

UNIVERSITE LUMIÈRE-LYON2
U.F.R. DE SCIENCES DU LANGAGE
THESE Pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITE LUMIÈRE-LYON2
Discipline : Sciences du Langage
Présentée et soutenue publiquement
Par
Isabelle DONEUX-DAUSSAINT
Le 13 décembre 2001

Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative

Directeur de thèse : Catherine KERBRAT-ORECCHIONI

JURY Catherine KERBRAT-ORECCHIONI Christiane BLOT-LABARRERE Sylvie DURRER Nadine
GELAS Dominique MAINGUENEAU

Table des matières

Remerciements . .	1
RESUME .	3
Abstract . .	5
Introduction générale . .	7
PREMIÈRE PARTIE : LA MACROCOMMUNICATION . .	15
Introduction .	15
I. DIALOGUE ÉTENDU OU DIALOGISME . .	18
Chapitre 1 : Le « dialogue » entre instances narratives. .	18
Chapitre 2 : Le dialogue entre auteur et lecteur réels, ou l'« épitexte public ». . .	41
Chapitre 3 : Le dialogue de texte à texte. polyphonie et intertextualité. .	56
II. DIALOGUE ENTRE AUTEUR ET LECTEUR INSCRITS .	73
Chapitre 1 : La gestion de l'information romanesque. . .	73
Chapitre 2 : Stéréotype et stéréotypie. .	135
Chapitre 3 : Les normes des interactions. . .	179
Conclusion .	263
DEUXIÈME PARTIE : LE DIALOGUE DES PERSONNAGES .	265
Introduction .	265
Chapitre 1 : La communication non verbale. . .	266
1. Le code de transcription romanesque. .	268
2. La nature de la communication non verbale. . .	277
3. La nature des éléments paraverbaux. . .	295
4. Les éléments mixtes. . .	326
5. Les fonctions du paraverbal et du non verbal. . .	347
6. Conclusion. .	359
Chapitre 2 : La politesse. .	363
1. Politesse et langage. .	368

2. Aspects narratifs. . .	411
3. Un modèle aménagé. . .	433
4. Conclusion. . .	445
Chapitre 3 : Les Émotions. . .	447
1. L'émotion représentée. . .	455
2. L'émotion visée. . .	572
3. Conclusion : le statut de l'émotion dans l'univers durassien. . .	593
conclusion . .	595
TROISIÈME PARTIE : DE LA TYPOLOGIE À LA SCÈNE . .	601
introduction . .	601
1. Les monologues durassiens. . .	612
2. Les dilogues durassiens. . .	623
3. Les trilogues durassiens. . .	673
4. Le polylogue durassien. . .	723
5. Conclusion. . .	756
conclusion générale . .	763
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE . .	779
<u>1. Ouvrages de M. Duras</u> [les éditions utilisées sont entre crochets]. . .	779
DURAS (M.) . .	779
1.1. Entretiens. . .	781
1.2. Documents audiovisuels. . .	781
<u>2. OEuvres littéraires citées</u> [les dates renvoient aux éditions utilisées]. . .	782
<u>3. Bibliographie</u> [ouvrages mentionnés ou utilisés]. . .	782

Remerciements

Je remercie Marc Wilmet et Raymond Trousson, parce qu'ils m'ont formée.

Je remercie Paul Aron et Hoda Blanc, parce qu'ils ont cru en mes capacités.

Je remercie Didier Daussaint, parce que sans lui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Je remercie ma Directrice de Thèse, Mme Catherine Kerbrat-Orecchioni, pour l'image qu'elle donne d'elle-même et pour sa gestion des rapports humains qui ont fait en sorte que ce travail soit arrivé à son terme.

RESUME

La thèse se propose d'examiner le dialogue romanesque chez Duras à la lumière de la pragmatique, et plus précisément des analyses effectuées par les interactionnistes pour les conversations authentiques. Le dialogue romanesque ne se réduira pas aux seuls dialogues de personnages, qui sont eux-mêmes à envisager par rapport à un circuit communicationnel supérieur. Aussi une première partie intitulée « macrocommunication » vise-t-elle tout en posant le problème du statut pragmatique de la fiction à ré-articuler pour le texte durassien les éléments (polyphonie narrative, intertextualité) référant à ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Bakhtine, le dialogisme. Y sera posée l'existence d'un auteur et d'un lecteur inscrits par rapport auxquels sont analysées la gestion de l'information, la stéréotypie et les normes qui participent en profondeur à la communication, voire au dialogue entre ces instances. Les deuxième et troisième parties sont consacrées plus spécifiquement aux dialogues de personnages. La deuxième vise au travers d'une analyse de la communication non verbale, de la politesse et de l'émotion à définir en profondeur le statut de ces dialogues chez la romancière, l'évolution qu'ils ont subie dans son écriture, et à contribuer à l'élaboration d'une poétique du dialogue. La troisième tente de les catégoriser sur le modèle proposé par les interactionnistes, tout en articulant cette typologie aux différentes scènes romanesques de la tradition littéraire. Tout au long de l'analyse, une mise en parallèle des dialogues durassiens avec ceux d'autres oeuvres, littéraires ou cinématographiques, et avec les interactions réelles permet de dégager les spécificités du code romanesque d'une part, de l'écriture durassienne de l'autre, mais aussi de renvoyer aux interactionnistes les interrogations qu'amène inévitablement une représentation littéraire des conversations.

MOTS-CLES : actes de langage / communication non verbale / dialogisme / dialogue romanesque / Duras / émotion / gestion de l'information / interactions verbales / intertextualité / maximes conversationnelles / narratologie / norme / politesse / polyphonie / pragmatique / stéréotypie / typologie.

Abstract

This thesis examines the dialogues in the novels of Marguerite Duras in a pragmatic perspective, more specifically within the framework used in conversational analysis for naturally occurring conversations. Novelistic dialogue is not understood here simply as dialogue between the characters. It must, in fact, be considered with respect to a higher communicative level. Indeed, the first part of the study, "macrocommunication", raises the question of the pragmatic status of fiction and reexamines concepts such as narrative polyphony and intertextuality (referring to what has been called "dialogism" since Bakhtine) in view of applying them to the prose of Duras. The existence of an author and a reader, embedded within the text, is assumed, and, with respect to these concepts, an analysis is proposed of the way information is managed, of stereotyping, and of the conventions which govern communication (one might even use the word "dialogue") between them at a deeper level. The second and third parts examine the dialogues between characters. Through an analysis of nonverbal communication, of politeness, and of emotion, the second part attempts to define the status of these dialogues for the novelist and the way they have evolved in her writing, and to contribute to the construction of a poetics of dialogue. The third part attempts to categorize these dialogues according to the models assumed by interactionists, while establishing links between the resulting typology and the different types of narrative scenes assumed in the literary tradition. Throughout the analysis, the dialogues of Duras are compared to those of other works, literary and cinematographical, as well as to naturally occurring interactions. This makes it possible to uncover the specific properties of the novelistic code on the one hand, and of Duras's writing on the other. It also suggests a series of questions for interactionists, which are inevitably raised by the literary representation of conversations.

Introduction générale

Toutes ces considérations posent le problème du degré de généralité, ou au contraire de finesse, auquel doit se tenir l'analyse, et qui est en tout état de cause toujours plus ou moins arbitraire (Kerbrat-Orecchioni 1987b : 29).

Depuis deux décennies, un intérêt particulier s'est fait jour dans le monde francophone pour tout ce qui relève de l'étude de la conversation et des interactions verbales, sous l'impulsion des travaux effectués par les Américains. Depuis peu, cette préoccupation concernant l'art de converser avec ses règles de fonctionnement et ses règles de politesse régissant l'ensemble des interactions sociales rejoint les préoccupations « grand public », comme en témoigne le nombre de manuels ou de traités qui se publient à ce sujet. Transférer cette préoccupation linguistique et sociologique dans le domaine littéraire restait à faire. Lane-Mercier (1989), Durrer (1994) et Kerbrat-Orecchioni (1985 ; 1996c et 1997) en ont été les précurseurs, et c'est donc dans la poursuite de la voie qu'elles ont ouverte que ce travail s'inscrit.

Cette étude se propose d'analyser le dialogue romanesque dans l'oeuvre de Marguerite Duras, rejoignant ainsi les dernières préoccupations des « durassiens » qui « après une vingtaine d'années riches en travaux collectifs (ouvrages et colloques) centrés autour de l'oeuvre de Marguerite Duras dans son ensemble et relevant de problématiques multiples et largement ouvertes » souhaitent, comme en atteste l'appel à communication du colloque *Écriture romanesque, écriture poétique*, « cerner de plus près un aspect particulier de l'enjeu littéraire de cette oeuvre »¹. Duras a, en effet, souvent été étudiée sous l'angle thématique, biographique, psychanalytique, plus rarement sous

l'angle narratologique et encore moins sous l'angle linguistique ou pragmatique. Quant aux études stylistiques, sans doute de par la fascination qu'exerce la romancière sur ses lecteurs, elles se centrent plus sur l'effet produit que sur la stricte analyse des procédés. Il nous a donc paru important de démonter les mécanismes de mise en paroles du texte durassien et de tenter ainsi de mettre en lumière les différents aspects techniques d'une écriture qui emprunte souvent dans les romans la voie du dialogue sous toutes les formes que celui-ci peut revêtir. Le fait de se situer sur le plan de l'analyse des techniques nous amènera souvent à reconsidérer certains poncifs de la critique durassienne - caractère artificiel des dialogues, écriture du silence, fadeur des mots, héroïnes évanescences, écriture de la passion, ... - et à comparer effet produit et marques textuelles.

La perspective de recherche adoptée sera celle d'une pragmatique narrative qui consistera plus spécifiquement à articuler les résultats de « l'analyse interactionnelle » telle qu'elle est développée dans le champ francophone par Kerbrat-Orecchioni et l'équipe du GRIC, par l'école de Genève et par Vion aux théories de la narratologie développée par Genette, Adam mais aussi Maingueneau, Bal, Reuter, Todorov - pour ne citer que les principaux théoriciens auxquels nous nous référerons dans le cadre de cette étude. Une telle insertion se voit justifiée par la tendance de la narratologie actuelle qui, comme le signale Adam (1996 : 10), « [...] remplace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur ». C'est donc tout l'acte littéraire qui s'insère au sein de la pragmatique par les termes de « stratégie » et d'« intention ». Maingueneau (1990 : VII) place, lui aussi, la démarche pragmatique en prolongement de la critique structuraliste et insiste sur le fait qu'elle permet de ne plus voir le texte comme une « structure détachée de l'activité d'énonciation ». L'analyse conversationnelle éclairera donc non seulement le dialogue entre les personnages, mais aussi la production du texte romanesque conçu comme communication. Une telle démarche (Maingueneau 1990 : VI), « impliquant un changement dans le regard porté sur les textes », « modifie considérablement le paysage critique » puisqu'« un grand nombre de phénomènes jusqu'ici négligés passent soudain au premier plan, tandis que d'autres sont lus différemment ».

Le but de la recherche sera double : d'une part, faire émerger la spécificité du fonctionnement du dialogue romanesque durassien sous ses multiples aspects, avec comme partie centrale le dialogue entre les personnages considéré par rapport aux conversations réelles, mais aussi par rapport aux autres dialogues littéraires ; d'autre part, tenter d'apporter des éléments à une *poétique du dialogue romanesque*, dans la ligne ouverte par Durrer et Lane-Mercier, qui définit ainsi le double but d'une démarche fort similaire à la nôtre :

[...] ma démarche sera double, visant à appréhender la parole romanesque d'abord dans ses rapports avec la parole réelle, ensuite dans ses relations avec la diégèse (1989 : 17).

¹ Alazet, Blot-Labarrère & Harvey (2000), in « Société Marguerite Duras », *Bulletin 6*.

Le terme « dialogue » n'est pas à prendre dans le sens courant d'une interaction entre deux personnes - ou deux personnages, quand il s'agit d'une oeuvre littéraire -, à laquelle nous réserverons le terme de « dilogue » à côté du « trilogue », interaction à trois personnes et du « polylogue », interaction à plusieurs personnes. Il fonctionnera donc en terme générique pour désigner l'ensemble des interactions entre les personnages romanesques. Nous ne réduirons pas non plus le concept de « dialogue romanesque » aux paroles de personnages rapportées en style direct. Ce serait confondre l'objet et ses modalités de mise en texte que Genette (1972 : 189-203) divisait en trois selon les modes de reproduction : direct, indirect (dont l'indirect libre, d'après lui, n'est qu'une variante) et narrativisé. Ce choix nous écarte donc des ouvrages antérieurs relatifs au dialogue romanesque ou aux paroles de personnages. Qu'il s'agisse de Durrer (1994 : 8) ou de Lane-Mercier (1989 : 18), elles n'envisagent toutes deux comme objet d'étude que les paroles de personnage reproduites au style direct. Les analyses quantitatives qui en découlent offrent alors des résultats paradoxaux : Durrer, comme Frantext, signale que *Le ravisement de Lol V. Stein* ne comprend que 15 % de dialogues, alors que tout lecteur a l'impression justifiée par l'analyse qu'il s'agit d'un roman de paroles². De plus, ce choix limite la constitution d'une véritable poétique globale du dialogue. Un romancier comme Flaubert avait déjà attiré l'attention, dans sa *Correspondance*, sur l'importance du mode de report dans l'économie générale du roman :

En 1858, au lendemain de Madame Bovary, il déclare n'accepter le dialogue en style direct que lorsqu'il est « important de fond » (IV, p. 292, 309), c'est-à-dire lorsqu'il caractérise bien les personnages [...]. Pour cela, il faut le « serrer », utiliser l'indirect afin de « reculer » les choses secondaires, ce qui a comme conséquence de mettre en relief l'essentiel. [...] Dix ans plus tard, vers 1867-1870 [...] il reprendra la même idée de hiérarchie, mais en l'appliquant de façon quelque peu différente. Il écrit alors qu'il faut réserver le dialogue aux scènes principales (V, p. 321, VI, p. 103, VII, p. 142) et dans ces scènes aux personnages principaux : « les paroles de la bonne, qui n'est pas un personnage du livre, devraient être racontées et non dites. Vous n'observez pas les plans », écrit-il à Amélie Bosquet (V, p. 321) ; et à Saint-Valéry « Vous vous perdez dans les dialogues [...]. À quoi sert la conversation avec le médecin, lequel on ne reverra plus ? » (VI, p. 104, cité par Gothot-Mersch 1983 : 201-202).

Dès lors si l'on veut rendre compte de la double spécificité du dialogue romanesque telle que Murat (1983 : 179) l'a mentionnée - « tout dialogue obéit par principe à une double logique, étant à la fois conversation et fragment narratif » -, il semble impossible de n'étudier que les dialogues en style direct. Toutefois, si nous prendrons effectivement en considération toute parole de personnages, quel que soit son mode de mise en texte, nous ne réserverons pas dans ce travail une partie qui lui soit spécifiquement consacrée. Le mode de reproduction des paroles, constituant capital de la problématique littéraire du dialogue, a déjà été étudié tant en linguistique qu'en stylistique et qu'en narratologie. D'autre part, son champ d'application est tellement vaste que l'analyser chez Duras aurait constitué un travail à part entière.

En évitant de réduire le dialogue romanesque aux seules scènes dialoguées, une

² Paroles médiatisées par la conscience du narrateur qui part à la recherche de l'être de Lol.

première extension à l'utilisation habituelle de la notion de dialogue romanesque est posée. Un deuxième élargissement s'avère lui aussi nécessaire, dans la mesure où, au vu des interactions réelles, il serait absurde de ne pas prendre en compte les interactions non verbales. Un regard peut être interrogatif et équivaloir à une question, un poing levé peut fonctionner comme une menace et un rire comme une insulte. La ligne de démarcation entre le verbal et le non verbal n'est donc pas nette, sans compter que les phénomènes paraverbaux peuvent à tout moment modifier la portée d'un acte de langage. Aussi envisagerons-nous sous l'appellation de dialogues romanesques toute forme d'interaction (verbale ou non) entre personnages.

En outre, et conformément au sens étymologique du terme d'« une parole qui traverse », il ne sera pas inutile de considérer d'autres niveaux de dialogue, même s'il ne s'agit pas toujours de véritables interactions. À côté de l'étude des interactions entre personnages, nous nous interrogerons sur la possibilité d'utiliser le terme de « dialogue » pour qualifier la communication entre les instances émettrices et réceptrices de l'oeuvre romanesque et de l'employer aussi dans l'optique du dialogisme bakhtinien qui renvoie aux concepts de « polyphonie » et d'« intertextualité ». Le deuxième niveau hiérarchiquement supérieur aux dialogues de personnages sera ainsi constitué par le dialogue qui s'instaure entre les instances de communication du texte littéraire (auteur/lecteur réels, auteur/lecteur virtuels et narrateur/narrataire)³ ainsi que par le dialogue entre le texte et les autres textes. L'étude du dialogue romanesque prend ainsi toute sa dimension dialogique et dépasse le strict aspect dialogal.

La première partie de ce travail envisagera donc le niveau supérieur de communication dans le lien qu'il entretient avec le dialogue de personnages puisque que, comme le signale Berthelot (2001 : 4), le dialogue romanesque est « d'abord adressé au lecteur » et que ce « dialogue existe non seulement comme échange entre deux ou plusieurs protagonistes, fictifs ou non, mais comme fragment d'un acte de langage plus vaste, qui est le roman lui-même ». Certaines spécificités durassiennes apparaîtront déjà à ce stade.

Deux grandes questions apparaissent alors en filigrane. L'une concerne l'*a priori* méthodologique : le fait d'appliquer une méthode interactionnelle aux dialogues fictionnels présuppose-t-il un rapport mimétique entre le dialogue romanesque et la conversation ? L'autre porte sur le choix du corpus et de la romancière.

L'idée d'un dialogue littéraire qui serait en rapport mimétique avec les conversations réelles a été réfutée depuis longtemps. Il n'en reste pas moins que l'étude des interactions verbales authentiques permet de développer une méthode qui rénove totalement l'approche du dialogue littéraire jusqu'ici parent pauvre des études narratologiques et confiné dans l'approche thématique ou au mieux fonctionnelle. Comment dès lors justifier épistémologiquement un tel transfert ? Il semblerait, comme l'a démontré Pavel (1988), que l'univers fictionnel puisse fonctionner comme un des mondes possibles et qu'en empruntant aux mathématiques un mode de représentation métaphorique, l'on puisse envisager les conversations fictionnelles comme un ensemble qui fonctionnerait selon ses

³ Nous ne partageons donc pas le point de vue de Mathet (1988 : 1-2) qui voit derrière l'utilisation de l'adjectif « romanesque » une restriction de son champ d'investigation aux « échanges fictifs de répliques entre les personnages des romans ».

règles propres, mais aussi dans un rapport codifié avec l'ensemble des conversations réelles. Chaque élément de l'ensemble A (dialogue littéraire) serait en liaison non univoque avec un élément de l'ensemble B (conversation réelle). Il s'agira dès lors de déterminer les lois qui régissent l'ensemble A, autrement dit de définir la codification littéraire, mais aussi d'étudier les relations existant entre A et B. À titre d'exemple, un silence dans l'interaction réelle peut être transcrit dans le code littéraire par des points de suspension, par le terme « silence » ou par des expressions comme « après un moment » etc. ; le polylogue qui, dans les conversations réelles, peut apparaître en échanges simultanés (créant parfois une véritable cacophonie) devra obligatoirement être géré par le dialogue romanesque en linéarité. Dès lors, le travail réalisé sur les conversations réelles permet par voie de comparaison de faire ressortir la spécificité du code romanesque et de tenter de définir les moyens dont dispose le romancier pour produire dans ses dialogues l'« effet de réel » à l'origine de la confusion mimétique. Comme un parallélisme constant sera fait avec les conversations de la vie quotidienne, chaque fois qu'il s'agira d'interactions authentiques, nous le préciserons par l'emploi des adjectifs « réel » ou « authentique » associés au terme dialogue, interaction ou conversation.

La deuxième question concerne la justification du choix de l'auteur et du corpus. Pourquoi étudier le dialogue romanesque chez Duras ? Tout d'abord, parce que si plusieurs études, comme celle de Durrer ou comme les travaux de Gothot-Mersch et de Mathet sur Flaubert, ont déjà fait apparaître certaines spécificités de ce type de dialogue au XIX^e siècle, à notre connaissance et dans la perspective que nous avons définie, aucune étude n'a été réalisée sur les dialogues romanesques au XX^e siècle. Ensuite, parce que Duras offre plus d'un intérêt. Elle appartient à cette série de poètes et d'écrivains dont parle Fonagy (1983 : 16) qui « **[ayant] pour métier d'aller au-delà de la communication des contenus conscients, ont toujours porté un intérêt particulier à la "façon de parler" des personnes et des personnages** ». D'autre part, la romancière est passée d'une écriture de type traditionnel à une écriture influencée par les Nouveaux Romanciers. Elle représente donc un condensé d'histoire littéraire et permet ainsi d'observer l'évolution du code littéraire concernant le dialogue. Enfin, elle a réécrit ses propres oeuvres en réalisant, selon l'expression de Genette (1982 : 395-405), des transmodalisations passant de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale ou cinématographique, de l'écriture cinématographique à l'écriture romanesque ou de l'écriture théâtrale à l'écriture romanesque. Ces transformations permettent par le recours à la comparaison de faire apparaître certaines spécificités de la codification romanesque des dialogues par opposition aux codifications théâtrales ou cinématographiques. En outre, Duras s'est très souvent exprimée sur son oeuvre tant à la radio et à la télévision que par la voie d'interviews réalisées par des journalistes de la presse écrite. Plusieurs de ces entretiens (*Les parleuses*, *Les lieux de M. Duras*, *Marguerite Duras à Montréal*, *Dits à la télévision*) sont publiés et constituent ainsi une étape intermédiaire intéressante dans une perspective contrastive entre l'interaction authentique et ses transcriptions et le dialogue littéraire. Duras y commente abondamment ses pratiques d'écriture, comme dans ses écrits théoriques. Comme l'a observé Gelas (1988 : 326), Duras, ainsi que Proust, se révèle être une fine analyste des conversations et le travail d'écrivain qu'elle réalise en « stylistisant » ses observations des conversations authentiques s'avère être une mine de renseignements concernant le fonctionnement des interactions réelles. On

pourrait presque aller jusqu'à généraliser à l'ensemble de l'oeuvre l'observation qu'Ammour (2001b : 42) a faite pour *Le square* où il signale que le roman-pièce de théâtre « n'est, en fait, qu'un tissu, presque un patchwork, de [...] conversations courantes ».

Notre étude du dialogue romanesque chez Duras se subdivisera en trois grandes parties, pas toujours strictement étanches tant le niveau hiérarchiquement supérieur influe sur la communication entre personnages. La première partie, intitulée macrocommunication, étudiera le dialogue romanesque dans son acception très élargie d'un dialogue entre les partenaires textuels et extra-textuels de la communication littéraire et d'un dialogue du texte romanesque avec les autres textes. La deuxième partie visera à examiner le rapport existant entre le fonctionnement des conversations réelles et du dialogue littéraire conçu cette fois essentiellement comme paroles de personnage. La troisième et dernière partie visera à l'élaboration d'une typologie pragmatico-narrative des dialogues de personnages. Il s'agira de reprendre la typologie des interactionnistes élaborée en fonction du nombre des interactants et de l'articuler à la notion de scène romanesque. Ce que Durrer (1999 : 122) avait suggéré en ces termes :

[...] le dialogue romanesque fait partie d'une unité englobante, la scène. Celle-ci présente une certaine conventionnalité, que ce soit en référence à la réalité quotidienne ou à l'intertexte littéraire. Une prolongation souhaitable consisterait à répertorier les différentes scènes que le roman affectionne. On songe immédiatement au champ encore peu couru de la scène de reconnaissance, la scène de confiance, la scène de l'aveu, la scène de déclaration, mais aussi la scène de la trahison, la scène du dépit amoureux, la scène de jalousie, la scène de rupture ou la scène de départ, pour ne prendre que quelques exemples.

Nous avons utilisé comme base d'analyse l'ensemble des romans durassiens, à savoir dans l'ordre chronologique : Les impudents, La vie tranquille, Un barrage contre le pacifique (Barrage), Le marin de Gibraltar (Le marin), Les petits chevaux de Tarquinia (Les chevaux), Le square, Moderato cantabile (Moderato), Dix heures et demie du soir en été (Dix heures), L'après-midi de M. Andemas (L'après-midi), Le ravisement de Lol V. Stein (Le ravisement), Le vice-consul (Le consul), L'amante anglaise (L'amante), Détruire dit-elle (Détruire), Abahn Sabana David (Abahn), L'amour, L'amant, Les yeux bleus cheveux noirs (Les yeux), Emily L. (Emily), La pluie d'été (La pluie), L'amant de la Chine du Nord (La Chine). Les termes figurant entre parenthèses représentent l'appellation sous laquelle les différents romans figureront dans ce travail⁴. Nous avons écarté de l'étude systématique les textes narratifs s'apparentant aux nouvelles comme Des journées entières dans les arbres (Journées) ou aux récits comme L'homme assis dans le couloir, L'homme atlantique, La maladie de la mort, La pute de la côte normande ou La douleur et nous avons accordé une attention particulière à ce que l'on pourrait appeler les romans de la deuxième et troisième périodes durassiennes. La critique durassienne a pour habitude de découper l'oeuvre romanesque en périodes correspondant à des types d'écritures différentes. Une première période regroupe des romans à l'écriture traditionnelle. Elle se clôt pour certains avec Moderato, pour d'autres avec Les chevaux. Nous choisirons la deuxième solution parce que c'est bien à partir des Chevaux que commence l'importance quantitative des dialogues au sein de l'oeuvre

⁴ De façon générale, dans les extraits, nous avons supprimé la détermination dans les titres.

durassienne. La deuxième période se termine en 1971 avec *L'amour*. Cette clôture correspond à une coupure opérée par la romancière elle-même qui décide d'abandonner l'écriture romanesque pour se consacrer à l'écriture cinématographique. La troisième période débute avec le retour spectaculaire de l'écrivain au roman, par la publication de son autobiographie *L'amant* en 1984 qui la consacre auprès du grand public.

Pour l'aspect contrastif qui sous-tend le travail, nous avons principalement pris comme référence les films suivants : *Les enfants*, *Moderato Cantabile* de Peter Brook et *L'amant* d'Annaud. Ces trois films correspondent tous à un roman de Duras et chacun d'eux constitue un modèle particulier du rapport roman-cinéma. *Les enfants* a été réalisé par Duras avant l'écriture du roman correspondant, *La pluie d'été* ; *Moderato* et *L'amant* sont postérieurs aux romans du même nom. Si ces deux derniers films n'ont pas été réalisés par Duras, c'est elle néanmoins qui s'est occupée de l'écriture des dialogues pour le film de Peter Brook mais elle a renié totalement l'adaptation cinématographique faite par Annaud au point de donner, sous le titre de *L'amant de la Chine du Nord*, une version écrite de sa vision cinématographique du roman. Nous espérons ainsi faire apparaître par voie de contraste certaines différences entre dialogue romanesque et dialogue cinématographique. Pour les pièces de théâtre, nous nous limiterons, pour l'essentiel, au *Square* et aux versions théâtrales de *L'amante anglaise* sans exclure des pièces comme *Agatha*, *Yes, peut-être* ou *Le shaga* quand elles confirment ou infirment nos observations sur le dialogue romanesque.

Nous avons également utilisé les parodies de Rimbaud qui, par l'effet grossissant qu'elles produisent, s'avèrent un précieux instrument pour l'analyse des procédés durassiens. Nous aurons recours à d'autres romanciers aussi soit parce que, à l'instar de Balzac ou de Gide, ils permettent de montrer la différence entre une écriture traditionnelle et celle de Duras, soit parce que, comme Sterne ou Dard, ils permettent par leur aspect parodique de mettre en lumière certains procédés qui restent voilés chez Duras. Flaubert et Sarraute également, dans leurs considérations théoriques sur l'utilisation du dialogue dans le roman ; d'autres enfin, comme Proust et Rolin, parce qu'ils présentent certaines similitudes avec l'écriture durassienne. En outre, cette référence à d'autres romanciers ouvrira la voie à une généralisation possible des observations faites à d'autres formes de dialogues littéraires.

D'aucuns pourraient nous reprocher un certain éclectisme dans l'approche, mais il est inhérent à ce type d'analyse. Kerbrat-Orecchioni (1990 : 7), pour l'étude des dialogues authentiques, en justifie déjà la nécessité et trouve les sources de sa méthode notamment dans le travail des psychologues, des sociologues et des anthropologues. Elle cite de Salins (1988 : 10-11) qui, dans les préliminaires à son ouvrage intitulé *Une approche ethnographique de la communication*, formule en des termes que nous reprendrons volontiers à notre propre compte l'essentiel de ses *a priori* méthodologiques :

Tout clairement, j'avoue me sentir plus franchement à l'aise dans une démarche qui va du terrain d'observation à des données théoriques variées que je m'autorise à choisir librement selon l'objet et les résultats de mes investigations. Je n'adopte donc pas systématiquement un type de grille ni une méthode pré-établie par l'une ou l'autre des disciplines qui peuvent enrichir ma réflexion. Il ne me semble pas judicieux de contraindre, bon gré mal gré, mon corpus

d'observation à une grille précise - ce qui peut paraître fort peu scientifique, mais à quoi bon s'évertuer, par respect ou par foi en une scientificité, à martyriser un corpus pour le forcer à satisfaire aux lois d'une théorie choisie parmi d'autres ? [...] À rester trop contraint par la théorie, le chercheur ne risque-t-il pas de devenir sourd aux données réellement informatives de son corpus ? Je refuse donc le dogmatisme et me laisse porter par le flux et le reflux de mes observations, [...]. Il n'en demeure pas moins que je suis définitivement reconnaissante et redevable à tous les théoriciens de la communication dont les écrits ont éclairé ma lanterne.

Appliquer ce type d'approche aux textes littéraires accroît encore le nombre des domaines impliqués. Mais éclectisme ne veut pas dire absence absolue de méthode et de la même manière que de Salins se déclare redevable aux théoriciens de la communication, nous le sommes par rapport aux interactionnistes, aux narratologues et aux critiques durassiens.

D'autres pourraient nous reprocher l'ampleur du travail ainsi que certaines répétitions dans les exemples utilisés. D'une part, nous avons choisi de privilégier une certaine autonomie des parties et des chapitres sans pour autant que ceux-ci soient totalement indépendants et d'autre part, il nous semble que l'intérêt de cette étude résidant surtout dans le fait de montrer ce qu'une démarche de pragmatique narrative peut apporter comme éclairage nouveau à l'analyse des données textuelles et de voir ce que les données du texte durassien apportent à une pragmatique du texte, voire à la pragmatique, l'intérêt se situe autant, sinon plus dans la méthodologie analytique que dans les résultats obtenus. La conséquence de la démarche adoptée est de contraindre à fournir pour chaque analyse au lecteur, le/les exemple(s)-support - même s'ils ont déjà fait l'objet d'une utilisation antérieure - afin de lui permettre d'en vérifier la pertinence dans la plus grande lisibilité possible. Il va sans dire alors que les exemples ne servent pas uniquement d'illustration aux propos tenus mais font souvent partie intégrante du texte.

Enfin, et ce malgré l'ampleur du travail, nous avons été contrainte d'opérer certains choix dans les notions traitées. À titre indicatif, outre le problème du discours rapporté, nous avons choisi de ne pas traiter sous forme de chapitres autonomes ni le vaste problème de l'implicite qui se retrouvera néanmoins abordé au niveau du chapitre consacré à la gestion de l'information dans la première partie, ni les actes de langage qui seront examinés en liaison avec les chapitres consacrés à la politesse et à l'émotion dans la deuxième partie. Une impasse plus grande sera faite également sur le vaste problème de la cohérence textuelle. Cette dernière n'apparaîtra que dans la troisième partie pour justifier ce que nous avons appelé « l'effet monologue » et en liaison avec les trilogues et polylogues. Toutes ces notions ne sont certes pas dénuées d'intérêt pour l'étude des dialogues durassiens, mais il nous a semblé qu'elles avaient déjà été appliquées dans le cadre de l'analyse des discours littéraires. Aussi nous sommes-nous contentée de tenter de dégager ce qu'elles pouvaient avoir de spécifique dans les romans durassiens et avons-nous privilégié l'étude approfondie de notions comme les normes, la stéréotypie, la gestion de l'information, la communication non verbale, la politesse et les émotions, qui, peu traitées dans le cadre littéraire et encore moins dans le cadre durassien, se révèlent pourtant aptes, chez Duras, à rendre compte en profondeur de l'organisation de la parole, de l'évolution de la romancière et de sa spécificité au sein du champ littéraire.

PREMIÈRE PARTIE : LA MACROCOMMUNICATION

Introduction

*Quand, entre 1958 et 1962, j'écrivais *Opera aperta* [...] je voulais comprendre comment une oeuvre d'art pouvait d'un côté postuler une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présenter des caractéristiques structurales descriptives qui stimulaient et réglaient l'ordre de ses interprétations possibles. Comme je l'ai appris plus tard, je faisais de la pragmatique du texte sans le savoir, du moins ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique du texte ou esthétique de la réception. J'abordais l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implique, à remplir les espaces vides, à relier ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre (Eco 1985 : 5 ; nous soulignons).*

Avant d'aborder le dialogue entre les personnages, partie centrale de cette étude, il nous a paru important dans le cadre d'une pragmatique textuelle de nous interroger, d'une part, sur l'existence d'un éventuel dialogue entre les différentes instances du dispositif énonciatif romanesque (qu'il s'agisse du pôle émetteur ou du pôle récepteur) et, d'autre

part, de mettre en lumière le dialogue que le texte romanesque durassien peut entretenir avec les autres « textes »⁵ dans l'optique du dialogisme bakhtinien, et d'analyser ainsi le fonctionnement chez Duras, non seulement de l'aspect dialogal, mais aussi de l'aspect dialogique des romans.

Ces deux aspects du dialogisme connaissent, comme le dit Maingueneau⁶, un développement particulier dans le cadre de la pragmatique littéraire. Or ils ont été systématiquement écartés par les deux grandes études consacrées au dialogue romanesque et par celle, plus récente, de Berthelot (2001) qui n'y consacre qu'une ligne dans l'introduction. Lane-Mercier (1989 : 18) justifie sa mise à l'écart du dialogue entre instances narratives en ces termes :

[...] sera laissé de côté le « dialogue » qui s'établit infailliblement entre l'auteur et son lecteur. Il s'ensuit que je me place au coeur des réseaux discursifs fictifs, ceux qui sont clôturés par les limites mêmes du texte et qui comprennent les dyades communicatives narrateur-narrataire et acteur-acteur.

Dans ce passage, elle rejette donc clairement l'étude du dialogue entre auteur et lecteurs réels en invoquant l'argument d'extratextualité. Elle écarte également de son étude la dyade auteur-lecteur abstraits de Lintvelt (1978) :

[...] dans la mesure où, on le sait, le couple auteur/lecteur concrets se situe en dehors du monde textuel (« La vision du monde de l'auteur concret ne peut se déduire de son oeuvre littéraire, alors que l'idéologie des abstraites et fictives s'y renferme entièrement »), et où le couple auteur/lecteur abstraits demeure implicite tout en disposant d'une « position interprétative ou idéologique, qui ne s'exprime donc jamais explicitement, mais se dégage obliquement de la structure d'ensemble du roman », ils ne sauraient nous concerner (Lane-Mercier 1989 : 67-68 ; nous soulignons).

L'éviction de cette dernière dyade sous le prétexte de son caractère « implicite », si elle semble pouvoir se justifier dans une perspective sémiotique, s'avérerait assez spacieuse dans le cadre d'une pragmatique littéraire, dans la mesure où l'implicite en fait partie intégrante. Quant à Durrer (1994 : 28), elle écarte toute notion de « dialogisme, de polyphonie et d'hétérogénéité constitutive de la parole » qui, selon elle, « phagocyte » la question du dialogue. Or au vu de notre corpus, il semble que ces deux grands aspects d'une forme de dialogue entre les instances narratives, d'une part, et entre les textes, de l'autre, permettent de mettre en lumière le dispositif romanesque. Le texte romanesque est non seulement en relation constante avec les autres textes, que ce soit sous forme de mentions, de citations, de parodies, de clichés ou de scripts, mais de plus, en ce qui concerne sa partie strictement dialogale, il fonctionne en vrai « trope communicationnel » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 92), puisque les propos que s'adressent les personnages ou actants du texte sont également destinés au lecteur. Cette double adresse sera fondamentale pour mettre en lumière la gestion de l'information, le fonctionnement du dialogue entre personnages et justifier par exemple l'existence d'apartés romanesques qui, comme Lane-Mercier (1989 : 230) l'avait remarqué, « s'accrochent à un circuit

⁵ Le terme devra être pris au sens large, pouvant aussi bien référer à des textes littéraires qu'à des discours ou paroles courantes.

⁶ « La perspective pragmatique permet d'insister sur deux autres points : *l'acte de lecture* et *l'intertextualité* » (1990 : 21).

énonciatif supérieur, qui va du texte au lecteur ». Baar et Liemans (1995 : 37) voient dans le fait que le dialogue romanesque soit le résultat d'un vouloir-dire émanant d'une instance supérieure aux personnages et dans le fait qu'il soit destiné au lecteur sa spécificité même et sa différence par rapport aux conversations authentiques :

[...] les intentions énonciatives (fictives) des personnages dialoguant entre eux dans le roman émanent d'un vouloir-dire unique qui les subsume : celui de l'auteur s'adressant (réellement) au lecteur (par l'entremise d'un narrateur). C'est l'enchâssement d'une situation fictive dans une situation de communication réelle qui fait (aussi) la différence entre le dialogue de fiction et la conversation ordinaire : si l'interprétation de celle-ci peut se résumer à l'analyse des visées discursives des participants, celle-là nécessite la prise en compte de l'usage fait par l'auteur des visées fictives qu'il assigne à ses personnages (Baar, Liemans 1995 : 37 ; nous soulignons).

Les auteurs posent le problème de la superposition des niveaux communicationnels au sein du dialogue romanesque même si leur oscillation entre le narrateur et l'auteur, entre le réel et le fictif, traduit un certain malaise dans l'identification de l'instance narrative responsable de l'intentionnalité « subsumante ».

Une première sous-partie envisagera le problème sous l'angle théorique. Il s'agira d'envisager à la fois la possibilité de l'existence d'un dialogue entre les différentes instances responsables tant de l'émission du texte littéraire que de sa réception ainsi que les différentes conséquences qui en résulteraient, et celle d'un dialogue entre les textes dans la perspective bakhtinienne. La deuxième sous-partie se centrera sur la dyade auteur et lecteur abstraits, que nous nommerons « inscrits »⁷, dont le mécanisme communicationnel fait apparaître trois éléments fondateurs de leur existence et particulièrement intéressants pour la problématique durassienne : la gestion de l'information, le recours au phénomène de stéréotypie et le traitement de la norme. Ces trois éléments constitueront chacun un chapitre à part entière. Toutefois, avec ces trois chapitres - plus spécifiquement avec l'étude de la Stéréotypie et des Normes - seront déjà examinés certains aspects du dialogue des personnages car, si ces deux dernières notions constituent des marqueurs textuels des instances inscrites, elles apparaissent aussi bien dans les parties dialoguées que dans les parties narratives, et font partie intégrante de la création de types de personnages. Ces chapitres sont donc à voir comme une sorte de transition entre le dialogue des instances narratives et celui des personnages.

Dans cette partie, nous balayerons toute l'oeuvre romanesque de Duras, mais nous utiliserons aussi des exemples empruntés à différents *San-Antonio* et à l'oeuvre de Sterne, *Tristram Shandy*. Ces romans ont le mérite, par le truchement de la parodie, de mettre en évidence la plupart des mécanismes énonciatifs fondamentaux car, comme le dit Piégay-Gros (1996 : 24), « la parodie aboutit [...] à un dévoilement des procédés formels ».

⁷ Terme emprunté à Iser (1985 : 72) qui parle du « rôle de lecteur inscrit dans la structure du texte », dans la mesure où nous nous considérons que la présence de cet auteur a toujours une marque textuelle quelconque allant du signe le plus explicite au signe le plus implicite.

I. DIALOGUE ÉTENDU OU DIALOGISME

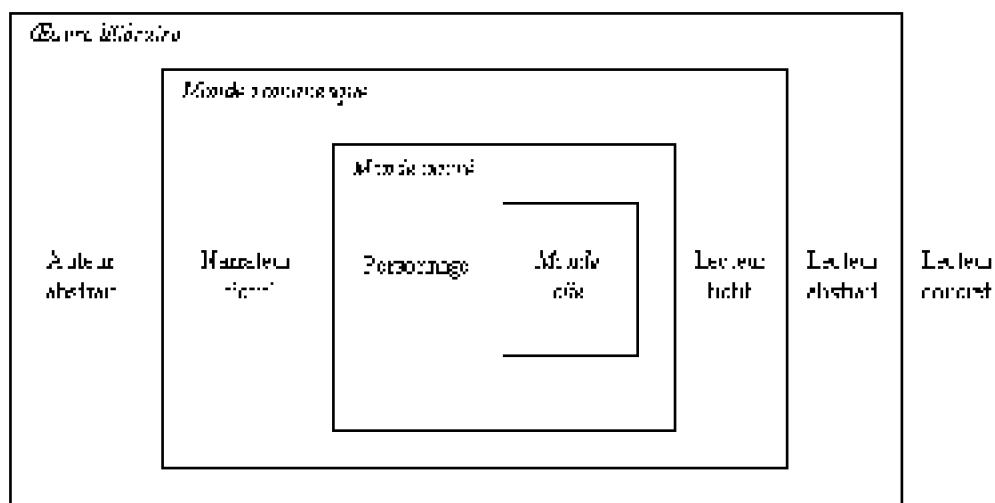
Chapitre 1 : Le « dialogue » entre instances narratives.

