semblables' elle abolit leur succession) et à la  
durée (puisque'il élimine en même temps leurs intervalles)»<sup>1</sup>. Par conséquent,  
l'anachronisme des souvenirs évoqués est consolidé par ce récit répétitif  
et itératif.

---

<sup>1</sup>. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, P, 178



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

La remarque essentielle que nous avons pu dégager, c'est que la narratrice du *B.C.P* a respecté les normes de la chronologie temporelle, mais *L'Amant* par rapport au *B.C.P* son ordre chronologique est marqué par et d'une certaine façon une suite de l'ordre de la mémoire ; cet ordre est non-linéaire représentant bien le fonctionnement de la mémoire, donc l'ordre temporel de *L'Amant* est loin de respecter la chronologie des événements.

## 1. Personnages (point commun) :

Beaucoup de théoriciens se sont intéressés à la manière d'envisager l'analyse des personnages. Ce qui nous force, à nous placer par rapport aux catégorisations les plus adéquates de personnages avant d'entreprendre notre analyse.

Greimas a défini le personnage au niveau de sa fonction narrative. Il établit un schéma actantiel quand il distingue six rôles actantiels<sup>1</sup> à partir de sept sphères d'actions proposées par Propp<sup>2</sup> : (sujet ; objet ; destinateur ; destinataire ; opposant ; adjuvant.) Mais l'objet d'analyse d'une telle approche ne peut être appliqué que sur la diégèse.

L'analyse des caractères répétitifs au niveau des personnages de nos deux romans, nous amène à chercher les types de personnages que Marguerite Duras a mis en scène dans ses romans. Quoique, nous puissions appliquer le schéma actantiel de Greimas sur le *B.C.P* vu que *L'Amant* est composé d'une esthétique moderniste qui remet en question tous les contrats du roman traditionnel comme le personnage, l'intrigue...alors, nous choisissons à cet effet l'étude proposée par Philippe Hamon dans son article « *Pour un statut sémiologique du personnage* »<sup>3</sup> et qui semble être, la plus appropriée à notre sujet.

---

<sup>1</sup>. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.

<sup>2</sup>. V. Propp, *Morphologie du conte*, Le Seuil, 1928. Points n° 12.

<sup>3</sup>. Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.

nage sur le modèle du signe linguistique. Le personnage devient le "signe" du récit et se prête à la même qualification que les signes de la langue. Puisque, dans la langue, on distingue entre des signes référentiels (arbre, soleil), des déictiques (ici, maintenant), et des anaphoriques (celui-ci, il). Philippe Hamon propose de classer les personnages d'un roman en trois catégories : catégorie de personnages-référentiels, catégories de personnages-embrayeurs et catégorie des personnages-anaphores.

### 1.1 Les personnages référentiels :

Selon Philippe Hamon, ce type de personnages fait partie de : « *personnages historiques (Napoléon III dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...)*. Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés »<sup>2</sup>.

L'histoire des deux romans se fait pendant l'occupation française de l'Indochine mais nous ne pouvons pas vraiment enregistrer des personnages historiques, ou des personnages qui renvoient le lecteur à cette période, sauf que le caporal du *B.C.P*, (son nom réfèrent à un grade du système militaire donné à un assistant indigène de la mère) nous renvoie à la période coloniale. Cet homme misérable, qui est le meilleur allié de la mère, devient symbolique. Ce paysan dénué ne s'approche de

---

<sup>1</sup>. Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977. p, 121.

<sup>2</sup>. Ibidem. p, 122.

é lorsque Joseph l'attache sur le capot de sa voiture afin qu'il puisse alimenter le radiateur percé. Source d'illusions, le colonialisme brise indifféremment les rêves du Caporal et de la mère dont les entreprises aboutissent à la même forme d'échec. L'un symbolise le sacrifice de l'individu au système—le paysan transformé en animal—l'autre finira en victime anonyme de l'administration coloniale. En ce qui concerne *L'Amant*, ses personnages ne font pas partie de la catégorie des personnages référentiels, car l'histoire de tout le récit tourne autour de la jeune fille, son amant et sa famille.

## 1.2 Les personnages embrayeurs :

« Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leur délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant (...), personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. »<sup>1</sup>

Les personnages embrayeurs : dessinent la place de l'auteur ou du lecteur dans la fiction (narrateur-témoin, observateur)

Dans le *B.C.P*, nous regroupons le personnage de M. Jo, qui raconte l'histoire de son père, le personnage de Joseph, quand il prend la parole et raconte à Suzanne, sa rencontre avec la dame qui a acheté le diamant « *Je me suis trompé. C'est au cinéma que je l'ai rencontrée. Elle est arrivée en retard, quand les lumières étaient déjà éteintes.* » (*B.C.P*, p, 258).

Dans *L'Amant*, d'abord le personnage de la narratrice qui est un personnage conteur, prend la parole et raconte sa vie pendant tout le

---

<sup>1</sup>. Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977. p, 123.

personnage de la mère elle prend plusieurs fois la parole quand elle s'adresse à sa fille. Prenons cette exemple : « *tu sais que c'est fini? Que tu ne pourras jamais plus te marier ici à la colonie ? [...] ici tout se sait, ici tu ne pourras plus.* » (*L'Amant*, p, 114). Le frère aîné est aussi un personnage embrayeur parce qu'il prend la parole quand il s'adresse à la narratrice à propos de la mort de leur petit frère « *il a dit : quelle horreur cette mort, c'est abominable, notre petit frère, notre petit Paulo.* » (*L'Amant*, p, 98). L'amant est aussi un personnage embrayeur, quand il raconte à la jeune fille ce qui s'est passé entre son père et lui.

### 1.3. Les personnages anaphoriques :

« Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (...) ils sont en quelques sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. »<sup>1</sup>

Dans le cas de nos romans, le *B.C.P* et *L'Amant*, nous ne pouvons pas regrouper les personnages anaphoriques, il n y a ni personnage prédicateur, ni personnage doué de mémoire, tout dépend de ce que la narratrice raconte.