1. Le dispositif énonciatif selon Lintvelt.

La narratologie contemporaine remplace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur (Adam, Revaz 1996 : 10-11).

Le dispositif énonciatif des romans est un processus complexe qui, selon nous, ne se réduit pas uniquement aux dichotomies lecteur/narrateur du côté de la réception et auteur/narrateur du côté de l'émission.

En fait, ce dispositif comprend, à notre avis, les trois niveaux mis en lumière par Schmid (cité par Lintvelt 1978 : 353) :



Beaucoup de narratologues ont rejeté l'existence de ces trois niveaux en invoquant diverses raisons, qui ont toutes comme conséquence soit d'identifier l'auteur abstrait à l'auteur, soit de l'assimiler au narrateur. Maingueneau (1986 : 71) repose notamment leur existence dans le contexte de la polyphonie, mais s'il distingue clairement sous le terme d'« écrivain » l'auteur concret et, sous le terme d'« auteur », l'auteur abstrait (responsable de l'énonciation), il fusionne auteur et narrateur.

1.1. Auteur « concret » et lecteur « concret ».

Dans le schéma de Lintvelt, le premier niveau est représenté par l'auteur « concret », être de chair et de sang qui s'adresse à un lecteur « concret » bien réel. Le roman peut alors être considéré comme un discours adressé, qui pourra provoquer divers types de réactions notamment les articles de presse qui viennent couronner ou non sa sortie, mais aussi les lettres ou les coups de téléphone qu'un lecteur quelconque adresse au romancier après lecture du roman. Et ainsi s'établit entre le lecteur et l'auteur une sorte de dialogue où le roman serait le message initiatif et la lettre, le message réactif. C'est de ce type d'échanges dont témoigne un roman comme *Les jeunes filles* de Montherlant. Duras a connu, elle aussi, ce type de dialogues avec des lecteurs réels, sa relation avec Yann Andréa dans les dernières années de sa vie en est la trace manifeste. Cette relation a eu, comme chez Montherlant, une suite littéraire. Duras en a fait un texte intitulé *Yann Andréa Steiner* transformant le jeune homme en héros de roman par ce simple patronyme emprunté à son univers romanesque. Yann Andréa, quant à lui, a publié à ce jour trois textes sur cette relation : du plus récent *Ainsi* où le rapport avec la romancière se dilue dans une sorte de flou à *M. D.* où se trouve décrit l'alcoolisme suicidaire de Duras en passant par *Cet amour-là* dont certaines parties empruntent la forme d'un dialogue *post mortem* avec la marque énonciative d'un « vous ». Un passage de ce dernier roman témoigne clairement de cette volonté d'inscrire le récit dans un processus de communication avec la romancière morte :

Et cependant comment le croire, comment croire que c'est possible, que vous n'êtes plus là à me regarder, ce n'est pas possible puisque c'est moi qui vous écris désormais, à vous, donc rien ne change, donc vous êtes là, avec moi dans la même séparation (Cet amour-là : 64).

Un autre passage permet à Yann Andréa de légitimer son écriture, qu'il présente comme réalisation des dernières volontés de la romancière, évitant du même coup le reproche d'indiscrétion qui aurait pu lui être fait de dévoiler publiquement *post mortem* des rapports qui relevaient du domaine strictement privé :

Et vous dites : vous n'avez que ça à faire, écrire, n'importe quoi, allez-y, vous avez un sujet merveilleux, un sujet en or, c'est moi qui vous le dis, allez ne faites plus le malin, écrivez, ce n'est pas la peine de vous tuer, ne faites pas l'imbécile. C'est quoi le sujet. Et alors apparaît le sourire. Votre visage devient celui d'un enfant [...], vous dites : le sujet c'est moi. Alors voilà. J'obéis. Une fois de plus. Je vous écris. Et j'écris selon vous. Ce n'est pas tout, je suis là, je ne suis pas mort, je ne vous ai pas suivie là où vous êtes, je pense cependant à vous tous les jours et je fais ce que vous avez ordonné : j'écris (Cet amour-là : 66-67 ; nous soulignons).

Les conversations passées y sont reproduites sans garantie aucune sur la littéralité des propos, mais leur fonction justificative concernant l'acte d'écriture est bien réelle.

Nous constatons d'ores et déjà que le dialogue auteur-lecteur réels a comme propriété essentielle de se métamorphoser. Il se poursuit alors soit sous forme épistolaire, soit sous forme d'un dialogue réel et échappe au cadre strict de notre étude puisqu'il sort du dialogue littéraire et qu'il relève essentiellement de l'échange privé, même si, chez Duras, une partie du dialogue avec Yann Andréa fut rendue publique par lui-même d'abord et par certains amis de Duras, notamment Michèle Manceaux dont le livre *L'amie* paru en 1997 rend compte dans le chapitre intitulé *L'amour de la lecture* de certains de

ces dialogues. Il pourrait aussi se poursuivre sous la forme plus littéraire d'un écrit qui répond à un autre dans une espèce de dialogue littéraire à la manière de ce qu'ont fait récemment Sollers et Rolin, mais cette situation ne concerne en rien Duras.

L'autre grand type de dialogue entre auteur et lecteur(s) réels est celui de la rencontre organisée entre l'auteur et ses lecteurs. Elle relève du domaine public et peut revêtir différentes formes : celle d'une rencontre avec les vrais lecteurs à l'occasion de foires du livre ou comme cela fut le cas pour Duras, celle d'une rencontre avec les étudiants de l'Université de Montréal ou bien celle d'une rencontre avec un journaliste-lecteur représentant les interrogations que peuvent se poser tous les lecteurs potentiels. Genette (1987 : 316) nomme ce dialogue « l'épitéxte » et le qualifie de « public ». Pour Duras, une grande partie de cet épitéxte est à la disposition du public et de la critique dans la mesure où les documents qui le constituent furent soit publiés, soit enregistrés sous forme de cassette vidéo ou de CD-Rom. Les entretiens avec Xavière Gauthier parurent sous le titre des *Parleuses*, ceux avec Michèle Porte sous le titre des *Lieux de Marguerite Duras*, ceux avec Pierre Dumayet sous le titre de *Dits à la télévision* et ceux avec les étudiants et journalistes canadiens furent édités sous le titre de *Duras à Montréal*. C'est une cassette vidéo qui témoigne de l'entretien Duras-Pivot dans le cadre de l'émission *Apostrophes* réalisée après la sortie de *L'amant*. Quant à J. M. Turine, il a réuni sous la forme de quatre CD-Rom. une grande partie des entretiens radiophoniques de la romancière. Ce niveau est bien évidemment extratextuel, Genette (1987 : 316) le situait « *anywhere out of the book* ». Dès lors, même s'il peut revêtir un intérêt certain pour une meilleure connaissance des oeuvres, objets souvent de différents entretiens, ainsi que de l'auteur et même si Genette (1987 : 316) non sans raison le considère comme une espèce de préface à l'oeuvre, il ne constitue pas l'objet strict de notre étude et ne sera donc abordé que très sommairement, dans un choix restreint de documents.

1.2. Auteur « abstrait » et lecteur « abstrait ».

Le deuxième niveau de dialogue au sens large s'établit entre l'auteur « abstrait » et le lecteur « abstrait » et il relève, selon Lintvelt toujours, de l'« oeuvre littéraire ».

- Le pôle émetteur.

Booth (1977 : 92) qualifie ce pôle « d'auteur implicite » et lui attribue les caractéristiques suivantes :

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes [...]. Cet auteur implicite est toujours différent de « l'homme réel » - quoi que l'on imagine de lui - et il crée, en même temps que son oeuvre une version supérieure de lui-même. [...] Dans la mesure où un roman ne se réfère pas franchement à cet auteur-là, on ne notera aucune différence entre lui et le narrateur implicite, non représenté [...] (Booth 1977 : 92-93 ; nous soulignons).

Si Booth a explicité clairement la différence qui existe entre cet « auteur implicite » et l'auteur réel, les problèmes posés par ce passage pour la délimitation des niveaux intratextuels restent nombreux.

D'abord l'appellation même d'« auteur implicite » est ambiguë. Genette⁸ (1983 : 95) la mentionnait comme une erreur de traduction de l'expression « *implied author* ». Mais l'anglais possédant deux termes - là où le français n'en possède qu'un - permet de faire la différence entre *implied* et *implicit*, autrement dit entre, respectivement, l'implicite lié au mécanisme linguistique du sous-entendu (sens spécifique) et l'implicite relevant du non-dit (sens commun). Dans le cas de l'auteur, il s'agit à notre sens d'un *implied author*, autrement dit encore d'un auteur généralement à dégager du texte par un système d'inférences. Aussi avons-nous préféré pour éviter toute ambiguïté l'appeler « inscrit ». Cette appellation est apte à rendre compte du fait que le système d'inférences permettant de le dégager est programmé par le texte et n'empêche pas, à la différence d'un terme comme « abstrait », l'insertion de cette instance dans un circuit de communication.

Ensuite, la présentation de Booth se centre autour de deux axes théoriques : le premier réside dans la fonction de « metteur en scène » ou de « montreur de marionnettes » qu'il lui assigne, le deuxième consiste dans l'affirmation d'une indistinction entre auteur et narrateur implicites. Nous ne pensons pas que le narrateur, dit implicite⁹, puisse se confondre avec l'auteur implicite dans la mesure où leurs rôles romanesques sont totalement différents : le narrateur est responsable de la partie strictement narrative du roman, l'auteur implicite est responsable de tout le roman, dans la mesure où c'est lui, notamment, qui s'occupe de la répartition des informations entre la partie narrative et la partie dialogale. Dès lors l'auteur implicite jouerait le rôle d'organisateur du récit ou dans les termes de Booth de « montreur de marionnettes ». Cette position nous semble plus conforme à la description du fonctionnement profond du récit que celle qui fut adoptée par les narratologues. Reuter (1991 : 62), par exemple, attribue cette « fonction de régie » qu'il appelle fonction de « contrôle » au narrateur¹⁰. Mais attribuer au narrateur une délégation de paroles aux personnages consisterait à lui attribuer une conscience, à le poser comme sujet ce qui revient à dire que derrière le discours narratif se cache alors l'auteur. Il nous semble donc plus judicieux de voir dans cette « fonction de régie », le signe de la présence littéraire de l'auteur. Le discours du narrateur lorsqu'il dévoile les stratégies relevant de la régie s'apparente souvent à une forme de métatexte qui explicite les tâches réalisées en fait par l'auteur inscrit et qui témoigne aussi de sa présence.

Genette (1983 : 93-104) va plus loin encore, pour répondre à Rimmon qui lui avait reproché de ne pas distinguer entre auteur réel, auteur impliqué et narrateur extradiégétique parce que, disait-il, l'auteur impliqué est « une construction mentale fondée sur l'ensemble du texte » alors que le narrateur extradiégétique est « une voix dans le texte ». Genette (1983 : 96) récusait totalement l'existence de ce niveau intermédiaire comme instance narrative arguant du fait qu'« un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel) ; entre eux, personne ne travaille, et toute espèce de performance textuelle ne peut être attribuée qu'à

⁸ Tout en signalant que Booth lui-même utilisait une ou deux fois le terme d'« *implicit author* ».

⁹ Pour peu qu'il puisse exister un narrateur totalement implicite. La simple présence d'une partie narrative est déjà la trace bien réelle de son existence.

¹⁰ Reuter dit qu'« il organise le discours dans lequel il insère les paroles des personnages ».

l'un ou à l'autre, selon le plan adopté ». Il reprend les deux arguments venant l'un de la projection inconsciente de l'écrivain, l'autre de la divergence idéologique entre l'oeuvre et l'auteur - dont Balzac constituait pour la critique marxiste l'exemple prototypique - et finit par accepter l'idée qu'un auteur impliqué puisse exister non comme instance narrative mais comme « idée » que le texte donne de l'auteur. N'oublions pas toutefois que Genette a travaillé essentiellement sur l'oeuvre de Proust et qu'un récit à la première personne rend souvent inutile la division en trois strates. Écrire à la première personne consiste généralement pour un auteur à projeter une conscience sur papier. Si l'on prend *À la recherche du temps perdu*, le « je » narratif du petit Marcel entretient un tel lien avec l'auteur qu'il est tout à la fois l'auteur inscrit et le narrateur. Dans notre corpus, un cas similaire se produit pour *L'amant* où le parti pris autobiographique identifie narrateur et auteur inscrit. Dans le roman autobiographique, le pacte formulé par Lejeune (1996 : 29-30) peut en fait revêtir deux formes soit selon sa formule, l'auteur = le narrateur = le personnage, mais le plus souvent l'adéquation entre les trois pôles se fait comme suit : auteur inscrit = narrateur = personnage. Lejeune évoque lui-même le problème :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : [...] ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. [...] Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. Le pacte référentiel, dans le cas de l'autobiographie, est en général coextensif au pacte autobiographique, difficile à dissocier, [...] (Lejeune 1996 : 36-37).

Les interviews des journalistes vont d'ailleurs très souvent porter sur la conformité entre le moi inscrit et le romancier, autrement dit sur « le pacte référentiel » comme extension du pacte autobiographique. Nous le verrons, à propos de *L'amant*, dans *Apostrophes* où Pivot pose à plusieurs reprises la question de la vérité et demande à Duras-Personne si ce qu'elle raconte lui est réellement arrivé. La même question peut se poser pour Proust ou pour le récent roman d'Amélie Nothomb qui raconte dans *La métaphysique des tubes* ses souvenirs d'enfance. Néanmoins, tout récit à la première personne n'engendre pas systématiquement une confusion entre l'auteur inscrit et le narrateur. Ainsi, dans *L'étranger* de Camus, le « je » de Meursault, tout à la fois narrateur et personnage, nécessite de postuler l'existence d'un auteur inscrit qui serait le responsable de la condamnation de Meursault dans son attitude d'indifférence totale née d'un sentiment d'absurde. L'auto-récit exacerbe donc le problème de l'auteur inscrit soit, comme c'est le cas dans les autobiographies en l'identifiant au narrateur, soit en rendant sa présence indispensable pour pouvoir justifier, par exemple, la condamnation du héros.

- Le pôle récepteur.

Concernant ce pôle, Genette récuse l'idée d'un lecteur impliqué¹¹ en affirmant, assez arbitrairement d'ailleurs, qu'il se confond avec le narrataire extradiégétique.

¹¹ Appellation qui, selon lui, correspond le mieux à la traduction de l'expression anglaise, mais à laquelle il dit préférer celle de lecteur *virtuel*.

Schuerewegen (1987 : 247-254) répond, très précautionneusement, à Genette en s'appuyant sur l'adresse au lecteur du début du *Père Goriot* (p. 26). Il montre que le « narrataire » interpellé par le narrateur sert de repoussoir au lecteur convoqué par le texte, donc au lecteur qu'il nomme virtuel et qu'il désigne comme véritable allocutaire du texte. En fait, dans le pôle réception, la symétrie recherchée par les approches structurales avec les pôles d'émission a contribué à brouiller le problème et reflète mal les marques textuelles employées par les romanciers qui eux parlent souvent de « lecteur » dans leur adresse explicite au destinataire du roman. Les premiers narratologues avaient employé le terme de « lecteur fictif » qu'ils ont corrigé en narrataire pour préserver la symétrie avec le narrateur. En fait, il semblerait plus simple dès le moment où l'on ne considère pas le narrateur comme le seul responsable de toute l'énonciation romanesque de postuler un lecteur impliqué comme allocutaire global du texte. Il est alors inscrit dans le texte. Celui-ci peut revêtir une présence explicite ou peut être reconstruit selon des inférences faites à partir de marques textuelles, comme le fait Eco pour dégager le lecteur modèle. Revenons à l'extrait du *Père Goriot* pris comme référence par Schuerewegen :

Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole Jaggernart, à peine retardé par un coeur moins facile à broyer que les autres et qui enraie sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être (Le père Goriot : 26).

En fait, ici l'adresse au lecteur est faite par le narrateur, mais rien n'empêcherait qu'elle se trouve dans le périphrase¹² sous forme de préface ou en exergue et qu'il faille en attribuer l'émission à l'auteur inscrit. Balzac inscrit dans son texte une représentation d'un lecteur indifférent, servant, comme Schuerewegen l'a montré, de repoussoir au lecteur désiré qui serait un lecteur sensible avec lequel un pacte de vérité est élaboré. Dans ce cas, nous préférons parler d'un lecteur inscrit explicitement puisqu'un « vous » le désigne et qu'une description en est faite et d'un lecteur inscrit implicitement qui est le contraire du lecteur décrit. On voit clairement qu'il ne s'agit pas ici d'un lecteur réel : le lecteur réel n'a pas nécessairement les mains blanches, n'est pas nécessairement enfoncé dans un moelleux fauteuil... Quant à le désigner sous le terme de narrataire, sur l'argument que l'instance émettrice est le narrateur, ce serait accorder trop d'importance au pôle émetteur qui n'influe pas, nous venons de le dire, sur la textualité. En outre, sur le plan terminologique, l'utilisation du terme « narrataire » nous paraît trop connotée au vu de sa formation lexicale par l'idée de récit. Nous préférons pour notre part réserver l'appellation de « narrataire » soit à l'allocutaire du narrateur qui raconte, soit encore quand cet

¹² Nous nous référons à la terminologie de Genette (1987 : 11) pour qui le périphrase est avec l'épithète l'une des composantes du paratexte. Il le définit en termes d'« élément de paratexte » qui « a nécessairement un *emplacement* que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ».

allocutaire a une existence diégétique comme personnage et parler ici de « lecteur inscrit » par le discours narratif. Nous reformulerons donc l'assertion de Schuerewegen en disant que le lecteur inscrit explicitement sert de repoussoir au lecteur inscrit implicitement.

1.2.1. Argumentation.

À notre avis, et malgré les réticences de Genette, il est très intéressant de postuler l'existence d'un auteur et d'un lecteur « inscrits », quelle que soit l'appellation retenue, si l'on veut pouvoir examiner le roman sous l'angle communicationnel, voire pragmatique. Cela permet notamment de se dégager de la traditionnelle problématique sur l'intentionnalité de l'auteur réel pour la remplacer par l'intentionnalité telle qu'elle s'exprime dans le texte.

En outre, les arguments en faveur de leur double existence sont nombreux.

En premier lieu, l'écrivain a conscience de la dissociation entre son moi réel et son moi-écrivain. L'exemple de Proust est célèbre à ce niveau : **[...] le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices (Contre Sainte-Beuve 1954 : 127)**. Cet exemple est une attestation parfaite de la projection littéraire de l'écrivain, projection qui fera en sorte que le lecteur d'une oeuvre romanesque n'aura jamais accès au moi réel du romancier mais à son seul moi littéraire. Des exemples de ce type se retrouvent aussi chez Duras, dans *Les lieux*, lorsque Duras parle à Michèle Porte d'une instance regroupant toutes les voix et dépassant donc celle du narrateur : **M. P. : Et, dans *La femme du Gange*, vous utilisez deux voix qui sont extérieures au récit et qui sont des voix de femmes. [...] M. D. : Oui, mais c'est moi partout, je crois, c'est... les deux femmes. Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j'écris mais pourtant j'ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout et j'essaye de... de quand même, de rendre compte un petit peu de ce débordement, et longtemps j'ai cru que c'étaient des voix extérieures, mais maintenant je ne crois pas, je crois que c'est moi (Lieux 1977 : 102-103)**, ou dans *L'amie*, lorsque Manceaux (1997 : 108) rapporte ce que Duras lui disait : **Ma vie ne rejoint pas ce que j'écris. Je ne sais pas qui écrit. Je suis jalouse de celle qui écrit, je suis jalouse de ce que j'écris, que ma vie ne puisse rejoindre ça**. Cette disjonction de personnalité trouve ses traces textuelles dans le nom d'emprunt que se choisissent de nombreux romanciers - Marguerite Duras s'appelait, pour l'état civil, Marguerite Donnadiou. Maingueneau (1986 : 71) décrit en ces termes le rôle du pseudonyme comme « révélateur de la coupure » qui existe entre auteur réel (écrivain) et auteur abstrait (auteur) : **Le seul fait que bien souvent les écrivains publient sous un pseudonyme est révélateur de la coupure que le discours littéraire établit entre l'instance productrice et l'instance qui assume l'énonciation. Signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté du « je » biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le recours au pseudonyme implique la possibilité d'isoler dans l'ensemble illimité des**

propriétés qui définissent l'écrivain une propriété singulière, celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre. Cette disjonction explique par ailleurs l'échec de la critique biographique instituée par Sainte-Beuve et montre aussi que, par l'oeuvre, on ne peut atteindre le moi de l'auteur mais, tout au plus, à l'instar de ce qu'a fait la critique psychanalytique, sa seule projection inconsciente. Le postulat de l'auteur inscrit permet d'incorporer cette projection.

Le deuxième argument est celui de la fonction idéologique. Pour qu'une visée idéologique, pour que des normes puissent s'exprimer dans un roman ou dans une oeuvre romanesque, il faut obligatoirement présupposer une conscience quelconque qui l'énonce. Cette conscience peut être, comme la critique marxiste l'a démontré pour Balzac, différente de celle de l'auteur ou n'exister qu'à l'état larvaire dans l'inconscient de l'auteur réel. En outre, et toujours sur le plan de l'idéologie, il peut arriver que le narrateur exprime une idéologie qui ne soit ni l'idéologie exprimée par les personnages, ni celle de l'auteur. Il faudra donc imaginer une instance entre l'auteur et les instances textuelles (narrateur-actants) qui soit responsable de l'idéologie du texte et qui choisisse soit de l'asséner par le biais d'une seule voix (narrateur ou personnage) devenant ainsi le porte-parole de l'auteur, soit de la répartir de manière dialectique entre les diverses voix. Cette instance ne peut être l'auteur - car alors comment expliquer les cas de divergences entre l'idéologie de l'oeuvre et celle de l'auteur physique - ni le narrateur car alors les pièces de théâtre ne pourraient jamais exprimer une idéologie. Ces deux arguments sont d'ailleurs repris par Genette (1983 : 98-99) dans une récusation plus violente qu'argumentée.

Le troisième argument relève de l'« intertextualité » : l'existence d'autres textes (tant oraux qu'écrits) présuppose, elle aussi, une conscience cultivée, un moi qu'on ne peut en aucune manière attribuer au narrateur, puisqu'il lui faudrait à la fois une connaissance des autres textes littéraires et une connaissance des discours de la vie qu'il ne pourrait obtenir que par une existence extratextuelle. L'attribuer à l'auteur réel consisterait en quelque sorte à lui donner une existence textuelle. Quant au décryptage de cette intertextualité, elle réclame un lecteur possédant une culture littéraire dont l'existence est, elle aussi, programmée par le texte.

Le quatrième argument, très proche du précédent, relève du phénomène global de la stéréotypie qui, comme chacun sait, est englobée sinon toujours dans l'intertextualité stricte, du moins dans le phénomène global de polyphonie. La programmation, comme le décodage des clichés et des stéréotypes, réclament eux aussi l'existence de ces instances. Amossy et Rosen le signalent d'ailleurs pour l'instance de réception : **C'est dans ce cadre que s'impose le concept de « stratégie discursive » qui constitue la clé de voûte de notre analyse. Pris dans le circuit de la communication, le texte est étudié dans sa programmation : dans la façon dont il se tisse en intégrant dans sa trame un discours social stéréotypé qui est par définition porteur d'un système de valeurs. [...] Cette stratégie est conçue en fonction d'un destinataire que le texte construit virtuellement, et dont la présence (même en absence de tout**

narrataire) se laisse saisir à tous les niveaux de la programmation du texte. Ce n'est pas la question de la réception réelle qui sera soulignée ici, mais les modalités selon lesquelles le texte manipule les clichés - et le discours social - en fonction d'une image potentielle du destinataire, de son bagage culturel, de son système de valeurs et de ses réactions (Amossy, Rosen 1982 : 22 ; nous soulignons). Cet extrait établit également une parenté entre stéréotypie et idéologie et relie ainsi notre quatrième argument au deuxième. L'ironie, autre phénomène de polyphonie, lorsqu'elle porte sur le narrateur, présuppose elle aussi, comme le signalent Moeschler et Reboul (1994), un être à qui cette intention soit imputable : *Il y a un être, théorique ou non théorique, auquel il faut attribuer l'intention ironique : cette intention ironique, qui devrait faire partie de la narration, c'est-à-dire relever du narrateur, s'exerce à ses dépens, sans que l'on puisse cependant parler d'auto-ironie, et elle oblige de ce fait à postuler un autre personnage qui, avant le narrateur, est responsable de cette ironie (Moeschler, Reboul 1994 : 426).* Cet « être », cet « autre personnage qui, avant le narrateur, est responsable de cette ironie » est pour nous un être théorique décelable dans le texte et que nous nommons « auteur inscrit ».

Le cinquième argument relève de l'*a priori* très choquant, à notre avis, d'attribuer au narrateur la fonction d'organisateur du récit avec notamment celle de déléguer la parole aux personnages. C'est donc implicitement attribuer, comme nous l'avons dit précédemment, une conscience et dès lors une existence presque humaine à une instance narrative qui possède un système perceptif, psychologique et cognitif.

Autrement dit, ces cinq arguments tournent autour de la même notion, celle de l'existence d'une conscience, qui ne peut être que la projection textuelle du moi de l'écrivain, qui serait responsable de l'idéologie, de l'organisation du récit (distribution de paroles, gestion d'informations) et qui serait dotée de culture. Cette conscience serait décelable à des marques textuelles. Mais généralement pour pouvoir accéder à la représentation de l'auteur inscrit, le lecteur devra opérer une série d'inférences à partir d'indicateurs textuels. Les marqueurs seront alors dits indirects et la présence de l'auteur sera dite implicite. Toutefois ces marques - qu'il s'agisse d'un passage signé du nom de l'auteur, de ce qu'on appelle le style du roman ou du rythme de sa prose - peuvent aussi renvoyer directement à l'existence d'un tel auteur. Nous les appellerons des marqueurs directs et la présence de l'auteur sera dite explicite. Sur cinq arguments, quatre présupposent, dans le même temps, que soit postulée l'existence d'une conscience réceptrice en fonction de laquelle la narration serait gérée et les programmations idéologiques et culturelles établies.

Le sixième argument fait état de l'existence de fragments textuels ou de particularismes littéraires que l'on ne peut attribuer au narrateur et qui dénotent la présence de l'auteur dans son texte. Tout ce qui relève de ce que Genette nomme le « paratexte » : titres, nom de l'auteur, préfaces, dédicaces, postfaces... est un témoignage de l'existence textuelle soit d'un auteur, soit d'un éditeur. Genette attribue la responsabilité de ce paratexte aux êtres réels et il est vrai que s'il n'y avait que le problème du paratexte, on

pourrait globalement faire l'économie du postulat de cette instance intermédiaire entre l'auteur et le narrateur. Pourtant un romancier comme Émile Ajar / Romain Gary, et plus généralement toutes les « impostures » littéraires, pose la nécessité de distinguer l'homme romancier de l'auteur inscrit. L'idée globale de l'esthétique du texte dont le style du romancier est une des composantes nécessite aussi de postuler l'existence d'un auteur inscrit. Un style unitaire couvre très souvent l'ensemble des productions romanesques d'un auteur et même souvent au sein du même roman établit une espèce de cohérence entre parties dialoguées et parties narratives. Attribuer ce style à l'auteur réel présupposerait qu'à tout moment de son existence, même pour un mot griffonné sur une table, il écrive sur le mode de ses romans. La notion de rythme relève aussi de l'auteur inscrit. Dessons et Meschonnic (1998 : 44) y voyaient une marque du « sujet » : ***Le sujet, dans un texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours, au sens de Benveniste, parce que ce sujet reste un sujet linguistique. On a déjà dit qu'il ne pouvait pas non plus s'agir du sujet freudien - pour la raison qu'il ne suffit pas à faire qu'un texte soit littéraire ou poétique. Le sujet freudien est un sujet anthropologique, ou psychologique (selon la « psychologie des profondeurs »). Nous sommes tous des sujets freudiens. Il ne s'agit pas davantage du sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire. Ni du sujet de la connaissance. Ni du sujet du droit. Ni de l'individu qui prend la parole. Il faut donc postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que fait son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet. [...] Il est nécessaire d'entendre le rythme, c'est-à-dire entendre qu'il y a du sujet. Un sujet (Dessons, Meschonnic 1998 : 44 ; nous soulignons).*** Dessons et Meschonnic sont, eux aussi, contraints de postuler un « sujet de l'écriture » proche de notre auteur inscrit, différent du sujet réel. Pour le définir, ils semblent préférer énumérer tout ce que ce sujet n'est pas, trahissant par un recours à une définition négative en extension toute la difficulté de définir précisément cette instance. Le lien avec le sujet de lecture correspondant à notre lecteur inscrit y est explicitement souligné. Mais le terme de « sujet de l'écriture » ou de « sujet de la lecture » prête à trop d'ambiguïtés pour pouvoir être utilisé de manière systématique par la critique. La thèse de Fagyal (1995) montre que Duras, auteur réel, avait modelé son rythme personnel sur le rythme de ses écrits, ce qui présuppose par voie de conséquence une différenciation entre le rythme d'une prose et le rythme de l'auteur réel. L'auteur peut choisir de se concrétiser dans son oeuvre. Ces auteurs « implicites », « impliqués », « abstraits », « virtuels », « inscrits » auront alors une existence explicite directement décelable grâce à la présence de marqueurs directs. C'est le cas pour le début de *Tristram Shandy* où une lettre inaugurale est signée « l'auteur », c'est aussi le cas pour Marguerite Duras dans *La pluie* où un post-texte est signé « M. D. », dans *Le square* et dans *La Chine* où un avant-texte est signé « Marguerite Duras » et aussi dans *Détruire* où le roman se clôture par des didascalies. Il en va de même pour le lecteur qu'un auteur peut choisir de projeter explicitement comme repoussoir au type de lecteur programmé par le texte, comme l'avait montré Schuerewegen (1987 : 251-254) à propos du *Père Goriot*. En général, la narratologie a tendance à le confondre avec le

narrataire et il est de plus en plus évident que si, pour l'émission, les divisions sont claires à cause des « voix » du texte, les données se brouillent quelque peu sur le plan de la réception. Pour notre part, considérant qu'il s'agit de la matérialisation des représentations soit de l'auteur, soit du lecteur nous préférierions traiter ce cas où ces instances sont explicitement présentes dans le texte comme un sous-cas de l'auteur/lecteur inscrits et justifier par là même le remplacement d'« implicite ». Dès lors, l'auteur ou le lecteur inscrits auraient deux modalités d'apparition, l'implicite ou l'explicite.

Le septième argument réfère à une dimension plus pragmatique. Il implique le statut de la fiction comme acte de langage et la notion de contrat de lecture. Searle (1982 : 108-109) considère qu'un auteur qui écrit une oeuvre fictionnelle romanesque « feint d'asserter » sans intention trompeuse. Ce statut illocutoire de la fiction romanesque a fait couler beaucoup d'encre. Moeschler et Reboul (1994 : 428-446) récapitulent brièvement les orientations du débat et proposent de réaménager la théorie de Searle, en disant notamment qu'« il n'y a plus de différence, à l'intérieur des discours de fiction, entre les énoncés vrais et les énoncés faux : tous reçoivent le même traitement ». Cette assertion devrait être revue dans la mesure où si le discours fictionnel dans son ensemble, comme le dit Kerbrat-Orecchioni (1986 : 123), « échappe par définition au jugement vérité/fausseté », certains énoncés fictionnels¹³ émanant du narrateur ou des personnages sont présentés comme mensongers alors que d'autres sont présentés en discours de vérité. Il y a donc bien, à l'intérieur de l'univers fictionnel, des distinctions qui se font entre énoncés présentés comme vrais et des énoncés présentés comme faux. Cet état de chose nous paraît d'ailleurs tout à fait normal si l'on ne veut pas postuler un langage de fiction différent du langage ordinaire. Mais cette vérité ou cette fausseté ne s'établit qu'à l'intérieur du monde fictionnel par rapport à l'univers de référence construit qui a plus ou moins de similitude avec l'univers réel. En outre, ce statut unitaire des actes de langage romanesques est faux puisque Searle lui-même (1982 : 118) mentionne que Tolstoï ou Nabokov parsèment leur roman d'actes de langage « sérieux », c'est-à-dire pouvant répondre de valeur de vérité par rapport au monde réel. On constate en fait que tout le débat porte autour d'une des conditions de réalisation de l'acte de langage : la valeur de vérité. Dans la théorie de Searle, l'aspect qui nous semble poser le plus de problème est celui de « la direction d'ajustement ». Dans l'acte assertif, « la direction d'ajustement va des mots au monde » (Searle 1982 : 52). Appliquer Searle consisterait donc à définir le roman comme ayant nécessairement une intention réaliste : les mots ne seraient là que pour décrire le monde. Or il semble qu'un romancier puisse vouloir agir sur le monde (changer de position, séduire, émouvoir, révolutionner...). L'acte romanesque peut prendre alors la direction d'ajustement inverse : le monde devra se conformer aux mots. Enfin, le romancier peut vouloir s'exprimer, utiliser la fiction comme une sorte de thérapie. L'acte d'écrire se fait alors sans direction d'ajustement et relèverait des actes expressifs selon la catégorisation de Searle lui-même. Ainsi pourrait-il paraître illusoire de vouloir regrouper l'acte fictionnel sous une appellation illocutoire unique. En outre le problème

¹³ *Détruire et Le ravisement* en offrent de nombreux exemples.

se complexifie encore si l'on ajoute le critère de la valeur littéraire, s'il s'agit aussi de sous-catégoriser l'acte fictionnel selon qu'il a ou non des prétentions littéraires. Si l'on reste dans le cadre strict de l'art opposé cette fois aux visées commerciales¹⁴, écrire un roman consiste également à déclarer « faire de la littérature ». Ainsi, le romancier qui prétend inscrire son texte dans le champ littéraire accomplit un acte à la limite du performatif parce que, à condition bien sûr qu'il ait le statut d'écrivain, le simple fait d'écrire pose le texte comme littérature. Et la fiction romanesque littéraire peut, comme toute oeuvre d'art, alors se lire par exemple comme un « cadeau ». Il n'est pas rare, d'ailleurs, d'entendre des journalistes remercier un cinéaste, un romancier ou un chanteur compositeur pour le cadeau qu'il fait au public. Pourtant toutes ces intentionnalités, si elles accompagnent l'acte d'écrire un roman, ne qualifient pas l'acte fictionnel. En fait, quelles que soient les intentionnalités, écrire un roman consiste surtout à poser un univers fictif au moyen d'un opérateur fictionnel explicite ou implicite.

À ce stade de notre réflexion, nous nous rapprochons de la théorie de Genette (1989 : 237-249) qu'il formule, dans une distinction injustifiée à notre sens, uniquement pour les récits « *impersonnels* ». Il affirme que :

[...] l'acte fictionnel pourrait être sans difficulté décrit dans les termes proposés par Searle dans Les Actes de langage, au titre de la demande [...], c'est-à-dire que l'énonciateur formule une demande destinée à obtenir un ajustement de la réalité au discours et exprimant son désir sincère que son auditeur (ou lecteur) A imagine un état de fait exprimé par la proposition p, savoir : « Il était une fois, etc. ». C'est une description possible de l'acte de fiction déclaré(e). Mais il semble qu'on peut en proposer une autre, aussi adéquate, et sans doute plus adéquate aux états de fiction que Strawson qualifie de « sophistiqués », où l'appel à la coopération imaginative du lecteur est plus silencieux, cette coopération étant présumée, ou tenue pour acquise, en sorte que l'auteur peut procéder de manière plus expéditive et comme par décret : l'acte de fiction n'est donc plus ici une demande, mais plutôt ce que Searle appelle une « déclaration ». [...] La différence entre une telle déclaration et les déclarations ordinaires est évidemment le caractère imaginaire de l'événement « déclaré » [...] (Genette 1989 : 241).

Nous constatons que Genette hésite entre l'acte directif et l'acte déclaratif pour définir l'acte accompli par le romancier et déterminer ainsi le statut pragmatique de la fiction ; il réduira d'ailleurs l'écart qui les sépare :

La différence entre la formulation directive (« Imaginez que... ») et la déclaration (« Soit... ») est que la seconde présume (consiste à présumer) de son effet perlocutoire [...] (Genette 1989 : 242).

De toute manière, dans les deux cas, la direction d'ajustement au monde est la même et nous n'aurons pas la prétention de trancher là où d'éminents pragmaticiens ont renoncé à le faire. Par contre, nous nous permettons de nous opposer à Moeschler et à Reboul (1994 : 436-437) lorsqu'ils disent que le seul marqueur de la « feinte » ou de l'« imagination » est le « *il était une fois* » des contes de fées. Ils oublient que les éléments paratextuels et l'indication de « roman » qui apparaissent sur la couverture sont

¹⁴ Cette vision de l'art est fortement inspirée de la théorie de Bourdieu (1991) qui définit le positionnement dans le champ littéraire par un mécanisme inverse au positionnement dans le champ économique.

intentionnalité littéraire.

Dès lors, il nous semblerait plus simple de poser que l'auteur réel, en vue de l'obtention d'un plaisir relevant de l'esthétique, déclare avoir créé un monde imaginaire ou demande d'imaginer un monde fictionnel dans lequel il se projette comme être écrivain (l'auteur inscrit) qui, lui, assume l'acte d'asserter, avec certaines visées perlocutoires correspondant ou non à une intentionnalité de l'auteur réel. Ces assertions auront alors deux types de valeur de vérité : soit une valeur de vérité dépendant des conditions d'adéquation au monde réel (ce seront les assertions sérieuses de Searle), soit, et ce sera le cas le plus général, une valeur de vérité dépendant de l'univers du discours qui se dissociera en « acceptabilité » des énoncés (Lerat 1983 : 53) et en vériconditionnalité, assurant la cohérence du monde fictionnel. Le problème de la direction d'ajustement ne se posera plus, dans la mesure où les mots devront décrire le monde imaginaire et les énoncés mensongers trouveront toute leur place non par rapport au seul monde réel, mais par rapport au monde fictionnel. La dissociation que nous avons opérée chez Searle entre d'une part l'acte de feindre (ou d'imaginer), auquel nous avons conféré, à l'instar de ce que fait Genette, un autre statut d'acte de langage, et d'autre part l'acte d'asserter, permet de rendre compte des différentes intentionnalités des auteurs réels, telles qu'elles se traduisent dans le texte et qui ne se résument pas à une assertion sur le monde. Un romancier imagine un monde fictionnel qui témoigne de son souci expressif, ou de sa volonté d'action ou encore de sa simple volonté descriptive et pose un énonciateur-scriptural qui, lui, asserte. Un effet perlocutoire (émouvoir, distraire, séduire...) pourra en résulter qui, bien qu'il soit souvent dans le cadre de l'acte narratif de nature intentionnelle, ne remplace pas, contrairement à ce qu'affirme Genette, un des trois actes illocutoires. Le postulat d'un auteur inscrit rend inopérante la distinction que Genette se voyait contraint d'établir entre récit à la troisième personne (ou impersonnel) et récit à la première personne, qui aurait lui une valeur perlocutoire.

Quant au pacte de lecture, autre aspect pragmatique de la fiction romanesque, il lie auteur et lecteur réels, puisqu'il demande à ces derniers de suspendre, en réponse à l'acte posé par l'auteur réel, leur jugement concernant la vérité des énoncés et comprend une autre clause fondamentale qui cette fois lie l'auteur et le lecteur inscrits et qui est, à notre avis, le principe de coopération. Il serait, alors, plus judicieux d'appeler l'ensemble « pacte romanesque » en soulignant que le deuxième aspect ne peut exister qu'entre l'auteur et le lecteur inscrits. À la différence de l'auteur inscrit, le romancier réel peut toujours choisir de ne pas continuer un livre commencé et le lecteur réel peut lui aussi toujours choisir d'abandonner un roman qui ne lui plaît pas, alors que le lecteur impliqué est supposé le lire jusqu'au bout. Mais nous reviendrons sur ce point plus en détail par la suite.

Si les arguments ne sont pas neufs en eux-mêmes, l'argumentation issue de champs critiques différents montre que, malgré la réfutation de Genette, il s'avère fondamental pour analyser le circuit communicationnel des textes romanesques de distinguer auteur réel/auteur inscrit (abstrait)/narrateur d'une part, et lecteur réel/lecteur inscrit (abstrait) et narrataire d'autre part. Toutefois, les différents pôles émetteurs sont dans un rapport typologique de juxtaposition ou d'inclusion alors que les pôles récepteurs sont dans un rapport unique d'inclusion : le narrataire n'est pour nous qu'une sous-catégorie du lecteur

inscrit, alors que l'auteur inscrit peut apparaître soit explicitement à côté du narrateur et des personnages comme responsable des « énoncés sérieux » dont parlait Searle ou des éléments paratextuels, soit comme conscience cachée derrière le narrateur et les personnages. En outre, un bref regard sur les autres genres littéraires semble lui aussi confirmer cette hypothèse d'un auteur impliqué. Qu'il s'agisse de la poésie ou du théâtre, il ne paraît généralement pas possible de parler de narrateur. Faudra-t-il dès lors identifier systématiquement le « je » poétique au poète réel ? Dans le poème *Ma bohème* qui commence par « je m'en allais, les poings dans mes poches crevées » faut-il nécessairement voir Rimbaud derrière ce « je » ?