Notre analyse des personnages se porte en premier lieu sur les relations familiales qui semblent être le facteur fondamental de la spécificité de son style : « *J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai*

---

<sup>1</sup>. Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977. p, 123.

« des choses sans aller jusqu'à elles. » (*L'Amant*, p, 14).

Cette analyse est centrée sur la récurrence des personnages entre le *B.C.P* et *L'Amant*. Car leur caractère répétitif présente l'homogénéité de l'état social de personnages des deux œuvres, plus particulièrement à partir des relations familiales entre la mère et ses enfants.

Nous passons maintenant à l'étude des personnages selon une autre approche pour analyser leurs principales composantes et déterminer avec précision les éléments de leur personnalité. Nous nous attacherons d'abord à des tendances liées à leurs caractères physiques. Ensuite, nous les organisons selon une présentation rationnelle qui ira selon notre examen critique des ces deux œuvres, du moins important pour Duras au plus important pour respecter la loi d'intérêt, ou qui, tout du moins, s'attachera à passer des aspects superficiels au plus profond d'une personnalité sans éviter les ambiguïtés, voire les contradictions.

1. Le *B.C.P* : « Il leur avait semblé tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. » (*B.C.P*, p, 13). Ainsi la narratrice débute le roman, le pronom numéral cardinal « trois » donne déjà au lecteur l'idée que l'histoire concerne trois personnages principaux. Le lecteur s'aperçoit après, que ces trois personnages forment en fait les membres d'une seule famille, ce sont : **la mère**, **Joseph** et **Suzanne**. Un quatrième personnage **M. Jo** l'homme riche ne faisant pas partie de la famille, que nous ne pouvons pas négliger car il forme en réalité un personnage homogène avec l'homme Chinois le personnage héros de *L'Amant*.

2. *L'Amant*, il s'agit comme nous l'avons déjà montré dans les chapitres précédents de l'histoire de l'auteure elle-même, Duras projette dans ce roman des portraits de personnages qui ont eu de l'importance

il s'agit de l'histoire d'une jeune fille, de sa mère et de ses frères. L'auteure choisit de ne pas les nommer, ils sont identifiés par **la mère**, **le frère aîné**, et **le petit frère**. La désignation de la jeune fille, oscille entre la première et la troisième personne, la narratrice s'identifiant dans un mélange de (je) et de (elle).

## **2. Inventaire et étude des personnages :**

### **2.1 M. Jo, le Chinois et la jeune fille:**

L'auteure fait amalgame entre la fiction et les souvenirs réels à travers les personnages M. Jo du *B.C.P* et le Chinois de *L'Amant*. Ces deux personnages dévoilent la fascination de la jeune fille et de sa famille pour un homme riche qui pourrait les sortir de leur misère. Les deux hommes sont de riches colonisés tandis que la jeune fille et sa famille appartiennent à la catégorie des colonialistes mais de Blancs qui survivent dans la misère des indigènes. Nous présentons d'abord dans ce tableau les caractères communs qui rapprochent M. Jo de l'homme Chinois de *L'Amant*

<u>M. Jo</u> du <i>B.C.P</i>	<u>Le Chinois</u> de <i>L'Amant</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'homme élégant qui possède la limousine noire (la Maurice Léon Bollée).</li> <li>- Ce n'est pas un blanc</li> <li>- Habillé d'un costume de tussor.</li> <li>- Fils unique d'un riche chinois.</li> <li>- Plus âgé que Suzanne.</li> <li>- Il fume les cigarettes anglaises, les 555.</li> <li>- Il revient de Paris</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'homme élégant qui possède la limousine noire (la Maurice Léon Bollée).</li> <li>- C'est un Chinois</li> <li>- Vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair</li> <li>- Orphelin de mère, et fils unique d'un riche chinois.</li> <li>- Plus âgé que la jeune fille.</li> <li>- Il fumé les cigarettes de marque.</li> <li>- Il était à Paris</li> </ul>

M. Jo un homme riche, fils unique d'un spéculateur de Saïgon. Son père avait racheté les plantations des Terres Rouges du nord du Cambodge pendant la crise du caoutchouc, dix ans auparavant. Il les revendait après à prix d'or à des sociétés étrangères. Malgré tout il est détesté par toute la famille, seul son argent les intéresse. Le Chinois de *L'Amant*, est aussi un homme riche, le seul héritier d'un vieux chinois un banquier autoritaire. Qui a déjà arrangé le mariage de son fils avec une jeune chinoise riche. Le Chinois tombe amoureux de la jeune fille dès leur rencontre sur le bac qui traverse le Mékong. Une même différence d'âge M. Jo « *C'était un jeune homme qui*

is, habillé d'un costume de tussor grège » (B.C.P, p, 42), le Chinois de *L'Amant*, est aussi plus âgé que la petite « *Il a douze ans de plus que moi* » (*L'Amant*, p, 62) mais ce Chinois est méprisé par les frères exactement comme Joseph du *B.C.P.* Joseph ne supporte pas la présence de M. Jo et lui montre constamment son dégoût.

M. Jo n'est pas beau, « *C'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne. Les mains petites étaient soignées, plutôt maigres, assez belles et la présence du diamant leur conférait une valeur royale, un peu déliquescente.* » (BCP, p, 42). La narratrice nous présente les détails physiques de M. Jo à travers les yeux de Suzanne. Alors dès le début il n'y a pas une attirance physique qui peu séduire Suzanne. Prenons ce passage « *Vous êtes une ordure, dit-elle faiblement. Joseph a raison, une ordure. Je vais lui cracher à la figure. Elle ouvrit la porte et le crachat lui resta dans la bouche. Ce n'était pas la peine. C'était la déveine, ce M. Jo, la déveine, comme les barrages, le cheval qui crevait, ce n'était personne, seulement la déveine.* » (BCP, p, 73-74). Susanne insulte M. Jo quand ce dernier insiste pour la voir nue, tandis qu'elle s'est laissé facilement embrasser par d'autres hommes pourtant ils ne lui offraient rien, par rapport à l'amour et à l'argent de M. Jo.