1.2.2. Terminologie.

Reste donc à tenter de clarifier la terminologie. De nos jours, ces instances émettrices ou réceptrices du niveau 2 du schéma de Lintvelt sont le plus souvent qualifiées, quand elles sont postulées, soit d'« abstraites » soit de « virtuelles/potentielles », soit d'« implicites », soit encore de « modèles ». Nous mentionnons à dessein les quatre termes qui n'appartiennent pas tous aux mêmes horizons critiques. La notion d'« abstrait » est issue sinon du fondateur du concept, du moins de son diffuseur, Lintvelt. Ce terme a le mérite de permettre de tenir compte à la fois du niveau extratextuel, incorporant par exemple l'image qui se dégage d'une intervention médiatique de l'écrivain, et du niveau textuel, c'est-à-dire de l'image de l'auteur qu'un lecteur pourrait dégager à la lecture du roman, mais il récuse toute idée de communication. Par contre, l'idée de virtualité ou de potentialité des pôles émetteurs-récepteurs renvoie à l'approche communicationnelle dans la mesure où elle réfère à une adresse potentielle du texte¹⁵ et à certaines approches narratologiques. L'idée d'implicite connote plus le champ de la linguistique textuelle ou de la pragmatique ; celle de « modèle » renvoie à la sémiotique (Eco 1985) et permet de dégager à partir des signes du roman la représentation du lecteur idéal qu'il postule. Nous n'avons retenu comme terme générique aucune de ces quatre terminologies puisque l'idée d'abstraction présente le désavantage de ne pas connoter la moindre notion de communication et que l'idée de virtualité nie les indices textuels, que l'idée d'implicite nie la possibilité que cette présence soit explicite. Et si au terme de « modèle », ou de « modélisé » - révision terminologique mais non fondamentalement conceptuelle faite par Adam et Revaz (1996 : 79) à la terminologie d'Eco -, nous avons préféré le terme d'« inscrit », alors que notre conception de la notion est très proche de celle d'Eco, c'est parce qu'il situe plus strictement la présence de l'auteur comme marque textuelle alors que le terme de modélisé connotait beaucoup plus l'idée d'image et faisait trop référence à l'idée de représentation, trop liée au champ de l'« esthétique de la réception ». Toutefois nous n'écarterons pas tout à fait cette terminologie à laquelle nous aurons recours quand nous nous situerons sur le plan plus strict de la représentation.

L'auteur est inscrit dans son roman d'abord en tant que scripteur (Adam, Revaz 1996 : 79). À ce titre, il aura son style propre, un rythme dans sa prose. Il sera responsable de tout ce que Genette nomme le « péri-texte », mais surtout il est un des actants du contrat qui le lie au lecteur et dont les éléments fondamentaux peuvent, selon

¹⁵ Le terme est utilisé notamment par Kerbrat-Orecchioni (1980 : 25).

nous, s'exprimer dans les termes de la perspective communicationnelle de Grice ainsi que dans une perspective narratologique en termes de « régie »¹⁶. Il l'est aussi en tant que conscience, véhicule d'une idéologie et d'une vision du monde. Il l'est enfin en tant que détenteur d'une culture dont un des éléments est l'ensemble des textes du monde, énoncés littéraires ou triviaux. Le lecteur est inscrit essentiellement parce que le texte lui est adressé et que toute une série d'indices perceptibles par la gestion de l'information l'indiquent. Une série d'actions seront d'ailleurs programmées pour lui, par l'auteur. Dès lors, chaque fois que nous recourons au nom de « Duras » ou aux termes de « romancière » ou « d'auteur » ou de « lecteur » pour qualifier un de ces rôles, faudra-t-il comprendre Duras en tant qu'auteur inscrit ou « romancier, auteur, lecteur » en tant qu'inscrits dans l'oeuvre. Quand il s'agira de l'auteur réel (ou de l'écrivain au sens de Maingueneau), nous le préciserons.

Mais d'autres terminologies ont existé et existent encore, parfois chez le même auteur, indiquant ainsi toute la difficulté de cerner la notion. Ainsi, Adam (1985 : 174-175) reprend la terminologie de Lintvelt, alors qu'en 1996, il rejoint Eco. Certains opèrent encore des scissions au sein de ce que nous apparentons à la même notion. Ainsi, Prince (1973 : 180), après avoir distingué le narrataire des récepteurs programmés par l'écrivain, qualifie le pôle récepteur de « lecteur idéal » qu'il oppose au « lecteur virtuel » : le lecteur idéal serait « pour un écrivain [...] celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions » et « pour un critique, [...] celui capable de déchiffrer l'infinité des textes qui, d'après certains, se recouperaient dans un texte spécifique » tandis que le lecteur virtuel est celui à qui le texte est adressé et par rapport auquel « tout auteur [...] développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur qu'il doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter ». Il ne nous semble pas nécessaire de postuler un lecteur idéal, appelé parfois aussi « archilecteur », par contre le lecteur virtuel correspond *grosso modo* à notre lecteur inscrit. Mais, pour notre part, nous préférons n'user des termes de « virtuel » ou de « potentiel » que quand il s'agira d'une projection extratextuelle, qu'elle émane de l'éditeur, de l'auteur réel ou du critique. Ainsi donc, ce lecteur virtuel serait une catégorie coexistante à celle du lecteur inscrit. Il émanerait alors de l'auteur réel ou de l'auteur médiatique.

1.3. « Narrateur fictif » et « lecteur fictif ».

Le troisième niveau de Lintvelt est purement textuel, il se situe dans « le monde romanesque », c'est celui du « narrateur fictif » et du « lecteur fictif » désormais appelés malheureusement, comme Lintvelt le dit lui-même, narrateur et narrataire par la narratologie. Pour nous, une dissociation devrait être opérée entre le lecteur fictif que nous appelons inscrit et le narrataire qui prend place dans la trame même de l'histoire sous forme de personnage ou sous forme de destinataire du récit fait par le narrateur mais uniquement par le narrateur réduit à la seule responsabilité de la partie narrative du

¹⁶ Nous entendons par là, à l'instar de Reuter (1991 : 62), une fonction d'organisation du discours « dans lequel il [le narrateur, pour Reuter ; l'auteur inscrit, pour nous] insère les paroles des personnages ».

récit. Nous rejoignons donc la position de Dufays (1994 : 26) quand il insiste sur le fait qu'il ne faut pas confondre le narrataire et le lecteur inscrit et qu'il signale le niveau communicationnel qui lie le narrateur et le narrataire :

Pour éviter tout malentendu, précisons que les différents lecteurs inscrits [...] ne se laissent d'aucune manière confondre avec le narrataire. Intégré à la structure narrative, celui-ci n'est pas une instance abstraite, mais un personnage de fiction construit par certains textes (narratifs ou autres) pour servir d'interlocuteur au narrateur (Dufays 1994 : 26).

Nous constatons donc que les trois niveaux dégagés par Lintvelt pour les pôles émetteur et récepteur (réel-abstrait-textuel) sont bien attestés chez de nombreux théoriciens, n'en déplaise à Genette, et ont tous leur raison d'être même si un certain malaise terminologique subsiste, reflétant d'ailleurs l'aspect complexe du niveau « abstrait » qui ne s'identifie pas à une instance unitaire mais comprend en fait les différents sujets dont parlaient Dessons et Meschonnic (1998 : 44).

2. La communication narrative.

Les auteurs et lecteurs « inscrits » sont les instances qui ont une présence textuelle attestée soit de manière indirecte (leur présence est alors sur le mode de l'implicite), soit de manière directe (leur présence revêt alors une forme explicite). Par voie de conséquence, nous verrions le schéma communicationnel d'un texte romanesque sur base de celui de Lintvelt comme suit :

Au niveau 1 de la communication narrative existe un auteur réel. Il écrit un roman qui aboutira dans les mains d'un lecteur réel. Cet auteur réel a une intentionnalité, il écrit pour l'Autre (lecteur virtuel) avec des visées centrées, et sur lui-même (le sujet de mes livres, c'est moi) mais avec une envie de s'objectiver¹⁷, et sur l'autre (le distraire, le convaincre d'une théorie, l'émouvoir...). Mais cet auteur réel se subdivise déjà au minimum en trois « moi » : d'abord, un moi privé correspondant à la personne, ensuite un moi écrivant qui relève de la projection que l'écrivain se fait de lui-même - elle est extratextuelle et serait, si nous avions retenu la terminologie, une instance abstraite mais située du côté de l'auteur - et enfin, ce qui semble spécifique au XX^e siècle, un moi médiatique, autre instance abstraite, que l'écrivain arrive tant bien que mal à accorder avec l'auteur inscrit.

Ce « moi écrivant » est alors projeté dans l'oeuvre. C'est ici que se situe le niveau 2 de Lintvelt : il est alors un auteur inscrit, intratextuel cette fois, qui est une conscience littéraire et qui opère certains choix diégétiques dont la distribution de la parole entre le narrateur et les personnages. Cette instance qui reste généralement dans l'implicite du texte peut être reconstruite par le lecteur sous la forme d'un « auteur modèle ou modélisé » et peut diverger de l'entité abstraite que représente l'auteur abstrait extratextuel. À cet auteur inscrit correspond également un lecteur inscrit. Ce lecteur inscrit peut l'être par le texte romanesque. Il sera alors intratextuel et sera programmé par le texte. Mais ce lecteur peut également être impliqué par le discours médiatique de

¹⁷ Mangueneau (1993 : 166) cite à ce propos Bourdieu qui dans *Les règles de l'art* dit : « Là où on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'*objectivation de soi*, d'autoanalyse, de sociogenèse ».

l'écrivain ou encore par la visée de l'édition. Dans ce cas, nous préférierions parler de lecteur potentiel ou virtuel. Il est à noter que ces deux entités abstraites et normalement implicites peuvent dans certains cas recevoir une existence textuelle explicite. Il suffit de regarder les passages de *San-Antonio* où le commissaire San-Antonio, narrateur homodiégétique, converse avec Frédéric Dard, l'auteur des romans, pour constater que le pôle narrateur et l'auteur fictif ont bien une existence distincte. Si, pour le pôle émetteur, la différence se fait bien entre l'écrivain réel, l'écrivain abstrait médiatique, l'écrivain abstrait inscrit et le narrateur il n'en va pas de même pour le pôle récepteur où le lecteur inscrit se dégage beaucoup plus difficilement du narrataire. Nous aurions tendance pour notre part à réserver l'appellation de « narrataire » au narrataire intradiégétique de Genette.

Au niveau 3 de la communication narrative, apparaissent alors le narrateur proprement dit et le narrataire. Le narrateur voit donc son rôle se réduire puisque pour nous, il n'est plus que l'instance textuelle chargée par l'auteur inscrit de raconter, de commenter ou de décrire l'action des personnages mais qui n'est ni le responsable de la fonction de régie ni de transmission de l'idéologie du texte. Il est tout au plus une des voix de son expression.

Cette manière d'envisager le dispositif énonciatif romanesque permettrait ainsi de classer toutes les instances énonciatives de n'importe quel roman, de réunir plusieurs types d'approches critiques qui n'ont aucune raison d'être antinomiques ; elle évite surtout l'attribution d'une conscience quelconque à un être de papier. Mais il va sans dire que ces instances ne sont, comme le dit Dufays (1994 : 24), que des postulats de la critique qui ont le mérite de pouvoir réinsérer tout élément textuel dans un circuit communicatif. Beaucoup de théoriciens se sont vus contraints de postuler l'existence des instances du niveau 2, mais comme chacun l'a fait en fonction de son objet d'étude et de son champ d'interrogation (rythme, clichés, réception des textes, sémiotique) une inflation terminologique s'est produite où des termes voisins apparaissent, chacun connoté des traits de leur champ d'émergence. Au sein de toute cette terminologie existante, nous avons donc retenu les termes d'« auteur et de lecteur inscrits » qui constitueraient, en fait, les sous-catégories utiles pour notre objet d'étude des auteurs et lecteurs « abstraits » mentionnés par Lintvelt.

Après avoir tenté de faire le point sur les instances narratives, nous devons maintenant examiner la possibilité d'un dialogue entre ces instances, et nous demander quelles seraient alors les instances en présence.

3. Communication et dialogue.

Lintvelt, se référant toujours à Schmid, parle de « communication littéraire » et la situe sous une forme de symétrie entre les instances émettrices et réceptrices. Autrement dit, une communication s'établirait entre « auteur concret » et « lecteur concret », entre « auteur inscrit » et « lecteur inscrit » et entre « narrateur et narrataire ». Barthes aussi parlait de communication narrative et montrait que le pôle récepteur avait été mal exploité :

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit

comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présumés l'un par l'autre ; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur). Ceci est peut-être banal, et cependant encore mal exploité. Certes le rôle de l'émetteur a été abondamment paraphrasé (on étudie l'« auteur » d'un roman, sans se demander d'ailleurs s'il est bien le « narrateur »), mais lorsqu'on passe au lecteur, la théorie littéraire est beaucoup plus pudique. En fait, le problème n'est pas d'introspecter les motifs du narrateur ni les effets que la narration produit sur le lecteur ; il est de décrire le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même. Les signes du narrateur paraissent à première vue plus visibles et plus nombreux que les signes du lecteur [...], les seconds sont simplement plus retors que les premiers ; ainsi, chaque fois que le narrateur [...] rapporte des faits qu'il connaît parfaitement mais que le lecteur ignore, il se produit par carence signifiante, un signe de lecture, car ce n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information : Léo était le patron de cette boîte, nous dit un roman à la première personne : ceci est un signe du lecteur, proche de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication (Barthes 1977a : 38-39 ; nous soulignons).

L'idée d'une communication littéraire n'est donc pas neuve, mais il est à remarquer que c'est bien le terme de communication qui est employé et non celui de dialogue. Néanmoins, il nous semble que le terme de dialogue peut tout à fait convenir à ce type de communication, même si cette communication n'est pas régulée énonciativement par un rapport interactif. Mais parler de dialogue ne pourra alors se faire que dans l'acception étendue du terme que Kerbrat-Orecchioni (1990 : 15) signale et pour laquelle elle donne la définition suivante :

« dialogue₂ » (sens étendu) : discours adressé, mais qui n'attend pas de réponse, du fait du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit, ou des normes particulières qui régissent son fonctionnement (exemples : la plupart des textes écrits, et certains discours oraux - discours médiatiques, lectures poétiques, conférences magistrales, etc.).

Elle poursuit d'ailleurs en signalant que ces discours peuvent être « dialogiques » dans le sens où « ils incorporent plusieurs voix ». Kerbrat-Orecchioni met bien en évidence cette caractéristique de « discours adressé » qui implique donc que le destinataire, ou plus exactement la représentation que l'auteur s'en fait, est intégré dans la constitution du message et que la sélection de l'information, la sélection lexicale se feront, à la différence de ce qui se produit pour le discours monologal, en vertu de cette représentation. Duras, dans *Écrire*, met clairement en évidence ce caractère de discours adressé de la communication littéraire :

Je crois que c'est une direction de l'écrit. C'est ça, l'écrit adressé, par exemple à toi, dont je ne sais encore rien. À toi, lecteur : Ça se passe dans un village [...] (*Écrire* : 57).

Quant à Frédéric Dard, il souligne le problème du choix lexical, lorsqu'il fait dire à son narrateur homodiégétique :

Le titre, j'hésite. J'aimerais « Coolie de tomates », mais cinquante pour cent de mes lecteurs ignorent ce qu'est un coolie, et l'autre cinquante pour cent ce qu'est

du coulis ; alors mon jeu de mots je me le carre dans le hangar à thermomètre. C'est dur de faire le con avec des cons. Si tu joues trop au con, ils te prennent pour un con, et si tu déploies du vrai esprit, ils te trouvent con. C'est con (Va donc m'attendre chez Plumeau : 11).

Mais Kerbrat-Orecchioni signale également ce pourquoi un roman ne pourra jamais être considéré comme un dialogue proprement dit. En effet, le roman émane toujours de la seule instance émettrice parfois démultipliée, mais n'est jamais co-construit avec l'instance réceptrice. Il n'y a donc pas de *négociation*, comme dans l'élaboration des dialogues authentiques. C'est ce qu'elle indique lorsqu'elle dit « qu'il n'attend pas de réponse, du fait du dispositif énonciatif ». Nous préférons néanmoins ajouter l'adjectif « intratextuelle » au terme « réponse » de la citation de Kerbrat-Orecchioni, ou dire qu'il n'y a pas de « co-énonciation » dans la mesure où, comme nous l'avons vu ci-dessus, une réponse peut émaner de l'instance réceptrice (et être attendue par l'auteur) : celle des critiques dans des articles de presse, celle des lecteurs ordinaires sous forme de lettre ou celle d'autres écrivains sous forme de livre-réponse.

Par ailleurs, le terme « dialogue » se trouve attesté chez Lane-Mercier (1989 : 18) pour qualifier le rapport auteur-lecteur, terme qu'elle fait alterner avec celui de « dyade communicative » lorsqu'elle définit son objet d'étude.

Quant à Zeldin (1998 : 14), il va jusqu'à utiliser le terme de conversation :

J'ai lu tout ce que j'ai pu sur la conversation, autrement dit j'ai conversé avec des auteurs que je n'ai rencontrés que sur papier.

Sa citation présente le double intérêt de montrer que le lecteur a l'impression effective de dialoguer avec un auteur et d'autre part de justifier notre choix quant à la nécessité de postuler l'existence d'un auteur inscrit dans le texte avec lequel le lecteur a l'impression de dialoguer.

Ainsi, si la plupart des théoriciens de la communication littéraire ne récusent pas l'emploi du terme dialogue, tous ont tendance à le faire fonctionner sous forme de symétrie, ne l'envisageant qu'entre les instances émettrices et réceptrices situées sur le même plan. Or, même s'il paraît fort tentant d'établir une symétrie de communication par niveau de dispositif énonciatif, il semblerait que cette symétrie ne parvienne pas à elle seule à recouvrir les différentes communications littéraires. D'ailleurs, la citation de Zeldin indique déjà une des dissymétries existantes puisqu'il fait « converser » le lecteur réel qu'il est avec l'« auteur qui n'existe que sur le papier ». Adam et Revaz (1996 : 79), dans leur schéma de la communication narrative, prévoient une flèche reliant « l'auteur réel » et le « lecteur modélisé ». Cette flèche symbolise la communication effectuée au cours de l'acte de production et correspond à une flèche symétrique mais de direction inverse qui symbolise l'acte de lecture et qui va du lecteur réel à l'auteur modélisé. Cette schématisation montre à quel point la communication n'est pas aussi symétrique que les premiers travaux en narratologie le laissaient présager. Nous pourrions faire la même remarque en ce qui concerne la communication narrateur-narrataire : il est des cas où le narrateur homodiégétique communique avec les personnages-actants. Dès lors, il nous semblerait utile de reprendre l'ensemble des communications narratives possibles.

Selon nous, le dispositif communicationnel se répartit comme suit :

1.

Un dialogue extratextuel entre l'auteur réel et le lecteur réel : le cas concerne tous les moments où l'auteur rencontre soit de manière privée soit de manière publique ses lecteurs. Ce dialogue peut se faire par voie orale mais aussi sous forme d'échanges écrits. Il prend souvent la forme d'un vrai dialogue sauf dans le cadre des conférences où l'énonciation est plutôt de type monologale.

2.

Un dialogue extratextuel entre l'auteur réel et le lecteur virtuel (sous catégorie du lecteur inscrit) : il se produit essentiellement lors des interviews où l'auteur au travers d'un journaliste vise ses lecteurs potentiels. Il tente de répondre à des questions qu'ils pourraient se poser et de leur donner envie de lire son livre. Mais il doit aussi tenter de se conformer à l'image que les lecteurs virtuels se sont forgée de lui, souvent à partir de livres précédents. Autrement dit, l'opération médiatique consiste alors à tenter de faire coller l'auteur médiatique à l'auteur modélisé issu de la représentation qu'un lecteur peut se faire de l'auteur à partir de l'auteur inscrit. Dans le cas contraire, les lecteurs seront déçus et l'opération médiatique sera de l'ordre de la contre-performance.

3.

Un dialogue paratextuel entre l'éditeur et le lecteur virtuel ou inscrit : il ne s'agit pas ici d'un vrai dialogue mais plutôt d'une communication qu'un éditeur établit par le biais de signes paratextuels (couleur de couverture, images, photos, titre, quatrième de couverture...) pour éclairer le lecteur, mais le plus souvent pour tenter de lui faire acheter le livre. Ce niveau revêt une importance capitale pour une étude sociologique de l'oeuvre qui prendrait le roman comme produit de consommation. Il fait parfois l'objet d'une négociation avec l'auteur. Il prend une forme déviante dans le cas des textes anciens où le philologue, éditeur non commercial, explique en permanence ses choix dans l'établissement du texte. Parfois, un lecteur bien réel peut s'adresser à l'éditeur pour le féliciter de ses choix, pour l'insulter, ou comme intermédiaire vers l'auteur. La correspondance sera alors soit de l'ordre de l'épidictique, soit de l'utilitaire.

4.

Un dialogue extratextuel entre l'éditeur et l'auteur réel : ce dialogue n'est généralement pas connu du public. Il porte sur la commande d'un livre, sur des réécritures de passage, sur le péritexte, sur les aspects financiers et sur les obligations de l'auteur. Seuls quelques rares éléments ressortent parfois de ce dialogue somme toute assez privé. Ainsi, pour Duras, nous savons, par elle-même¹⁸ et notamment par Adler (1998 : 147-148) qui fournit quelques extraits de la correspondance Duras-Gallimard, que c'est Queneau, lecteur chez Gallimard, qui parvint à la faire publier non sans lui avoir donné de nombreux conseils notamment au moment du refus de son premier roman. Nous connaissons, par les mêmes voies, les causes de rupture entre Duras et Gallimard et nous savons que *L'amant* est le résultat d'une commande des Éditions de Minuit.

5.

Un dialogue intra-, para- et intertextuel entre l'auteur et le lecteur inscrits : nous ne nous étendons pas davantage sur ce niveau qui fera l'objet de toute la seconde sous-partie.

¹⁸ *Écrire*, 1991, p. 143.

Toutefois, nous ne résistons pas à la tentation d'illustrer ce cas par cet exemple d'un *San-Antonio* qui, par jeu parodique, épingle les lois du genre : **Pré en bulles Lecteur ! O mon lecteur ! Mon lecteur patient, mon lecteur égotant, laminé, souffreteux, meurtri, chiasseux, morbide. O mon lecteur ! Mon lecteur inculte, mon lecteur présomptueux, désemparé, variqueux, redondant, boulimique, foireux, endocriné, endocrinien, masochiste, constipé, lugubre, inconstant, inconsistant, incontinent. O mon lecteur ! Mon lecteur en rires et en larmes. Mon lecteur qui-s'en-va-tout-seul ! Mon lecteur de misère, de fausse gloire. Mon lecteur à mobylette, en Mercedes (Benz), à pied, à pied d'oeuvre, désœuvré, fuyard, mais qui sait mourir pour quarante sous ! Lecteur d'amour et de queuserie ; [...]. Lecteur que j'ai épousé il y a lurette [...]. Lecteur avide, à vide, lecteur impitoyable qui toujours renaît de ses sens. Lecteur qui me transmet ses descendants pour que je leur donne à eux aussi des cours particuliers d'insolence et de charité. Des cours d'amour. Des cours de baise. Des cours de larmes et de sanglots. Lecteur que je vois dans ma glace. Lecteur de si longtemps et de pour toujours, je vais pour la première fois de ma carrière échevelante, perpétrer de la nouveauté. Puisqu'en premier chapitre de cet ouvrage de bon gré mal gré, je place le dernier du précédent, pour qu'ainsi la chaîne soit inrompue et que, de la sorte, les deux livres se suivent et ne se ressemblent pas (Aux frais de la princesse : 13-14).** Le texte se situe avant le roman, se situant dans le « pré en bulles », il émane de l'auteur inscrit dans son texte qui établit un pont entre ses différents romans et qui parle de sa « carrière » d'écrivain. Il définit un profil de lecteur universel, mais témoigne aussi de la fonction de régie de cet auteur qui tisse des ponts d'un roman à l'autre. Tous les paramètres constitutifs de la représentation que l'auteur peut se faire de son lecteur s'y retrouvent : culture, émotions, information, ainsi que la désignation même de cette représentation (« lecteur que je vois devant ma glace »).

6.

Un dialogue intratextuel entre l'auteur inscrit et les personnages, dont le narrateur : il peut arriver qu'un auteur intervienne dans son texte pour dialoguer avec son narrateur-personnage comme lorsque Frédéric Dard vient converser avec le commissaire *San-Antonio* ou avec ses personnages. Des romans comme *Le vol d'Icare* de Queneau, des nouvelles comme *L'écrivain Martin* extrait du recueil *Derrière chez Martin* de Marcel Aymé, mais aussi la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, font figurer ce type de rapport comme sujet de l'intrigue. L'auteur a alors une existence intradiégétique, il devient le personnage de l'auteur. Ce cas pourra alors s'assimiler au dialogue entre personnages, mais reflète une situation de vie où le romancier se dit hanté par ses personnages et va même jusqu'à élaborer un dialogue mental avec eux.

7.

Un dialogue intratextuel entre narrateur et narrataire : toute la partie narrative et descriptive d'un roman s'adresse au narrataire. Nous n'opérons pas à ce niveau de division entre narrateur et descripteur. Mais à l'intérieur du roman, des personnages peuvent eux aussi se transformer en narrateur de récits seconds qu'ils destinent à d'autres personnages qui dès lors se métamorphosent en narrataires. Ainsi, dans *Les*

mille et une nuits, le sultan est le narrataire des récits de Schéhérazade.

8.

Un dialogue intratextuel entre narrateur et lecteur inscrit : le cas se produit dans le cas d'une narration homodiégétique à la première personne. Dans ce cas, auteur inscrit et narrateur se confondent sur le plan des instances, pas toujours sur le plan textuel et l'adresse au lecteur peut alors émaner du narrateur. *Manon Lescaut* montre toutes les ambiguïtés de ces niveaux : ***Avis de l'auteur des Mémoires d'un Homme de Qualité Quoique j'eusse pu faire entrer dans mes Mémoires les aventures du chevalier des Grioux, il m'a semblé que, n'y ayant point un rapport nécessaire, le lecteur trouverait plus de satisfaction à les voir séparément. Un récit de cette longueur aurait interrompu trop longtemps le fil de ma propre histoire. [...] Si le public a trouvé quelque chose d'agréable et d'intéressant dans l'histoire de ma vie, j'ose lui promettre qu'il ne sera pas moins satisfait de cette addition. Il verra, dans la conduite de M. des Grioux, un exemple terrible de la force des passions (Manon Lescaut : 29-30). Première partie Je suis obligé de faire remonter mon lecteur au temps de ma vie où je rencontrais pour la première fois le chevalier des Grioux (Manon Lescaut : 33). - Monsieur, me dit-il, vous en usez si noblement avec moi, que je me reprocherais, comme une basse ingratitude, d'avoir quelque chose de réservé pour vous. Je veux vous apprendre, non seulement mes malheurs et mes peines, mais encore mes désordres et mes plus honteuses faiblesses. Je suis sûr qu'en me condamnant, vous ne pourrez pas vous empêcher de me plaindre. Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. [...] Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai, jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui (Manon Lescaut : 39).*** Selon nous, dans le premier extrait, l'auteur-narrateur s'adresse à un lecteur inscrit, mais le mécanisme d'autoréflexion sur le roman même ainsi que l'explicitation de l'organisation générale de l'oeuvre dénotent beaucoup plus sa personnalité d'auteur que sa fonction de narrateur. Nous nous situons d'ailleurs dans le paratexte et même plus précisément au niveau du péri-texte. Dans le deuxième extrait, l'énonciation émane toujours de cet auteur-narrateur mais cette fois, c'est plus en tant que narrateur qu'il s'adresse au lecteur inscrit. Dans le troisième extrait, le narrateur du récit 1 se mue en narrataire du récit 2 dont le chevalier des Grioux sera le narrateur. Mais un dialogue narrateur/lecteur peut se produire également par le biais de l'intertextualité : la simple « allusion » narrative à un autre texte présuppose un lecteur qui puisse la décoder. Piégay-Gros analyse en ces termes le rapport qui se produit entre les instances du roman de Robert Pinget : ***Ainsi, dans L'inquisiteur [...], l'allusion établit une complicité certaine entre le narrateur et le lecteur, aux dépens du personnage du domestique sourd dont les cuirs déforment non seulement les expressions idiomatiques [...] mais aussi les noms propres qui renvoient à la sphère culturelle [...]*** (Piégay-Gros 1996 : 53).

9.

Un dialogue intratextuel entre narrateur et personnages : il se produit souvent entre narrateur homodiégétique et n'est alors qu'une sous-catégorie du cas suivant.

10.

Un dialogue intratextuel entre personnages : il fera l'objet des seconde et troisième parties de ce travail, mais il faudra toujours garder en mémoire qu'il participe aussi de la communication entre auteur et lecteur inscrits.

11.

Un dialogue mental et extratextuel entre lecteur réel et auteur inscrit : il se fait sur le modèle de la représentation, de l'imaginaire et il fait référence à ce que Zeldin mentionnait sur le sentiment qu'un lecteur réel peut avoir de converser avec un auteur ou avec un texte. Mais comme il est de l'ordre de l'intériorité, il ne nous concernera nullement.

12.

Un dialogue intratextuel entre textes : cet aspect relève de la polyphonie du texte qui fait entendre d'autres voix que la sienne, voix des discours ordinaires sous forme de clichés, voix de discours littéraires avec toutes les strates de l'intertextualité. Mais ce dialogue n'est en fait qu'une sous-catégorie du dialogue entre auteur et lecteur inscrits, nous le retrouverons donc dans la deuxième sous-partie.

Ces douze combinaisons de communication sont les niveaux théoriques qui, à notre avis, permettraient de rendre compte de tous les dialogues potentiels existant pour une oeuvre romanesque et d'intégrer au sein d'une approche communicationnelle les différents courants théoriques, qu'ils relèvent du narratologique, du sémiotique mais aussi du philologique ou du sociologique. Bien sûr, tous ces dialogues ne se situent pas au même niveau puisque certains sont intratextuels, d'autres extratextuels et qu'ils ne peuvent pas prétendre à une égalité statutaire ni au niveau dialogal, ni au niveau textuel. Si entre auteur réel et lecteur réel, si entre l'éditeur et son auteur, il s'agit souvent d'un vrai dialogue, il n'en va pas du tout de même pour les autres niveaux où il s'agit plutôt d'un discours à énonciation monologique, donc jamais co-énoncé. En outre, en fonction des époques ou des auteurs, en fonction de l'optique critique choisie, tous ces niveaux ne revêtent pas la même importance. Pour notre part, nous nous contenterons, dans cette première sous-partie, *primo* d'aborder sommairement les deux premiers cas envisagés parce qu'ils relèvent de ce que Genette appelle l'épitéxte public et privé et qu'ils sont donc, comme Genette le signale, des formes de préfaces ou de postfaces aux écrits et *secundo* d'aborder la problématique de l'intertextualité. Tout ce qui relèvera du dialogue entre auteur et lecteur inscrits sera abordé dans la deuxième sous-partie. Quant aux dialogues entre personnages, il constituera l'objet d'une étude distincte. Seront donc totalement éliminés de notre analyse les dialogues impliquant l'éditeur.

4. Conclusion.

Si nous nous sommes quelque peu attardée à poser et à justifier l'existence d'un niveau communicationnel entre auteur et lecteur inscrits dégagé du dialogue auteur et lecteur réels, c'est parce que celui-ci est loin de faire l'unanimité parmi les narratologues. Or ce niveau est indispensable pour analyser le fonctionnement de l'information, des différents aspects de l'idéologie dont font partie les stéréotypes et les normes, mais aussi pour comprendre comment fonctionnent en profondeur les dialogues entre personnages qui

s'intègrent dans la fiction sous la forme d'un gigantesque trope communicationnel dans la mesure où fondamentalement les paroles de personnages s'adressent au lecteur et dévoilent aussi bien que la partie narrative la présence de l'auteur inscrit dans son texte.

Chapitre 2 : Le dialogue entre auteur et lecteur réels, ou l'« épitexte public ».

Marguerite Duras, comme tout auteur, a dialogué au cours de sa vie avec des lecteurs appartenant à sa sphère privée : Michèle Manceau, Robert Antelme, Dionys Mascolo, Yann Andréa... Certains étaient ses amis, d'autres ses amants. Ces dialogues relèvent essentiellement du domaine privé, bien que, dans le cas de Duras, ses intimes aient rapporté des bribes de ces dialogues dans des écrits qu'ils lui ont consacrés. De Laure Adler en passant par Michèle Manceaux pour finir avec Yann Andréa, tous ont écrit sur Duras, ont reproduit des éléments des conversations qu'ils ont eues avec elle. Témoignages qui permettent à ses admirateurs de se faire une image qu'ils peuvent comparer à l'auteur inscrit tiré du texte durassien. Déjà, à ce niveau, apparaît chez Duras le souci constant de faire coïncider son être réel et son être écrivain, comme en témoigne cette réflexion de Michèle Manceaux à propos de la rencontre Duras-Yann Andréa :

L'épouvante revenait dans la tête de l'étudiant. Il ne voulait pas renoncer à son adoration littéraire. Il voulait revenir en arrière, conserver l'image de l'écrivain. Surtout ne pas rentrer dans le réel. Mais l'écrivain l'emportait dans son propre imaginaire. Elle vivait tout le temps dans la fiction, pareillement débordée, pareillement passionnée dans la vie et dans ses livres. Il comprenait qu'elle se proposait elle-même comme une fiction. Il n'entrait pas dans le réel en l'aimant. Leur passion n'était pas réelle, elle était aussi forte que ce qu'elle écrivait, que ce qu'elle était en train d'écrire. Cette femme n'établissait aucune séparation entre ce qu'elle vivait et ce qu'elle imaginait, elle installait l'étudiant dans cet espace infini et transparent où, d'instinct, il s'était déjà placé avant de la rencontrer (Amie : 182).

Une forme d'adéquation se produira donc entre l'auteur réel et l'auteur inscrit, rejointe par l'adéquation qui, nous le verrons, fera l'objet d'une véritable construction, celle d'un auteur vu sous le prisme médiatique.

À côté de ces dialogues, existent ceux qui trouvent leur origine dans le domaine public. Nous nous y consacrerons plus particulièrement. Ils revêtent, chez Duras, deux grandes formes. D'une part, celle de rencontres avec un public réel, comme celle qui avait suivi la projection d'un de ses films à l'Université de Montréal. D'autre part, les rencontres médiatiques avec des journalistes qu'elle sélectionne et qui lui permettent de « mettre en scène » l'image qu'elle veut donner d'elle-même : être d'écriture torturée par la création, grande oublieuse, animée d'une parole ponctuée de silences et de trous dont le débit et le rythme renvoient au rythme de ses écrits et à celui des comédiennes qu'elle sélectionne pour jouer son oeuvre. Que ce soit sous une version écrite ou audiovisuelle, Duras, au fil de ces interviews - qu'il serait parfois plus juste d'appeler entretiens - se raconte, raconte la difficulté d'écrire ou s'interroge sur l'acte même d'écrire ou de filmer, sur le rapport de l'écriture et de la réalité, sur son public (lecteur et spectateur). Mais pour nous, le contenu

référentiel de ces différentes rencontres importe peu, leur degré de sincérité aussi. Nous laissons cela à ses biographes. Nous nous pencherons sur l'aspect « mise en scène ».

L'émission *Apostrophes*, dont l'enregistrement télévisé existe et pour lequel nous avons fait une transcription écrite plus graphique que phonique, nous servira de base pour cette étude, du fait de son caractère prototypique. Nous écartons donc les autres documents qui ne seront utilisés que pour confirmer ou infirmer les observations faites à partir d'*Apostrophes*, et nous laisserons donc de côté le fonctionnement purement conversationnel de l'interaction réelle (tours de parole, ratés...), dont l'analyse systématique aurait demandé un travail de transcription plus méthodique et sortant largement du cadre imparti à ce travail¹⁹.

1. Le cadre conversationnel : l'interview.

Sous la direction de Charaudeau (1991), un collectif a été publié dont l'objectif était d'analyser le fonctionnement de l'émission *Apostrophes* présentée comme « débats culturels à la télévision ». Les constats auxquels les chercheurs sont arrivés divergent de ceux auxquels nous arriverons, notamment parce qu'il s'agit avec Duras d'une version très particulière de l'émission, celle où le journaliste est dans un rapport de face à face avec une personnalité de marque. Il va sans dire que cette structure duelle déroge par rapport au rituel habituel de l'émission positionne déjà Duras au niveau des invités de marque. L'émission opposera donc un animateur-vedette à un invité-vedette. La structure même de l'émission composée selon une alternance quasiment rituelle entre séquences « duelles » et séquences « plurielles »²⁰ (Croll, Gormati 1991 : 41) est donc modifiée en profondeur.

Sur le plan du statut communicationnel, nous sommes dans le cadre global de l'interview télévisée qui figure dans les interactions complémentaires (Vion 1992 : 132). Bien que ce dernier n'opère pas de véritable distinction entre l'interview et l'entretien, il nous semble qu'un distinguo puisse être fait entre les deux. Il est certes évident que si l'on excepte le fait qu'un entretien puisse être autre que journalistique, la limite entre l'interview et l'entretien est bien mince. Pourtant, Kerbrat-Orecchioni (1990 : 119) paraît les dissocier, tout en mentionnant que les critères pour les distinguer varient jusqu'à l'apparente contradiction. Ainsi, dit-elle, Charaudeau et de Salins définiraient l'entretien sur base d'un statut égalitaire, alors que, pour Guespin, l'entretien repose sur « l'inégalité acceptée des places illocutoires d'enquêteur et de témoin ». Genette indique que les deux termes « sont fort souvent traités comme synonymes ». Il opérera cependant une distinction fondée sur la longueur et qu'il pose en ces termes :

[...] j'appellerai interview un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et entretien un

¹⁹ Toutefois, certains aspects de l'interview réapparaîtront dans notre troisième partie par le biais de la mise en scène qu'en fait Duras dans *L'amante*.

²⁰ Les deux auteurs entendent par ces termes le fait que dans les émissions alternent des séquences où le présentateur dialogue en particulier avec l'un des invités (dialogue) et celles où tous les invités parlent ensemble (polylogues).

dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, ou tel autre événement, donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus « personnalisé », plus spécifiquement intéressé à l'oeuvre en cause, à la limite un ami de l'auteur, [...]. Cette distinction est naturellement déjouée dans la pratique, où l'on voit bien des interviews tourner à l'entretien (mais non l'inverse) (Genette 1987 : 329 ; nous soulignons).

Genette axe la différence sur deux points qui nous semblent fondamentaux : la longueur de l'interaction et la personnalité de l'intervieweur. Il est à noter que Charaudeau parle de statut, que Guespin parle de rôle interactionnel et que Genette, tout en évoquant le problème du statut de l'intervieweur, parle du rapport interpersonnel²¹. L'entretien complexifie donc encore, par le statut et par le rapport interpersonnel existant entre les interactants, l'analyse du « rapport de places qui s'instaure généralement entre l'intervieweur et l'interviewé », à propos duquel Kerbrat-Orecchioni formule, dans le contexte de l'interview, les réflexions suivantes :

[...] tout dépend de la nature particulière de l'interview, de la personnalité des parties en présence, ainsi que du niveau considéré - si du point de vue de la structuration de l'interaction, c'est l'intervieweur qui règne en principe en maître absolu, du point de vue du contenu des propos échangés, c'est, en principe toujours, à l'interviewé qu'il revient de fournir l'essentiel de la matière conversationnelle, l'intervieweur devant « s'effacer » devant son partenaire en l'occurrence plus « autorisé ». Mais même s'il n'est pas possible de dire qui domine, d'une manière générale, dans l'interview, il est certain que celle-ci se caractérise (à la différence de la conversation et du débat), par une dissymétrie des rôles interactionnels, l'intervieweur ayant pour mission d'extirper par ses questions certaines informations de l'interviewé, lequel a pour tâche de les fournir par ses réponses [...] (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 119-120).

Interview et entretien partagent entre eux un certain nombre de spécificités qui les séparent des conversations ordinaires. Tout d'abord leur temporalité est fixée d'avance, plus longue pour l'entretien, plus courte pour l'interview. Ensuite, l'interaction est finalisée et poursuit donc un but spécifique. Enfin, lorsqu'il s'agit d'entretiens journalistiques ou d'interviews, les rôles sont toujours dissymétriques et complémentaires : l'un interroge, l'autre répond. Néanmoins, c'est au niveau des places ou des positions des interactants que les choses se complexifient encore entre la simple interview et l'entretien. Même si chacun se voit attribué un rôle bien précis au sein de l'interaction, le statut particulier du journaliste qui conduit l'entretien ainsi que la relation interpersonnelle qu'il peut entretenir avec son invité rendent très difficile l'analyse des positions. Dans la simple interview, le journaliste assume tout à la fois le rôle d'un questionneur et celui d'organisateur d'interaction puisqu'il en assure la cohérence, qu'il lance les thèmes ou en assume la relance, qu'il meuble les temps morts, qu'il en indique la clôture. C'est aussi lui qui est responsable de la clarté du message pour le public dont il doit en permanence se soucier. Pourtant, il peut n'être qu'un simple faire-valoir pour l'interviewé à qui il ne peut en aucun cas voler la vedette. En fait, le schéma est en quelque sorte inverse entre le statut et le

²¹ Pour les limites entre rôles, statut, rapport interpersonnel, voir Kerbrat-Orecchioni (1992 : 39-155).

rôle. La personne la plus importante - à savoir l'auteur - a en fait le rôle interactionnel le plus passif puisqu'il lui suffit de se laisser guider et, par voie de conséquence, c'est la personne dont le statut est inférieur qui a le rôle fondamental d'organisateur de l'interaction. Cette différence entre rôle et statut est spécifique de l'interview ou de l'interaction médiatisée. Dans la plupart des interactions de la vie quotidienne, c'est la personne qui est en position haute qui régule l'interaction. Toute cette structure atteint son paroxysme lorsqu'un journaliste-vedette interroge une autre vedette et que cette lutte de titans n'est pas compensée par des relations interpersonnelles amicales. Pour en revenir à Duras, la situation des *Parleuses* sera toujours une situation moins tendue que celle d'*Apostrophes*. Indépendamment du contexte différent de diffusion (*Les parleuses* reproduisent l'entretien sous forme écrite alors qu'*Apostrophes* est un entretien télévisé) le rapport d'amitié qui existe entre Xavière Gauthier et Marguerite Duras permet à cet entretien de prendre la forme d'une simple conversation entre amies²², ce que le titre souligne d'ailleurs fortement. Or aucun lien de ce type n'existait, ni n'existera, entre Pivot et Duras et toute la difficulté viendra pour les deux vedettes de se positionner chacune dans son champ, sans se faire d'ombre. Deux possibilités théoriques s'offrent alors aux interactants : le jeu agonale ou la création d'une complicité. C'est le rapport de complicité que Duras semble privilégier. Toutefois, elle s'efforce d'acter la prédominance du champ littéraire sur le champ médiatique.

Mais l'interview et l'entretien journalistique présentent la particularité de fonctionner, comme Kerbrat-Orecchioni (1990 : 120) le signale, en trope communicationnel :

[...] les informations obtenues de l'interviewé sont destinées à être transmises immédiatement (ou de façon différée si l'interview est transcrite par écrit) à un tiers, témoin de la mise en scène de l'interview en même temps que son véritable destinataire (c'est ce qui nous a précédemment autorisée à parler à ce sujet de « trope communicationnel »).

Deux personnes, apparemment, dialoguent entre elles mais ce sont en fait les téléspectateurs, les auditeurs ou les lecteurs qui sont visés. Ainsi, sous l'apparence d'un « dialogue », se cache une structure triadique. Dans *Apostrophes*, un bafouillage de Pivot fait clairement apparaître cette structure de l'interview télévisée :

P. : Alors venons en à ce style de L'amant. Alors je vais... je vais lire un passage parce que ça va donner..., que je trouve superbe, parce que il va bien vous donner aux téléspectateurs ce que c'est votre style (Apostrophes 1984 : nous soulignons).

La rectification de Pivot à propos du « vous » est la trace manifeste du trope : le « vous » aurait pu désigner Duras. Pivot donne son référent réel et par là même montre que tout l'entretien vise un tiers collectif « les téléspectateurs ».

À la conscience des statuts respectifs et des rôles qu'ils ont à jouer, s'ajoute, chez les deux interactants, celle de s'adresser en fait à un public. L'auteur réel fera une mise en scène de son moi et deviendra un auteur médiatisé. Chez Duras, cette mise en scène passera par le port d'un uniforme dont elle parle d'ailleurs dans *La Vie matérielle* en ces

²² Le passage du « vous » au « tu » entre le troisième et quatrième entretien sont les signes formels de ce passage du rapport professionnel au rapport d'amitié.

termes :

J'ai un uniforme depuis maintenant quinze ans, c'est l'uniforme M. D., cet uniforme qui a donné, paraît-il, un look Duras, repris par un couturier l'année dernière : le gilet noir, une jupe droite, le pull-over à col roulé et les bottes courtes en hiver. J'ai dit : pas coquette, mais c'est faux. La recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit paraître et ce qu'on voudrait paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte (Vie matérielle : 85).

L'auteur réel devra se garder de décevoir son public et faire en sorte que son image médiatique ne soit pas en discordance avec la représentation que son lecteur pourrait s'être faite de lui à la lecture de son oeuvre. En outre, il devra séduire de nouveaux lecteurs et faire en sorte que les lecteurs virtuels se transforment en lecteurs réels. L'opération est alors commerciale. Pour le journaliste, la notion de rôle sera plus complexe encore. Croll (1991 : 72-84) regroupe les rôles en deux grandes catégories : les rôles qu'elle nomme d'« *opinion* » et qui réunissent la formulation d'opinions pures mais aussi d'appréciations et les rôles qu'elle appelle de « *validation* » et qui « correspondent donc à deux aspects de sa fonction : la *gestion de l'information* (son exactitude, son importance) et la *gestion thématique* (clôre un thème lorsqu'il peut être jugé clos et enchaîner sur le suivant) ». Mais ces rôles, le journaliste peut les doser différemment. Il peut se contenter d'être un simple relais somme toute assez effacé, en privilégiant la gestion de l'information concernant un auteur posé comme personnage à connaître ou à mieux connaître. Mais il peut, au contraire, privilégier la formulation d'opinion et n'est plus simplement un animateur-vedette : il est aussi un lecteur réel du romancier qu'il interviewe et qui se doit de représenter non seulement tous les lecteurs virtuels et tous les lecteurs potentiels du romancier, mais aussi le téléspectateur habituel.

2. L'intervieweur.

Pivot, journaliste-vedette de la télévision, fera, dans son entretien avec Duras, comme Croll (1991 : 78) le signale, « de l'opinion un mode de questionnement ». L'interview particulière s'inscrit à l'intérieur d'un cycle d'émissions où un rituel est fixé, où l'image de l'intervieweur est prédéfinie. Son image doit correspondre à toutes les images précédemment données. Les seules audaces qu'il se permettra par rapport aux traditions d'*Apostrophes* seront les formulations d'évaluations qui non seulement relèvent de la critique littéraire mais aussi de la valeur morale

Pivot joue ces divers rôles à merveille, lorsqu'il exprime une indignation face à certains propos de Duras notamment concernant la collaboration ; il se fait alors l'expression non seulement de la *doxa*, mais aussi d'une indignation qu'il présume communément partagée :

P : Euh... Vous savez qu'il y a des gens, bien des gens qui étaient choqués et certains même scandalisés par votre page 85. Hm, alors vous racontez que pendant la guerre vous avez connu et vous dites ceci : [lecture de la page concernant les Fernandez]. D : Hm... [mimique d'approbation]. P : Vous êtes consciente que vous choquez beaucoup en affirmant euh ceci. D : C'est mon avis. [ton dur, intransigent]. [...] P : Oui, mais... les collaborateurs ? ! [ton indigné].

D : Bon, les collaborateurs, c'était pareil. [...] P : Mais, Marguerite Duras, collaborateurs !!! D : Oui. Il y avait l'ennemi sur le... sur notre sol. Et c'était par intérêt (Apostrophes 1984 ; nous soulignons).

L'extrait est particulièrement intéressant parce qu'il montre que Pivot est un lecteur attentif, qu'il soutient les valeurs morales communément répandues et en même temps qu'il essaie de tendre une perche à Duras pour lui permettre de se justifier. Ce que Duras refuse dans une espèce d'obstination oscillant entre le cabotinage et la subversion. La technique du journaliste qui consistait à interroger en émettant des opinions, ou ici des évaluations, se heurte au mur d'un « c'est mon avis » et l'animateur se trouve dans l'obligation de surenchérir sur son propre discours dans une tentative désespérée de sauver Duras aux yeux de l'opinion publique. Kerbrat-Orecchioni (1986 : 236) démonte le même procédé pour une des interviews parue dans *Duras à Montréal*. Mais ces tentatives de sauvetage ne correspondent pas à l'image que Duras veut donner d'elle-même.

Pivot cherche également à démêler la part réelle et la part fictive de *L'amant* en particulier et de l'oeuvre en général parce que les téléspectateurs sont censés être amateurs de détails croustillants concernant la vie des personnes célèbres. Il retrouvera alors son comportement discursif traditionnel, tel qu'il a été mis en lumière par Croll (1991). Des thèmes comme la relation sexuelle avec l'amant chinois et l'alcoolisme sont abordés dans la dimension scandaleuse qu'ils peuvent revêtir. Il en vient d'ailleurs à prendre la fiction comme réalité, remettant en cause la sincérité de Duras quant à l'exposé de sa vie :

P : Hm, hm. Est-ce qu'elle [votre mère] avait honte de votre liaison avec le chinois ? D : Elle ne la connaissait pas. P : Comment ? ! Elle ne la connaissait pas, elle dînait avec vous. D : Oui, mais elle ne connaît... savait pas ce qui se passait. P : J'y crois pas, moi ! Je crois pas. D : Il y avait une chose pire pour elle que les barrages, c'était... c'était cette appartenance à la race blanche. ... Elle était raciste. Nous étions racistes comme tous les coloniaux. Ça aurait été pire encore si elle avait appris que sa fille couchait avec un Chinois [articulation accentuée de chaque syllabe], pire que les barrages. C'est pas peu dire ce que je vous dis là. Ça aurait été pire. P : Et votre ?... D : Elle ne le savait pas, elle ne l'a jamais su. P : Ça paraît incroyable (Apostrophes 1984 ; nous soulignons).

Le « J'y crois pas, moi ! Je crois pas » de Pivot est très violent pour un journaliste-intervieweur. Il se place là dans un statut de censeur, de juge de la sincérité de la romancière. En fait, la formulation d'une opinion ne sert plus cette fois à lancer une question mais tombe en sanction et donc en évaluation. Il quitte en quelque sorte son rôle de faire-valoir pour mettre en évidence non seulement son être pensant, mais son être jugeant. Le procédé est à la limite de l'acceptabilité : Pivot utilise des éléments de la fiction pour récuser ce que la romancière dit sur sa propre vie. Il ne peut le faire qu'en fonction de son statut de journaliste-vedette d'une des émissions littéraires les plus regardées. C'est donc un des exemples révélateurs du conflit de statut dans la personnalité du journaliste. Toutefois, cette confusion entre l'auteur réel et l'auteur inscrit comme sujet de roman n'est pas pour déplaire à Duras qui s'amuse en permanence à confondre le réel et le fictionnel, le fictionnel et le réel, comme le signale Yann Andréa (1999 : 43-44, et surtout 49-50).

3. La « mise en scène » : gestion des faces et de l'émotion.

Chez Duras, plusieurs traits sont récurrents au travers des différentes interviews. Le premier concerne sa gestion des « faces ». Le terme de face est emprunté à Goffman (1974) qui parle de face et de territoire dans le cadre de la représentation de soi que donne l'individu lors des interactions sociales. Brown et Levinson (1987) ont repris et enrichi la théorie goffmanienne en utilisant les concepts de face positive et de face négative et Kerbrat-Orecchioni (1986 : 229) l'a reprise et développée une première fois sous le titre « lois de discours concernant l'ensemble des comportements sociaux et relevant d'une sorte de code des convenances », pour la développer en refondant le concept de « politesse positive » dans les tomes II et III des *Interactions verbales*²³. Duras témoigne d'une gestion très particulière de ses deux faces. D'une part, elle laisse envahir son « territoire » ou sa « face négative » par les questions auxquelles elle se complaît à répondre. Elle étale assez facilement des éléments qui font partie de la sphère privée : ses relations familiales, ses amants, son alcoolisme, ses accointances avec les collaborateurs, ses dîners, pour sauver son mari Robert Antelme, avec des représentants de la police française. Sera abordée la quasi-totalité des sujets interdits par les manuels de savoir-vivre (Lacroix 1990 : 301-302). Duras parlera de la mort (celle du petit frère, du frère aîné et de sa mère), de la maladie (son alcoolisme), de l'argent (les problèmes de sa mère, l'héritage passé au frère aîné), de la sexualité (sa relation avec l'amant, son désir pour Hélène Lagonelle), de l'apparence physique (son visage), de religion (« Dieu n'existe pas ») et de politique (les collaborateurs, le communisme et son admiration pour Mitterrand). Tous les sujets-tabous sont systématiquement abordés. Ce faisant, elle viole en quelque sorte « la loi de décence » que Kerbrat-Orecchioni (1986 : 235) formule comme telle :

[...] évitez les manifestations discursives trop débridées, ou susceptibles d'être jugées choquantes, par leur teneur ou leur formulation [...].

Mais, agissant de la sorte, elle inverse, en le dominant, le processus mis en lumière à propos des *interviews-portraits* par Durrer (2000 : 247-261) selon qui, à partir d'une étude fondée sur la presse écrite, c'est le journaliste qui opère une véritable mise en scène de « confiance ». Or ici, nous avons affaire à une « confiance spontanée ». Pivot reprend des éléments littéraires, Duras embraye sur sa vie et Pivot juge de la vraisemblance des propos. Aussi le public assiste-t-il bien à un combat où chacun occupe, dans une co-énonciation, une position haute. Duras peut y apparaître, non comme la victime d'un journaliste indiscret, mais comme une personnalité subversive abordant, sans gêne aucune, tous les sujets tabous, peut-être par simple jeu, mais peut-être aussi parce qu'elle cherche ainsi implicitement une reconnaissance des actes subversifs qu'elle opère. Dans cette hésitation entre reconnaissance sociale et marginalité, se situe tout le paradoxe durassien d'un romancier qui écrit dans les faits pour une élite intellectuelle et dans l'intentionnalité pour un public de « bistrot »²⁴.

D'autre part, Duras déroge, dans ses interviews comme dans sa vie privée, à ce que Kerbrat-Orecchioni (1986 : 236) nomme la « règle de modestie » et qu'elle formule

²³ Nous affinerons les définitions dans le chapitre consacré à la politesse.

comme suit :

« règle qui interdit que l'on se jette ostensiblement des fleurs à soi-même ».

Elle cite d'ailleurs l'exemple emprunté à *Marguerite Duras à Montréal* où, lors d'une conférence de presse, M. Duras se loue elle-même et où l'intervieweur tente de lui « sauver la face » :

Marguerite Duras. - J'ai revu à Lisbonne récemment Son nom de Venise dans Calcutta désert, j'ai trouvé ça complètement génial. J'ai revu le Navire Night, je trouve ça très beau. Ça vous choque que je dise des choses pareilles ? Je suis très sérieuse : j'aime beaucoup ce que je fais. Pas tout : il y a des films que je n'aime pas : Véra Baxter, je ne l'aime pas. Q. - Je me demande si vous cabotinez ou si vous êtes sérieuse ? M. D. - Non non. Si je cabotinais, ça commencerait à se savoir dans le monde (Marguerite Duras à Montréal 1981 : 25).

En outre, Duras persiste et refuse la tentative de son interlocuteur. Mais le cas cité par Kerbrat-Orecchioni est loin d'être isolé et les entretiens avec Pierre Dumayet témoignent de la même attitude. C'est ainsi qu'en 1992, lorsque « M. Duras répond aux questions de Pierre Dumayet après avoir visionné l'entretien de 1964 », pour reprendre les termes de l'introduction à ce deuxième entretien, elle dira :

Marguerite Duras : Je suis très émue. C'est la sincérité qui me frappe. Il ne faut pas le passer à la télévision. Il faudrait le passer aussi parce que les gens vont être fous de ça, parce que dans aucun article on a dit ce que je dis. Il y a eu beaucoup de livres sur moi. On ne l'a jamais dit comme ça, avec cette conviction. [...] (Dits à la télévision 1999 : 23).

Et toujours en 1992, quand elle se revoit parlant du *Consul*, elle dira :

Marguerite Duras : C'est un roman qui me fait beaucoup d'effet, toujours. C'est un roman politique. Un des plus grands du siècle. Et les gens ne veulent pas le comprendre, enfin, ils ne peuvent pas comprendre (Dits à la télévision 1999 : 47 ; nous soulignons).

Qu'un écrivain ose dire de son propre roman qu'il est « un des plus grands du siècle » le classe, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1986 : 236), du côté des mégalomanes ou des fous, tant la *règle de modestie* semble inscrite dans notre culture. Mais un certain égocentrisme, souvent teinté de beaucoup d'humour, ne serait pas tout à fait à rejeter non plus, dans la mesure où Michèle Manceaux mentionne des déclarations du même ordre dans la vie privée :

Quand elle vient dîner chez moi, elle n'apporte rien. Elle l'a dit une fois : « Je m'apporte moi-même ». Son impudence me surprend. Certains la jugent détestable (Amie : 20). Marguerite me répète souvent qu'elle n'est pas modeste parce que la modestie est une hypocrisie, un alibi à la faiblesse, à la paresse. Elle insiste : « Un écrivain modeste, ça n'existe pas » (Amie : 76).

Michèle Manceaux signale très explicitement toutes les transgressions durassiennes. Cette subversion des règles de politesse, effectuée à la fois par l'auteur réel et par l'auteur médiatique, se retrouvera dans nombre de textes durassiens, comme nous le verrons par

²⁴ Marini (1998 : 176) signale ce même type de paradoxe : « Nous voilà donc loin du lecteur rêvé de Duras, parce qu'au fond, ce qu'elle voudrait, c'est un enfant idiot, un innocent, or elle a affaire à des gens qui ont déjà tous trop lu ». Pour autant, elle n'en impute pas l'existence au décalage qui peut exister entre l'intentionnalité d'un écrivain et la réalisation textuelle.

la suite.

Un deuxième trait récurrent dans toutes ces interviews est la complicité qu'elle tente d'établir avec ses intervieweurs, n'hésitant pas à les complimenter au besoin. C'est ainsi qu'à Dumayet, elle dira : « vous me suivez admirablement, comme si vous me guettiez » ; et à Pivot :

D : Mais je vous ai vu souvent. Vous êtes quand même très complètement charmant. [Pivot rit] D : C'est vrai. Que quelqu'un le dise comme ça. Je le pense, oui. P : Mais c'est très gentil (Apostrophes 1984).

Des phénomènes paraverbaux ou mimogestuels contribuent eux aussi à créer un rapport de proximité entre Duras et l'intervieweur. Mais cette complicité s'établit aussi en déplaçant en quelque sorte le journaliste, en opérant un renversement de statut. Nous l'avions dit précédemment, l'intervieweur a en fait un double statut dans l'interaction : celui de journaliste et celui de lecteur réel. Le statut de journaliste est le statut englobant, l'autre est voilé dans la communication médiatique. Or Duras opère une inversion totale : elle oblige le journaliste à se dévoiler comme lecteur. Ce faisant, elle déplace le rapport sur son terrain à elle, celui de la littérature et le journaliste se retrouve en position de dominé. Les extraits suivants sont très révélateurs du procédé :

P. D. : Comment est Anne-Marie Stretter, l'ambassadrice ? Comment est-elle ? M. D. : [...] C'est une sorte de pleureuse. P. D. : Elle est belle ? M. D. : Vous la connaissez déjà. P. D. : Je l'ai vue dans... M. D. : Elle était dans... Lol V. Stein (Dits à la télévision : 38-39 ; nous soulignons). D. : [...] Vous vous souvenez de ça quand il y a... un jeune homme s'est tué, il s'est jeté à l'eau [...]. D. : [...]. On mettait des feuilles de bananier dans les pneus enfin. Il n'y avait plus de phares. Enfin vous avez lu tout cela, oui. Alors l'automobile, c'était le luxe, c'était vraiment la richesse. [...] P. : Oui. Vous... vous parlez par exemple des seins de cette Hélène comme s'ils étaient... comme si vous les aviez vus hier. D. : Oui, je vois le corps très bien, encore, sublime. Vous le voyez aussi ? P. : Je le vois, ah bien sûr. [Rires] D : Il est inoubliable, vous verrez (Apostrophes 1984 ; nous soulignons).

Duras transforme en quelque sorte le journaliste en simple lecteur de son oeuvre et ce qui était présumé par les questions du journaliste est ici posé. La relation se déplace : le journaliste n'est plus qu'un lecteur de Duras. Et sous les dehors de complicité, Duras remporte le combat souterrain, refusant de s'intégrer dans l'univers médiatique où le journaliste figure en dominant et réussissant à insérer le journaliste dans l'univers de l'écriture avec le simple statut de lecteur de son oeuvre.

Duras opère encore une autre métamorphose : les héroïnes de fiction deviennent personnages réels. Le « vous la connaissez » du premier extrait ou les répliques concernant le corps d'Hélène Lagonelle posent l'existence du personnage comme une réalité partagée entre les deux interlocuteurs. Attitude quelque peu cabotine de Duras qui engendre la surprise comme le marquent les points de suspension du premier extrait, ou le rire comme dans l'entretien avec Pivot.

La dernière composante très sensible de ces interviews est la place constante faite à l'émotionnel²⁵. Émotion de Duras elle-même quand elle évoque certains épisodes de sa vie, comme c'est le cas avec Dumayet (1999 : 47) où elle se met à pleurer lorsqu'elle

évoque l'épisode de l'enfant de la mendicante, émotion perceptible dans les silences lorsque dans *Apostrophes*, Pivot évoque la mort du petit frère. Émotion aussi de Duras se revoyant (*Dits à la télévision* : 23) ou se relisant :

Elle se fait rire en parlant comme elle se fait pleurer en se relisant (Amie : 74),

mais émotion aussi, qu'elle tente de provoquer chez le lecteur virtuel ou chez le téléspectateur soit en choquant par des aveux déroutants (alcoolisme, collaboration), soit en émouvant par le rythme de son discours, ponctué de silences, reproduisant des structures chiasmiques et des structures répétitives, comme dans l'écriture de ses romans :

D : C'est cette séparation du corps du jeune homme qui m'a rendue à cette évidence que je l'avais aimé. C'est la séparation d'avec le corps du jeune homme mort qui m'a rendue à cette évidence-là, je l'ai sans doute aimé (Apostrophes 1984). D : Il y a quelque chose là d'inépuisable, effectivement oui dans l'émotion aussi, même physique, je dois dire, même physique (Apostrophes 1984). [À propos de Fr. Mitterrand] D : C'est une sorte de seigneur de... hum... de la personne. De sa personne, il est seigneurial, je trouve (Apostrophes 1984 ; nous soulignons).

Cette émotion est la base même de ce que Duras tente de faire passer dans ses interviews, ce serait comme une émotion de vérité pareille à celle que Yann Andréa déclare avoir partagé avec Duras, lorsqu'il tapait à la machine les romans qu'elle lui dictait :

[...] il y a simplement de l'écriture qui est en train de se produire. Et c'est une émotion telle. Une émotion non pas liée à la beauté, non, pas seulement, je ne crois pas. Plutôt ceci : une émotion de la vérité. Que quelque chose de vrai est en train d'être dit, d'être écrit pour toujours. Quelque chose de la vérité. La vérité millénaire, [...] (Cet amour-là : 38).

Mais, cette émotion se veut être aussi une action censée renverser tous les conformismes de pensée. Dès lors, c'est moins ce qui est dit « dans le langage » que ce qui est dit et fait « par le langage » qui importe. La problématique du langage rejoint alors celle de *l'ethos* et celle du perlocutoire.

Concernant *l'ethos*, Maingueneau résume en ces termes le sens²⁶ qu'il revêt pour la rhétorique antique :

La rhétorique antique entendait par ethè les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes mais la personnalité qu'ils montrent à travers leur façon de s'exprimer. Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la « phronesis » (avoir l'air pondéré), l'« eunoia » (donner une image agréable de

²⁵ Nous utiliserons la substantivation de l'adjectif comme terme générique couvrant, pour reprendre la liste fournie par Plantin et Traverso (2000 : 7), aussi bien les véritables *émotions* que les *affects*, les *éprouvés*, les *humeurs*, les *sentiments*, les *dispositions*, les *états d'âme* ... Si ce choix présente le désavantage de ne pas respecter celui fait par Plantin et Traverso d'utiliser *émotion* comme terme générique, il a à nos yeux l'avantage d'éviter toute confusion entre ce qui relève de la catégorie générale et de la sous-catégorie.

²⁶ Bien qu'il signale que la notion « est loin d'être stabilisée dans le vocabulaire critique ».

soi), l'« arète » (se présenter comme un homme simple et sincère). L'efficacité de ces ethè est précisément liée au fait qu'ils enveloppent en quelque sorte l'énonciation sans être explicités dans l'énoncé. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à l'individu « réel », appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu (Maingueneau 1993 : 137-138).

L'ethos durassien est donc à forte composante émotionnelle, qu'elle compense par un débit lent et coupé, lui donnant un aspect pondéré et écartant ainsi toute interprétation hystérique. Le tout donnant un accent de sincérité, voire de vérité au discours et au sujet du discours.

Mais il y a aussi, très souvent, dans la parole durassienne, un accent tout particulier mis sur le perlocutoire, du moins au sens où l'entendent Moeschler et Lane-Mercier. En effet, si la plupart des linguistes s'accordent, depuis Austin, à définir l'illocutoire comme la visée pragmatique de l'acte, liée à une intentionnalité du locuteur et à des conditions de réussite, la conception du perlocutoire est loin d'être identique chez tous les chercheurs. Le perlocutoire se définit par l'effet produit par l'acte de langage, déchiffirable en termes d'actions, de pensées, de croyances ou d'émotions, et de nature non conventionnelle. Austin (1970 : huitième et neuvième conférences) et Searle (1972 : 62) le relie plus directement à l'illocutoire dont il est la réalisation. Ainsi, pour prendre un exemple, « donner un ordre » relève de la force illocutoire et « être obéi » du perlocutoire. Néanmoins, Moeschler et Lane-Mercier semblent répertorier sous cette appellation une série d'effets non nécessairement intentionnels et sans rapport direct avec l'illocutoire. Moeschler (1985 : 29) donne l'exemple de « Walesa a été arrêté ». Cet acte qualifié d'assertif sur le plan de l'illocutoire peut susciter la peur, la joie, (...) ou l'indifférence, selon l'allocutaire. Effets différents qui, dès lors, peuvent être intentionnels ou non, en fonction du savoir dont le locuteur dispose sur son allocutaire et que Moeschler réunit sous l'appellation d'actes perlocutoires. On s'éloigne donc de la stricte définition d'Austin ou de Searle.

Lane-Mercier (1990 : 90) se rapproche de Moeschler :

[...] il ne faut pas confondre la reconnaissance d'un acte illocutoire avec les effets dits « perlocutoires » susceptibles de résulter de l'exécution d'un acte de langage. Non conventionnels, entretenant un lien assez lâche avec la parole, les actes perlocutoires, qu'ils soient prévisibles, recherchés ou encore ignorés de la part du locuteur, ne sont jamais garantis. C'est ainsi que l'acte d'ordonner par exemple, peut susciter indifféremment, en plus de la relation conventionnelle établie entre le locuteur et l'auditeur, un effet supplémentaire de peur, de colère, d'embarras ou d'ennui chez ce dernier (Lane-Mercier 90 : 99).

Il apparaît ici une définition du perlocutoire comme simple effet produit. Il semblerait cependant qu'il faille distinguer deux types de perlocutoire. Le perlocutoire, qui se définit en termes d'actions comme accomplissement de l'illocutoire : le fait d'obéir à un ordre, le fait de répondre à une question ; et le perlocutoire tel que l'envisagent Moeschler ou Lane-Mercier, qui, n'étant plus nécessairement conventionnel ni donc intentionnel, serait

tout simplement l'effet produit par un discours. Dans le premier cas, nous préférions parler d' « accomplissement de l'illocutoire »²⁷ et réserver l'appellation de perlocutoire au deuxième. Il semble que le caractère prévisionnel ou non de ce dernier puisse expliquer une des différences entre un discours manipulateur ou non²⁸. Le discours manipulateur utilise une stratégie visant à la maîtrise totale du perlocutoire. Il vise à produire l'émotion chez l'auditeur et par cette voie tente de le faire agir sur le monde. Le discours médiatique durassien est sous cet angle profondément manipulateur : manipulation du journaliste, nous l'avons vu, mais aussi tentative de manipulation du public. Dès lors, on ne s'étonnera pas qu'il génère, comme tout discours de ce type, deux attitudes radicalement opposées chez le récepteur : fascination ou rejet total.

La parole littéraire de Duras n'est pas différente. Les témoignages de ses lecteurs réels sont nombreux : Duras émeut et fait agir. À en croire Manceaux (1997 : 59), la romancière s'émeut tout d'abord elle-même lorsqu'elle se transforme en « auto-lectrice » :

Elle dit : « Pour moi, c'est pareil. Quelquefois je me relis et ça me fait pleurer. Je me demande comment c'est arrivé, comment c'est passé par moi. Comment c'est possible que ce soit si beau ».

Le témoignage de Mitterrand est lui aussi à cet égard assez significatif :

N. O. - Dans « La Douleur », elle a raconté la Résistance, le retour de déportation de Robert Antelme... C'est un livre dans lequel vous avez reconnu beaucoup de choses ? François Mitterrand. - Oui, naturellement, puisque c'est un peu notre histoire. Mais je n'en ferais pas exactement le même récit. « La Douleur » n'est pas le plus rigoureux de ses livres. J'ai plutôt marché comme tout le monde, avec « Un barrage contre le Pacifique », qui a un ton, un style, une façon d'être. « La Douleur » cependant me procure une plus grande émotion [...] (Nouvel Observateur, février 1994 : 11).

Mitterrand souligne très explicitement le rapport émotionnel entretenu avec l'oeuvre au-delà du rapport référentiel ou du rapport rationnel.

Mais le texte durassien va encore plus loin : par l'émotionnel, il force le lecteur à l'action. Il force le lecteur à imiter les personnages et donc à introduire le fictionnel dans le monde réel. Il y a dans le texte des éléments de la vie quotidienne (essentiellement le vin rouge dans *Moderato* ou les Bitter Campari dans *Les chevaux*) qui, présentés en véritable rituel de transgression de tabous, poussent le lecteur à agir dans la vie comme les personnages des romans durassiens. Dans *L'amie*, Michèle Manceau dit que Yann Andréa s'était livré ce type d'expérience avec les Bitter Campari :

Au matin, il sortit et, dans le café le plus proche, commanda un Bitter-Campari comme en buvaient les personnages du roman (Amie : 173).

Expérience que Yann Andréa évoque d'ailleurs lui-même dans un de ses livres :

J'ai lu le premier livre d'elle à Caen, cette ville où je suis étudiant en philosophie,

²⁷ Neveu (2000 : 7), pour rendre compte du même phénomène, distingue « l'acte perlocutoire (ou perlocutionnaire) accompli *par le fait de dire*, correspondant à l'effet qui est dérivé de l'acte illocutoire, et qui est produit sur le coénonciateur » et « l'acte perlocutoire, non conventionnel » qui « n'est pas inscrit dans le système de la langue ».

²⁸ Une deuxième différence non négligeable réside dans le fait que le locuteur puisse en tirer un bénéfice personnel.

la khâgne du lycée Malherbe. C'était Les Petits Chevaux. Le livre était dans l'appartement où je vivais avec Christine B. et Bénédicte L. Le livre devait appartenir à Bénédicte. Je l'ai lu par hasard. Il était là par terre, dans le fouillis des livres. C'est une sorte de coup de foudre. On a commencé à boire des bitter Campari. Je ne voulais boire que ça. À Caen, dans les bistrotts, ce n'était pas facile de trouver des Campari. La première rencontre c'est donc Les Petits Chevaux de Tarquinia, la première lecture, la première passion. Et ensuite j'ai tout quitté, tous les autres livres, Kant, Hegel, Spinoza, Stendhal, Marcuse et les autres. J'ai commencé à tout lire, tous les livres d'elle, les titres, les histoires, tous les mots (Cet amour-là : 10-11 ; nous soulignons).

Passion et action se trouvent très explicitement mentionnées ainsi que l'attitude qui consiste généralement à lire tout Duras et ne lire que Duras. Il semble que cette expérience ne relève plus de l'ordre du personnel, de l'exception individuelle mais soit en quelque sorte une expérience partagée par de nombreux lecteurs durassiens et qu'elle soit donc d'une certaine manière programmée par le texte. Nous sommes donc très proche de l'exemple de la liste et des courses que donne Searle²⁹ pour expliquer les deux directions empruntées par le langage. Ici, nous sommes dans le cas d'ajustement du monde au langage. Bien sûr, l'exemple durassien n'est pas unique en son genre, l'histoire littéraire nous mentionne le cas beaucoup plus dramatique de la cinquantaine de suicides qu'engendra la lecture *Des souffrances du jeune Werther* de Goethe. Pouvoir étonnant de l'écriture. Il semblerait toutefois que ce pouvoir purement performatif fasse l'objet d'une revendication de la part de l'auteur inscrit. Nous en voulons pour preuve deux exemples extraits de *Moderato* et de *L'amant*. Ces deux extraits fonctionnent selon l'expression de Dällenbach (1976 : 282-283) en forme « d'autotextualité », c'est-à-dire dans une fonction de mise en abyme de l'acte d'écriture :

- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. - C'est fait, dit Anne Desbaresdes (Moderato : 123). Betty Fernandez. Étrangère elle aussi. Aussitôt le nom prononcé, la voici, elle marche dans une rue de Paris [...] (Amant : 82).

Ce pouvoir performatif du langage - on nomme la chose, et la chose est - apparente l'écrivain à une sorte de Dieu, rôle dont Duras, sujet empirique, semblait, selon le témoignage de Michèle Manceaux, avoir pleinement conscience puisqu'elle aurait dit :

Écrire, cela a affaire avec Dieu, à une prémonition très troublée, très troublante de Dieu. On croit qu'on peut régir le monde, qu'on peut faire tourner le monde à son propre moteur, à sa propre intelligence. C'est très exaltant, très démolissant, on est très esquiné après. On ne va pas comparer cette petite merde qu'est le cinéma avec des émotions comme ça (Amie : 105).

²⁹ Searle (1979 : 41-42) pour expliquer les deux directions d'ajustement du langage au monde et du monde au langage avait emprunté à Elizabeth Anscombe la métaphore de la « liste des courses » : « Supposons qu'un homme aille au supermarché ; sur la liste des commissions préparée par sa femme, sont écrits les mots : "haricots, beurre, lard et pain". Supposons que, tandis qu'il pousse son chariot dans les rayons en quête de ces articles, il soit filé par un détective qui note tout ce qu'il prend. À la sortie du magasin, l'acheteur et le détective auront tous deux une liste identique. Mais la fonction des deux listes sera tout à fait différente. Dans le cas de la liste de l'acheteur, le but de la liste est, pour ainsi dire, de rendre le monde conforme aux mots ; [...]. Dans le cas du détective, le propos de la liste est de rendre les mots conformes au monde ; [...]. La liste du détective a une direction d'ajustement qui va du mot au monde [...] ; la liste de l'acheteur a une direction d'ajustement qui va du monde au mot ».

Pourtant, l'extrait de *Moderato*, s'il confère un pouvoir performatif au langage, dénonce en même temps son impossibilité d'action réelle dans la mesure où dire qu'on est mort comprend la propre récusation de l'acte. Le meurtre par le langage n'est donc qu'un meurtre symbolique. Cet extrait renvoie alors au même constat d'échec que la postface de *La pluie* :

Je sais, j'aurais dû aller à Vitry et empêcher que l'on mette la clôture en ciment. Mais on ne m'a pas prévenue, que voulez-vous faire... (Pluie : 150).

Terrible aveu d'impuissance exprimé par la romancière qui montre ainsi l'échec de la personne réelle, mais qui, par sa place en postface du roman, dénonce aussi l'échec du roman dans son action sur le monde. Duras, sujet empirique, a toujours voulu agir sur le monde. Sa biographie et les différents témoignages le prouvent : participation au réseau de résistance, inscription au parti communiste, chroniques hebdomadaires dans *Libération* où elle traite de sujets d'actualité comme le procès de Christine Villemin³⁰ ...

Aussi est-ce à la littérature qu'elle délègue ce rôle d'action politique. Elle présente, par exemple, *Le consul* comme « le roman le plus politique jamais écrit »³¹. Déclaration surprenante : le roman raconte deux destins sans s'inscrire à première vue dans un quelconque champ politique. En fait, à travers ces deux histoires, s'opère la dénonciation d'une double exclusion pratiquée par la mère et par la société blanche des Indes. Exclusion de la mendicante à laquelle correspond l'exclusion du vice-consul incarnée par cette terrible phrase de Peter Morgan (p. 147) : « le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent » résonnant comme un glas. Ces exclusions émeuvent et bouleversent, à la manière d'une profonde injustice. Or l'émotion est déjà, conformément à l'étymologie, une action. *Le consul* provoque une révolte émotive existentielle mais susceptible de se traduire au niveau du politique par une révolte contre les inégalités sociales, contre les exclusions alors qu'un roman comme *Abahn*, thématiquement le plus politique de Duras mais qui joue très peu sur la production d'émotions, ne se traduira probablement pas en termes d'action sur le lecteur. Nous reviendrons sur ces aspects dans le chapitre consacré à l'émotion.

L'adéquation entre Duras, sujet empirique, sujet médiatique ou « sujet de l'écriture », pour reprendre les termes de Dessons et Meschonnic, est donc totale. Et, comme le dit Michèle Manceaux, dans une citation résumant l'ensemble de notre propos :

Marguerite ressemble à ses livres, elle connaît le pouvoir de ce qu'elle écrit. Une de ses originalités consiste seulement à dire ce qui ne se dit pas. Et même à exagérer. Pour mieux provoquer des sursauts, un mouvement contre la mort (Amie : 21).

L'étude de la visée du discours durassien ne peut se faire sans aborder la représentation que Duras se fait de son lecteur. Nous parlons à ce stade des intentions formulées par l'auteur pour les comparer à ce qu'un critique pourrait abstraire des livres et qui relèverait des instances inscrites. Cette différence entre lecteur textuel ou inscrit et lecteur potentiel

³⁰ Cette envie s'est toujours heurtée à un sentiment profond d'impuissance venant peut-être du combat désespéré de sa mère contre l'administration coloniale dont deux oeuvres témoignent : le *Barrage* et *L'amant*.

³¹ Phrase qu'elle dira en privé à Michèle Manceaux et qu'elle reprendra dans ses entretiens avec P. Dumayet.

a été formulée par Eco lorsqu'il exprime la différence entre les lecteur/auteur modèles et les lecteur/auteur réels (pour lui, empiriques) :

D'un côté, comme on l'a dit jusqu'à présent, l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes de stratégie qui lui est propre, [...]. Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle [...]. Précisons que par « coopération textuelle », on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé (Eco 1985 : 77-78 ; nous soulignons).

Duras lors d'une interview réalisée en août 1960 par R. Régent et reproduite par J.M. Turine (1996 : CD-Rom 1 : 6) à propos de *Moderato* relie en profondeur l'utilisation du dialogue à sa représentation du lecteur :

J'ai voulu le traiter par le dialogue pour laisser le lecteur du livre le plus libre possible d'interpréter ce dialogue. C'est pour cela que j'en suis passée par lui (paroles retranscrites par nos soins, sans marques d'oralité).

Duras (sujet empirique, ici) veut laisser à son lecteur une liberté interprétative. Cette même exigence est exprimée dans *L'amante* où le type de lecteur inscrit dans le texte devient le sujet d'une conversation entre le journaliste-enquêteur et le patron du Balto :

- [...] Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propres, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans sa lecture. - La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ? - Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours (Amante : 9-10).

Auteur empirique ou inscrit réclament donc un même type de lecteur et, chez Duras, la marge entre le lecteur virtuel et le lecteur inscrit est minime.

4. Conclusion.

Le dialogue auteur-lecteur réels peut sembler fort éloigné, à première vue, du dialogue romanesque. Cependant, l'image qui se dégage de Duras à partir des interviews est en tout point semblable à celle que le lecteur peut dégager d'elle à partir de la lecture des romans, où l'écrivain inscrit dans l'oeuvre est un être de subversion, d'émotion, créant une complicité avec son lecteur. Le cas sera par exemple tout à fait différent pour Yann Andréa qui au vu de ses écrits apparaît comme un être doux, sensible et qui, lors d'une interview passée sur R.T.L. le 13 septembre 1999, s'est avéré un être moqueur, peu sincère dans sa relation avec Duras. Image qu'il rectifiera d'ailleurs lors de ses autres apparitions médiatiques. Ce sera la grande force de Duras que son moi « médiatique » et son moi « biographique » correspondent parfaitement avec l'auteur inscrit : dès lors aucune déception chez ses admirateurs et une même exaspération chez ses détracteurs.