La même dérision de la jeune fille envers l'homme Chinois de *L'Amant* « *Comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre ?* » (*L'Amant*, p, 74). Mais la narratrice a avoué qu'elle avait menti, et qu'elle avait juré sur sa vie que rien n'est

*alingre*, ces mots semblent exprimer ce que la fille ressent en réalité, envers le Chinois.

## 2.2 Joseph entre le petit frère et le frère aîné :

Dans ce tableau, nous allons déceler les principales caractéristiques des personnages frères dans *Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*.

Joseph du <i>B.C.P</i>	Le frère aîné de <i>L'Amant</i>	Le petit frère de <i>L'Amant</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trop aimé par sa sœur.</li> <li>- Il s'occupe de sa sœur et de sa mère.</li> <li>- Chasseur de tigres.</li> <li>- Vulgaire</li> <li>- L'enfant préféré pour sa mère.</li> <li>- Il fait beaucoup de fautes d'orthographe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Indésirable et haïssable pour la sœur.</li> <li>- Occupe la place de son père dans la famille.</li> <li>- Voyou</li> <li>- Il a la primauté absolue dans le cœur de sa maman.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le seul qui intéresse sa sœur.</li> <li>- Occupé par le frère aîné et la mère.</li> <li>- Il s'intéresse à la chasse.</li> <li>- Il n'est pas cultivé</li> </ul>

Un seul frère pour Suzanne, c'est Joseph, ces deux frères du *B.C.P* sont séparés par l'énorme différence d'âge entre la jeune fille et son petit frère de *L'Amant*.

Le personnage de Joseph « *rassemble les caractéristiques de plusieurs hommes décrits dans L'Amant* »<sup>1</sup>. A partir de ce tableau nous remarquons que Joseph ressemble le plus un arrangement du frère aîné et du petit frère de *L'Amant*. Il ressemble au frère aîné, lorsqu'il est adoré par sa mère et il exerce une influence sur elle. Il est vulgaire et fort, il sait faire autorité et il est respectueux. Il n'est pas cultivé. « *Il faisait trop de fautes d'orthographe, lui, fils d'institutrice.* » (*B.C.P*, p, 328) Et il ressemble au petit frère de *L'Amant*, Joseph a une bonne relation avec sa sœur, et il s'intéresse à la chasse ou aux automobiles et les conséquences de son départ sont identiques à celles de la mort du petit frère dans *L'Amant*. Cela est confirmé surtout par la scène où la mère, frappe sa fille. Joseph regarde mais il imprime une direction au comportement de la mère, « *Après qu'il ait crié, elle avait encore frappé mais moins fort et chaque fois moins longtemps.* » (*B.C.P*, 138). Dans *L'Amant* le fils aîné regarde et en plus il encourage la mère à frapper, « *il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant* ». Le fils cadet « *crie à la mère de la laisser tranquille* » (*L'Amant*, p, 57) et puis se cache, pleurant.

Le frère aîné de *L'Amant* est trop aimé par la mère il est son fils préféré, son amour éternel : « *Des trois enfants qu'elle avait eus, elle préférait l'aîné, un fils superbe, tendre et dévoyé.* » (*L'Amant*, p, 57) cette

---

<sup>1</sup> Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris 1990, p. 155.

le sentiment d'injustice aux autres enfants, surtout pour la fille : « *je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal* » (*L'Amant*, p, 13). La jeune fille avoue à son amant que son frère aîné est la cause de leurs malheurs, « [...] *cette violence de mon frère aîné, froide, insultante, elle accompagne tout ce qui nous arrive, tout ce qui vient à nous. Son premier mouvement c'est de tuer, de rayer de la vie* » (*L'Amant*, p, 68)

### 2.3 La mère :

Elle est « *un être déséquilibré, mais non pas nécessairement désespéré, parce que c'est dans sa quête même qu'il puise de l'espérance. Le thème de l'espoir est en fait intrinsèquement lié aux tentatives ratées de tous les personnages durassiens* »<sup>1</sup>

Dans le *B.C.P* et *L'Amant*, la relation entre la mère et ses enfants est assez compliquée par leur situation sociale, dans la colonie. La mère tient lieu de toute parenté à ses enfants après la mort brusque de son mari. Nous regardons la mère qui a peur du départ définitif de ses enfants et qui fait des efforts assidus pour bien établir ses enfants et pour les retenir chez elle. De l'autre côté nous voyons le désir des enfants de devenir indépendants. Mais cela semble impossible tant que la mère est là et vivante. Dans ces relations on trouve la mère aimée et détestée, les enfants adorés et humiliés.

---

<sup>1</sup>. Šrámek, Jiří, *Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras*, Études romanes de Brno, 9, 1977, p. 40-41.

iliales est presque pareille. Dans les deux romans elle ne se distingue que dans certains aspects. *B.C.P* offre un récit continu de la mère et de ses deux enfants, un fils Joseph et une fille Suzanne. Dans *L'Amant* nous trouvons la mère qui sacrifie tout à ses enfants. La mère qui est disposée à accepter que son fils soit presque un analphabète sans perspective d'une vie digne pour le garder auprès d'elle et qui est capable de soutenir la relation scandaleuse de sa fille avec un homme chinois pour obtenir de l'argent. La mère excuse son comportement par leur vie commune pleine de misère: « *Faut être dans notre situation pour qu'une mère donne sa fille à un homme pareil* » (*B.C.P*, p, 110).