Confrontée en permanence à l'échec de l'action directe, ses prétentions seront du seul ordre de la subversion : subversion des institutions politiques et sociales mais aussi littéraires, subversion de la *doxa* comme mode de pensée, subversion du langage considéré comme élément symbolique d'une rationalité toute masculine, incapable

d'exprimer l'être de la femme ou de tout être de fracture comme le vice-consul assimilé par son exclusion à la femme, et enfin subversion de l'écriture elle-même ou du langage littéraire. Bref, Marguerite Duras comme personne réelle produira, aux dires de ses amis, de nombreux énoncés paradoxaux, mais construira d'elle-même une figure médiatique d'écrivain non conventionnel, choquant l'opinion publique par ses jugements sur Antelme, sur Villemin, par ses aveux sur son alcoolisme, sur sa fréquentation des collaborateurs... Et c'est cette même figure de subversion, d'auteur non conventionnel qui pourra se déduire de ses oeuvres.

Pour exercer cette subversion, Duras médiatique ou auteur inscrit joue sur l'émotionnel. Ce bouleversement, ce trouble qu'elle tente en permanence de provoquer, qu'il se traduise en émotion positive engendrant une fascination du lecteur pour l'écrivain ou en émotion négative traduisible en terme de choc ou de scandale engendrant le rejet, devraient pouvoir se transformer en termes d'actions même si, sur ce plan, la déception est partout présente.

Autrement dit, par l'écriture ou même plus globalement par la parole ou le discours médiatique, Duras paraît vouloir agir sur le monde par l'intermédiaire de l'émotion. Et dans les macro-actes de langage que constituent l'expression médiatique ou l'acte d'écrire, c'est moins l'acte illocutoire pur qui importe que l'acte perlocutoire.

Cette correspondance produit une représentation globale, auprès du public, d'un écrivain sincère communiquant aux autres sa vérité sur le monde. Alors, Duras, et son oeuvre, fascinent ou exaspèrent, suscitent l'admiration absolue ou le rejet total. Elle devient alors, selon l'expression de Denes (1997 : 9), un « auteur-culte ou écrivain maudit ».

Chapitre 3 : Le dialogue de texte à texte. polyphonie et intertextualité.

1. Historique.

Bakhtine³² a mis en lumière le fait que tout texte était en rapport avec d'autres textes, d'autres discours. Ce phénomène, il l'a baptisé le « dialogisme », montrant, comme le dit Piégay-Gros (1996 : 26), « qu'en tout terme, sont inscrites la voix et la parole d'autrui ». Ce dialogisme constitutif de tout discours revêt une importance particulière pour l'écriture romanesque. Bakhtine l'illustre pour l'oeuvre de Dostoïevski, en qui il voit le créateur du roman polyphonique. Cette oeuvre a, selon lui, pour objet spécifique « l'homme parlant et son discours ». Formule qui pourrait d'ailleurs caractériser l'oeuvre de Duras. Pour Bakhtine, le texte romanesque a aussi, comme le dit Piégay-Gros (1996 : 26), « la singularité de faire éclater le discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours » et « l'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle ». Apparaissent donc, en filigrane, deux types de polyphonie. L'une que nous appellerons « polyphonie verticale », qui rend compte du fait que derrière tout discours écrit se cache toujours un dit antérieur, et l'autre, que nous nommerons « polyphonie horizontale » ou pluriphonie, et qui rend compte des différentes

³² 1970, mais aussi 1978 et 1984 pour la traduction française.

voix du texte qui représentent l'énonciation romanesque et entre lesquelles peut se répartir la visée idéologique. Cette distinction se trouve déjà, à notre avis, chez Bakhtine et explique pourquoi il affirme que la poésie est essentiellement monologique et le roman dialogique ou pourquoi il considère « l'univers de Tolstoï » comme « monolithiquement monologique ». En fait, tout texte littéraire est polyphonique au sens 1 du terme, par contre les nombreux romans qui, avant Dostoïevski, étaient, selon Bakhtine, monologiques, ne témoignent pas d'un système polyphonique au sens 2 du terme. À l'instar de la poésie, ils reproduisent une vision unique du monde sans fragmentation de l'idéologie. Ainsi, l'apparente contradiction bakhtinienne que Todorov (1981 : 101) explique comme suit :

On pourrait peut-être voir les raisons de cette opposition dans le fait que le poème est un acte d'énonciation, alors que le roman en représente un,

se résout-elle de manière plus unitaire, permettant entre autres d'incorporer l'opposition bakhtinienne entre Dostoïevski et Tolstoï.

Kristeva, dans son ouvrage *Séméiôtikè* (1969 : 82-92), introduit les conceptions bakhtiniennes en France et crée le terme, voire le concept, d'« intertextualité ». Dès lors, le concept de ce que nous avons appelé la polyphonie verticale se scinde en deux notions : polyphonie (appelée aussi interdiscours) d'une part et intertextualité de l'autre, rejoignant deux champs différents de la recherche. C'est Ducrot qui, dans le champ de la linguistique, développera le concept de polyphonie, distinguant l'énonciateur et le locuteur. Riffaterre, Dällenbach et surtout Genette développeront le concept d'intertextualité. Depuis de nombreux critiques littéraires l'ont abondamment utilisé.

Un éclairage plus centré sur les mécanismes de repérage lui a été donné dans le champ de la « critique de la réception ». Dufays (1994), notamment, a mis en lumière la part active jouée par le lecteur pour son décodage. Le dialogisme se trouve ainsi relié en profondeur à l'acte de lecture et au dialogue entre instances inscrites alors que les deux phénomènes se sont étudiés pendant longtemps dans deux champs distincts, comme en témoigne encore Maingueneau en 1990 :

La perspective pragmatique permet d'insister également sur deux autres points : l'acte de lecture et l'intertextualité (Maingueneau 1990 : 21).

Les deux phénomènes sont présentés comme totalement disjoints. Or l'intertextualité (reprise de textes littéraires) et l'interdiscours (reprise de paroles souvent clichées ou stéréotypées) présupposent pour leur reproduction au sein d'un texte romanesque donné une connaissance des autres discours (oraux ou littéraires), qui témoigne de la présence d'un auteur inscrit et qui postule pour leur décodage l'existence d'un lecteur possédant la même connaissance à la fois empirique et encyclopédique³³ que celle de l'auteur. Le texte, dès lors, programme un tel lecteur et témoigne d'un tel auteur et les études de l'intertextualité et de l'interdiscours devraient se faire toutes deux au sein du dialogue auteur/lecteur inscrits. Toutefois, l'intertextualité durassienne ayant déjà été abondamment traitée par la critique littéraire (Borgomano, Blot-Labarrère, Cohen et Tnani, notamment), nous nous contenterons simplement de récapituler ici ses grandes

³³ Nous distinguons ici des éléments qui ne le sont pas toujours, réservant le terme « empirique » aux connaissances plus sensuelles, basées sur l'expérience et le terme « encyclopédique » à un savoir plus intellectuel.

tendances pour nous consacrer plus particulièrement à l'interdiscours dans la partie réservée à la stéréotypie au sein du dialogue auteur/lecteur inscrits.

Nous réserverons donc plutôt cette sous-partie à l'étude sommaire du dialogue que le texte durassien entretient avec d'autres textes littéraires suivant la grille d'analyse proposée par Genette dans *Palimpsestes* à laquelle nous ajouterons le principe « d'intratextualité » (appelée aussi intertextualité interne) développé par les stylisticiens, Riffaterre notamment.

2. Transtextualité.

Genette (1982 : 7-13) distingue cinq grands niveaux d'intertextualité qu'il appelle du terme générique de « transtextualité » : l'« intertextualité »³⁴, la « paratextualité », la « métatextualité », l'« hypertextualité » et l'« architextualité ». Cette classification a le mérite d'envisager de manière assez complète toute l'intertextualité littéraire, même si certains phénomènes pourront être à cheval sur plusieurs catégories et si le remplacement du terme « intertextualité » par celui de « transtextualité » et son maintien néanmoins au sein de la classification peuvent engendrer certaines confusions discursives. Nous la reprendrons donc en signalant toutefois que ce phénomène de transtextualité peut s'appliquer aux oeuvres du même auteur et constituer ainsi une « intratextualité » et en utilisant le terme d'« hypotexte » pour désigner non seulement, comme chez Genette, le pendant de l'hypertexte mais aussi le texte de référence dans un rapport d'intertextualité stricte.

2.1. L' « architextualité ».

L'« architextualité » est définie par Genette (1982 : 7) comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier. Plus loin (1982 : 12), il dit d'elle « qu'il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle » et il signale que « la perception générique, [...], oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre ». L'architextualité réfère donc selon la formule synthétique utilisée par Dufays (1994 : 69) à « la généricité et [au] rapport du texte aux systèmes de conventions littéraires existantes ». Elle revêt dans le cadre durassien une importance toute particulière puisque, comme le signale Royer (1997 : 21) :

À ce niveau général, se manifeste déjà l'attitude systématiquement subversive de Duras, qui s'attaque à tout système préétabli, toute convention, toute forme de catégorisation. Elle s'est plu, dès l'abord, à brouiller les frontières génériques, et à miner les frontières textuelles elles-mêmes, en établissant entre ses oeuvres tout un jeu de reprises, de renvois, de redoublement, tout un réseau transtextuel.

Royer va jusqu'à parler de « subversion générique » et à affirmer que :

[...] il est difficile de classer ses oeuvres selon les catégories génériques traditionnelles : romans, pièces de théâtre, scénarios, adaptations, films. Jusqu'à

³⁴ Genette confère donc au terme une acception réduite par rapport à celle de Kristeva.

la publication de *Détruire dit-elle*, la catégorisation est certes aisée ; les textes sont définis comme des romans, des scénarios ou des pièces de théâtre sans aucune ambiguïté. Mais à partir de *Détruire dit-elle* (1969), le genre littéraire des textes est soit non spécifié, soit d'une grande équivoque.

Mais Duras subvertit ce rapport à l'architexte de plusieurs manières, et ce déjà bien avant *Détruire*. Tout d'abord, par la mention paratextuelle qui accompagne ses écrits. Le cas du *Square* est assez prototypique de la subversion exercée. Deux versions sont données au public, l'une s'intitule « roman », l'autre « théâtre ». Or, à comparer les deux versions, comme le signale Rykner (1988 :161-162), seules de petites modifications « somme toute négligeables » apparaissent. Il signale, entre autres, le remplacement du terme « frigidaire » du roman par celui de « réfrigérateur » dans la pièce, et des modifications sur le plan des didascalies. En outre, la présence de l'enfant est remplacée dans la version théâtrale par une voix, ce qui peut s'expliquer par la volonté de faciliter les conditions réelles de représentation ; certaines répliques se trouvent écourtées, sans doute par souci d'équilibrer les prestations des deux acteurs et par là, d'équilibrer le rôle et le statut des deux personnages. La durée d'élocution d'une réplique est d'une grande importance au théâtre parce qu'elle conditionne implicitement le rapport de « places » entre les personnages. À l'écrit, par contre, la durée de lecture n'étant pas à proprement parler quantifiable, une différence de quelques lignes entre leurs répliques ne change pas fondamentalement le rapport des personnages entre eux, ni l'image qu'ils donnent d'eux au lecteur. Dès lors, si les modifications apportées par Duras à son texte romanesque en vue de le transformer en pièce de théâtre justifient l'appellation « théâtre », puisqu'elles se situent dans l'essence même du texte théâtral, on peut se poser la question de l'opportunité de l'appellation « roman » pour la version romanesque. Le narrateur y est quasiment inexistant. Les informations qu'il pourrait donner sont notées sous forme de didascalies et tout le roman n'est en somme que la conversation entre les deux personnages. Tout le code choisi est déjà globalement celui d'une mise à l'écrit d'un texte théâtral.

Des romans comme *Moderato* ou *Détruire* ne sont pas loin, eux non plus, du code théâtral dans la mesure où le narrateur se contente la plupart du temps de donner des informations de type de celles qui sont données dans un texte théâtral par les didascalies : lieux, gestuels, déplacements. Où se situe alors le rapport au genre ? Mais c'est avec un roman comme *La pluie* que la subversion des lois du genre romanesque s'avère totale. Le code adopté est en tous points, à l'exception de la répartition en actes et en scènes et de la non-disparition totale du narrateur, celui du texte théâtral : reproduction du nom du personnage en italiques devant chaque réplique, notations du paraverbal et du non verbal entre parenthèses comme c'est le cas pour les didascalies théâtrales. Ainsi le système typographique utilisé marque-t-il, lui aussi, les transgressions aux lois du genre. Des romans comme *Détruire* ou comme *Emily* jouent également sur ce système en décalant une série de dialogues sur la moitié droite de la page. Ils tentent alors par un code spécifique de rendre au sein roman la simultanéité pluriphonique de la vie réelle. Le code romanesque, s'il se définit assez bien par l'aspect de polyphonie horizontale, est normalement inapte à en rendre la simultanéité. Par un recours systématique à une typographie particulière, Duras réalise une véritable transgression du code d'écriture romanesque et en arrive alors à faire s'interpénétrer les différents genres ou à créer une

« intention de vie »³⁵.

Un autre cas de rapports discordants à l'architexte est la mention « récit » accolée à une oeuvre comme *L'après-midi*, alors que ni la longueur de l'oeuvre, ni les modalités narratives (importance du narrateur ou des dialogues), ni l'authenticité des faits racontés ne semblent justifier cette différence d'appellation avec d'autres textes narratifs appelés eux « romans ». Par contre, *Des journées* est étiqueté « roman » alors que le livre suit en tout point la présentation d'un recueil de nouvelles : regroupement de plusieurs récits, nom du premier récit donné à l'ensemble du recueil. Le jeu s'opère donc ici dans le rapport du paratexte au texte, pervertissant tout à la fois la donnée informative et l'horizon d'attente du lecteur.

Néanmoins, le rapport le plus remarquable sur le plan de l'architextualité reste celui qu'entretiennent les romans durassiens avec l'écriture mythique. La quasi-totalité des romans durassiens renouent profondément soit avec la structure mythique d'amour et de mort, soit avec celle de l'inceste. Ils mettent donc en scène des transgressions d'interdit. Parfois le rapport au mythe est de l'ordre de l'intertextualité dans l'acception restreinte que lui en donne Genette, puisque Borgomano (1997 : 139) avait retrouvé dans *Le ravissement* des phrases de *Tristan et Yseut*, faisant ainsi de la grande oeuvre médiévale une sorte d'hypotexte du roman et montrant par là même que le recours au mythe se retrouvait à plusieurs niveaux de la « transtextualité ».

Un roman comme *La pluie* convoque toute une série de mythes sous plusieurs angles allant du citationnel à l'architextuel. En premier lieu, le texte interpelle le mythe de l'inceste. Les mythologues ont démontré que dans tous les mythes des origines se trouvait l'inceste, sans doute pour indiquer un des grands interdits de l'organisation sociale. Mais cet inceste, par une conversation opposant Ernesto et sa mère, se retrouve associé à la mort rejoignant ainsi la structure des grands mythes amoureux où fusionnent Éros et Thanatos. Toutefois, à la différence de la structure mythique précédente, seul l'architexte est au niveau mythique et il n'y aura pas d'hypotexte. Une deuxième structure profondément mythique appelée par le roman est la quête du savoir. Elle apparente Ernesto aux grandes figures de prophètes ou de héros damnés des récits mythiques pour avoir voulu rivaliser avec l'omniscience des dieux et conteste ainsi leur pouvoir. Ernesto est à l'univers durassien ce que les Prométhée, Adam et Ève ou Gilgamesh sont aux mythes. Pourtant, à la différence de ses prédécesseurs, il ne sera pas condamné. Il semble même qu'il soit un des seuls héros auquel le texte durassien laisse une chance de réussite :

Au dire de certaines gens, Ernesto ne serait pas mort. Il serait devenu un jeune et brillant professeur de mathématiques et puis un savant. Il aurait d'abord été nommé en Amérique et puis ensuite un peu partout dans le monde, [...] (Pluie : 147).

La pluie convoque encore le mythe sous sa forme judéo-chrétienne où c'est la Bible elle-même qui fait figure d'hypotexte. *Genèse*, *Ecclésiaste* et *Livre Brûlé* en sont les

³⁵ Nous créons le terme dans une stricte opposition à l'« effet de réel » et nous l'utiliserons chaque fois qu'un essai de retranscrire la vie dans un rapport plus structurel que mimétique est recherché par le romancier. L'« intention de vie » est généralement peu respectueuse des codes littéraires traditionnels et crée souvent un effet de non-réel.

références explicites³⁶.

À côté de ces grands mythes avec lesquels le texte durassien dans son ensemble ne cesse de converser, s'inscrivent des mythes plus récents et plus directement reliés à l'écriture. Duras réactive tout à la fois la figure romantique de l'écrivain inspiré ou de l'écrivain maudit et les mythes reliés à la féminité dans trois de ses formes : la maternité, les fantasmes érotiques et l'exclusion du code symbolique du langage, privilège masculin, tant dans sa forme orale qu'écrite.

Mais Duras ne se contente pas de reprendre des mythes ou des mythèmes³⁷, elle en crée aussi. C'est un véritable univers mythique qui est fondé par ce que Borgomano (1981) a appelé « le cycle indien » comprenant des romans comme *Le ravisement*, *Le consul* et aussi des scénarios comme *La femme du Gange*, *India Song*. On y trouve une Inde mythique et des figures de femme : l'éternelle ravisseuse comme Anne-Marie Stretter, l'éternelle oublieuse comme Lol V. Stein et la mère errante abandonnant son enfant. Ce mythe durassien plonge ses racines dans ses images d'enfance, dans la vie même de l'écrivain (qui s'en est d'ailleurs longuement expliquée). Dans cette mythologie personnelle, sont mises en scène à la fois les « cellules génératrices » de l'écriture³⁸, l'expulsion maternelle³⁹, l'expression d'interdits, fondateurs comme celui de l'inceste et l'association d'Éros et de Thanatos. Les figures récurrentes sont plus emblématiques que réelles, le tout étant écrit dans un présent atemporel. Kristeva (1970 : 15) avait signalé ce retour des Nouveaux Romanciers à l'écriture mythique lorsqu'elle parlait à leur propos d'écriture symbolique. Mais si chez des auteurs comme Robbe-Grillet, ce recours au mythe reste sur un plan d'hypertextualité - OEdipe constituant en quelque sorte l'hypotexte d'un roman comme *Les gommes* -, chez Duras, le mythe est générateur d'écriture et constitue en quelque sorte le cadrage structural de son écriture. Bien sûr, le mythe durassien ne pourrait plus se définir comme le récit fondateur d'une culture mais plutôt ici comme le récit fondateur d'une écriture. Il est une tentative d'explication des origines, non des origines du monde mais de l'origine d'une littérature. Et Duras elle-même, au fil des entretiens, cultivera cet aspect.

2.2. L' « intertextualité ».

L'« intertextualité » *stricto sensu* qui, pour Genette (1982 : 8), revêt trois formes (la citation, le plagiat et l'allusion) et qu'il définit comme « rapports de "reprise", littérale ou

³⁶ L'article de Blot-Labarrère s'intitule « Le livre brûlé et les rois d'Israël dans *La pluie d'été* » ; celui de Vray « Les livres, le Livre dans *La pluie d'été* ». Tous deux ont été publiés dans *Lire Duras* (PUL : 2000).

³⁷ Nous empruntons le terme « mythèmes » aux mythologues, qui l'emploient dans le sens d'unités mythiques.

³⁸ L'expression est de Borgomano qui intitule son article paru dans le numéro 48 de la revue *Poétique* « L'histoire de la mendicante indienne : une cellule génératrice de l'oeuvre de M. Duras ».

³⁹ Nous entendons par là aussi bien les évocations nombreuses d'accouchement qui parsèment l'oeuvre durassienne que les rejets de l'enfant associés doublement à la mendicante dans la mesure où, chassée par sa propre mère de la maison paternelle, elle donne son enfant.

non, explicite ou non, d'un texte par un autre »⁴⁰, est relativement rare chez Duras. Nous avons signalé un rapport citationnel à *Tristan et Yseut*, on pourrait aussi mentionner une référence allusive à Proust dans *Le consul* et une référence à Louise Labé dans *La Chine* :

Nous avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine (Consul : 47). Le professeur fait un cours sur Louise Labé. Ils se sourient avec l'enfant. Le professeur reprend son cours sur Louise Labé - il refuse de l'appeler par son surnom « la Belle Cordière ». D'abord il donne son avis sur Louise Labé. Il dit qu'il l'admire énormément, [...]. Le professeur raconte que lorsque Louise Labé allait chez son imprimeur-libraire pour lui remettre le manuscrit de son dernier recueil, elle demandait toujours à une femme amie de l'y accompagner. Elle était restée obscure sur ce point-là de justifier le pourquoi de ce désir, cet accompagnement de celle qui avait écrit les poèmes par une autre femme. Le professeur disait que c'était laissé au gré des élèves d'y voir ce qu'ils croyaient. Un garçon avait dit que c'était la crainte de Louise Labé d'être abordée par des hommes sur les routes. Une fille avait dit que c'était la crainte d'être volée de ses poèmes. L'enfant avait dit que les deux femmes, Louise Labé et celle qui l'accompagnait, devaient se connaître si bien que jamais Louise Labé ne devait s'être posé la question de savoir si elle l'emmenait avec elle ou pas à propos des poèmes ou d'autre chose (Chine : 63-64).

Avec le deuxième extrait, l'intertextualité procède aussi d'une forme de métatextualité de l'acte de lecture dans la mesure où par le biais de l'évocation de cette poétesse du XVI^e siècle, c'est le rapport de tout un chacun à la littérature qui est analysé par Duras : chacun projette sur ce nom de Louise Labé son propre vécu, donne l'explication correspondant à son univers mental. L'intratextualité n'est pas loin non plus, car derrière chacune des réactions se retrouvent des épisodes de romans durassiens : la réaction du jeune garçon renvoie aux nombreuses scènes de rencontre, celle de la fille à l'épisode des poèmes brûlés dans *Emily*, quant à celle de l'enfant, elle réfère à ses propres rapports avec Hélène Lagonelle.

Mais - sous réserve, bien sûr, que nous, lecteur, ayons pu décoder tous les signes de cette intertextualité - la véritable intertextualité durassienne n'est pas en liaison avec les oeuvres des autres écrivains, elle l'est avec la chanson, la Bible ou avec d'autres oeuvres durassiennes. Les chansons sont partout présentes. Un roman comme *La pluie* en évoque deux : *À la claire fontaine*, et *Allô, Maman Bobo* d'Alain Souchon ; le *Barrage* cite *Ramona* et *Un soir à Singapour*, *Les chevaux* évoque *Blue Moon* et *Mademoiselle de Paris*. De ces chansons, seules les paroles d'*À la claire fontaine* sont introduites dans le dialogue des personnages. Les autres ne figurent que sous la simple mention d'un titre ou de la reproduction d'un couplet. Ce type d'intertexte crée un pont entre culture littéraire et culture populaire, mais par là même subvertit l'institution littéraire qui évite généralement ce type de références. Dans le cas d'*À la claire fontaine*, cette intertextualité inscrit, en outre, l'amour incestueux entre le frère et la soeur au coeur même de la tradition la plus ancestrale, lui donnant un parfum de réalisme.

⁴⁰ Dufays 1994 : 69.

Le texte biblique est, quant à lui, partout convoqué. Blot-Labarrère (2000) et Vray (2000) ont montré le rapport de citations que *La pluie* entretenait avec *L'Ecclésiaste* (ou *Le livre de Qôhélet*, pour la Bible hébraïque). Mais des phrases bibliques ponctuent d'autres textes durassiens. Une pièce de théâtre comme *Yes, peut-être* offre, comme une des deux fins possibles, une phrase de la *Genèse*.

Toutefois, chez Duras, l'intertextualité se mue, généralement, en intratextualité comme l'interdiscours se mue en intradiscours⁴¹. L'exemple le plus remarquable est celui de *L'amour* qui, sans se présenter explicitement comme suite du *Ravissement*, fonctionne en allusions constantes, tant au niveau du lieu que des personnages et des événements. Quelques exemples suffiront à prouver le fait. Le lieu de l'action dans *L'amour* est S. Thala, ville natale de Lol. La femme de *L'amour* occupe la même position sociale que Lol :

- Oui. Après... - [...] après j'ai été mariée avec un musicien, j'ai eu deux enfants - elle s'arrête - ils les ont pris aussi (Amour : 113 ; nous soulignons⁴²).

Mais la subversion apparaît, la mémoire du texte se trouble⁴³ : dans *Le ravissement*, Lol était bien mariée à un musicien du nom de Jean Bedford, mais elle avait eu « trois » enfants (p. 32) et non « deux ». Le lecteur se trouve plongé dans l'incertitude : le personnage est-il Lol ? Une subversion analogue se retrouvera dans *Le consul*, qui lui aussi reprend des éléments du *Ravissement*. Si le nom d'Anne-Marie Stretter ne subit pas d'altération, Michael Richardson est devenu Michael Richard et l'histoire de Lol y est évoquée par la rumeur. Encore une fois, procédure de reprises allusives mais légèrement déformantes. Dans *L'amour*, d'autres éléments font l'objet d'une reprise. Le casino, tout d'abord, (p. 53) et la visite à la salle du bal (p. 120-132) rappelant en tous points (les clés, la lumière, l'identification de Lol...) celle que Lol avait faite avec Jacques Hold à la fin du *Ravissement*. Mais le lieu prête à une certaine ambiguïté : le casino dans *Le ravissement* était situé à T. Beach (p. 14 et 178) séparé par une certaine distance de S. Thala ; celui de *L'amour* est à S. Thala même. La présence du même portier fixe une « intertemporalité » de dix-sept ans (p. 126-127) entre les événements du bal et le deuxième retour de Lol. *Le ravissement* (p. 181) situait le premier retour de Lol dix ans après l'événement du bal. Le lecteur peut donc, par simple calcul, replacer les événements de *L'amour* sept ans après la rencontre de Lol et de J. Hold, narrée dans *Le ravissement*. Ensuite, les maisons : celle de Lol (p. 55), avec son jardin en friche, mais aussi celle de Tatiana (p. 75-84) dont les éléments, comme le parc, la terrasse et la baie, qui dans *Le ravissement* avaient joué un si grand rôle dans la scène de rencontre entre Lol et le trio composé de Tatiana, son mari et son amant, sont tous repris. C'est d'ailleurs une visite faite par un des personnages masculins à une femme aux cheveux noirs (p. 83) qui permettra aux lecteurs d'approcher l'identité des protagonistes et de supposer que l'homme est J. Hold et la femme de la maison, Tatiana Karl. Pourtant, cette fois-ci « la

⁴¹ Lequel sera étudié par la suite.

⁴² Nous reproduisons la typographie de l'édition.

⁴³ Ammour, dans une communication intitulée « Le ravissement de la parole : Vide et inscriptions différentielles chez M. Duras » au Colloque de Londres (1999) : *Duras, femme du siècle*, avait étudié certains rapports de similitudes et de dissemblances entre les deux oeuvres.

morte de S. Thala » n'est plus Lol mais Tatiana Karl. Subversion et confusion, qui non seulement, en dérogeant à la « loi d'informativité »⁴⁴, laisseront planer un doute identitaire pour le lecteur, et, engendrant un implicite, obligeront le lecteur à produire une inférence concernant l'identité de toutes les femmes dans leur impossibilité à être. Enfin, les thèmes comme le désir, la folie et la mort sont, eux aussi, repris de manière allusive dans *L'amour*.

Mais, indépendamment de ces allusions concrètes aux lieux, aux personnages ou aux thèmes, figurent des allusions à des moments forts de l'écriture. Ainsi, « le chien mort de la page » qui faisait partie d'une des pages les plus intenses (p. 48-49) du *Ravissement* se retrouve dans *L'amour* aux pages 33 et 125. Duras « stéréotypise » ainsi sa propre écriture créant, comme Orace (2001 : 17-31) le montre pour la plupart des Nouveaux Romanciers, un phénomène qu'elle nomme l'« autostéréotypie ». Le « chien mort » associé à l'absence du mot-trou et à l'impossibilité pour Lol de trouver son identité était dans *Le ravissement* une image originale, percutante et forte. Son transfert intégral dans *L'amour* participe à la fois du phénomène d'intratextualité mais aussi de clichés littéraires empruntés par l'écrivain à lui-même⁴⁵. Par ce biais, Duras positionne sa propre oeuvre comme référence littéraire et l'auteur inscrit pourrait se voir accusé de la même fatuité que l'auteur réel. En fait, par son jeu intertextuel, Duras dit, sous une forme détournée, à son lecteur qu'il n'y a dans la littérature que deux grands textes : la Bible et sa propre oeuvre. Fait que viennent confirmer ces extraits d'Écrire, de *La Vie matérielle* où très peu d'autres oeuvres trouvent grâce à ses yeux :

Les grandes lectures de ma vie, celles de moi seule, c'est celles écrites par des hommes. C'est Michelet et encore Michelet, jusqu'aux larmes. Les textes politiques aussi, mais déjà moins. C'est Saint-Just, Stendhal, et bizarrement ce n'est pas Balzac. Le texte des textes, c'est l'Ancien Testament (Écrire : 35). J'ai lu Une chambre à soi de Virginia Woolf, et La sorcière de Michelet. Je n'ai plus aucune bibliothèque. Je m'en suis dé faite, de toute idée de bibliothèque aussi (Vie matérielle : 59).

En outre, cette intratextualité occupe une autre fonction : elle impose au lecteur un rapport de fidélité. Dans *L'amour*, la lecture du *Ravissement* est présumée. Le mécanisme n'est pas loin de ce qui constitue pour les conversations réelles, « l'histoire conversationnelle ». L'expression est de Golopentia (1988 : 70-71), Kerbrat-Orecchioni (1990 : 218) la reprend et lui en donne la définition suivante : « ensemble ordonné des interactions ayant lieu entre deux ou plusieurs sujets parlants (ex. : la somme des conversations entre membres d'une même famille [...]) ». Golopentia (1988 : 72) montre que le texte littéraire reflète cette histoire conversationnelle au sein des dialogues entre les personnages mais ne mentionne pas la possibilité d'étendre le concept à la communication entre les instances narratives, c'est-à-dire au niveau de la macrostructure des romans. Or un texte comme *L'amour* postule l'existence d'une interaction préalable entre le romancier et son lecteur puisque la lecture du *Ravissement* est programmée par le texte et que des éléments aussi fondamentaux pour un récit que l'identité des

⁴⁴ Kerbrat-Orecchioni 1996 : 207.

⁴⁵ L'étude systématique se fera dans le chapitre consacré à la stéréotypie.

personnages ne peuvent se décoder qu'à la lumière de l'oeuvre antérieure. S'instaure donc une véritable histoire conversationnelle entre l'auteur et son lecteur que l'on pourrait baptiser, faute de mieux, « histoire de lectures ». Sterne, par un recours à l'autotextualité, souligne l'existence de cette histoire à construire, mais il la situe au sein du roman lui-même en faisant écrire à son narrateur :

Au début du chapitre précédent, je vous ai appris exactement quand j'étais né ; je ne vous ai pas appris comment. Non, ce détail valait un chapitre à lui seul. D'ailleurs, monsieur, comme nous sommes en un sens vous et moi parfaitement inconnus l'un à l'autre, il n'eût pas été décent de vous mettre tout à trac au courant d'un trop grand nombre de mes affaires personnelles. Vous devez avoir quelque patience. J'ai entrepris, voyez-vous, le récit non seulement de ma vie mais de mes opinions ; [...] chemin faisant, les liens de politesse déjà établis entre nous se mueront en familiarité et celle-ci, hormis quelque défaillance de l'un ou de l'autre, en amitié. [...] Rien alors de ce qui me concerne ne sera jugé insignifiant en soi ni ennuyeux sous ma plume (Tristram Shandy : 33).

L'extrait montre à quel point un roman peut se définir comme une histoire conversationnelle entre le lecteur et le romancier où, comme dans la vraie histoire conversationnelle, une certaine intimité se crée à force de paroles et remplace la distance suspecte du début. Mais ici, à la différence de ce qui se produit chez Duras, cette histoire se limite au roman alors que *L'amour* postule la création d'une histoire « inter-romans ».

Si dans *L'amour*, la programmation d'une histoire de lectures était très visible, il en existe une autre beaucoup plus ténue. Denes mentionne l'existence nécessaire d'un « lecteur fidèle » à partir de *Moderato* et donc d'une véritable histoire de lectures :

Depuis Moderato Cantabile (1958), le style de Duras - jusque-là comparable à du Mauriac ou à du Faulkner - a évolué vers le dépouillement, la poésie et l'abstraction, et l'auteur, désormais célèbre, semble réservé à un lectorat fidèle qui a suivi son parcours (Denes 1997 : 13 ; nous soulignons).

Si la citation établit un lien implicite entre le changement de style et l'existence d'un lectorat fidèle, et laisse par là même entendre que ce lectorat fidèle est programmé par le texte, le procédé de programmation n'est lui en rien explicite, or c'est pourtant là que réside l'intérêt de l'affirmation.

Comme nous le verrons de manière plus détaillée par la suite, le texte durassien recourt à une écriture symbolique. À titre d'exemple, la forêt ou la mer ne désignent pas uniquement une forêt ou une mer, mais renvoient à des lieux de l'interdit, aux lieux de l'inconscient, aux lieux de la transgression. Les héroïnes ne peuvent y pénétrer, elles restent en bordure, le long de la mer ou dans le parc, espace métonymique de leur être dans la mesure où il est plus sauvage qu'un jardin, symbole de la nature socialisée mais où il est quand même, à la différence de la forêt, un espace social. Mais pour décoder ces symboles, il faut avoir lu l'ensemble des romans durassiens parce que leur signification globale n'apparaît que par juxtaposition des textes et par récurrence des éléments. Ainsi en va-t-il par exemple du vomissement très présent dans les romans de Duras. Le lecteur qui lit qu'Élisabeth Alione va vomir, n'y accordera pas une attention particulière. Mais, quand il sait qu'Anne Desbaresdes ou la mendicante, elles aussi, vomissent, il se voit contraint de prendre le fait en considération et d'en tirer la série d'inférences qui lui permettent d'en décoder la valeur symbolique : rejet du social, de la maternité et atteinte

de l'être. Ainsi l'intratextualité durassienne devient-elle un mécanisme subtil créant une « histoire de lectures » entre le romancier et son lecteur dans la mesure où le texte programme pour sa signifiante un lecteur qui aurait lu l'oeuvre dans sa totalité. L'articulation entre « transtextualité » et communication auteur/lecteur inscrits trouve ici une nouvelle forme de pertinence.

2.3. L'« hypertextualité ».

Le phénomène d'« hypertextualité », défini comme des « rapports de transformation ou d'imitation sur le mode de la parodie, du pastiche, etc. », est généralisé dans l'oeuvre durassienne. Toutefois, s'il peut s'y inscrire selon deux modes d'apparition, l'un externe et l'autre interne, force nous est de constater que Duras privilégiera les transformations de ses propres oeuvres, c'est-à-dire l'hypertextualité interne.

L'hypertextualité externe existe pourtant, mais elle se fait rarement par rapport à la littérature. Si l'on excepte *Agatha* qui se situe en lien explicite⁴⁶ avec *L'homme sans qualité* de Musil, *Césarée* en liaison thématique avec *Bérénice* de Racine ainsi que les adaptations théâtrales de deux nouvelles d'Henry James et de la pièce de Strindberg, parues dans *Théâtre III*, les textes durassiens refusent dans leur ensemble les autres grandes oeuvres littéraires. L'hypertextualité se fera donc plutôt soit comme le mentionne Cloitre (1991 : 13) par rapport au sous-genre que constitue le roman policier, soit par rapport à l'écriture non littéraire que représente l'écriture journalistique. Ainsi, comme pour l'intertextualité, c'est la culture populaire qui est appelée au détriment de l'institution littéraire.

Toutefois, la référence au roman policier dans *Moderato* et *Dix heures* se fait sous un mode déceptif :

L'attente, processus sur lequel se fonde la lecture du roman classique, est ipso facto déçue. Ainsi, le crime, qui a lieu dès l'ouverture de l'oeuvre, est un lieu obligé du roman policier, organisé autour d'une intrigue solide, et attise du même coup la curiosité du lecteur qui attend que le narrateur dévoile des éléments capables d'élucider le drame ou que les personnages mènent une enquête sur laquelle le récit serait focalisé et dont le dénouement satisferait sa curiosité. Or, loin de répondre à l'attente légitime du lecteur, le narrateur ne nous renseigne guère sur les raisons du crime tandis que les protagonistes font des hypothèses concernant le meurtre, mais celles-ci ne procèdent pas de la technique de l'enquête puisqu'ils ne se fondent que sur des données subjectives. Le crime n'a d'intérêt dans l'économie du roman que symbolique [...]. Le début du roman, en définitive assez classique, est détourné au profit d'une énigme insoluble dont l'auteur sous-entend qu'elle est la condition sine qua non du déroulement romanesque. Le roman se retourne ainsi de manière ironique contre lui-même en démystifiant les poncifs romanesques. Au début de Dix heures et demie du soir en été, l'auteur procède de la même manière à un pastiche de roman policier dans une perspective de remise en cause de l'intrigue traditionnelle [...] (Cloitre 1991 : 13).

⁴⁶ Le nom de l'héroïne et la référence à l'inceste en constituent les mentions explicites.

Cloître, nous le voyons, situe clairement le recours au phénomène d'hypertextualité dans le contexte du pastiche. Son analyse est particulièrement intéressante dans le sens où elle met en lumière les deux grandes fonctions des phénomènes de transtextualité, à savoir le rapport général à l'institution littéraire qui chez Duras s'exprime toujours sur le mode de la subversion, et le rapport avec le lecteur qu'elle détourne de son attente pour générer chez lui une autre attitude de lecture.

Dans *L'amante*, le lien avec le roman policier est lui aussi présent : l'intrigue prend la forme d'une enquête faite par un romancier-enquêteur. Le pastiche y sera moins évident que dans les deux romans susmentionnés puisqu'il ne se révélera clairement qu'à la fin, lorsque Claire Lannes refusera de dire où elle a caché la tête, élément symbolique de la résolution de l'énigme, rendant, par son refus, obsolète toute lecture qui porterait sur l'intrigue.

Parallèlement au roman policier, ces trois romans réfèrent à une autre forme d'hypotexte qui relève quant à elle de l'écrit journalistique : le fait divers. Leur écriture pourrait s'envisager comme une mise en texte littéraire d'un simple fait divers. Les faits y sont décrits dans leur stricte matérialité, sans explication des raisons qui ont conduit à leur existence. Les personnages réécrivent l'histoire au travers de leur propre subjectivité ou de leurs propres fantasmes. Toutefois, le mode de convocation du fait divers diffère d'un roman à l'autre. Si pour *Moderato* et pour *Dix heures*, il apparaît sous la forme d'un hypotexte, c'est sur le mode de l'intertextualité qu'il figure dans *L'amante* où il est cité dans la forme brute d'un avis à la population.

Dès lors, l'hypertextualité externe renvoie, elle aussi, profondément à la subversion de l'institution littéraire et à la modification du rapport de lecture. Non seulement les textes convoqués relèvent d'un sous-genre littéraire ou d'un hors champ littéraire, mais encore les seules codifications qui soient respectées sont celles qui relèvent de l'extérieur du champ littéraire. Le lecteur ne peut donc lire Duras comme il lirait d'autres oeuvres littéraires.

Cependant, toute l'oeuvre durassienne réfère plutôt à l'hypertextualité interne puisqu'elle est essentiellement une perpétuelle réécriture des mêmes textes sous des formes différentes. Si nous avons classé les deux versions du *Square* dans l'architextualité dans la mesure où il n'y avait presque aucune modification d'écriture, la plupart des reprises de textes durassiens s'inscrivent au sein du phénomène d'hypertextualité. Un roman comme *La pluie* fonctionne en hypertexte du film *Les enfants*. *India Song* ou *La femme du Gange* sont des reprises filmiques du *Consul*. Le *Barrage* est une forme d'hypotexte de *L'amant* que Annaud a transposé en film, d'abord avec l'approbation de Duras, ensuite malgré son désaccord. Duras en a alors écrit une version filmique, *La Chine*, qui restera toujours au stade d'un scénario dont *L'amant* est l'hypotexte. Le roman, *Moderato*, a été mis en film par Peter Brook, mais c'est Duras qui en a assuré les dialogues. Bien sûr, ces opérations de « transmodalisation », que Genette définit comme suit :

Par transmodalisation, j'entends [...] une transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une oeuvre de fiction : narratif ou dramatique. Les transformations modales peuvent être a priori de deux sortes : intermodales (passage d'un mode à l'autre) ou intramodales

(changement affectant le fonctionnement interne au mode). Cette double distinction nous fournit évidemment quatre variétés, dont deux sont intermodales : passage du narratif au dramatique ou dramatisation, passage inverse du dramatique au narratif ou narrativisation (Genette 1982 : 395-396),

impliquent, comme il le signale par ailleurs (1982 : 442), des transformations plus vastes relevant du sémantique. Dans le cadre de *Moderato*, la transposition filmique change le sens du livre. Elle déplace la problématique du roman du champ de l'individuel vers le champ social. L'histoire n'est plus celle de deux êtres qui vivent une histoire d'amour de l'ordre du symbolique en reconstruisant par leur dialogue l'histoire de ces amants criminels, mais devient l'histoire d'une bourgeoise, femme d'un directeur d'usine, qui vit une histoire d'amour toute à la fois symbolique et transgressive avec un ouvrier. Le film, à cause de la mise en image, ne peut échapper à la socialisation des personnages. Il nous semble d'ailleurs que Peter Brook s'en est rendu compte. Il a construit une alternance dans les lieux de rencontre entre Anne et Chauvin entre le café et des lieux plus naturels comme une maison abandonnée sur la plage, ou comme la forêt, cela, à notre avis, pour atténuer la transgression fondamentale que constitue à l'écran l'image d'une bourgeoise se rendant dans un café populaire.

Cet aspect social n'est bien sûr pas inexistant dans le roman, mais il est en quelque sorte relégué en toile de fond où il n'apparaît que comme arrière-plan idéologique pour montrer que si la femme veut atteindre à l'expression de son être, elle doit sortir du carcan où l'idéologie bourgeoise l'enferme inéluctablement. Cet enfermement, ce déni de langage que l'idéologie bourgeoise opère au niveau des femmes, Duras le mentionne dans *La Vie matérielle* :

Les conversations reposantes de vos femmes, vous les écoutez en bloc, vous ne les détaillez pas, elles arrivent sur vous comme des ritournelles. Les femmes, ça ne s'écoute pas. Mais de cela, on ne peut pas vous accuser. C'est vrai que les femmes sont encore ennuyeuses, qu'elles n'osent pas, pour beaucoup, sortir de leur rôle. Et que vous ne désirez pas qu'elles le fassent. La bourgeoisie française est pour une femme toujours mineure (Vie matérielle : 51).

Ainsi, la réflexion de Borgomano (1993 : 20) qui considère *L'amant de Lady Chatterley* comme l'hypotexte de *Moderato*, trouve-t-elle à nos yeux toute sa pertinence pour la version filmique du roman, beaucoup moins pour la version romanesque :

La différence entre les deux personnages est signalée d'emblée par leurs noms propres. Les autres disent : Madame Desbaresdes. Le narrateur : Anne Desbaresdes. L'homme, lui, est toujours désigné par son patronyme nu : Chauvin. Ce mode de dénomination connote une différence sociale. Le schéma de l'histoire se ramènerait alors à une aventure entre un ouvrier et la femme du patron, une sorte de nouvelle version de L'Amant de Lady Chatterley, la sexualité en moins. Ce schéma était anticonventionnel à l'origine (la convention étant représentée par le schéma inverse, celui des romans de grande consommation : le patron et l'ouvrière, avatars du prince et de la bergère des chansons populaires). Mais il est devenu assez banal. Ce schéma est d'ailleurs bien présent et visible à la surface du texte et le relie à toute une convention romanesque datée, à ces histoires à quatre sous auxquelles la Française d'Hiroshima, mon amour, comparera sa propre histoire. Marguerite Duras a toujours aimé subvertir

ce genre d'histoires (Borgomano 1993 : 20).

Si cette analyse faite par Borgomano s'applique à merveille au film de Peter Brook, elle constitue pour le roman non son « schéma » mais sa caricature outrancière. Cette socialisation opérée par l'image est, à notre avis, la raison fondamentale qui a poussé Duras à renier le film. La même chose se produira d'ailleurs avec *L'amant* d'Annaud. Le film transfigure l'histoire d'amour entre deux êtres, faite de découvertes érotiques, le tout présenté comme transgression fondamentale dans un univers colonial injuste et opprimant, en histoire pornographique sur fond d'Indochine magnifiée. Ce réalisme-là, cet ancrage dans le concret, Duras ne pouvait le supporter. Ainsi les transmodalisations romans/films opèrent-elles une inversion fondamentale entre arrière-plan et avant-plan qui déplace totalement la signification.

Duras utilise aussi une forme très particulière de transmodalisation : elle consiste à transformer la même version d'un texte romanesque à l'origine par le simple ajout soit d'une postface, soit d'un écrit explicitant les conditions de réalisation théâtrale du texte. Le texte romanesque devient ainsi l'hypotexte d'une version théâtrale virtuelle. Le cas se produit avec *Détruire* où une postface sous forme de « note pour les représentations » situe le texte romanesque dans le champ théâtral et avec *Les yeux* que *La pute de la côte normande* présente explicitement comme la version théâtrale de *La maladie de la mort* mais qui généralement est lu comme roman. On pourrait presque les appeler des transmodalisations performatives dans la mesure où le « dire » est censé se transformer en « faire ». Toutefois, quelques doutes subsistent sur la réalisation de la transformation ainsi opérée.

Une dernière forme d'hypertextualité interne apparaît sous la plume de Duras, lors d'un commentaire de sa propre oeuvre et réfère au « texte-absent » :

Le Barrage est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à L'amant (Vie matérielle : 100).

Il y aurait donc une espèce de texte fondateur, un récit de vie auquel tous les maquillages, auquel tous les silences des textes antérieurs à *L'amant* référerait. Ainsi positionné, le roman autobiographique, *L'amant*, fonctionnerait comme l'hypotexte postérieur de tous les autres romans. La formule est pour le moins paradoxale, mais elle renvoie au fait que le roman autobiographique était toujours présent, même dans sa non-écriture, derrière des romans comme le *Barrage*.

Denes préfère se référer plus strictement à l'oeuvre réellement écrite et considérer *L'amant* comme un hypertexte :

L'amant n'est pas un texte de plus dans la production durassienne mais un texte qui porte en lui des textes antérieurs, un hypertexte qui incite à lire à rebours, en remontant l'oeuvre vers l'amont, vers le texte fondateur et matriciel qu'est Un barrage contre le Pacifique (Denes 1997 : 14 ; nous soulignons).

De toute manière, et quel que soit le nom qu'on lui donne, *L'amant* programme lui aussi un lecteur fidèle puisqu'il force en quelque sorte, comme le dit Denes, à « lire à rebours ». Nous serions ici encore dans l'incitation à « l'histoire de lectures ». Cette interprétation de

la programmation s'explique par le contexte de réception de l'oeuvre : prix Goncourt, succès populaire puisque, toujours selon Denes (1997 : 13), « on estime à deux millions le nombre de lecteurs de ce roman », nombre jamais atteint par Duras, et qu'il a été « traduit en quarante langues », autre trace quantifiable du succès. Mais que le texte inscrive les autres textes et que la lecture des textes antérieurs soit nécessaire à la production de sa signification, ou qu'il incite à lire les textes antérieurs parce que le lecteur sent qu'autrement des éléments lui échappent, il n'en reste pas moins qu'une « histoire de lectures » construite ou à construire se trouve aussi programmée. Denes (1997 : 14) fait également référence, pour étayer son discours, à l'interrogation profonde que Savigneau, critique littéraire au *Monde*, porte sur la qualité de la réception de l'oeuvre chez des lecteurs non avertis :

Comment ce roman autobiographique, aboutissement de tout un parcours littéraire, condensé de tout un univers romanesque, peut-il être reçu par ce nouveau public, qui ignore tout du travail antérieur de Duras ? (Savigneau, Le monde du 8 mars 1996, cité par Denes 1997 : 14).

Denes fait précéder cette citation d'une réflexion qui situe toujours la problématique de la transtextualité au sein d'une « histoire conversationnelle » avec le lecteur :

[...] sa lecture ne peut être complète que si elle est elle-même préparée et éclairée par la lecture des autres textes auxquels il renvoie (Denes 1997 : 14).

Mais souvent l'hypertextualité est, chez Duras, un phénomène complexe qui mélange plusieurs niveaux. *L'amante* est particulièrement représentatif de cet état de choses. Duras est partie d'un fait divers auquel elle donne la forme textuelle d'une enquête policière. Elle en a fait *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce de théâtre où l'hypotexte est reproduit sous forme intertextuelle d'un « texte d'informations » destiné à être lu au public avant le lever de rideau. Ensuite cette pièce est devenue un roman, *L'amante*, et enfin une dernière version théâtrale en fut donnée sous le nom du *Théâtre de l'amante anglaise*.

2.4. La « métatextualité ».

Le quatrième niveau de transtextualité, ou niveau « métatextuel », revêt une importance toute particulière chez Duras. Il emprunte lui aussi les deux formes fondamentales : une forme interne et une forme externe. Duras est une grande commentatrice de sa propre oeuvre. Elle le fait à l'intérieur de ses romans eux-mêmes, disséminant au hasard des discours du narrateur ou des réflexions des personnages une série de clés interprétatives où elles dévoilent les mécanismes fondamentaux de son écriture. Procédant ainsi, elle opère une véritable mise en abyme de l'écriture qui renvoie à « l'autotextualité » de Dällenbach. Les principaux mécanismes d'écriture épinglés au fil de l'oeuvre romanesque par le texte lui-même sont les suivants :

1.

L'amant et *Moderato* signalent, comme nous l'avions évoqué précédemment, que le dire de l'écrivain est tout puissant. Quant au roman, *La pluie*, il porte l'espoir, comme l'indique la postface, d'une possibilité d'action sur le monde.

2.

La pluie dénonce l'illusion réaliste : **Cependant que ces fauteuils continuent à être là, réels jusqu'à l'irréalité, [...] (Pluie : 121)**. Cette phrase indique à quel point tenter de mimer le réel pour un romancier ou un cinéaste⁴⁷ produit un sentiment d'irréel, voire d'absurde. Dans ce roman, d'ailleurs, Duras s'était amusée à reproduire textuellement (p. 60, 76) au sein d'un polylogue le nombre exact de « bonjour » que les interlocuteurs auraient réellement prononcé, s'ils avaient eu une existence réelle. Un effet d'irréel, voire d'absurdité totale en résultera.

3.

Émily ou *L'amant* renvoient à l'impossibilité d'écrire pour la femme. Dans *L'amant*, c'est la mère qui refuse que sa fille se lance dans l'écriture : **Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague - elle me dira plus tard : une idée d'enfant (Amant : 29)**. Dans *Émily*, c'est le mari qui détruit les poèmes de sa femme : **Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle (Émily : 86)**.

4.

Les différents récits enchâssés comme celui de Peter Morgan à l'intérieur du *Consul* témoignent de l'écriture en train de se faire, comme l'enquête de l'écrivain dans *L'amante* renvoie au travail préalable de l'écrivain ou comme celle de J. Hold montrait le refus d'un savoir constitué, d'une idéologie finie. Le savoir que J. Hold, narrateur-romancier, peut posséder sur Lol, n'est qu'un savoir déconstruit, reporté par d'autres et reproduit par lui sans aucune certitude quant à son exactitude. Un tel savoir morcelé, incertain, ne permet pas d'accéder à la vérité du personnage. Lol V. Stein au nom marqué d'incomplétude échappera toujours au romancier, au lecteur. L'écrit renvoie au vide, à l'absence de savoir, à l'impossibilité de connaître ou d'atteindre l'être. Nous reviendrons sur ces différents aspects lorsque nous étudierons la gestion de l'information. *Émily*, dans le dialogue qui s'instaure entre la narratrice et son compagnon, renvoie au même vide, à la même impossibilité d'écrire, au même doute concernant la vérité du récit que nous sommes pourtant, nous, lecteur, en train de lire : **[...] Vous dites : - Je suis sûr que c'est ça que vous êtes en train d'écrire en ce moment, ne dites pas le contraire. - Non, je ne le crois pas... Mais il y a tellement longtemps que j'y pense, deux ans au moins... Je ne sais plus. À vrai dire je ne sais plus, c'est ça... Mais je ne crois pas que ce soit notre histoire que j'écrive. Quatre ans après, ça ne peut plus être la même... Elle n'est déjà plus la même maintenant. Et plus tard elle sera encore différente. Non... ce que j'écris en ce moment, c'est autre chose dans quoi elle serait incluse, perdue, quelque chose de beaucoup plus large peut-être. Mais elle, directement, non, c'est fini... je ne pourrai plus... [...]. Vous dites : - Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu. Je vous réponds avec retard : [...]. - Il me semble que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé. Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer (Émily : 22-23)**. L'autotextualité renvoie donc ici non seulement au roman lui-même où l'histoire d'amour finie entre la narratrice-romancière-personnage et son compagnon s'insère, comme le mentionne l'extrait, dans une histoire plus vaste, celle d'*Émily*, mais aussi à toute la conception de l'écriture chez Duras vue comme une histoire effacée.

47

Le film, *Les Enfants*, en arrive au même effet en filmant deux fauteuils vides.

5.

La Vie matérielle pousse à repenser l'ensemble des conversations échangées entre Anne et Chauvin comme métonymiques de l'écriture entière : **C'était presque ça, ça se passait à l'écriture avec une facilité qui rappelait la parole de l'ivresse alcoolique dont il vous semble qu'elle est toujours intelligible, simple. Puis tout à coup ça résistait** (*Vie matérielle* : 34).

6.

L'amante désigne clairement, nous l'avons vu, le rôle que Duras assigne au lecteur. Un pacte de lecture active y est clairement défini, explicitant ainsi un premier trait du lecteur inscrit : sa coopération active.

7.

Les yeux par leur incorporation d'une partie théâtrale renvoie aux différentes transformations hypertextuelles que Duras fait subir à ses textes : **La scène, dirait l'acteur. Elle serait une manière de salle de réception, sévèrement meublée de meubles anglais, [...]. Petit à petit, une odeur se répandrait, elle aurait été à l'origine, celle qui est écrite ici, de l'encens et de la rose, [...]. La description du décor, de l'odeur sexuelle, [...] devrait être lue par les acteurs à égalité de ton avec le récit de l'histoire. Même si, au hasard des théâtres différents où la pièce serait représentée, les éléments de ce décor ne coïncidaient pas avec l'énoncé qui en est fait ici, celui-ci resterait inchangé. Dans ce cas, ce serait aux acteurs de faire que l'odeur, les costumes, les couleurs se plient à l'écrit, à la valeur des mots, à leur forme. [...] Elle dormirait, dit l'acteur. Elle aurait l'air de le faire, de dormir** (*Yeux* : 21-22 ; nous soulignons). Didascalies et récit sont pareillement lus par l'acteur avec une égalité de ton qui uniformise discours théâtral et discours romanesque dans une espèce de gigantesque texte médiatisé par un acteur. Il est à noter que Duras subvertit ainsi en profondeur le rôle des didascalies qui ne devraient pas nécessairement se traduire par une mise en action, comme le prouve la partie soulignée.

8.

De nombreux romans donnent en résumé les différents scripts que les romans développeront. *La pluie* en donne deux : l'un d'une rencontre amoureuse, l'autre d'une conversation entre inconnu. *L'amant* décrit les polylogues mondains. Nous reviendrons sur cet aspect non seulement au niveau de la stéréotypie, mais aussi lorsque nous étudierons les différents types de dialogue.

Mais, à côté de cette métatextualité interne, existe une métatextualité externe importante sous forme de livres réunissant des textes courts parlant de l'écriture ou de romans particuliers. *La Vie matérielle*, *Écrire* ou *Les yeux verts* constituent autant de commentaires de l'auteur sur sa propre oeuvre. Parallèlement, existe tout le corpus des entretiens écrits ou télévisés ou radiophoniques où Duras parle d'elle, de son oeuvre et de la difficulté d'écrire. Ils constituent les formes modernes de l'épitéxte dont parlait Genette mais sont par leur contenu profondément métatextuels.

Tout ce métatexte durassien ne se présente pas comme un savoir défini sur l'oeuvre et là comme ailleurs, Duras déconstruit le savoir, n'hésitant pas à donner des

renseignements à la limite du contradictoire, notamment concernant le roman qui, pour elle, a le plus d'importance et qui, selon les entretiens, peut être *Abahn*, *Le consul* ou *Le ravissement*. Ainsi, dans *La Vie matérielle*, Duras écrit :

Je dis tout : si quelqu'un d'autre que moi avait écrit Lol V. Stein, je ne sais pas si je l'accepterais facilement. Et Le Vice-consul. Et La Douleur. Et L'Homme Atlantique. Ou bien je cesserais d'écrire ou bien je ferais le Rinaldi. Qui sait ? (Vie matérielle : 135).

Dans les entretiens avec Pierre Dumayet, nous l'avons dit, il semble que ce soit *Le consul*, dont elle dit que c'est « un des plus grands [romans] du siècle » (1999 : 47), qui l'emporte sur tous les autres. Dans *Écrire*, c'est *Abahn* qu'elle place au sommet, allant jusqu'à parler de son oubli du *Ravissement* :

J'avais oublié même les titres. Le Vice-consul, non. Je ne l'ai jamais abandonné, j'y pense souvent. À Lol V. Stein je n'y pense plus (Écrire : 20). J'ai tout de suite fait des livres dits politiques. Le premier est Abahn Sabana David, un de ceux qui m'est le plus cher (Écrire : 22).

Tout le phénomène de métatextualité, qu'il soit interne ou externe, réfère chez Duras à l'écriture, à la difficulté d'écrire et à un savoir impossible à construire.

Nous n'étudierons pas ici le phénomène de paratextualité, estimant que son étude relève plus de l'information au lecteur que des mécanismes purs de transtextualité. L'étude du paratexte se fera donc plus systématiquement quand nous aborderons la question de la gestion de l'information.

3. Conclusion.

En conclusion, il semblerait que la transtextualité durassienne, quelle que soit la forme qu'elle prenne, relève toujours des mêmes finalités : subvertir l'institution littéraire - en incorporant notamment des chansons populaires -, projeter l'écriture durassienne au sommet du « champ littéraire »⁴⁸ en s'autoréférant, ne laissant à côté de la romancière que de très grands textes de la littérature mondiale - la Bible, Louise Labé, Racine, Proust, Musil et les mythes universaux -, créer une fidélisation du lecteur et procéder à une mise en abyme constante de l'acte d'écrire, ce qui témoigne du fait que le vrai sujet des romans durassiens est l'écriture elle-même.

II. DIALOGUE ENTRE AUTEUR ET LECTEUR INSCRITS

Chapitre 1 : La gestion de l'information romanesque.

1. Le pacte romanesque.

⁴⁸ L'expression est de Bourdieu (1991).

Nous avons posé le texte romanesque comme un gigantesque acte assertif émanant d'un auteur inscrit à destination d'un lecteur également inscrit, après avoir étudié la problématique de l'auteur réel qui donc, pour nous, communique avec son lecteur en lui offrant comme cadeau un acte du type « imaginez », mais dans une visée le plus souvent indirectement performative. Il s'agira dans cette deuxième sous-partie d'affiner cette dernière déclaration et surtout d'étudier plus précisément le « contenu propositionnel » de ce macro-acte, en étudiant à la fois le contenu de l'information romanesque dans sa double composante diégétique et idéologique mais aussi la manière dont elle est distillée au lecteur. La structuration de cette deuxième sous-partie reposera donc fondamentalement sur la conviction que l'information d'une fiction narrative s'organise en deux grands ordres : les données narratives pures visant à construire un monde et les données idéologiques visant à transmettre une vision du monde. Sterne dans *Tristram Shandy* paraît confirmer ce point de vue :

J'ai entrepris, voyez-vous, le récit non seulement de ma vie mais de mes opinions ; avec l'espoir que la connaissance de l'une et par la suite de mon personnage et du genre de mortel auquel vous avez affaire aiguiserait votre appétit pour les autres [...] (Tristram Shandy : 33 ; nous soulignons).

Le texte avoue d'emblée ses intentions programmatiques : raconter une autobiographie fictive et fournir des informations d'ordre idéologique. Pour tenter de rendre compte de cette double réalité, nous avons donc choisi d'organiser cette deuxième sous-partie selon trois axes distincts. Le premier traitera de la gestion de l'information romanesque en tant que telle. Le deuxième s'attachera au phénomène de la stéréotypie, phénomène mixte par excellence puisqu'il relève par certains de ses aspects de la gestion de l'information narrative et par d'autres de l'information idéologique tout en témoignant en tant qu'interdiscours de l'état de connaissances du monde de l'auteur inscrit et de l'état de connaissances présumé chez le lecteur. Le troisième sera consacré à la transmission idéologique (ou vision du monde communiquée), mais, vu l'ampleur du sujet, nous avons choisi de la réduire à un seul de ses aspects : l'étude des normes exprimées. Les forces illocutoires et perlocutoires de l'acte littéraire ayant été abordées dans la première sous-partie, nous n'y reviendrons plus ici que dans une perspective d'affinement.

Toutefois, avant de pénétrer dans l'étude proprement dite du contenu propositionnel de l'acte d'écriture, il nous faut signaler que cette communication entre auteur et lecteur inscrits repose sur un pacte qui a été mis en lumière, par de nombreux théoriciens, sous des noms différents recoupant des réalités à la fois divergentes, selon qu'on le centre sur l'instance émettrice ou réceptrice, et fort similaires par leur nature⁴⁹. Nous l'appellerons « pacte romanesque » parce que, pour nous, il est un pacte de « lecture-production ». Ce pacte qui, comme le résume très bien Philippe (1996 : 86), consiste pour le lecteur réel à « accorder sa créance » à l'auteur inscrit et à suspendre « son jugement sur la véracité de ce qui lui est conté » en le plaçant dans la littérature induit aussi, mais cette fois chez les deux instances inscrites dans le texte, une obligation de coopérer. Cette obligation est quasiment contractuelle.

⁴⁹ Eco parle du « pacte de coopération », Gervais du « pacte de lecture », Maingueneau du « contrat littéraire », Adam de « contrat narratif » ; Lejeune a mis en lumière l'existence d'un pacte pour l'autobiographie et l'a complété dans ce contexte par un « pacte référentiel ».

L'auteur inscrit s'engage à continuer son roman dans la direction empruntée et à fournir au lecteur toutes les informations qui lui seront nécessaires pour lire le roman, c'est-à-dire à donner des informations relatives au destin des personnages principaux, à aller vers une fin qu'il programmera par des indices de clôture (correspondant aux rituels de clôture pour les conversations authentiques) ou en se conformant à un schéma préétabli permettant au lecteur de s'attendre à la mort du héros, par exemple. Ces éléments se trouvent formulés dans le récit parodique de Sterne :

Une nouvelle action va commencer. - Laissons donc mes culottes aux mains du tailleur [...]. - Laissons ma mère (la plus vraie des Prococurantes de son sexe !) s'en soucier fort peu, [...]. - Laissons Slop jouir pleinement du profit de tous mes déshonneurs. - Laissons le pauvre Le Fever se remettre, [...], laissons si possible - Qui ? Moi. Mais c'est impossible, je dois vous accompagner jusqu'au bout de l'ouvrage (Tristram Shandy : 399 ; nous soulignons).

Sterne met en scène un héros-narrateur qui, ayant formulé le projet de raconter sa propre vie, ne peut en aucun cas s'abandonner lui-même sous peine d'abandonner le sujet de son livre. L'utilisation dans cette citation « autotextuelle »⁵⁰ du verbe « devoir » place le pacte romanesque dans l'horizon des obligations contractuelles. Dumas, dans *La dame de Monsoreau*, parlait lui de « droit » du lecteur :

Il est un des personnages de cette histoire, il en est même deux, des faits et gestes desquels le lecteur a droit de nous demander des comptes (La dame de Monsoreau : 564 ; nous soulignons).

Ceci nous conduit d'ailleurs à considérer l'acte fictionnel narratif sous l'angle au minimum d'un double acte de langage : l'auteur inscrit « asserte », mais il accomplit aussi un acte *promissif*⁵¹, dans la mesure où dans le même temps il promet à son lecteur de continuer ses assertions jusqu'au bout et sans contradiction avec la ligne adoptée. Nous ne sommes pas loin de retrouver le même état de complexité pour l'acte littéraire que celui que Kerbrat-Orecchioni (1996b : 11-12) avait relevé pour les déclarations d'amour. En fait, l'auteur inscrit passe avec son lecteur ce que Maingueneau avait nommé un « contrat littéraire » qui gère l'information selon une double contrainte :

En tant que « discours », la littérature ne peut se placer à l'extérieur des exigences du « principe de coopération » ou de la « loi de modalité », mais, en tant que littérature, elle s'y soumet en fonction de son économie propre, du rapport que chaque oeuvre ou type d'oeuvre institue avec les usages non-littéraires du discours (Maingueneau 1990 : 121).

Cette citation de Maingueneau situe donc explicitement le discours littéraire en liaison avec les « maximes conversationnelles » de Grice ou leur reformulation par Ducrot et par Kerbrat-Orecchioni sous forme de « lois du discours », tout en signalant la spécificité du discours littéraire. Notre hypothèse rejoint celle de Maingueneau à savoir que la gestion de l'information littéraire repose sur les maximes conversationnelles revues à la lumière des spécificités du discours littéraire. Nous examinerons cette articulation dans la partie consacrée à la gestion de l'information. Grice établit d'ailleurs le « principe de

⁵⁰ Pour utiliser la terminologie de Dällenbach.

⁵¹ Terminologie de Searle (1982 : 62).

coopération » comme un « macroprincipe » sous lequel se rangent toutes les autres règles, mais il est évident que cette obligation contractuelle n'engage pas l'auteur réel qui peut à tout moment renoncer à continuer un roman qu'il a commencé ou à le poursuivre sur la même ligne.

Le lecteur inscrit s'engage aussi dans un principe de coopération puisqu'il est présumé continuer la lecture du roman et détenir une certaine somme de connaissances qui lui permettront de le comprendre. Sterne signale à plusieurs reprises dans son roman cette double obligation. L'obligation de lire et surtout de lire attentivement est mise en évidence par cet amusant dialogue avec une lectrice :

- Comment avez-vous pu, madame, lire avec si peu d'attention le précédent chapitre ? Je vous ai dit que ma mère n'était pas papiste. - Papiste, vous ne m'avez, monsieur, rien dit de pareil. - Accordez-moi, madame, la liberté de répéter que je vous l'ai dit aussi clairement du moins que les mots peuvent le donner à entendre. - J'ai donc, monsieur, sauté une page. - Non, madame, vous n'avez pas sauté un mot. - Alors, monsieur, c'est que je dormais. - Mon orgueil, madame, ne vous permet pas ce refuge. - J'avoue donc n'y rien entendre. - Voilà précisément, madame, ce dont je vous accusais ; en guise de punition vous allez revenir en arrière aussitôt (j'entends quand j'aurai fini ma phrase), pour relire ce chapitre (Tristram Shandy : 71).

La nécessité pour le lecteur de détenir un certain potentiel de connaissances est également évoquée à plusieurs reprises par le texte de Sterne :

Comme le lecteur (je déteste les si) possède une connaissance parfaite de la nature humaine, il ne lui en faut pas plus pour comprendre que mon héros ne pouvait longtemps mener ce train sans quelque expérience de ces menus accidents et rappels à l'ordre (Tristram Shandy : 47). Je rappellerai au lecteur, s'il a lu l'histoire des guerres du roi William, et je lui apprendrai, s'il ne l'a pas lue, que l'un des plus mémorables assauts de ce siècle fut celui mené par les Anglais et les Hollandais [...] (Tristram Shandy : 91).

La difficulté pour le romancier est alors bien évidemment de savoir quel type et quel degré de connaissances il est en droit de présupposer chez son lecteur. Kerbrat-Orecchioni (1986 : 210) avait montré toute la difficulté pour un locuteur (L) de déterminer l'« état de l'encyclopédie » de l'allocutaire (A) et elle avait signalé que « lorsque l'on a affaire à un destinataire collectif et hétérogène, cette opération de prévision de l'encyclopédie de A devient plus acrobatique encore ». En fait pour le texte romanesque, il faut distinguer les compétences encyclopédiques des lecteurs réels qui sont elles extrêmement divergentes et celles qui sont inscrites dans le texte romanesque et qui constitueront, comme nous le verrons, un des facteurs déterminants pour la description du lecteur inscrit.

Ce lecteur se trouve également contraint de faire les inférences qui lui seront demandées par le texte. Là encore, Sterne joue admirablement sur cette obligation :

Avant de clore ce chapitre, qu'il me soit permis, belle lectrice, d'avancer un caveat prévenant qui vous retienne sur la pente : d'un mot ou deux tombés par inadvertance de ma plume, vous ne sauriez conclure absolument que je suis marié. Je l'avoue, l'expression tendre dont j'ai usé : « ma chère, chère Jenny », et quelques traits répandus çà et là de science conjugale pourraient assez naturellement me faire condamner sur ce point par le plus scrupuleux des juges.

Je ne réclame ici, madame, qu'une stricte justice : vous vous devez et me devez de ne rien préjuger ; refusez-vous à un tel arrêt sur mon compte tant que n'ont pas été produites des preuves plus certaines que celles, je l'affirme, dont on peut maintenant faire cas (Tristram Shandy : 65).

Sterne feint d'exiger de sa lectrice qu'aucune inférence ne soit faite à partir du texte. Par là même, il reconnaît l'existence du travail interprétatif. Celui-ci constitue la part essentielle de la collaboration du lecteur à la construction du sens de l'oeuvre. C'est par elle que, comme le signale De Carlo (1997 : 286-287), « se réalise aussi la forme dialogique de la narration ». Nous rejoignons sur ce point la théorie d'Eco qui présuppose une « coopération interprétative » où le lecteur est censé, comme le disent Adam et Revaz (1996 : 31), « remplir les vides, les blancs et les ellipses du tout énoncé » et tirer toutes les inférences possibles du texte :

Bien entendu, il faut que le lecteur ait décidé de coopérer avec l'auteur [...]. Si le lecteur ne coopère pas, il peut utiliser quand même le manuel, mais comme stimulus de l'imagination pour concevoir ses propres parties ; de la même façon, on peut interrompre un roman policier au beau milieu pour écrire son propre roman, [...] (Eco 1985 : 149).

Même si, par la formulation adoptée ici, Eco semble placer la volonté de coopération au niveau du lecteur réel, *Lector in fabula*, dans sa totalité, situe le principe de coopération dans la programmation du texte et laisse au lecteur réel la possibilité de choisir de coopérer ou non. Et il est évident que le lecteur réel ne peut se trouver engagé par le pacte dans la mesure où tel ou tel lecteur peut ne pas posséder les connaissances que présuppose l'oeuvre, ne pas tirer toutes les inférences nécessitées par l'oeuvre, ou à tout moment abandonner le roman qu'il est en train de lire. Mais sa représentation textuelle, à savoir le lecteur inscrit, est censée continuer la lecture du roman jusqu'au bout. Elle est en outre censée effectuer un travail de décodage par un processus inférentiel ou interprétatif dont le but serait *in fine* de retrouver l'intentionnalité de l'auteur inscrit.

L'auteur inscrit peut guider ce travail interprétatif ou s'amuser à le déjouer en usant de formules similaires à un « n'allez surtout pas vous imaginer » :

Aux premiers contours de cette esquisse biographique, tout le monde va s'écrier : « - Voilà, malgré sa laideur, l'homme le plus heureux de la terre ! » . En effet, aucun ennui, aucun spleen ne résiste au moxa qu'on se pose à l'âme en se donnant une manie. [...] Néanmoins, n'enviez pas le bonhomme Pons, ce sentiment reposerait, comme tous les mouvements de ce genre, sur une erreur (Le cousin Pons : 13-14). Il ne faudrait pas connaître Paris pour imaginer que les deux amis eussent échappé à la raillerie parisienne, qui n'a jamais rien respecté (Le cousin Pons : 23).

Balzac conduit le lecteur jusqu'au bout du travail inférentiel que celui-ci serait censé faire à la lecture des données biographiques sur Pons, alors que Duras le complexifie, quand elle ne le refuse pas tout simplement, comme dans cet exemple où le narrateur suspend son commentaire :

La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que. Il ne peut pas s'empêcher de pleurer (Yeux : 14).

Le lecteur ne saura jamais ce qu'il peut inférer de cette « douceur de la voix ». La voix narrative est interrompue à l'énoncé du simple subordonnant. L'interruption brutale

vient-elle des pleurs du personnage, ou d'un procédé durassien de *contamination narrative*⁵² ? De toutes manières, le décodage des indications non verbales est ici explicitement refusé au lecteur. Le refus du processus inférentiel n'est pas toujours aussi systématique, l'inférence est souvent simplement complexifiée.

Le type inférentiel durassien trouve sa représentation typique dans cet exemple extrait des *Chevaux* :

Il regarda Sara en riant, lui aussi, mais de façon insistante (Chevaux : 130).

Le « il » représente l'homme au bateau, le fait de regarder Sara en riant impliquerait, selon la terminologie de Ducrot (1980 : 93-130), une conclusion *r* du type d'une relation amicale de complicité ; le « mais » fonctionne en inverseur argumentatif : en introduisant le « de façon insistante », il impose au lecteur de tirer la conclusion *-r* selon laquelle il ne s'agit pas d'une relation amicale mais d'une relation amoureuse. Ainsi, chez Duras rien n'est dit de la relation amoureuse, c'est au lecteur de la déduire par tout un travail d'inférences relativement complexe pour rétablir les conclusions qui, comme l'a démontré Ducrot, sont en fait en opposition. Ce travail n'est réalisable qu'en référence aux *topoi*. L'utilisation du *mais* est de très haute fréquence chez Duras et nous en reparlerons dans la partie consacrée à la norme, puisque le recours aux *topoi* suppose un aspect normatif.

Le texte littéraire présuppose donc bien une double coopération : celle de l'auteur et celle du lecteur inscrits liés par un véritable pacte.

Ce pacte est le plus souvent implicite, seuls certains romans parodiques le rendent totalement explicite, prouvant par là même son existence. Que ce soit, comme nous l'avons vu, dans *Tristram Shandy* ou dans la série des *San-Antonio*, le pacte romanesque est dénoncé dans un jeu sur l'acte d'écrire. Cette dénonciation peut être à charge de l'auteur inscrit ou du narrateur. *Tristram Shandy* joue d'ailleurs assez habilement sur le dédoublement des instances dissociant le « je » narratif en une pluralité : un « je-personnage », un « je-narrateur » et un « je-auteur inscrit ». Cette dissociation entre narrateur et auteur inscrit, souvent confondus dans un roman à la première personne, est rendue possible par la dissociation des instances réceptrices entre un « vous » représentatif du narrataire et une troisième personne révélatrice du lecteur inscrit, présupposant une double instance productrice :

Voilà bien longtemps que le lecteur de cette rhapsodie a perdu de vue notre sage-femme : il est urgent de lui rappeler son existence corporelle en ce monde puisqu'elle va lui être définitivement présentée, autant que je puisse juger au point où j'en suis, du plan de mon propre ouvrage. [...] Il me faut ajouter que la sage-femme était fort bien vue dans une grande ferme et quelques maisons ou cottages isolés à deux ou trois milles de là et ce, je l'ai dit, sur son seul mérite. Mais je dois ici vous informer une bonne fois que tout cela sera plus exactement tracé et expliqué dans une carte maintenant chez le graveur ; [...] (Tristram Shandy : 53 ; nous soulignons).

Le jeu des pronoms et des adjectifs possessifs rend plus qu'évident le dédoublement des instances. Mais l'extrait pointe aussi le lien existant entre ce pacte et la gestion de

⁵² De fait, il arrive souvent chez Duras, comme nous l'avons montré pour *La pluie* (Daussaint-Donneux 2001), que la manière de parler des personnages déteigne sur la façon d'écrire du narrateur. Nous y reviendrons.

l'information.

L'élément essentiel de ce pacte, qui consiste pour l'auteur inscrit à continuer le roman jusqu'au bout, se retrouve aussi dans un *San-Antonio* :

Vous souhaitez avoir connaissance du texte, je parie ? Comment dites-vous ? C'est compris dans le prix du bouquin ? Vous avez acheté toute l'histoire au forfait ? Vous qui le dites, mes drôles ! Qui vous vend ce polar ? Mon néditeur, non ? Mézigue, je m'ai engagé à rien, après tout. Je batifole un peu dans ces pages, je reste libre. Un jour, pour vous le prouver, je m'interromprai en pleine action. P't' être pour cause d'embolie ; mais p't' être aussi par fantaisie pure. Au moment crucial, juste comme la vérité va vous être déballée, lumineuse et totale (Moi, vous me connaissez ? : 144).

L'intérêt de l'extrait est double. Il réside d'une part dans l'emploi du terme « engager » qui montre à quel point l'obligation est contractuelle. Mais il réside surtout dans le fait que le contrat se double ici de l'évocation du contrat commercial qui, passé entre un auteur réel et un éditeur, constitue la garantie du pacte romanesque. Le même principe est porté en dérision dans *T'es beau, tu sais* (p. 205-208) puisque le narrateur abandonne son histoire, écrit le premier chapitre d'une autre, qu'il barrera d'ailleurs pour continuer la première après les récriminations textuelles et fictives de son éditeur. Dans les *San-Antonio*, l'éditeur devient un personnage important, en conformité d'ailleurs avec l'importance qu'il a acquise au travers des siècles dans l'univers littéraire.

En dehors des aspects parodiés, l'évocation du pacte est rarement explicite. C'est ainsi que chez Duras, sa seule partie réellement explicite est celle qui concerne le lecteur puisque autant le texte durassien que le métatexte témoignent de la « part active du lecteur » dans la construction du roman.

En dehors de ce pacte de coopération relié assez fondamentalement à l'information, le pacte romanesque littéraire comprend également un pacte esthétique dont nous nous occuperons très peu en tant que tel, parce qu'il concerne essentiellement, dans sa mise en application, les critiques littéraires et les stylisticiens, mais dont l'existence conditionne pourtant toute la mise en application des règles gouvernant la gestion de l'information. En fait, dire que l'on écrit un roman implique que l'on recherche aussi une certaine littéarité mais pour que celle-ci devienne effective, il faut qu'elle se retrouve au sein du texte lui-même et que le lecteur s'engage à la décoder. C'est, selon Lane-Mercier (1990 : 344), un des aspects sur lequel Pratt avait attiré l'attention en déclarant :

Notre rôle par rapport aux oeuvres littéraires présuppose un engagement esthétique, et non un désengagement ; les responsabilités conventionnelles liées à cet engagement sont extrêmement complexes ; et ce sont cet engagement et ces responsabilités qui définissent la situation énonciative littéraire (Pratt 1977 : 99, citée par Lane-Mercier 1990 : 344).

Ce pacte esthétique comprend en son sein un principe de littéarité et confirme ou infirme alors en aval l'intentionnalité du romancier réel qui devra aussi toutefois se voir confirmée ou infirmée par les acteurs du champ littéraire (éditeur, critiques, autres romanciers...). On débouche alors sur un « pacte d'édition » qui régit la relation entre l'éditeur et ses clients-lecteurs. En vertu de ce pacte, des indices visibles feront par exemple apparaître le classement du roman en tant qu'oeuvre littéraire ou en tant que produit commercial.

Certaines maisons d'édition comme Gallimard ou les Éditions de Minuit déclarent par leur existence même que les ouvrages qu'elles publient appartiennent au champ littéraire, d'autres le font par le biais de certaines collections. À l'inverse, des collections comme « Série noire » ou « Masque » avouent un parti pris commercial. Mais ce pacte d'édition incorpore aussi d'autres éléments qui influenceront sur la gestion de l'information.

Ainsi l'ensemble de la communication littéraire est-elle régie par un triple pacte qui se retrouve tant au niveau des instances réelles qu'au niveau des instances inscrites et qui influera d'une manière ou d'une autre sur la gestion de l'information.

2. L'information romanesque.

La problématique de l'information littéraire a été abordée par les poéticiens et les sémioticiens. Barthes, avec *S/Z*, a élaboré une véritable théorie de l'interprétation littéraire fondée sur ce qu'il a décidé d'appeler un « code herméneutique »⁵³ et Todorov dans *Poétique* (1968 : 58-63) a répertorié cinq lignes d'accès au problème. Philippe (1996 : 82) résume ainsi les trois plus importantes pour notre étude :

- La première est celle de la qualité (c'est-à-dire de la nature) de l'information. On opposera ici les textes à direction objective (accent mis sur le perçu) et les textes à direction subjective (accent mis sur le percevant). - La deuxième est celle de la quantité de l'information. On mesurera ici son étendue (le texte fournit-il beaucoup d'informations ?) et surtout sa profondeur (a-t-on accès ou non à l'intériorité des personnages ?). - La troisième grande question est celle de l'unicité/la multiplicité des sources d'information (un seul personnage focalisant ou plusieurs, par exemple) et des modalités de la variabilité éventuelle du point de vue narratif (Philippe 1986 : 82).

Les deux autres lignes concernent le rapport que ces informations entretiennent avec la vérité et « l'appréciation portée sur les événements » qu'elles renferment. Ce dernier point se retrouvera dans l'étude des normes. Parallèlement à Todorov, Genette, dans *Figure III*, a centré son étude de la question sur le deuxième point, en étudiant le problème épineux de la focalisation qu'il classe en fonction du savoir narratif.

Mais il nous semblerait intéressant de traiter les problèmes de la qualité et de la quantité de l'information par rapport aux « maximes conversationnelles » de Grice et plus généralement encore par rapport aux « lois conversationnelles », telles que les reformulent Ducrot et Kerbrat-Orecchioni. Sterne, encore une fois, avait ouvert les voies d'une telle approche en déclarant :

Écrire, quand on s'en acquitte avec l'habileté que vous ne manquez pas de percevoir dans mon récit, ce n'est rien d'autre que converser. Aucun homme de bonne compagnie ne s'avisera de tout dire ; ainsi aucun auteur, averti des limites que la décence et le bon goût lui imposent, ne s'avisera de tout penser. La plus sincère et la plus respectueuse reconnaissance de l'intelligence d'autrui commande ici de couper la poire en deux et de laisser le lecteur imaginer quelque

⁵³ Qu'il définit en ces termes : « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement ».

chose après vous (Tristram Shandy : 112 ; nous soulignons).