Dans la relation des enfants envers leur mère on trouve l'amour et l'admiration mais aussi la haine « *[...], cette salope, ma mère, ah! qu'elle meure!* » (*B.C.P*, p, 187). La mère est considérée comme responsable du chagrin et du désespoir de ses enfants. Mais dans leurs relations réciproques on trouve beaucoup d'émotions vives. Joseph « *[...] croyait même, [...], qu'il n'aimerait jamais aucune femme comme il l'aimait. Qu'aucune femme ne la lui ferait oublier. «Mais vivre avec elle, [...], ce n'était pas possible».*» (*B.C.P*, p, 284).

Le désir des enfants du *B.C.P* est plus réel que celui de leur mère. Ils aspirent à la vie indifférente, sans manques. Ils désirent l'indépendance. Ils ont besoin de devenir autonomes et de commencer à mener leurs propres vies. « *[...] ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle.*» (*B.C.P*, p, 184).

*Amant* exploite des enregistrements des faits familiaux. En général la mère garde un amour profond pour tous ses enfants. Elle vit pour eux, mais à la fin elle est capable d'abuser de ses enfants pour atteindre à un bonheur commun. La mère fait « *chaque jour l'avenir de ses enfants et le sien* » (*L'Amant*, p, 9) et elle « *nous fait photographe pour pouvoir voir si nous grandissons normalement* ». (*L'Amant*, p, 89) Pourtant la vie familiale semble être vide: « [...] aucune fête n'est célébrée [...], pas d'arbre de Noël, [...]. [...] aucun mort non plus, aucune sépulture, aucune mémoire » mais elle cache les émotions profondes « *Elle seule* » » (*L'Amant*, p, 56).

La présentation des enfants passe toujours après celle de leur mère. Les enfants ne sont évoqués qu'à travers leur mère, de la façon dont elle les habillait et ce qu'ils pouvaient penser de la mère : « *les signes avant-coureurs* » (*L'Amant*, p, 17). Ces signes sont: « [...] de ne plus pouvoir nous laver, [...] nous habiller, [...] nous nourrir. » (*L'Amant*, p, 17). L'auteure ne s'attarde pas sur leur description, car ce qu'elle veut montrer à travers leur apparence peu soignée, c'est un signe de « *ce grand découragement* » de la mère (*L'Amant*, p, 17).

Dans *L'Amant* on trouve aussi la contradiction des sentiments des enfants envers leur mère. En même temps les enfants aiment et détestent leur mère : « [...] je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on portait aussi [...]. » (*L'Amant*, p, 26). Ils l'admirent : « *De là sans doute l'admiration que nous avons pour le savoir de notre mère, en toutes choses, [...].* » (*L'Amant*, p, 54) Mais ils désirent la vie commune et aussi sa mort signifiant leur indépendance.

et sa fille permet à celle-ci d'échapper à la dépendance de sa mère. Dans le *B.C.P* elle trouve son indépendance après la mort de sa mère. Dans *L'Amant* son départ est lié à la mort du petit frère. « *Elle est morte pour moi de la mort de mon petit frère.* » (*L'Amant*, p, 29).

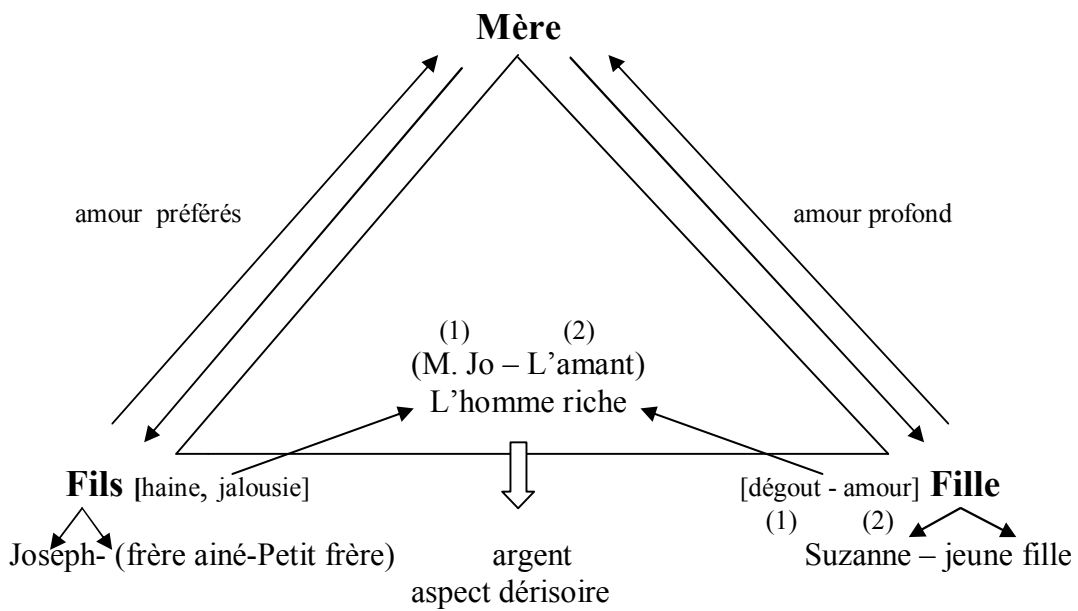
La fille de *L'Amant* choisit l'écriture comme carrière de sa vie : « [...] *ce que je veux c'est ça, écrire.* » (*L'Amant*, p, 23). Mais l'avis de la mère sur le désir de sa fille était toujours négatif. Pourtant c'est l'écriture qui devient l'issue de son enfance traumatique.

Nous concluons que la narratrice de *L'Amant* reprend la situation familiale du *B.C.P*, mais celle-ci a subi quelques changements. Joseph a été remplacé par deux frères. Les trois enfants sont unis dans l'amour de leur mère et dans la douleur de sa vie ruinée, comme le cas de deux enfants du *B.C.P*. Dans cette forme de roman familial la narratrice est privée de l'affection de sa mère en face de ses frères étant divisés en un bon et en un mauvais côté. Le Chinois, qui est l'amant de la fille a perdu son aspect dérisoire donné au M. Jo, et ne remplace pas les frères, mais vient s'ajouter à eux pour constituer un triangle où les trois personnages masculins coexistent dans les sentiments de celle-ci oscillent entre l'amour pour le petit frère, la passion corporelle pour l'amant et la haine pour le frère aîné.

La mère est un personnage omniprésent dans les deux romans de Duras. C'est un personnage mis au centre de son univers littéraire. Marguerite Duras ne s'intéresse, dans ces deux livres, qu'à faire des créations qui permettent de donner une psychologie raffinée, à ses

étudie le personnage comme un outil, un moyen pour le lecteur à accepter un ensemble de données émotionnelles réunies à une réalité sociale vécue dans un être imaginaire et fictif.

Récapitulation sous forme d'un schéma :



(1) : M. Jo.

(2) : L'amant.

↔ : Sentiment réciproque.

→ : Sentiment éprouvé.

⇒ : Caractéristiques générales.

Les actions des personnages dans le roman sont situées dans un espace imaginaire ou bien ancrés dans le réel. Réel dans lequel le romancier pense en fonction des besoins de son récit, afin de répondre à la logique de l'intrigue. L'espace permet par exemple de présenter des lieux différents comme lieux clos (intérieur, chambre) et lieux ouverts (extérieurs, paysage naturel) Alors l'espace est une dimension indispensable au récit qui nous permet d'imaginer et de représenter le lieu où se déploie l'histoire racontée.

La description de l'espace répond, en principe à la question : où cela se passe-t-il ? Mais son rôle dépasse ce cadre et deux autres questions doivent être posées : comment l'espace est-il représenté ? Et pourquoi a-t-il été choisi de préférence à un autre ? C'est que la représentation de l'espace apporte indirectement des informations sur l'histoire.

La description de l'espace agit sur la forme du texte, l'espace assume son rôle à partir de son intégration dans la structure narrative, et sa relation avec les personnages. En effet, ces relations peuvent dépendre de l'état psychique comme de l'état social du personnage ou par exemple reflètent un emblème de situations quelconques bienfaitantes ou épouvantables. J. P. Goldenstein développe l'intérêt de la spatialité quand il propose une étude plus analytique, dans laquelle il nous conduit à nous rendre compte en premier lieu de la géographie du roman, car chaque récit contient une topographie particulière qui lui donne son orientation ou son intention perceptible. Sa deuxième étude est centrée sur l'analyse des techniques d'écriture qui permettent à l'écrivain de proposer son espace, soit par une représentation d'abstraction du décor, à

par l'insistance du décor en l'introduisant dans le réel. Enfin dans une troisième étude fondée sur les fonctions de l'espace, J. P. Goldenstein définit l'espace comme moyen de dramatisation de la fiction. Henri Mitterrand affirme dans son étude de l'espace : « *On doit aussi tenter de dégager des rapports structuraux plus profondément modelants. L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...). La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques sociales.* »<sup>1</sup> Selon Mitterrand nous pouvons étudier l'espace à partir de certains points comme les symétries (lieu du début, lieu de la fin), et les combinaisons : « *dans ses structures profondes, le roman tire son harmonie et son efficacité de la rigueur des relations paradigmatiques et syntagmatiques qui unissent entre eux les actants, les actions et les circonstants (...). En second lieu, la diégèse surgit de l'inobservance des règles du code des devoirs et interdits topologiques, et trouve son dynamisme dans la généralisation du dérèglement, jusqu'au châtement mortel des transgresseurs, qui ramène le récit à l'inertie et restitue au carré du code sa permanente intégrité.* »<sup>2</sup>. Il ajoute aussi qu'il y a une interférence entre le système topologique, actanciel et diégétique : « *Lorsque le circonstant spatial (...) devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou en d'autres termes, de décor ? Quand l'espace romanesque devient une forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description, tandis que le personnage, l'action et la temporalité relèveraient seuls d'une théorie du récit. Le roman, depuis Balzac surtout, narrativise l'espace au sens précis du terme : il en fait une composante essentielle de la*

---

<sup>1</sup>. Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1980, p, 201.

<sup>2</sup>. Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1980 p, 205.

exemple de Balzac, que le théoricien a cité nous rappelle que nous sommes en face de deux romans qui représentent deux pôles entièrement différents, *B.C.P.*, dit traditionnel et *L'Amant* considéré comme un roman de la seconde manière de Duras. Nous nous trouvons d'abord devant la nécessité d'examiner l'importance que chacun de ces deux genres littéraires a donnée à l'espace. La narration traditionnelle accorde à l'espace un intérêt d'objectivité, car la description des objets permet au lecteur de caractériser les personnages, bien que son changement dépende de celui des personnages et de l'évaluation de l'action. Alors que pour l'écrivain moderne, c'est la présence lancinante d'objets et de décors qui l'intéresse. Il décrit ces objets avec une application particulière aux détails, en évitant toute relation avec les émotions. Leur apparition est neutre dépourvue de toute philosophie morale et sentimentale. L'écrivain moderne a rompu la structure narrative traditionnelle, l'espace devient plus subjectif. Il voit la nécessité de définir une nouvelle manière d'appréhender l'espace dans l'ensemble de la structure narrative.

Il s'agit dans notre analyse de l'espace dans *B.C.P.* et dans *L'Amant*, de les mettre en relation avec l'effet que produit l'espace dans l'esprit de Duras dans ses deux œuvres. Nous insistons sur ces rapports existants dans l'espace alternatif durassien.