Cet extrait de Sterne souligne le parallélisme qui existe entre l'acte d'écrire et la conversation. Il met en exergue le lien qui s'établit entre l'écriture d'un roman et la gestion de l'information en soulignant que tout ne doit pas être dit par l'auteur inscrit, qu'une part reste à produire par le lecteur. Mais l'idée apparemment la plus étrange est de situer la problématique de la gestion de l'information dans le champ de la politesse en évoquant une « loi de décence » qui empêche de tout dire. L'information romanesque se trouve donc ainsi placée au coeur de l'ensemble des lois qui régissent la conversation.

L'idée de relier le roman à la conversation et d'examiner son fonctionnement par rapport aux « maximes conversationnelles » avait été développée, selon Lane-Mercier (1998 : 344), en 1977 par Pratt, dans un ouvrage intitulé *Toward a speech act theory of literary discourse*. En 1990, Maingueneau affirme :

Nous avons recouru aux lois du discours pour éclairer des dialogues, mais les oeuvres elles-mêmes constituent un acte d'énonciation : si le concept de loi du discours a quelque validité, il doit s'appliquer également à ce niveau, même si l'auteur et le coénonciateur d'une oeuvre ne « conversent » pas, même si le lecteur ne peut intervenir dans un texte qui est déjà achevé quand il y accède (Maingueneau 1990 : 121 ; nous soulignons).

Maingueneau lance ainsi la voie d'une application des lois du discours, telles que Kerbrat-Orecchioni (1986 : 194-269) les avait classifiées, à la communication romanesque. Il s'avère intéressant de poursuivre cette direction en l'appliquant à Duras.

L'on examinera donc d'abord la pertinence de ce type d'approche dans le cadre de la gestion de l'information du discours romanesque durassien. Ensuite, notre étude se centrera sur la manière dont se répartit cette gestion entre les différentes instances dans la mesure où l'auteur inscrit, qui gère l'information littéraire, peut choisir soit de la formuler lui-même par le biais du paratexte ou par les énoncés dits « sérieux » de Searle (1982 : 103 et 118), soit de la déléguer à un narrateur ou à des personnages. Ces différentes possibilités ne sont pas neutres et dépendent du type d'informations à communiquer et de la vision du monde que l'auteur inscrit veut transmettre. C'est donc par ce biais que sera abordé le problème des « sources » de l'information dont parle Todorov. Nous clôturerons cette partie par l'étude plus détaillée du début d'un roman durassien. Il va sans dire que nous ne pourrions nous non plus prétendre à l'exhaustivité pour un problème aussi gigantesque que celui de l'information romanesque. Il s'agira donc essentiellement de donner les pistes d'étude de la problématique posée plutôt que de cerner complètement la question surtout chez une romancière qui multiplie les déclarations paradoxales à ce propos :

Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire (Vie matérielle : 35). Je ne vois pas ce que vous pourriez raconter sur elle... C'est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans... C'est pour ça que j'en lis si peu... que... (Détruire : 119).

Duras axe ses commentaires métadiscursifs sur l'absence d'histoire et souligne donc la carence absolue d'informations diégétiques.

2.1. Maximes conversationnelles et règles de politesse.

Grice (1979 : 57-72) a énoncé quatre maximes, appelées selon la catégorisation kantienne maxime de « quantité », de « qualité », de « relation » et de « modalité » et subsumées par un principe général de « coopération ». Nous avons déjà vu que ce principe constituait le macroprincipe de la communication littéraire, puisque le pacte romanesque entre auteur et lecteur inscrits reposait en grande partie sur lui. Il a affirmé que leur respect était présupposé dans la conversation au point que leur non-respect apparent engendrait des « implicatures non conventionnelles ».

Toutefois, la communication romanesque n'est pas uniquement régie par le principe de coopération, mais aussi par un principe de littérarité résultant du pacte esthétique. Ce pacte esthétique conditionne l'interprétation des transgressions de deux manières différentes. Tout d'abord, il forcera le lecteur à présupposer un savoir-faire chez le romancier ; ensuite, il le conduira à interpréter les transgressions apparentes aux maximes conversationnelles en termes de valeur esthétique. Nous le voyons dans ce commentaire que Flaubert fait à propos des *Misérables* d'Hugo :

Des explications énormes données sur des choses en dehors du sujet et rien sur celles qui sont indispensables au sujet (Flaubert, Correspondance, vol. III 1859-1868 : 236 ; nous soulignons).

Flaubert utilise des termes dévalorisants pour qualifier chez Hugo le non-respect de la maxime de quantité et décline ainsi l'oeuvre hugolienne.

2.1.1. La maxime de quantité et la maxime de relation.

La première maxime est la « maxime de quantité » qui revêt cette forme double : « Que votre contribution contienne autant d'informations qu'il est requis » ; « que votre contribution ne contienne pas plus d'informations qu'il n'est requis ». Cette maxime paraît tout à fait convenir à la communication romanesque à condition que l'on s'entende sur le concept d'information concernant un texte littéraire.

- Maxime de quantité lois d'exhaustivité et d'informativité.

Parler de quantité d'informations présuppose d'abord que l'on informe. Aussi, à côté de ces deux faces de la maxime de quantité, rebaptisées « loi d'exhaustivité » et « loi d'anti-exhaustivité », Kerbrat-Orecchioni (1986 : 207) mentionne-t-elle l'existence d'une troisième nommée « loi d'informativité » qu'elle reproduit dans la formulation de Gordon et Lakoff : « normalement on n'énonce pas quelque chose que la personne à qui l'on parle sait probablement déjà, ou tient pour acquis. C'est en gros ce que l'on entend par avoir l'intention d'apporter une information ». Elle montre, comme nous l'avons dit précédemment, que l'application de « cette loi se fait [...] en fonction de ce que L [le locuteur] suppose de l'état encyclopédique de A [allocutaire] au moment de l'énonciation » (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 210). Cette dernière loi n'a pas de correspondance explicite chez Grice où elle est en quelque sorte contenue dans la maxime de quantité. Quant aux connaissances encyclopédiques, nous verrons qu'elles conditionnent non seulement l'informativité elle-même mais aussi la quantité d'informations à fournir ou à ne pas

fournir.

Maingueneau souligne l'importance de cette loi pour le texte littéraire, mais indique qu'elle doit être modulée en fonction du genre et des courants littéraires :

Toute oeuvre doit souscrire à l'exigence d'informativité et les querelles entre écoles et courants portent sur les moyens d'y parvenir. [...] On retrouve ici l'exigence d'informativité. Les oeuvres littéraires n'y satisfont pas de la même façon que la conversation, mais elles s'y soumettent, en fonction des genres qu'elles définissent ou qui les définissent (Maingueneau 1990 : 131).

Dès lors, le parallélisme que nous opérons jusqu'ici entre la macrocommunication romanesque et la conversation ordinaire ne doit pas faire oublier certaines divergences. Dans la fiction romanesque, une grande partie des éléments est supposée signifier et apporter de l'information alors que dans les conversations ordinaires un certain nombre d'échanges relèvent de la fonction phatique pure. Des phrases comme « il fait beau aujourd'hui » n'ont pas la prétention d'informer sur le temps mais de maintenir la cohésion sociale. Tatillon formule ainsi ce principe :

[...] le texte littéraire se caractérise par une forte densité sémantique (Tatillon 1976 : 64-65),

assertion qu'il précise d'ailleurs en ces termes :

[...] l'analyse de cette densité sémantique ne doit pas se réduire à l'examen de la relation externe de dénotation, [...]. La conséquence méthodologique du principe précédent est que dans l'analyse de la densité sémantique, il faut privilégier la relation interne de signification [...] (Tatillon 1976 : 64-65).

Le roman travaille donc très peu sur le signifiant pur. S'il le fait, on parlera alors d'écriture poétique sentie comme dérogoire aux genres.

À la différence du poète, un romancier, au sein d'un même roman, ne peut normalement pas redonner de la même manière des informations qu'il a déjà données. Maingueneau (1990 : 133) plaçait cette règle de non-répétition avec la maxime de modalité ; il nous semble plus judicieux de la relier à la loi d'informativité. Si un romancier se répétait intégralement, des inférences seraient à faire et à rechercher du côté de la valeur esthétique pouvant aller jusqu'à l'anti-valeur. Un romancier comme Guy des Cars qui, dans *La tricheuse*, répète à quelques pages d'écart la même description de l'héroïne sans qu'aucune valeur esthétique ne puisse lui être rattachée, est tout de suite « déclassé ».

Pourtant, un romancier peut dédoubler la même information sur des modes différents ou en jouant sur les différentes instances narratives. Ainsi peut-il montrer le même trait de caractère chez son personnage une première fois par l'action, une autre fois par l'intermédiaire d'un discours du narrateur, ou encore doubler le commentaire d'un personnage par celui du narrateur. Une certaine redondance dans l'information est même souhaitable dans le texte écrit, mais elle se fait dans la variation des modalités. Lorsque se répètent à la fois le contenu et la forme de l'information, nous nous trouvons dans la figure rhétorique de la répétition qui si elle est intentionnelle, comme le lecteur est en droit de le présupposer, dégagera généralement une valeur esthétique. Duras recourt assez fréquemment à des répétitions de mots ou de phrases. Et même si elles s'associent pour conférer au texte une certaine poéticité, leur valeur esthétique est somme toute assez

diverse et pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude à part entière. Aussi n'avons-nous sélectionné ici que celles qui étaient directement reliées au problème de la gestion de l'information. Les pages extraites du *Ravissement*, où Duras signale, par l'entremise de son narrateur, l'absence du mot permettant de nommer la femme et dès lors l'impossibilité pour elle d'exister, sont encadrées par une structure répétitive :

Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne. [...] Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne (Ravissement : 47-49).

La structure répétitive y est partielle : la forme varie, mais le contenu informationnel y est sensiblement le même, seule la présence du « encore » apporte la nuance de l'espoir. Cette répétition crée non seulement un certain rythme dans la prose durassienne, mais, en plus, elle fonctionne en indice d'ouverture et de clôture d'un passage idéologique et donc digressif par rapport à la narration.

Dans *La pluie*, le fait qu'Ernesto n'aille plus à l'école est répété au lecteur à plusieurs reprises. Une première fois (p. 19), l'information est donnée par le narrateur qui déclare que « l'enfermement d'Ernesto dans l'enceinte de l'école avait duré dix jours ». Une deuxième fois (p. 22), Ernesto annonce le fait à sa mère, une troisième fois (p. 27), c'est la mère qui l'annonce au père. Une quatrième fois (p. 35), l'information figure dans un des monologues poético-récitatifs d'Ernesto. Une cinquième fois (p. 38), l'information se trouve dans une discussion opposant Ernesto et ses parents. Une sixième fois (p. 60), l'information est donnée à l'instituteur. Une septième fois (p. 84), le père l'annonce à Jeanne. Ainsi, la même information figure à plusieurs reprises. Si pour chaque personnage du roman, elle répond aux exigences de la loi d'informativité, pour le lecteur, elle y déroge fortement puisqu'elle n'a plus pour but de l'informer. L'intérêt est donc ailleurs, dans l'effet perlocutoire que cette information provoque chez les différents personnages. L'information nouvelle réside alors dans les réactions différenciées que cette même annonce provoque chez les personnages et dans le choc que représente pour cette famille d'immigrés le fait que leur enfant renonce au savoir institutionnalisé mais non à la connaissance du monde. L'événement chez Duras est ainsi de l'ordre du langage. Le procédé s'apparente toutefois beaucoup plus à l'écriture théâtrale, et plus particulièrement à la comédie de mœurs et de caractère où le même fait peut être souvent annoncé à plusieurs reprises à différents personnages pour analyser leur réaction, qu'à l'écriture romanesque où l'information distillée à travers les différentes instances et les différents personnages doit viser beaucoup plus à la progression linéaire de l'intrigue. Ainsi, déroger à la loi d'informativité implique l'apparition d'implicites relevant généralement du statut de l'oeuvre ou de sa valeur esthétique.

Quant à la maxime de quantité proprement dite, elle a été reformulée par Ducrot en « loi d'exhaustivité ». Il en donne une définition où se précise la nature de l'information :

Cette loi exige que le locuteur donne, sur le thème dont il parle, les renseignements les plus forts qu'il possède et qui sont susceptibles d'intéresser le destinataire (Ducrot 1991 : 134 ; nous soulignons).

Il faut donc que l'auteur inscrit donne toutes les informations nécessaires. Mais il faut aussi qu'il n'en donne pas plus qu'il ne faut, ce qu'indiquait implicitement Ducrot par l'expression « les renseignements les plus forts » et par le fait que ces informations soient « susceptibles d'intéresser le destinataire ». Ainsi se trouvent tout à la fois formulées « la

loi d'exhaustivité » et son contraire, la loi d'« anti-exhaustivité ». Kerbrat-Orecchioni (1986 : 219) a établi la correspondance de cette dernière avec la deuxième partie de la maxime de quantité de Grice. Mais dans un contexte littéraire, définir l'exhaustivité et son contraire semble relever d'une entreprise des plus complexes dans la mesure où pour atteindre sa dimension esthétique, le texte doit comporter une certaine forme de gratuité : un texte sera d'autant plus poétique qu'il développera une beauté formelle au détriment du contenu informationnel, qu'il opère un travail sur le code plutôt que sur le contenu.

- Maxime de relation et loi de pertinence en contexte littéraire.

En fait, la loi d'exhaustivité ne pourra se concevoir dans le cadre de l'information littéraire, comme dans les conversations réelles, qu'en fonction de « la loi de pertinence ». Nous en arrivons donc à la « maxime de relation », dont la formulation explicite donnée par Grice consiste dans un « parlez à propos », mais qui, dans le cadre d'un texte littéraire, consiste surtout à obéir aux lois du genre. Cette maxime a été reformulée par Sperber et Wilson (1986)⁵⁴ sous le nom d'« axiome de pertinence » qu'ils considèrent, selon l'expression reprise par Kerbrat-Orecchioni (1986 : 199), comme un « archi-principe » qui regrouperait toutes les autres maximes ou lois. Si nous reprenons le concept de pertinence, nous ne l'utiliserons ni, comme le font Sperber et Wilson, à la manière d'un « archi-principe », ni dans la définition exacte qu'ils en donnent. Nous l'envisagerons d'abord à la manière de Charolles dans le contexte d'une pertinence thématique qu'il formule ainsi :

[...] lorsque j'engage la conversation avec une personne sur un sujet quelconque, quoi qu'elle en dise, je tiens d'abord pour acquis que ses propos ont un rapport avec le sujet de conversation (Charolles 1980c : 61, cité par Kerbrat-Orecchioni 1986 : 201).

Dans un contexte littéraire, cette loi de pertinence ne devra pas se formuler en termes de « rapport avec le sujet de conversation » mais en termes de conformité avec le sujet du roman et en termes d'attente du lecteur par rapport au genre romanesque qui concerne à la fois la nature de l'information et sa place dans le roman. En fait, dans un texte romanesque, le lecteur s'attend à recevoir une série d'informations l'aidant à se représenter le monde fictif et les êtres fictifs qui s'y trouvent et pour lesquels il établit une certaine relation programmée par le texte avec le monde réel⁵⁵. Il faudra donc que l'auteur inscrive l'informe sur la temporalité (époque, durée des événements), sur l'espace (lieux, déplacements...), sur les actions (pour lesquelles s'ajoute aux « où ? » et « quand ? » la réponse aux questions « quoi ?, comment ?, pourquoi ?, dans quel but ?) et sur les personnages (nom, âge, description physique et psychologie, fonction sociale, intentions...) mais aussi qu'il fournisse les connaissances encyclopédiques nécessaires à la compréhension de la diégèse. La préface d'Huxley à la version française de son roman, *Le meilleur des mondes* (p. 19), met très clairement l'accent sur ce dernier paramètre :

Tout livre est le produit d'une collaboration entre l'écrivain et ses lecteurs. Se

⁵⁴ 1989, pour la traduction.

⁵⁵ Il va sans dire que la relation avec le monde réel n'est pas la même pour un conte, un roman fantastique, un roman de science-fiction ou pour un roman dit « réaliste ».

fiant à cette collaboration, l'écrivain suppose l'existence, dans l'esprit de ses lecteurs, d'une certaine somme de connaissances, d'une familiarité avec certains livres, de certaines habitudes de pensée, de sentiment et de langage. Sans les connaissances nécessaires, le lecteur se trouvera inapte à comprendre le sujet du livre (c'est le cas ordinaire chez les enfants).

Deux extraits de Duras soulignent aussi ces différentes obligations. L'un concerne le personnage ; l'autre, les connaissances expérientielles sur le monde :

Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré ? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre ? [...]. Leur marche de prairie à toutes les deux les menait de pair où qu'elles aillent. Où ? (Ravissement : 16). Une dernière phrase, dit l'acteur, aurait peut-être été dite avant le silence. [...]. Elle aurait eu trait à l'émotion que l'on éprouve parfois à reconduire ce que l'on ne connaît pas encore à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur (Yeux : 151 ; nous soulignons).

Dans le premier extrait, le jeu des interrogations sans réponse marque à la fois la loi et sa subversion. Il serait normal que le lecteur connaisse, et ce dès l'apparition d'un nouveau personnage, son nom, son apparence physique, son âge, son passé et ses projets. Duras connaît la règle, mais ce refus manifeste de répondre à ce qui constituerait l'attente normale du lecteur situe le texte du côté des oeuvres de rupture. Le deuxième extrait explicite les connaissances empiriques nécessaires à la compréhension du texte. Chez Duras, ce sont elles qui généralement remplacent les connaissances encyclopédiques (ou savoir). Autrement dit, Duras opère généralement une distinction entre connaissance et savoir et place la connaissance bien au-dessus du savoir comme en témoigne cet extrait :

***Elle affirme que le savoir ne remplace pas la connaissance, mais elle s'enquiert de la scolarité des enfants et préfère ceux qui travaillent [...]* (Amie : 56).**

Toutefois, elle recourra à l'explicitation des savoirs encyclopédiques lorsqu'il s'agira de la mentalité coloniale. C'est donc dans *L'amant* ou dans le *Barrage* que se trouvera majoritairement ce type d'informations, relativement rare dans l'ensemble des romans durassiens :

Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie (Amant : 44).

Mais, en plus, il faudrait que toutes les informations concernant la diégèse apparaissent, selon les lois du genre, à tel ou tel moment du récit et non à un autre. Nous recourrons une fois encore à Sterne pour prouver l'existence d'une telle obligation :

Il est toutefois grand temps que je vous décrive cette monture. Mais pour procéder régulièrement, vous me permettrez, je pense, de vous apprendre d'abord comment mon oncle Toby la rencontra (Tristram Shandy : 86-87 ; nous soulignons). Je dois vous dire ici que ce valet couramment appelé Trim avait été caporal dans la compagnie de mon oncle (Tristram Shandy : 101 ; nous soulignons).

Cette partie de la loi de pertinence est l'une de celles auxquelles Duras dérogera le plus

fréquemment. Dans *Moderato*, il faudra attendre la page 31 pour savoir qui est cette femme qui amène son fils suivre des cours de piano, qui assiste à un meurtre et rentre dans un café pour récolter toutes les informations qu'elle pourra. Dans *Détruire*, les informations concernant Élisabeth Alione sont distillées dans tout le roman. Le lecteur connaîtra d'abord des éléments de son physique : cheveux noirs, pâleur (p. 10), minceur (p. 11), chevelure noire et yeux bleus (p. 3). Son nom n'apparaît que par l'intermédiaire d'un appel téléphonique à la page 23. Arrivent ensuite les informations sociales : la découverte de l'alliance (p. 27) et la lecture de sa fiche d'hôtel où figurent son nom de jeune fille, sa date et son lieu de naissance, sa nationalité, son adresse et le fait qu'elle soit sans profession. Le lecteur ne saura d'elle que ce que les autres personnages découvriront petit à petit. Le savoir du lecteur ne sera en rien supérieur à celui des personnages. En outre, le procédé cognitif est en tous points pareil à celui de la vie réelle où l'on appréhende l'autre d'abord par des indices physiques. Quant à l'identité du narrateur intradiégétique du *Ravissement*, il faudra attendre la page 74 pour la connaître :

Enlacées elles montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi (Ravissement : 74 ; nous soulignons).

Mais à côté de ce double aspect de la pertinence thématique, il en existe un troisième qui n'est pas, cette fois, très éloigné de la définition qu'en donnent Sperber et Wilson. Pour eux, le concept de pertinence se définit comme suit :

De façon très intuitive, un énoncé est d'autant plus pertinent qu'avec moins d'information, il amène l'auditeur à enrichir ou à modifier le plus ses connaissances ou ses conceptions. En d'autres termes, la pertinence d'un énoncé est en proportion directe du nombre de conséquences pragmatiques qu'il entraîne pour l'auditeur et en proportion inverse de la richesse d'information qu'il contient [...] (Sperber, Wilson 1989 : 88).

L'intérêt de cette définition est de mettre en relation la pertinence avec la richesse d'information. Toutefois, dans un contexte littéraire, il ne saurait être question de recourir à ce type de définition basée sur les conséquences pragmatiques et sur l'inversion proportionnelle entre pertinence et quantité d'informations. Pourtant, il existe bien un rapport entre la quantité d'informations et la pertinence, ou entre loi d'exhaustivité et pertinence, mais il ne nous semble pas aller dans la direction envisagée par Sperber et Wilson pour les conversations authentiques. Sterne, dans l'extrait ci-dessous, évoque assez précisément la nature de ce rapport :

Depuis l'instant où mon oncle Toby sonna et où Obadiah reçut l'ordre de seller un cheval et de galoper chez le Dr. Slop, l'accoucheur, il s'est bien écoulé une heure et demie de lecture tolérable. Poétiquement, j'ai donc laissé à Obadiah le temps de faire l'aller et retour (étant donné d'ailleurs l'urgence du voyage) et l'on ne saurait rien me reprocher à cet égard, bien qu'à la vérité l'homme ait peut-être juste enfilé ses bottes. Un hypercritique encore insatisfait va-t-il mesurer au pendule l'intervalle de temps exact séparant le coup de sonnette et celui frappé à la porte ? L'ayant trouvé seulement égal à deux minutes treize secondes trois cinquièmes, va-t-il me reprocher ensuite d'avoir violé le principe d'unité de temps ou plutôt de vraisemblance ? (Tristram Shandy : 108 ; nous soulignons).

Une sorte de correspondance s'établit entre le temps que prend l'action dans la réalité et

le temps de la lecture ou le nombre de lignes et de pages qui lui sont consacrées dans le roman. Nous retrouvons ici les règles énoncées par les « Classiques », qui se seraient imposées au nom de la vraisemblance. La pertinence romanesque dépendra donc d'un certain rapport au monde extérieur. En fait, comme l'évoque Sterne, il serait généralement de peu de pertinence de décrire en plusieurs lignes ou en plusieurs pages, ce qui dans la vie ne prendrait qu'une seconde :

N'est-il pas honteux de consacrer deux chapitres à ce qui advint sur deux marches d'escalier ? (Tristram Shandy : 262).

En outre, il serait également de peu de pertinence de détailler toutes les micro-actions que comporterait un script comme « prendre le train » ou « commander un verre » et déroger ainsi à la loi d'anti-exhaustivité. Eco (1985 : 137, 138) le signale dans le cadre d'un récit authentique, mais cette transgression du code narratif paraît fonctionner aussi pour le code romanesque :

Hier je suis sorti de chez moi pour aller prendre le train de 8h 30 qui arrive à Turin à 10 heures. J'ai pris un taxi qui m'a amené à la gare, là j'ai acheté un billet et je me suis rendu sur le bon quai ; à 8h 20 je suis monté dans le train qui est parti à l'heure et qui m'a conduit à Turin.

Il commente l'extrait en disant :

Face à quelqu'un qui raconterait une histoire de ce genre, nous nous demanderions pourquoi il nous fait perdre notre temps en violant la première règle conversationnelle de Grice, selon laquelle il ne faut pas être plus informatif que ce qui est de rigueur [à moins bien sûr qu'hier il y ait eu une grève des chemins de fer, auquel cas le récit communique alors un fait inusuel] (Eco 1985 : 138).

Le texte romanesque exclut généralement ce genre d'informations⁵⁶ où tous les éléments d'un script tel que « prendre le train » seraient décrits, à moins qu'il ne s'agisse d'une scène préparatoire à une rencontre, ou que l'événement n'ait une importance capitale pour la suite du roman. Toutefois, comme pour les conversations authentiques, un romancier particulier peut déroger à cette loi soit en fonction de la pertinence thématique, soit par contestation du code comme dans *La modification* de Michel Butor, où le fait de monter dans un train est décortiqué pendant une page entière. Et force nous est alors de constater à quel point les lois d'exhaustivité et d'anti-exhaustivité s'articulent au principe de pertinence qui lui-même dépend du code romanesque, du rapport avec le monde réel.

En outre, le monde réel entretient avec le principe de pertinence un deuxième rapport qui repose sur l'ensemble des connaissances encyclopédiques présupposées chez le lecteur. Ici intervient donc le problème de la représentation qu'un romancier peut se faire du savoir de son lecteur mais le processus, déjà complexe selon Kerbrat-Orecchioni (1980 : 208 ; 1986 : 163) dans les communications authentiques, se complexifie encore

⁵⁶ Kerbrat-Orecchioni (1980 : 131-146) a démontré, à partir d'un texte de Perec intitulé « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », l'impossibilité pour un romancier de respecter la loi d'exhaustivité pour la partie descriptive des romans. Elle montre, en se fondant sur le célèbre ouvrage de Watzlawick & al., *Une logique de la communication*, que déjà au niveau du « perçu » une sélection s'impose parmi les dix mille impressions sensorielles reçues par seconde. Que dire alors de la verbalisation de ce perçu ? Kerbrat-Orecchioni parle d'« une sélection draconienne » qui s'impose, et dont elle démonte les mécanismes.

dans la communication littéraire dans la mesure où le romancier ne dispose pas d'indices émanant du lecteur réel lui permettant à tout moment de rectifier sa gestion de l'information. C'est ici qu'intervient le problème du type de lecteur visé par l'auteur réel, par l'éditeur et par l'auteur inscrit.

Cette représentation ne peut être que préprogrammée, de manière consciente ou non, en fonction de catégories relativement floues reposant sur le type de lecteur selon les tranches d'âge, le sexe, les milieux socio-intellectuels ou sur des situations de lecture. Il existe de la littérature pour enfants, pour femmes, pour intellectuels, et de la littérature populaire comme il existe des romans de gare, des romans pour les vacances... Les collections, ou plus globalement le type de support, l'indiquent explicitement, mais le contenu de l'information et la façon de la traiter en sont des indicateurs implicites. Ainsi Duras, en refusant l'explicitation encyclopédique, en obligeant son lecteur à faire une série d'inférences et en instituant avec lui une « histoire de lectures » débordant le cadre du roman lui-même - nous l'avons vu pour *L'amour* -, écrit beaucoup plus pour un public d'intellectuels. Mais la difficulté réside dans le fait qu'une discordance puisse se produire entre le souhait du romancier de toucher un très vaste public et l'intentionnalité réellement manifestée dans le texte, et émanant donc de l'auteur inscrit. Nous nous consacrerons, quant à nous, à la représentation telle qu'elle s'inscrit dans le texte et qui elle-même n'est déjà pas toujours unitaire, comme le montre cet exemple de Sterne :

S'il se trouve d'ailleurs des lecteurs à qui il déplaît de remonter si loin dans ce genre de cause, je ne puis que leur conseiller de sauter par-dessus le reste de ce chapitre, car je déclare d'avance qu'il a seulement été écrit pour les curieux et les chercheurs (Tristram Shandy : 30).

Sterne programme en fait deux types de lecteurs différents, insistant par là même sur la difficulté pour un romancier de gérer l'information en fonction d'un public visé.

Les connaissances présupposées subiront de grandes variations selon le type de public et selon que l'écrivain a ou non l'impression d'écrire pour la postérité. Chez Balzac, par exemple, cette intention de toucher aussi, par le roman, un lecteur futur et géographiquement différent du romancier, est profondément inscrite dans le texte :

[...] dans le mois d'octobre de l'année 1844, un homme âgé d'une soixantaine d'années, [...], allait le long du boulevard des Italiens, le nez à la piste, les lèvres papelardes, [...]. C'est à Paris la plus grande expression connue de satisfaction personnelle chez l'homme (Le cousin Pons : 3 ; nous soulignons). En conservant dans quelques détails de sa mise une fidélité quand même aux modes de l'an 1806, ce passant rappelait l'Empire sans être par trop caricature. [...]. Un homme en spencer, en 1844, c'est, voyez-vous, comme si Napoléon eût daigné ressusciter pour deux heures (Le cousin Pons : 4 ; nous soulignons).

Balzac, par la mention de « c'est à Paris » qui inaugure le décodage pour le lecteur d'une mimique du personnage, adresse son texte à un public non nécessairement parisien et par l'explicitation de la tenue de Pons, à un public qui, pouvant être postérieur au XIX^e siècle, ne serait plus à même de comprendre la symbolique du vêtement. Ainsi l'auteur inscrit-il dans son texte une intention, consciente ou non, d'écrire non seulement pour un public géographiquement étendu mais aussi pour la postérité. Nous retrouvons cette même intention dans le roman d'Houellebecq, *Les particules élémentaires*, qui décrit pour

des lecteurs futurs, occidentaux ou autres, la deuxième moitié du XX^e siècle :

Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XX^e siècle. [...] Il vécut en des temps malheureux et troublés. Le pays qui lui avait donné naissance basculait lentement, mais inéluctablement dans la zone économique des pays moyens-pauvres (Les particules élémentaires : 9).

Dès les premières pages, le romancier s'adresse à un lecteur qui n'est pas dans le même « ici-maintenant » que l'auteur. L'acte de lecture est donc supposé en décalage par rapport à l'acte de production. Si le roman, publié en 1998, s'adressait à ses contemporains, les informations fournies au seuil du roman seraient présumées connues et resteraient dans le non-dit du texte, comme un savoir partagé entre romancier et lecteur. Par contre, un roman à clés comme *Les samourais* de Kristeva est plus spécifiquement écrit pour des lecteurs parisiens strictement contemporains de l'auteur. La difficulté pour un tel roman sera alors de survivre à son contexte de production. Duras, elle, choisit de ne pas s'inscrire dans un espace ou un temps donnés. Si certains de ses romans se passent aux Indes, il ne s'agit pas d'une Inde réelle et datée, mais d'une Inde quasiment mythique ; d'autres comme *Détruire* se passent dans un vague hôtel situé dans un « hors temps » et un « hors espace », d'autres encore se déroulent, comme *Moderato* ou *Le ravisement*, dans des villes imaginaires de bord de mer. Duras fuit l'inscription dans le réel, et donc le rapport référentiel, qui rend nécessaires les connaissances encyclopédiques, comme en témoignent les réflexions métadiscursives de la romancière :

Elle me glisse parfois des avertissements : « Si tu écris quelque chose qui se passe à Venise, tu ne vas pas à Venise » (Amie : 52). Elle insiste : « Le réalisme, c'est nul. Tu vois, c'est comme le journalisme objectif. Aucun intérêt » [...] (Amie : 57).

En outre, Duras choisit d'écrire dans un présent éternel :

Marguerite se délecte à ces réminiscences, à ces traces de vies précédentes, mais elle n'aime pas écrire au temps passé : « Je veux la vérité : dès qu'on dépasse le présent, on perd la vérité de vue » (Amie : 18).

Par ce refus d'un temps autre que le présent et par le refus d'une inscription réaliste, Duras situe son oeuvre dans l'atemporel et dans l'universel. Il ne faudra donc pas s'étonner du succès mondial que rencontre cette écriture d'appartenance mythique. Le lecteur programmé par le texte est l'homme universel et atemporel des récits mythiques, mais à qui, à la différence de ces récits, il est demandé un travail interprétatif reposant non sur des images concrètes mais sur un réel travail d'inférences.

La quantité d'informations fournie au lecteur est donc profondément reliée à l'intentionnalité de l'auteur inscrit et au pacte d'édition. Toutefois un troisième paramètre n'est pas à négliger non plus, il s'agit de la nature de l'élément à propos duquel l'auteur décide de donner les informations. En théorie, la quantité d'informations sera différente pour un lieu ou pour un personnage. Un auteur, s'il ne veut pas recourir à la stéréotypie, devra généralement fournir une quantité d'informations plus grande sur les personnages qu'il crée, dans la mesure où ceux-ci n'existent pas dans l'univers de référence (sauf si l'auteur choisit des personnages historiques). Par contre, pour les lieux, nommer, dans un roman, une ville comme Paris suffit à la faire apparaître au lecteur. Une description plus précise pourra s'en suivre, si l'auteur veut activer chez son lecteur certains aspects de la

ville au détriment d'autres. Il faudrait que le lieu soit totalement imaginaire pour que des informations plus strictement descriptives deviennent aussi nécessaires que pour le personnage. Autrement dit, selon qu'il s'agira de personnages ou d'espace, la norme quantitative s'inversera.

C'est donc la pertinence sous toutes ses formes qui va conditionner le concept de quantité d'informations. Pour les conversations authentiques, Kerbrat-Orecchioni a reformulé l'articulation des lois d'informativité, d'exhaustivité et de pertinence en ces termes :

[...] il faut fournir de l'information, et même le maximum d'information, dans les limites de la pertinence (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 219).

Cette reformulation peut s'appliquer à l'énonciation romanesque, à condition de réadapter ces lois en les articulant à celles qui régissent le genre. Chez Duras, tout le jeu consistera à subvertir ces lois.

- Les procédés durassiens de subversion.

Duras déjoue tout d'abord la loi d'anti-exhaustivité reliée à la pertinence en donnant à son lecteur des informations qui n'interviennent pas dans la diégèse. Skutta déclare que dans *Moderato* :

[...] le narrateur nous offre encore quelques renseignements, pour la plupart d'une importance secondaire dans le développement du récit [...] (Skutta 1981 : 22).

Cette dérogation à la loi d'anti-exhaustivité, qui consiste pour un romancier à fournir des renseignements très secondaires par rapport au développement du récit, peut se produire aux deux niveaux de la gestion d'information, qu'il s'agisse du niveau global ou d'un niveau plus ponctuel, et est très étroitement liée au principe de pertinence.

Ainsi, sur le plan global, dans un roman comme *Le consul*, le personnage principal avoue sa virginité au directeur du Cercle. Or cette information n'aura pas de réelles répercussions sur la suite des événements, alors que, dans la tradition romanesque, la scène d'aveu a généralement un pouvoir transformateur sur le récit. *Le consul* déroge aussi à cette même loi reliée au principe de pertinence en débutant par l'histoire de la mendicante, récit secondaire écrit par un des personnages du roman. L'attente programmatique posée par le titre est ainsi déjouée. Un roman plus traditionnel, s'il comprend un récit enchâssé, démarre d'abord le récit 1 et en présente les personnages parmi lesquels figure souvent le narrateur du récit 2 dont il justifie l'existence. *Les faux-monnayeurs* offre un exemple canonique du processus. Le journal d'Édouard n'apparaît qu'après la présentation des personnages, et le récit des événements qui en justifient la présence. Dans *Le consul*, les points de jonction entre le récit de Peter Morgan et le récit enchâssant sont faibles, puisque seules l'existence de Peter Morgan et l'arrivée de la mendicante aux portes de l'ambassade en constituent les marques d'insertion. La pertinence de ce deuxième récit n'est donc pas assurée par le texte lui-même. Aussi le lecteur a-t-il l'impression de recevoir une série d'informations dont il ne voit pas l'utilité, mais, comme il ne peut pas présupposer que le romancier écrive pour ne rien dire, il devra en reconstruire la pertinence. Comme pour les interactions réelles, le lecteur, en

fonction du pacte romanesque et du pacte esthétique, est dans l'obligation de présupposer une certaine intentionnalité et un certain savoir-faire littéraire chez l'auteur et donc un certain rapport entre les histoires. Il établira donc de lui-même un parallélisme entre le destin de cette mendicante et celui du vice-consul, les deux figures de l'exclusion.

À un niveau plus ponctuel, trois exemples de nature différente suffiront à illustrer le fait dans sa diversité :

- C'est facile, dit la dame un peu plus calmement. Elle se moucha longuement (Moderato : 11).

L'indication « elle se moucha longuement » n'est d'aucune utilité ni pour l'analyse du personnage du professeur de piano, personnage assez secondaire d'ailleurs dans la mesure où il n'existe que par rapport à sa fonction, ni non plus pour la diégèse. L'information est gratuite, elle ne sert, à notre avis, à rien sinon à créer, par un souci du détail, un vague « effet de réel »⁵⁷ ou à contribuer à rendre la professeur de piano encore plus rébarbative qu'elle ne l'était, l'action de « se moucher » n'étant pas particulièrement ragoûtante. Mais il nous semblerait plus juste de dire qu'aucune autre inférence que celle d'une subversion du code romanesque n'est à faire. Traditionnellement ce genre de détails a une signification, il manifeste une gêne ou une maladie chez le personnage.

Un phénomène identique se produit dans *Emily*, tout en s'avérant moins subversif par rapport au code :

Vous me demandez la profondeur des petites mers malaises. Je vous ai dit qu'elles étaient basses, elles avaient cent cinquante à deux cents mètres de profondeur, mais que c'était dans ces régions-là qu'on tombait sur des fosses abyssales de dix kilomètres de profondeur. C'étaient sans doute les cratères des volcans qui avaient déchiqueté le premier continent. Mais je croyais que les plus profondes de ces fosses abyssales étaient vers la Corée, les archipels des îles en colliers qui étaient remontées à la lisière des pôles. J'ai dit que ces longs voyages sur les bateaux qui duraient des semaines, des mois, restaient pour ceux qui les avaient vécus les moments les plus extraordinaires de la vie. Que j'avais déjà dit ça dans des livres, que je le disais encore, que c'était fini, que jamais cela ne reviendrait. Comme l'âge d'une chose ou d'un être vivant qui dure un certain temps et qui ne revient jamais (Emily : 41).

Ce long développement sur les mers malaises correspond peut-être à la demande d'informations d'un des personnages, mais constitue par rapport au lecteur une espèce de digression à laquelle le lecteur durassien est peu habitué et qui ne présente pas d'intérêt par rapport à aucun des deux récits menés en parallèle, si ce n'est celui d'un certain exotisme. Il y a donc une espèce de gratuité de l'information que l'on pourrait apparenter à la gratuité des descriptions de lieu, si ce n'est que celles-ci sont toujours d'une manière ou d'une autre motivées par l'histoire dont elles plantent le décor.

Le troisième cas consiste à développer tous les éléments d'un script de la vie quotidienne comme dans *Moderato* où la sortie du café d'Anne Desbaresdes est totalement décomposée en une série de micro-actions :

Anne Desbaresdes attendit cette minute, puis elle essaya de se relever de sa

⁵⁷ Selon l'expression de Barthes (1982 : 81).

chaise. Elle y arriva, se releva. [...]. Elle fut levée. [...] Anne Desbaresdes contourna sa chaise de telle façon qu'elle n'ait plus à faire le geste de s'y rasseoir. Puis elle fit un pas en arrière et se retourna sur elle-même (Moderato : 123-124).

À première vue, une telle exhaustivité intrigue, mais elle se justifie dans la mesure où l'extrait se situe à la fin du roman lors de la séparation des principaux protagonistes et où, si la loi d'anti-exhaustivité est bafouée, celle de la pertinence ne l'est pas. Toutefois la dérogation à la seule loi d'anti-exhaustivité suffit à placer l'écriture durassienne dans les écritures cinématographiques, apparentant cette technique de décomposition au ralenti de l'écriture visuelle. À noter que dans l'extrait, la romancière procède par morcellement du procès en juxtaposant ses différentes valeurs aspectuelles. Les réactions des personnages sont alors placées entre le commencement de l'action marqué par l'aspect inchoatif de l'indication « elle se releva » et son accomplissement signalé par « elle fut levée ». Le procédé accentue encore le non-respect de la loi d'anti-exhaustivité. Dans ce deuxième exemple extrait de *Détruire*, la dérogation à la loi amène des inférences situées beaucoup plus au niveau diégétique :

Pendant l'absence de Stein, il se lève, va vers la table d'Élisabeth Alione, il fait un geste vers le livre refermé. Ne l'achève pas, il ne retourne pas le livre (Détruire : 27).

La juxtaposition de micro-actes formulés à la forme négative traduit toute l'hésitation de Max Thor et toute l'ambiguïté du sentiment qu'il éprouve face à cette femme et où se mélangent tout à la fois l'envie de percer son mystère et celle de le respecter.

Parallèlement, Duras va aussi refuser la loi d'exhaustivité. Cette transgression, elle la formule très explicitement au début de *La Vie matérielle* où elle lui donne une finalité idéologique :

Donc aucun des textes n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. Le livre ne représente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc il représente aussi ce que je pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie (Vie matérielle : 9).

Duras définit donc ici un principe d'anti-exhaustivité dans l'expression de ses opinions personnelles sur certains sujets et elle l'intègre dans un principe politique plus vaste : le refus des pensées totalitaires. Toutefois ce qu'elle définit ici pour les opinions, elle l'applique aussi pour les informations concernant la diégèse pour laquelle elle renonce parfois tout simplement à fournir l'information nécessaire, dérogeant ainsi à la loi d'informativité.