Duras semble reprendre dans ces deux romans les événements d'une même histoire située dans l'espace asiatique de l'enfance, en ménageant des changements, des élargissements, ou des déplacements. Parce qu'en prenant les catégories géographiques de l'espace créées par la

---

<sup>1</sup>. Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1980pp, 211-212.

que les lieux évoqués dans les deux romans sont relatifs à l'Indochine.

Dans la première partie de *B.C.P*, l'espace s'organise de Ram à Kam : « *Il n'y avait dans la plaine qu'une seule piste qui allait de Ram à la ville en passant par Kam. On ne pouvait donc pas se tromper de chemin.* » (p, 22) les personnages du *B.C.P* habitent dans un « bungalow » (le bungalow à Kam : un lieu ambivalent fermé/ouvert), lieu colonial très pauvre, situé près de la mer, dans la « concession » de la « plaine » de « Kam », dans le haut- Cambodge « *En effet ce dont mouraient les enfants dans la plaine marécageuse de Kam, cernée d'un côté par la mer de Chine – que la mère s'obstinait à nommer Pacifique, « mer de Chine » ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves* » (*B.C.P*, p, 32). Cette concession se situe près de « La piste des chasseurs » : « *la piste traversait l'étroite plaine dans toute sa longueur. Elle avait été faite en principe pour drainer les richesses futures de la plaine jusqu'à Ram, mais la plaine était tellement misérable qu'elle n'avait guère d'autres richesses que ses enfants aux bouches roses toujours ouvertes sur leur faim. Alors la piste ne servait en fait qu'aux chasseurs, qui ne faisaient qu'y passer, et aux enfants, qui s'y rassemblaient en meutes affamées et joueuses : la faim n'empêche pas les enfants de jouer.* » (*B.C.P*, p, 33), donc la concession, la plaine et la piste ce sont des lieux naturels ouverts qui menacent le sentiment de tranquillité et de sérénité des personnages.

La deuxième partie déplace les personnages vers ce qu'ils appellent la « haute ville » (Saigon de *L'Amant* en l'occurrence) :

ait une grande ville de cent mille habitants qui s'étendait de part et d'autre d'un large et beau fleuve. » (B.C.P, p, 167).

Dans *L'Amant* les personnages, habitent à «Sadec », près de « Saigon » où la narratrice fait ses études au lycée, elle réside dans « un pensionnat » loin du lycée, et dans la même ville « La garçonnière » où elle partage toujours ses journées de plaisir avec son amant, le Chinois de « Cholen ». Le seul moyen de déplacement entre ces deux villes c'est à travers « le Mékong » le grand fleuve de la grande plaine, où se trouve leur « bungalow ».

Par une approche de délimitation, nous pouvons déceler comme dans ce tableau les diverses couches, qui varient les lieux dans les deux romans alors qu'il s'agit en fait du même lieu.

<i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	<i>L'Amant</i>
__ Ram	__ Cholen
__ Kam	__ Sadec
__ La plaine	__ Le Mékong (le fleuve)
__ Le bungalow	__ la petite maison sur le lac de Hanoi
__ La capitale (la plus grande ville de la colonie)	__ Saigon

À partir du tableau ci-dessus, que Duras a une certaine tendance de fidélité et de permanence aux espaces et aux lieux qu'elle utilise. Ces lieux sont relatifs à l'Indochine et qui permettent de donner une apparence réaliste à ces deux récits. Alors à partir de ce tableau, en comparant leurs situations dans l'histoire par rapport aux actions des personnages : Kam deviendra Sadec dans *L'Amant*, et Ram deviendra Cholen, le lieu de la réussite du père de l'amant est largement évoqué par le fils à la demande de la jeune fille. Si les noms changent (Kam Sadec ; Ram Cholen), leur charge symbolique et émotionnelle reste la même.

Le Mékong et la mer sont présents dans les deux textes comme les éléments d'un décor permanent et éternel. Mais cela n'empêche aussi que ce sont des lieux symboliques : la mer (le pacifique) dans *B.C.P.*, et le fleuve le (Mékong) dans *L'Amant*, ce sont des lieux symboliques à la peur. La mer [espace géographique], un lieu réel qui s'est présenté suivi d'un sentiment dissimulé de peur et de menace. C'est ce que Duras a affirmé elle-même, elle a avoué que : « *La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours très marée, à l'invasion par l'eau* »<sup>1</sup>, l'eau a été toujours abordé dans ses œuvres, comme si l'auteur insiste toujours sur l'origine de sa peur liée au combat perdu contre le pacifique :

« *Mais la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte. Croyant qu'elle n'avait été victime que d'une marée particulièrement forte, et malgré les gens de la plaine qui tentaient de la dissuader, l'année d'après la mer monta*

---

<sup>1</sup>. Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

mais elle montait toujours suffisamment pour brûler tout, directement ou par infiltration. (...) elle avait jeté ses économies de dix ans dans les vagues du Pacifique. »

(*B.C.P.*, p, 25).

« Joseph forçait toujours Suzanne à rentrer dans l'eau. »

(*B.C.P.*, p, 30).

De même dans *L'Amant*, l'auteur manifeste toujours son appréhension de l'eau, elle n'a pas oublié sa peur de l'eau:

« Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emportait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat. » (*Amant*, p, 18).

« Et puis enfin l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné. Abandonnées aussi les tentatives de l'océan. » (*Amant*, p, 70)

Les deux romans marquent une esthétique répandue dans le réel, et en même temps le lecteur sent qu'ils contiennent un réseau qui les déréalise. Duras introduit ses lecteurs dans le présent, comme l'éprouve *L'Amant* :

« C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaine de boue et de riz du sud de la Cochinchine, celle des Oiseaux. Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là... »

L'attention est portée sur les impressions décrites en détail et sur les souvenirs, comme si l'espace représente pour Duras la raison réelle du récit. En fait, les données spatiales dans le *B.C.P* aussi bien que dans *L'Amant*, se laissent simplifier à un décor naturel :

« *Le soir tombait très vite dans ce pays. Dès que le soleil disparaissait derrière la montagne, les paysans allumaient des feux de bois vert pour se protéger des fauves (...)* »  
(*B.C.P*, p, 32).

La remarque majeure qui est faite c'est que la romancière a une tendance à la description du décor naturel répétitif, comme « *le grand fleuve asiatique* », les lieux ne sont présentés que selon les besoins de ses personnages (bungalow, Ram, Kam Saigon Concession...etc.). Dans *L'Amant*, l'espace est organisé de façon adéquate à l'abandon des règles du roman traditionnel en lâchant tout caractère d'objectivité ou de subjectivité. Duras présente les lieux dans les deux romans de manière à conduire un récit qui convienne aux actions de ses personnages.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# CONCLUSION

narrative dans l'œuvre de Marguerite Duras nous indique en premier lieu son attachement à l'autobiographie. Les deux œuvres sont constituées d'un récit de vie relatant des événements semblables à ceux vécus l'auteur par elle-même. Ensuite, nous nous sommes interrogée sur la relation existant entre Marguerite Duras et le *Nouveau Roman*, à propos de laquelle nous mentionnons bien qu'elle a orienté son écriture dans une deuxième période d'écriture. Elle ne se considérait pas parmi les nouveaux romanciers et ne faisait partie d'aucun mouvement littéraire. Alors Duras a utilisé un style indépendant de toute influence.

Ces aperçus du premier chapitre nous ont permis de passer à l'analyse et à la compréhension de style de Duras au niveau de la narration. Plus précisément au niveau des structures du récit. Nous nous sommes penchée dans le deuxième chapitre sur le statut du narrateur. L'instance narrative est prise en charge par deux types différents de narration, où Duras projette une image d'un second moi au sein de ses deux œuvres. Ces deux textes n'appartiennent pas à la même perspective narrative. Leur mécanisme énonciatif diffère et sont présentés dans la mesure où dans chacun, une instance narrative est différente de l'autre, mais en même temps le *B.C.P* et *L'Amant* forment une unité où tout se fait écho, nous avons pu regrouper les mots les plus répétés dans les deux œuvres, les deux récits se situent clairement dans une perspective de la réécriture à partir des matériaux autobiographiques, l'aboutissement entre la fiction et l'autobiographique s'exprime essentiellement dans des changements de l'énonciation à la troisième personne du *B.C.P* et de la première personne de *L'Amant*.

phrases brèves, un style monomaniaque de la répétition. Duras organise avec insistance et d'une manière cohérente et logique la micro-structure de *L'Amant* autour des mots-clés utilisés déjà dans le *B.C.P.* Elle utilise aussi un nouveau style du « Je » dans *L'Amant*. Qui donne un caractère véridique à ce récit parce qu'il permet de découvrir sa racine biographique. Sur un autre niveau, celui de la focalisation interne qui ordonne la structure de ces deux récits, le point de vue des personnages (Suzanne et la jeune fille) dans les deux romans reste dominant. L'auteur a une tendance remarquable à focaliser ses récits sur ce que voient ses personnages.

Dans la deuxième partie intitulée La Structure de l'histoire dans le *B.C.P.* et *L'Amant* nous traitons d'abord dans le premier chapitre les notions de la temporalité. Nous nous sommes également interrogée sur l'utilisation des temps verbaux. Les résultats montrent que les deux romans ne présentent aucun trait commun. Deux options sont présentées. Le système temporel de *B.C.P.* est basé sur le passé (passé simple, plus-que-parfait) les faits se sont produits antérieurement à la lecture. L'auteur installe une plus grande distance entre le lecteur et l'action. Par contre le système temporel de *L'Amant* est basé sur le présent. Le récit est plus vivant car l'auteur actualise les événements en utilisant le présent de narration.

Nous enregistrons ensuite l'insertion d'anachronies temporelles. Longues analepses au niveau des deux récits et utilisation remarquable des prolepses dans *L'Amant* par rapport au *B.C.P.* Leur insertion se fait avec les temps du rythme narratif. Certaines utilisations d'ellipses et de sommaires ont été repérées dans ces deux textes.

qui participe toujours à l'analyse des composantes de l'histoire traite les figures des personnages dans les deux romans qui présentent des caractéristiques communes. Nous avons pu en premier lieu les catégoriser, selon le classement proposé par Philippe Hamon, en personnages référentiels dans le *B.C.P* beaucoup plus embrayeurs dans les deux textes. Puis nous avons suivi une deuxième démarche. Nous avons regroupé les personnages des deux romans à partir de leur caractère répétitif. Nous nous sommes basés plus particulièrement sur les éléments de leur personnalité, dans lesquels, nous avons déduis que la constitution de ces derniers n'est pas inspirée par la raison. Ses personnages agissent sous la poussée de leurs émotions profondes. Marguerite Duras recherchait une écriture qui lui permettait de transmettre son attitude émotionnelle face à la réalité et de présenter ses expériences personnelles dans ses œuvres. Dans notre dernière analyse, celle de la représentation de l'espace. Nous avons constaté que l'auteur présente les lieux selon les besoins de ses personnages. Nous pouvons conclure que l'espace de la structure romanesque chez elle, est caractérisé aussi par la répétition.

La structure narrative des deux textes de la romancière est caractérisée par la répétition et la réécriture. A cet effet, nous nous demandons si cette répétition est liée à l'effet de la mémoire et ne concerne seulement que ses deux œuvres ou caractérise en général l'écriture durassienne ? Pouvons-nous parler dans ce cas, d'une manifestation d'intertextualité dans toutes ses œuvres ?



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# **BIBLIOGRAPHIE**

**te Duras :**

- Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris, 1950.
- Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984.

**2. Les ouvrages théoriques :**

- Alette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris, 1990.
- Alain ROBBE-GRIET, *Pour un Nouveau roman*, Paris 1963.
- Georges MOLINIE, *La Stylistique*, P.U.F, 1993.
- J.P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duculot, 1983.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Mieke BAL, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris, 1966.
- Dominique MAINGUENEAU, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990.
- LAROSSE, Edition Bordas, 1994.
- Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, seuil, Paris, 1980.
- Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.
- Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, P.U.F, 1981.
- Jean MILLY, *Poétique des textes*, Nathan, Paris, [1992], 2000.
- A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
- V. PROPP, *Morphologie du conte*, Le Seuil, 1928. Points n° 12.
- Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1980.

ieux de Marguerite Duras, Minuit, Paris,

1977.

### 3. Les articles :

- Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.
- Lis, JERZY, *Du Nouveau roman à la nouvelle autobiographie*, Études romanes de Brno, 24, 2003.
- Šrámek, Jiří, *Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras*, Études romanes de Brno, 9, 1977.

### 4. Les sites :

- <http://www.google.fr>.



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

# ANNEXES

L'étude de la structure narrative dans : *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* de Marguerite Duras, analyse et dévoile le style d'écriture de l'auteur qui se distingue durant la deuxième moitié du XXe Siècle. Il s'agit de s'intéresser à la localisation précise des rapports qui départagent, qui relie ou qui produisent une relation de continuité entre les deux textes.

Le travail contient deux parties : la première partie s'intitule « *La structure du récit dans Un Barrage contre le Pacifique et L'Amant* » elle se compose elle-même de deux chapitres. Le premier s'intitule « *Vouloir s'écrire* » et présente les résumés des deux œuvres. En fait il s'agit d'une histoire commune entre les deux œuvres et la vie de l'auteur elle-même. Le travail d'analyse commence par montrer en général les tendances de l'écrivaine à l'écriture autobiographique puis sa relation avec le courant du nouveau roman pour bien déterminer si l'auteure est influencée par les techniques de ce courant ou non. Le deuxième chapitre intitulé « *Analyse narrative* » traite le statut de la narratrice qui assume l'histoire et ses fonctions. En effet, l'élément constant qui semble unir les deux textes c'est la réécriture, éléments répétitifs qui révèlent la structure de l'histoire. Quant à la deuxième partie intitulée « *Techniques spatio-temporelles* », cette partie se divise aussi en deux chapitres. Le premier chapitre intitulé « *Les temps de la narration* », s'intéresse à l'aspect temporel dans les deux récits qui sont traités de manière différente. Le deuxième et le dernier chapitre intitulé « *Les composantes de l'histoire* », est consacré au traitement des personnages et de l'espace décelés dans les deux textes de l'auteur, dont le caractère répétitif est



Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ait des mêmes relations qu'entretiennent les personnages dans les mêmes lieux. La conclusion résume la compréhension du travail. L'analyse de la structure narrative a révélé une continuité à partir du caractère répétitif existant dans ces deux textes de Marguerite Duras.

The study of the narrative structure in “A Barrier Against the Pacific” and “Marguerite Duras Lover” analyses and reveals the writing style of the author who became distinguished during the second half of the XXe Century. It’s about being interested in the precise localization of the relationship which connects or makes a kind of continuity between the two texts.

The task has two parts; the first part is entitled “The Structure of the Story in the Barrier Against the Pacific and Marguerite Duras Lover.” This later is composed itself of two chapters; The first one is “The Need to be written” which presents the summaries of the two works. In fact, it is about a similar theme between two works and the life of the author herself. The analysis begins by pointing out the tendencies of the author to the autobiographical writing and then her link to the new novel writing style in order to find out whether or not she is influenced by these techniques.

The second chapter entitled “Narrative Analysis” deals with the status of the narrator who pursues the story. In fact, what seems to constantly relate the two texts is the “rewriting” technique; repeated elements which reveal the structure of the story. As for the second part entitled “Technical space-time”, it is also divided into two chapters; the first chapter “Tenses of the Narration” deals with the temporal aspect in the two accounts which are expressed in a different way. The second and final chapter entitled “The Components of the Story” is entirely devoted to the characters and space detected in the two texts of the author whose same repetition technique is prevalent because the characters are maintaining the same relations in the same places. The conclusion



*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ion of the whole work. The analysis of the narrative structure revealed a continuity emerging from the repetition technique found in both texts of Marguerite Duras.

### 3. الخلاصة:

من خلال دراستي للبنية السردية لسد ضد التيار والعاشق لمرغريت دوراس لاحظت تميز الكاتبة التي ذاع صيتها في النصف الثاني من القرن العشرين بالكتابة عن نفسها "السيرة الذاتية".

وبناء عليه قسمت بحثي إلى ثلاث فصول تناولت في الفصل الأول، الرغبة في الكتابة الذاتية مع إظهار دوافع وأسباب ميولات الكاتبة إلى السيرة الذاتية وعلاقتها مع تيار الرواية الجديدة، وبذلك يكون الفصل الثاني معنون بـ: التحليل الروائي الذي يتناول كيفية رواية القصة مع إسقاط أدوارها على أرض الواقع وبدوره قسمت الفصل الثاني إلى جزئين :

- الجزء الأول : يتناول البيئة الروائية لسد ضد المحيط والعاشق.
- الجزء الثاني : أسلوب القصة مع تحديد زمانها ومكانها.

وخصصت الفصل الأخير لدراسة محتويات القصة من حيث الشخصيات والمكان المتواجدين في النصين. وأخيرا يتلخص الفهم العام للعمل في تحليل التركيبية السردية بتحديد العلاقات التي تربط بين النصين عن طريق صفة الإعادة المتواجدة في النصين لمرغريت دوراس.



**PDF**  
Complete

*Your complimentary  
use period has ended.  
Thank you for using  
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to  
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Structure narrative, autobiographie, analyse narrative, hétérodiégétique, autodiégétique, caractère répétitif, marques d'énonciation, temps narratif, personnages, espace.