Ce non-respect de la loi d'exhaustivité peut concerner tous les éléments de la diégèse, des événements aux personnages, en passant par les notations du temps et de l'espace. Skutta illustre pour *Moderato* le caractère non exhaustif des informations concernant l'espace, le temps et les personnages. Pour l'espace, elle l'énonce en ces termes :

[...] pendant tout le récit, nous avons l'impression que le narrateur-témoin se trouve sur les lieux des événements, sur les quelques lieux qui composent

alternativement l'espace de l'histoire (la chambre de Mademoiselle Giraud, le café, le boulevard de la Mer, la maison et le jardin d'Anne) et il est rare que le narrateur fasse allusion à des lieux plus éloignés ; si oui, il les évoque en général par le truchement de signes perceptibles [...]. Le plus souvent, le champ de perception du narrateur est restreint et bien circonscrit, l'espace extérieur à ce champ ne se faisant marquer que par un signe (cf. bruits) ou par l'apparition ou la disparition de quelqu'un ou de quelque chose [...] On ne se rend pas vraiment compte de ce qui se passe en dehors de ces lieux dès lors que l'extérieur semble coupé du lieu en question (Skutta 1981 : 11).

Autrement dit, à l'exception des lieux où se trouvent les personnages et où est supposé se trouver le narrateur-descripteur, quasiment aucun élément n'est donné sur le cadre englobant. En outre, les lieux eux-mêmes ne sont pas réellement décrits, seuls un ou deux objets du type une table, des chaises, un comptoir y figurent, choisis pour leur dimension fonctionnelle. Cette technique confère ainsi à l'espace un aspect « neutre et abstrait » et dès lors :

Au milieu de ce décor dépouillé et plutôt schématique, l'attention est dirigée en premier lieu sur les personnages, sur leur comportement et leurs conversations (Skutta 1981 : 13).

Ici non plus l'exhaustivité n'est pas respectée, comme en témoigne Skutta dans ses propos sur *Moderato*, mais le propos est généralisable aux autres romans :

C'est à peine s'il [le narrateur] [...] nous donne des renseignements directs et cohérents des conditions dans lesquelles vivent Anne et Chauvin, des couches sociales auxquelles ils appartiennent, de leurs activités de tous les jours, de leur psychologie, ni même de ces choses relativement simples comme le physique ou les vêtements des protagonistes ; il y fait quelques allusions sans plus. [...] Pour une large part, les connaissances préalables sont exclues [...] (Skutta 1981 : 15-16).

Nous retrouvons ici la liste quasiment exhaustive des informations qu'un narrateur traditionnel fournit à propos de son personnage. Chez Duras, elles ne sont pas données au lecteur qui alors aura à les reconstruire à partir des informations disséminées dans les dialogues. Ainsi, l'auteur inscrit choisit de donner à son lecteur la matière à l'état brut. Pour tenter de reconstituer l'être du personnage, le lecteur aura à sa disposition les paroles prononcées, les gestes produits, l'apparence physique mais devra lui-même faire les inférences nécessaires à la construction d'un savoir sur les personnages tout en se gardant des jugements habituellement proférés au nom de la morale bourgeoise. Certains personnages serviront explicitement de repoussoirs à ce type de jugement, qu'il s'agisse d'instances collectives comme la voix du « on » dans *Le consul*, des gens du quartier dans *La pluie* ou d'instances plus individuelles comme Bernard Alione dans *Détruire* ou Mademoiselle Giraud et la patronne de bistrot dans *Moderato*.

Ce type de procédés ne permettra de cerner l'être que dans un strict présent. Ceci nous amène d'ailleurs à mentionner que l'exhaustivité n'est pas non plus respectée en ce qui concerne la temporalité. Aucune notation ne figure concernant le cadre temporel englobant : généralement pas de notation d'âge pour les personnages, pas d'indices concernant la temporalité extérieure à l'histoire (pas de dates référentielles, pas de repères chronologiques). En outre, le texte livre au lecteur un personnage comme

dépouillé d'avenir, puisque, à l'exception du personnage d'Ernesto, aucune indication textuelle ne mentionnera ce que le personnage deviendra une fois l'histoire arrêtée, et presque sans passé, puisque celui-ci n'apparaîtra que d'une manière décousue au fil d'une mémoire trouée.

Cette absence d'information concerne aussi le quatrième élément de toute diégèse, à savoir les événements eux-mêmes. Ainsi, les crimes de ces différents romans, à l'instar de ce qui se passe pour *L'amante* où l'emplacement de la tête de Marie-Thérèse Bousquet symbolisant la résolution des mobiles du crime reste à jamais inconnu, ne seront jamais élucidés. Les motifs restent dans le mystère du roman, tout au plus a-t-on comme dans *Moderato* une reconstruction imaginaire du meurtre, une des voies possibles de sa résolution. Le procédé n'est pas loin de reproduire ce qui se passe dans la vie lorsque, à l'occasion d'une rencontre, l'on invente mentalement l'histoire de personnes ainsi rencontrées ou à peine croisées dans un bistrot, dans un transport en commun ou dans tout lieu public.

Il peut arriver que ce refus de donner une information soit souligné par le texte au moyen d'interrogations :

À ce moment-là, une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. [...] Qui avait pu prévenir la mère de Lol de ce qui se passait au bal du casino de T. Beach cette nuit-là ? Ça n'avait pas été Tatiana Karl, Tatiana Karl n'avait pas quitté Lol V. Stein. Était-elle venue d'elle-même ? (Ravissement : 21).

Ceci nous amène aux différentes techniques utilisées par Duras pour supprimer l'information diégétique. Elle joue, par exemple, sur l'« aspect »⁵⁸. L'information importante se trouve alors exprimée sur le mode de l'absence ou simplement retardée entre l'inaccompli et l'accompli du texte :

La dame est devant le portail. Elle l'ouvre, garde la main sur la poignée, se retourne, regarde sa propre enfant, longuement, pèse le pour et le contre, regarde seulement le regard de son enfant. Et cède. Le portail est refermé. La jeune fille et son enfant sont entrés (Consul : 56-57 ; nous soulignons).

Le fait que la dame ait finalement décidé de faire entrer la mendicante et son enfant dans sa maison se trouve ainsi différé par le jeu sur les « aspects »⁵⁹. Il est à noter que l'extrait déroge aussi à la loi d'anti-exhaustivité puisqu'une action du type « ouvrir son portail » est décomposée en une série de micro-actions bien utiles d'ailleurs pour rendre le temps de la délibération et l'exemple confirme la règle selon laquelle la transgression amène un implicite.

Un autre procédé utilisé par Duras consiste à ne reproduire que le « dire » sans donner au lecteur le « dit ». En ce sens, tout discours narrativisé est une forme de dérogation à la loi d'exhaustivité puisqu'il feint de ne reproduire que l'acte de dire avec éventuellement la thématique générale des propos ou un élément jugé saillant dans le

⁵⁸ Entendu ici, selon G. Guillaume, comme un « temps interne au procès ».

⁵⁹ Entre l'aspect inchoatif marqué par le sémantisme du verbe « ouvrir » et l'aspect terminatif par celui du verbe « refermer » auquel se joint l'idée d'accompli désigné par la morphologie verbale, se situe la seule décision de la dame marquée par « elle cède » sous entendu « à sa fille ». Le fait de l'entrée de la mendicante et de son enfant n'est exprimé qu'après celui de la fermeture du portail.

discours sans évoquer ni le mode du « dire », ni les détails du « dit ». Ainsi, dans l'extrait suivant, le lecteur saura que Lol dit tout à J. Hold sur Michael Richardson mais il ne connaîtra pas la teneur exacte des propos :

Elle me parle de Michael Richardson sur ma demande. Elle dit combien il aimait le tennis, qu'il écrivait des poèmes qu'elle trouvait beaux. J'insiste pour qu'elle en parle. Peut-elle me dire plus encore ? Elle peut. Je souffre de toutes parts. Elle parle. J'insiste encore. Elle me prodigue de la douleur avec générosité. Elle récite les nuits sur la plage. Je veux savoir plus encore. Elle me dit plus encore. Nous sourions. Elle a parlé comme la première fois, chez Tatiana Karl (Ravissement : 190).

L'extrait souligne le contraste entre le discours indirect qui reproduit au minimum le sujet de la conversation et le discours narrativisé qui ne reproduit que l'énonciation sans qu'aucune information sur le contenu de la conversation ne soit délivrée au lecteur. Nous nous trouvons donc dans une situation où le lecteur en sait moins que le personnage. Le procédé est poussé à l'extrême dans *Les chevaux* où le lecteur ne connaîtra jamais le contenu des propos de Ludi qui avaient tant choqué Sara et qui font l'objet d'un commentaire d'ordre métadiscursif durant de nombreuses pages (p. 11, 15-16, 57, 96-97). Mais il existe aussi dans *Les yeux*, où l'insulte au sein de la relation amoureuse restera à jamais absente du texte restitué au lecteur.

Cette gestion de l'information rejoint alors le problème de la focalisation. Genette (1972 : 206) a traité du problème en soulignant trois possibles théoriques : soit le narrateur en sait et en dit plus que le personnage, soit le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage, soit le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage. Cette dernière situation est celle du récit « objectif » ou de la « vision du dehors » que Duras choisit en général comme mode narratif. Il est évident que cette façon de raconter est étroitement liée à une sorte de refus d'information, notamment de celle qui concerne l'intériorité des personnages. Ce choix traduit donc chez l'auteur inscrit la volonté de placer son lecteur dans une situation de vie réelle où l'homme ne peut connaître des autres que leurs manifestations extérieures (gestes ou paroles) et où il en est réduit aux interprétations pour la connaissance de leurs intentions ou de leur intériorité. Nous avons affaire une fois encore à ce que nous avons nommé une « intention de vie » dans la mesure où la romancière tente de reproduire un mécanisme authentique d'appréhension des autres. Une nouvelle fois le procédé s'accompagne d'un « effet de non-réel », tant il est dérogoire au code romanesque traditionnel.

Cette rétention d'information est encore renforcée par d'autres procédés d'écriture comme l'inachèvement des répliques, quand ce n'est pas une « troncation » partielle ou totale de l'échange. Plusieurs répliques restent en effet inachevées dans le texte durassien. Ce procédé d'interruption de répliques, quand il comporte un marqueur explicite d'incomplétude syntaxique, traduit souvent une réelle absence d'information :

- Je vais téléphoner à mon mari. Ce n'est quand même pas suffisant que je sois à T. Beach pour qu'il Elle ajoute : - Après je serai si raisonnable. [...]
(Ravissement : 185 ; nous soulignons).

Le statut de cette interruption est énigmatique : auto-interruption attribuable au personnage lui-même ? Troncation provenant de la non-écoute du

personnage-narrateur ? Ou volonté de l'auteur inscrit de signifier au lecteur que les intentions de Lol vis-à-vis de son mari n'ont aucune importance dans l'économie du récit ? Quoi qu'il en soit, la rupture est abrupte. Aucun code graphique ne la souligne et elle marque l'absence de l'information de manière extrêmement brutale. L'exhaustivité signalée par « elle ajoute » est en fait une fausse exhaustivité : il ne s'agit pas de compléter un contenu propositionnel mais de continuer un discours. Et le non savoir se traduit à plusieurs niveaux des instances : non seulement le narrateur-personnage, J. Hold, en sait moins que Lol mais l'auteur inscrit choisit de priver à tout jamais le lecteur de la suite des propos de Lol.

Un autre procédé curieux de la prose durassienne est l'utilisation au sein d'une réplique de personnage de « etc. », qui signale tout à la fois que les propos du personnage s'inscrivent dans un double circuit communicationnel et la volonté de l'auteur inscrit de ne pas informer le lecteur de tout ce que le personnage est présumé avoir dit dans la fiction romanesque :

Tous les hommes des villages voisins de la concession auprès desquels la mère avait délégué le caporal étaient venus. Et après les avoir rassemblés aux abords du bungalow, la mère leur avait expliqué ce qu'elle voulait d'eux. « Si vous le voulez, nous pourrions gagner des centaines d'hectares de rizières et cela sans aucune aide des chiens du cadastre. Nous allons faire des barrages. Deux sortes de barrages : les uns parallèles à la mer, les autres, etc. » Les paysans s'étaient un peu étonnés (Barrage : 46 ; nous soulignons).

Les « etc. » qui apparaissent au sein du discours de la mère, comme le signalent les guillemets, ne peuvent en rien lui être imputés : le contexte énonciatif, l'incomplétude de la phrase en annulent complètement l'hypothèse. Ils sont le fait de l'auteur inscrit dans le texte, qui, en choisissant de tronquer l'information que constituerait la reproduction du discours intégral de la mère, en fournit implicitement une autre au lecteur. Elle concerne le jugement porté sur le discours qui pourrait d'ailleurs être celui de Suzanne, personnage qui, sans en être le narrateur du récit, en est souvent le focalisateur. Ce jugement pourrait se formuler ainsi : la mère recommence ses balivernes habituelles et il n'est pas utile de fournir ces informations aux lecteurs. Ainsi, au sein du macrocircuit communicationnel durassien, les dérogations sont plus à relier à la loi d'exhaustivité et à son contraire qu'à la loi d'informativité qu'elle pervertit de manière plus subtile. Duras informe mais elle n'informe pas sur ce qui dans un cadre romanesque est habituellement attendu par le lecteur. Ces inachèvements, en fait, n'engendrent pas toujours une réduction de l'information donnée. Bien au contraire, ils peuvent donner un surplus d'informations relevant directement de l'auteur inscrit en direction du lecteur. Ils sont, par exemple, susceptibles de signaler aux lecteurs l'émotionnel qui accompagne le dire. Ils sont alors marqués à l'aide de points de suspension et peuvent relever de l'incomplétude syntaxique et/ou sémantique :

L'instituteur : En effet, en effet... Je ne vous reconnais pas mais... en même temps... (Pluie : 77). La mère : Il a dit : je retournerai plus jamais à l'école parce que... (Pluie : 28). Le journaliste : Excusez-moi... mais... en quoi ça vous intéresse... vous tout ça... Jeanne : Difficile... Le journaliste : Difficile... comment...? Jeanne, net, court : Difficile à dire. Difficile à comprendre aussi... (Pluie : 116).

Les deux premiers extraits traduisent un mécanisme mémoriel. En fait, l'information peut y être considérée comme complète dans la mesure où, dans le premier extrait, elle est facilement recomposable par le lecteur et où, dans le deuxième la cause, bien qu'absente de la réplique, est déjà connue du lecteur. Une sorte de complicité s'instaure ainsi entre la mère et le lecteur : il sait que la cause a été explicitée par Ernesto, mais comme elle, il ne souviendra plus de l'ordre dans lequel elle a été exprimée. Aussi est-ce l'énervement du père dans la suite du texte qui lui paraîtra injuste. Le double niveau de communication permet ainsi d'installer des complicités avec le lecteur comme dans cet exemple de Bradbury où une jeune fille quelque peu marginale, Clarisse, discute avec un pompier, représentant de l'ordre nouveau et chargé de brûler les livres :

C'est vrai qu'autrefois les pompiers éteignaient le feu au lieu de l'allumer ? - Non. Les maisons ont toujours été ignifugées, croyez-moi. [...] (Fahrenheit 451 : 27).

Dans l'exemple de Bradbury, l'auteur inscrit joue sur les connaissances encyclopédiques du lecteur pour l'amener à comprendre que l'histoire officielle dans cette société nouvelle a été déformée et que c'est la jeune fille qui a raison. Le procédé permet alors de dénoncer le mensonge ou au contraire d'attester la vérité du propos. Mais chez Duras, la complicité ainsi établie joue beaucoup plus sur les affects : le lecteur de *La pluie* est en osmose avec la mère, dans sa défaillance mémorielle.

Le cas du troisième extrait est quelque peu différent : l'incomplétude informationnelle de la réplique de Jeanne n'apparaît clairement qu'avec les questions du journaliste. Le procédé marque alors la volonté de traduire au sein du dialogue le processus de co-énonciation des conversations ordinaires, et de le teinter d'une dimension émotionnelle. Un romancier, qui veut créer ce que nous nommerons « l'effet de co-énonciation » dans un dialogue, peut donc recourir à la dissolution du contenu propositionnel sur plusieurs répliques et utiliser le partenaire de communication comme une sorte d'« accoucheur ». Ainsi se constitue une « séquence dialogale » qui, chez Duras, pourrait se reformuler en une seule phrase, alors que chez les romanciers « traditionnels » elle se reformulerait sous la forme d'un segment de texte. Autrement dit, les trois répliques de *La pluie* pourraient se réécrire sous la forme d'un « c'est difficile à dire et à comprendre » que Jeanne aurait pu dire, alors que chez Balzac, par exemple, une situation analogue donne naissance non à une seule phrase mais à un texte entier :

- Refusée !... dit-elle à l'oreille de sa mère. - Et pourquoi ? demanda la présidente à son beau-père embarrassé. - Sous le joli prétexte que les filles uniques sont des enfants gâtés, répondit le vieillard. Et il n'a pas tout à fait tort, ajouta-t-il en saisissant cette occasion de blâmer sa belle fille, qui l'ennuyait fort depuis vingt ans. - Ma fille en mourra ! vous l'aurez tuée !... dit la présidente à Pons en retenant sa fille qui trouva joli de justifier ces paroles en se laissant aller dans les bras de sa mère (Le cousin Pons : 105).

La réécriture de ce dialogue sous une forme narrative donnerait un texte approximativement de ce type : « La jeune fille fut refusée en mariage sous le prétexte, non tout à fait fallacieux de l'avis du beau-père, que les filles uniques étaient trop gâtées. La présidente s'inquiéta des conséquences que ce refus pourrait amener pour l'état moral de sa fille et accusa Pons de l'avoir tuée. La jeune fille voulut confirmer les propos de sa mère et se laissa complaisamment aller dans ses bras ».

Le dialogue balzacien informe sur un fait dont il signale, par le biais du dialogue, à la fois les causes et les conséquences. Le choix de l'auteur se porte sur la manière de raconter l'événement par le dialogue ou par un récit à charge du narrateur et même si les trois premières répliques peuvent équivaloir à une seule phrase, elles ne sont pas à dégager de la séquence dialogale. Chez Duras, le dialogue sert à donner l'impression que l'allocutaire aide le locuteur à produire un énoncé sémantiquement complet. La phrase est en quelque sorte atomisée sur plusieurs répliques et la question de l'allocutaire sert uniquement à l'expression d'une complétude sémantique de l'expression de la pensée. Le dialogue s'apparente alors peu ou prou à la maïeutique.

Ce constat pose implicitement le problème de la complétude sémantique d'une phrase. La complétude du sens constitue généralement, en grammaire, un des critères de la définition des phrases mais, comme le signalent Englebert et Uyttrebrouck (1993 : 118-119), il s'agit là d'un des critères les plus vagues que les sémanticiens définissent en général par l'idée de l'existence d'un thème et d'un rhème. Pourtant, il nous semblerait plus judicieux d'envisager le problème sur le plan de la complétude sémantico-pragmatique et autrement que par le biais des indexicaux⁶⁰. Si une phrase comme « Pierre est gentil » ou « Jeanne se marie » peut paraître complète sur le plan sémantico-syntaxique, elle ne l'est pas sur le plan sémantico-pragmatique dans la mesure où il y manquera toujours un marqueur permettant à l'interlocuteur de déduire l'intentionnalité du locuteur et donc le véritable statut illocutoire de l'acte. Notre hypothèse est que pour qu'une phrase puisse exister de manière tout à fait autonome et non comme réponse à une question, à une assertion, ou encore à situation et qu'elle puisse ne susciter aucune interrogation de la part de l'interlocuteur sur l'intentionnalité du locuteur, il faudrait qu'elle inclue au minimum la réponse à l'une de ces questions (où ?, quand ?, comment ?, pourquoi ?, pour quoi/qui ?, avec qui ?). Dans l'exemple de Duras, le « difficile » aurait une complétude sinon syntaxique du moins sémantique mais manquerait, sans la poursuite de l'échange, de complétude pragmatique. Ceci n'est formulé qu'à titre d'hypothèse. Il nous semble que l'expression d'une circonstance faciliterait le travail d'inférences de l'interlocuteur quant au statut illocutoire de l'acte de langage réalisé. Avec une phrase comme « Jeanne se marie », l'interlocuteur est en droit de se demander pourquoi le locuteur lui a dit cela. L'acte apparemment assertif peut n'être qu'une indirection pour un acte expressif (expression d'un étonnement) ou pour un acte directif (un conseil du type « tu devrais toi aussi te marier »). Bref, l'interlocuteur est perdu dans ses inférences alors qu'une phrase comme « Jeanne se marie, lundi » ou « Jeanne se marie par intérêt » rend l'hypothèse de l'information sinon certaine du moins beaucoup plus probable. Par contre, répondre à plusieurs questions rhétoriques à propos d'un fait consiste à le narrer plus qu'à assurer la complétude sémantico-pragmatique de l'énoncé. L'extrait suivant est significatif :

- Vous allez voir, lui dit Rémonencq, le plus riche des anciens marchands de la Curiosité, le plus grand connaisseur qu'il y ait à Paris... Madame Cibot fut stupéfaite en se trouvant en présence d'un petit vieillard vêtu d'une houppelande indigne de passer par les mains de Cibot pour être raccommodée, [...] - Que

⁶⁰ Bar-Hillel a montré que les phrases comprenant des mots de type « je », « ici », « hier » avait besoin du contexte d'énonciation pour déterminer leur valeur de vérité. Il a appelé ces mots « symboles indexicaux ».

voulez-vous, Rémonencq ? dit-il. - Il s'agit d'estimer des tableaux ; et il n'y a que vous dans Paris qui puissiez dire à un pauvre chaudronnier comme moi ce qu'il peut donner, [...]. - Où est-ce ? dit Élie Magus. - Voici la portière de la maison qui fait le ménage du monsieur, et avec qui je me suis arrangé... - Quel est le nom du propriétaire ? - Monsieur Pons ! dit la Cibot. - Je ne le connais pas, répondit d'un air ingénu Magus en pressant tout doucement de son pied le pied de son restaurateur (Le cousin Pons : 152-153).

Le mécanisme se reproduit : la première question permettra de définir l'intentionnalité réelle, le tout pouvant se formuler en phrase unique. Les autres réponses aux questions transforment le dialogue en narration. Chez Balzac, l'effet de co-énonciation se situe sur le plan textuel ou discursif ; chez Duras, il est de l'ordre de la complétude de la phrase en liaison avec l'expression globale d'une pensée. L'information contenue dans la proposition n'est donc pas absente, elle se trouve atomisée.

Parmi les autres procédés pouvant engendrer une perte d'information figure la « troncation partielle ou totale d'un échange ». Elle a été définie et développée par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 255-263) qui démontre, à partir de trois types d'exemple, la difficulté de la repérer, voire de la déterminer, parce que « lorsqu'un élément de la structure n'est pas réalisé, alors qu'il serait pourtant "attendu", on peut dire qu'il est "officiellement absent". Un phénomène de troncation renvoie donc à une "attente déçue", laquelle renvoie elle-même à l'existence d'une norme [...] ». Et c'est bien dans ce concept de norme que se situe toute la difficulté d'identification. Mais, à la différence du mécanisme repéré par Kerbrat-Orecchioni pour les conversations réelles, bon nombre de troncations chez Duras ne doivent pas être décryptées par le lecteur en fonction du script des interactions réelles. Elles sont alors signalées par le texte, à l'aide d'un « il ou elle ne répond pas ». Bien sûr, elles correspondent, nous le verrons par la suite, à une norme intériorisée par l'auteur inscrit, mais le lecteur n'a plus, lui, à faire le travail. La part du lecteur consistera en un mécanisme interprétatif de ces différentes non-réponses. Ainsi, dans le premier chapitre de *Moderato*, les non-réponses de l'enfant n'ont-elles pas la même valeur que celles de la mère. Chez l'enfant, il s'agit d'un véritable refus, d'une révolte contre l'ordre social que représentent ces leçons de piano. Chez Anne Desbaresdes, elles relèvent plutôt d'une résignation, d'une absence à l'univers social.

Les troncations qui ne sont pas signalées sont celles qui relèvent des rituels d'ouverture et de clôture, où c'est généralement tout l'échange qui est tronqué. Mais ces troncations sont à tel point inscrites dans le code romanesque (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 255-263) que c'est plutôt la présence de ce type d'échanges dans un texte littéraire qui est marquée⁶¹. C'est ce même aspect du code que Duras dénonce dans *La pluie* où elle reproduit, comme nous l'avons déjà dit, à deux reprises (p. 60 et 76), le nombre exact de « bonjour » qui aurait pu être prononcé en interactions réelles :

C'est l'école. C'est la salle de classe. C'est monsieur l'instituteur. Il est assis à son bureau. Il est seul. Il n'y a pas d'élèves. Les parents d'Ernesto entrent. Ils se disent bonjour. Tous : Bonjour Monsieur. Bonjour Madame. Bonjour. Bonjour Monsieur (Pluie : 60 ; nous soulignons).

L'extrait est fortement dérogoire par rapport au code romanesque. Les salutations

⁶¹ Daussaint-Donneux (2001 : parution en cours).

d'entrée en interaction sont tellement reliées à la norme sociale et leur portée informative tellement réduite⁶² que normalement, la reproduction d'un seul « bonjour » ou la simple mention narrative d'un « ils se disent bonjour » sont plus qu'amplement suffisantes pour informer sur une réalité qu'un lecteur aurait déjà pu reconstruire de lui-même en fonction de sa connaissance de la vie réelle sans aucune notation textuelle. Cette transgression à la « loi d'anti-exhaustivité » conduit le lecteur à formuler des hypothèses de sens aux deux niveaux de la communication romanesque. Sur le plan de la diégèse, une impression de grande civilité, voire de civilité excessive des parents se crée ; sur le plan de la communication littéraire pure, la redondance inscrit le texte dans la communication théâtrale qui, elle, opère une disjonction de la macrocommunication en fonction de la situation. Les didascalies ayant pour rôle au minimum d'informer⁶³ le metteur en scène et les acteurs de ce qui devra être réalisé sur scène (ou éventuellement le lecteur de ce qui pourrait être joué), il n'est pas rare que les propos des personnages destinés à la fois aux personnages et aux spectateurs reprennent l'indication scénique. Le texte romanesque, qui ne connaît pas la disjonction entre écriture et représentation, ne peut se permettre ce genre de redondance. Ainsi, par ce type d'écriture, s'opère un nouveau transfert du code romanesque vers le code théâtral.

En fait, on pourrait formuler une loi selon laquelle un échange littéraire est tronqué dès qu'une norme sociale évidente le contraint. Il en allait ainsi, nous venons de le voir, pour les rituels d'ouverture et de clôture et il en va de même pour ce que Lane-Mercier (1989 : 301-302) appelle le « couplage illocutoire » qui repose sur ce qu'elle définit comme des « mises en phase compétenciennes harmonieuses, du genre : le maître commande, le serviteur obéit » puisque la réalisation de l'illocutoire fera elle aussi l'objet d'une troncation :

Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille dans le car et de les mettre dans l'auto noire (Amant : 44).

Il s'avère totalement inutile sur le plan informationnel d'écrire que le chauffeur exécute les ordres du maître. Le fait peut être restitué très rapidement par le lecteur en fonction des *frames* ou scripts. Cette troncation est inscrite dans le code romanesque et ne correspond nullement à une amputation de l'information.

Généralement, le procédé de troncation relève d'une absence d'émission de la part du locuteur ou du personnage-locuteur. Pourtant chez Duras la troncation semble référer beaucoup plus à l'audition, dans la mesure où elle se justifie souvent par le fait que le personnage-focalisateur n'a pas entendu ce qui a été dit et que l'auteur choisit de ne reproduire que ce que le personnage-focalisateur perçoit. Cette troncation « par rapport à l'écoute » est fréquemment utilisée par Duras pour créer l'impression d'absence silencieuse de l'héroïne à l'interaction sociale. Le procédé relève alors souvent d'une

⁶² Déjà dans la vie réelle, il s'agit d'échanges phatiques, non d'échanges informationnels.

⁶³ Le statut pragmatique des didascalies est assez ambigu. Normalement, elles sont, dans la terminologie de Searle (1982), des actes directifs mais plus proches de la recommandation que de l'ordre, étant donné que l'auteur n'est pas en position de contraindre un metteur en scène ou des acteurs de réaliser ce qu'il propose. En outre, pour le simple lecteur, elles fonctionnent comme des informations concernant le spectacle qu'il est possible de réaliser.

troncation partielle et est assez généralement relié à l'inachèvement de la réplique, sur le plan linguistique et à la focalisation du récit, sur le plan narratologique. Il est utilisé dans de nombreux romans durassiens (*Le ravisement*, *Le consul*, *Emily*,...) mais trouve son point d'aboutissement dans le dîner mondain de *Moderato*. Toute la restitution des conversations est faite en fonction de ce qu'Anne entend quand elle est présente mentalement et que son esprit ne vagabonde plus. Aussi des pans entiers de conversations se trouvent-ils tronqués. Voici quelques exemples :

- Anne n'a pas entendu. Elle pose sa fourchette, regarde alentour, [...]. On répète. [...] Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli (Moderato : 101).

La question fait l'objet d'une troncation qui correspond à l'absence mentale d'Anne. Néanmoins, comme s'il assistait à une communication téléphonique⁶⁴, le lecteur peut, d'après la réponse, reconstituer approximativement la question. L'absence d'information se situe non vraiment au niveau du « dit » qui peut lui être reconstitué, mais des modalités du « dire ». Un peu plus loin dans le texte, une réplique présuppose que d'autres propos ont été échangés, mais ils resteront à jamais absents du texte, parce qu'Anne qui sert de focalisateur au récit ne les a pas entendus :

- Mademoiselle Giraud, qui donne également, comme vous le savez, des leçons à mon petit garçon, me l'a racontée hier, cette histoire. - Ah oui. On rit (Moderato : 102-103 ; nous soulignons).

Le terme anaphorique « cette » indique une mention antérieure de l'histoire qui pourtant n'est pas inscrite dans le report de la conversation. S'agit-il du meurtre ? S'agit-il du fait que le fils d'Anne ne connaissait pas sa leçon ? Le « on rit » est-il relié aux derniers propos, ce qui exclurait l'histoire du meurtre ou s'agit-il d'un rire plus lointain ? Le lecteur est dans le flou comme s'il se trouvait lui-même au milieu du dîner mondain dont il ne saisit que des bribes de conversation parmi un brouhaha environnant. Ce procédé sert donc non seulement à créer un personnage d'absente mais aussi à placer le lecteur dans la situation des interactions réelles. Un peu plus loin, une autre réplique, du mari cette fois, laisse, elle aussi supposer que tout un pan de la conversation a été tronqué :

- Anne, comme vous le savez, est sans défense devant son enfant. Elle sourit davantage. On répète. - Il est vrai, dit-elle (Moderato : 105).

Là encore, si l'on présuppose qu'un propos doit avoir une certaine « pertinence », nous sommes contraints de postuler l'existence d'un ou de plusieurs propos antérieur(s) qui justifie(nt) la réplique du mari. La mention du « on répète » prouve qu'encore une fois la troncation s'est faite par rapport à l'écoute d'Anne.

Moderato pousse très loin un procédé qui, comme nous l'avons signalé, existe dans d'autres romans. Ainsi, dans *Le ravisement*, deux sous-conversations⁶⁵ se créent-elles entre les invités et seules quelques répliques sont restituées en fonction de l'écoute de J. Hold à la fois narrateur et focalisateur du récit :

⁶⁴ Kerbrat-Orecchioni 1990 : 194.

⁶⁵ Le terme n'est pas ici employé dans l'acception que lui avait conférée Nathalie Sarraute, mais au sens de subdivision de la conversation globale.

Un aparté se crée entre la dame âgée et Jean Bedford. J'entends : « si les jeunes connaissaient l'existence de nos concerts, croyez-moi, nous aurions des salles pleines. » La jeune femme parle à Pierre Beugner. J'entends : « Paris en octobre. » Puis : « ... je m'y suis enfin décidée » (Ravissement : 142).

L'extrait se situe également lors d'un dîner mondain. Le procédé est le même : troncation des échanges en fonction du focalisateur, ici narrateur du récit. Mais la fonction est quelque peu différente : le procédé sert plus à évoquer la banalité des propos mondains indignes d'être rapportés que l'absence silencieuse de Lol. L'intérêt est de placer le lecteur dans la même situation que s'il assistait au dîner. *Le ravissement* offre encore d'autres exemples de troncation :

Lol me répond : - Si on savait quand (Ravissement : 157). Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avait pas entendus malgré le calme de la rue, sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme : - Morte peut-être (Ravissement : 38).

La présence du verbe « répondre » dans le premier extrait et le sémantisme des propos de Lol placent le lecteur dans l'horizon d'une troncation de la réplique initiale. Dans le deuxième extrait, la troncation est explicitée par le commentaire narratif qui souligne le rôle fondamental de l'écoute. Toutefois, cette troncation n'engendre pas une perte de l'information, mais complique le travail de lecture par un travail inférentiel : le couple qui parle passait près de la maison de Lol et le lecteur peut facilement reconstruire l'idée que le couple considère sa mort comme probable.

Ainsi, si les différentes troncations ont des rôles spécifiques au sein de l'économie du roman, elles partagent toutes une même fonction dans le cadre de la macrocommunication : placer le lecteur dans une situation analogue à celle de la vie. Mais le paradoxe est que la création d'un effet de réel est contestable dans la mesure où cette manière de reproduire les propos déroge tellement au code romanesque, où généralement un auteur omniscient présente une unité de conversation, que c'est généralement un effet d'étrangeté qui résulte de l'incohérence apparente ainsi créée. Ainsi, l'« intention de vie », une fois de plus, ne correspond pas à un effet de réel.

La troncation durassienne est donc souvent une « troncation par rapport à l'écoute ». Ce phénomène est intéressant sur le plan informationnel dans la mesure où les différents contenus propositionnels sont à restituer et demandent un travail d'inférences de la part du lecteur justifiant le fait que le texte durassien s'adresse globalement à un lecteur intelligent. En outre, si la troncation supprime une partie de l'information du dialogue entre personnages, elle en ajoute souvent dans le circuit auteur-lecteur inscrits, indiquant soit l'absence d'attention de l'héroïne, soit l'inintérêt des propos échangés et produit un effet non de réel, car elle s'écarte trop du code romanesque habituel, mais de symétrie avec la situation réelle.

À l'instar de la terminologie employée par les conversationnalistes, nous avons préféré parlé de troncation plutôt que d'ellipse, terme plus généralement utilisé par les narratologues. Nous réservons plutôt le terme d'ellipse à l'omission de séquences narratives, donc événementielles. Mais un lien existe bien entre l'ellipse et la troncation, lien que Kerbrat-Orecchioni (1990 : 255) établit mais dans le cadre strict de la linguistique et que nous généralisons ici au cadre de la narratologie.

Relié parfois au phénomène de troncation, le silence fonctionne comme la troncation

de manière contradictoire dans le roman puisqu'il se traduit en absence d'informations au niveau de la diégèse et en information pour le lecteur. Nous reviendrons sur le phénomène dans le chapitre consacré à la communication non verbale.

Duras a donc une manière bien à elle de gérer l'information romanesque. Elle déroge fortement à l'ensemble des lois qui régissent « la quantité » d'informations à fournir au lecteur de roman. Elle supprime ou retarde généralement les informations diégétiques que livrent les romans traditionnels. Elle refuse aussi de fournir toutes les informations susceptibles de faciliter le travail inférentiel du lecteur ainsi que les connaissances encyclopédiques nécessaires au décryptage. Quant à la visée idéologique, elle ne s'exprime qu'indirectement. Elle utilise en général des procédés très particuliers comme l'éclatement du contenu propositionnel par lequel elle crée un effet de co-énonciation ou comme des troncations par rapport à l'écoute. Par contre, elle mentionne tous les détails d'actes aussi anodins que de « sortir d'un café » ou, comme nous le verrons dans l'analyse de *Détruire*, de « prendre un médicament » et elle s'amuse parfois à reproduire dans leur totalité les rituels d'ouverture ou de clôture, généralement objets d'une troncation romanesque. Par cette transgression totale, des implicites surgissent qui relèvent tous généralement de la volonté de subvertir le code, de déroger à la tradition littéraire, de rénover l'esthétique romanesque. Duras pose ainsi le roman en acte subversif, réclame un lecteur tout à la fois intelligent et non conformiste et donne par son inscription dans le texte une image d'écrivain non traditionnel à la limite de la provocation. Une dernière remarque s'impose. Ces lois peuvent (et c'est le cas le plus général) rester dans l'implicite du texte, mais elles peuvent aussi être soulignées par le romancier soit par des formulations à la Sterne, soit par l'existence de petits mots, comme le « encore » de cet extrait de *L'amant* qui souligne le respect de la loi d'exhaustivité :

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi (Amant : 11).

2.1.2. La maxime de qualité.

Les informations doivent aussi obéir à une autre maxime conversationnelle, à savoir la « maxime de qualité » qui se formule sous la forme suivante :

**« *Que votre contribution soit véridique* », et deux règles plus spécifiques : -
« *N'affirmez pas ce que vous croyez être faux.* » - « *N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves* » (Grice 1979 : 61).**

Cette maxime et sa formulation en deux sous-règles, ayant trait l'une à la fausseté et l'autre aux preuves, posent des problèmes dans l'approche pragmatique du texte littéraire dans la mesure où, par définition, le texte romanesque dans sa partie fictionnelle n'est envisageable ni en termes de preuves ni en termes de vérité ou de mensonge. Seuls les « énoncés sérieux » de Searle le seraient. Il faut néanmoins que l'auteur inscrit adhère à l'univers fictif qu'il a créé pour pouvoir faire croire à son lecteur que ce monde pourrait exister, qu'il est l'un des mondes possibles⁶⁶.

En général, l'auteur inscrit dans les romans adhère à ce qu'il écrit et se garde bien de dénoncer à tout instant la fiction comme mensonge, comme invention ou comme incertitude : il en va du procédé de vraisemblabilisation du récit fictionnel. Le principe de

⁶⁶ Le concept est développé par Pavel (1988).

vérité, quant à lui, est remplacé par la règle de cohérence textuelle avec notamment la règle de non-contradiction et par un rapport de vraisemblance qui se définit en fonction du monde réel mais aussi du code littéraire, dans le rapport de communication qui s'installe entre l'auteur et le lecteur inscrits. Ce rapport de vraisemblance s'articule normalement avec les codes littéraires et les lois des genres.

Duras, quant à elle, transgresse en permanence cette maxime de qualité sans pour autant transgresser la « loi de sincérité » proposée par Kerbrat-Orecchioni (1986 : 203-206) comme une reformulation plus pertinente de la maxime de qualité où le problème se déplace de la vérité à la « prétention » de sincérité. Nous y reviendrons.

Fondamentalement, c'est en signalant en permanence ses récits comme fictionnels que Duras, auteur inscrit, déroge à cette maxime. Sa technique habituelle consiste à utiliser le narrateur soit pour mettre en évidence le caractère fictionnel du récit, quand ce n'est pas son caractère mensonger, soit pour dénoncer le manque de preuves concernant la reconstruction de l'histoire d'une vie. Si le procédé est partout présent à des degrés divers dans les différents romans, c'est dans *Le ravisement* qu'il atteint son paroxysme : J. Hold, narrateur intradiégétique raconte la vie de Lol en la présentant comme une reconstruction imaginaire, signalant par là même le fictionnel et l'impossible savoir. De nombreuses notations de dérogation à la maxime parsèment le récit et soulignent au lecteur le caractère imaginaire de la fiction. Tout d'abord, le savoir sur l'être est constitué par la rumeur et revêt, par là même, un caractère incertain :

Elle a un frère plus âgé qu'elle de neuf ans - je ne l'ai jamais vu - on dit qu'il vit à Paris (Ravisement : 11 ; nous soulignons). Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé, [...] (Ravisement : 11). Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein (Ravisement : 12). Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien (Ravisement : 14). Lol, raconte Mme Stein, fut ramenée à S. Thala, [...] (Ravisement : 23). Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux-semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein (Ravisement : 14). Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais (Ravisement : 37 ; nous soulignons). Je mens. Je n'ai pas bougé de la fenêtre, confirmé jusqu'aux larmes (Ravisement : 121 ; nous soulignons).

Les extraits soulignent l'invention, l'incertitude du savoir sur Lol, le manque de preuves pour appuyer ce que la narration raconte quand ce n'est pas le mensonge lui-même. Et le texte se poursuit parsemé de nombreux « je vois ceci » ou « j'invente » comme aux pages 55 et 56.

Mais d'autres procédés peuvent être utilisés pour accentuer le caractère fictif des énoncés, comme dans *Les yeux* où l'action est présentée comme une pièce de théâtre récitée par un acteur, comme dans *Emily*, où l'histoire de l'héroïne est médiatisée par la

conversation entre la narratrice-romancière et son ancien amant ou encore comme dans *La pluie* où la transcription des dialogues relève du code théâtral. L'emploi d'un conditionnel passé pour débiter *L'homme assis dans le couloir* relève de la même fonction, à la fois ludique et fictive :

L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui [...] (L'homme assis dans le couloir : 7).

Nous nous trouvons presque dans les jeux d'enfants : une fois l'univers fictif posé au conditionnel, le jeu peut débiter au présent.

Parfois, c'est en jouant sur le code langagier lui-même que Duras dénonce la littérature comme fiction. Le code romanesque dispose, à notre avis, de trois possibilités théoriques de restituer les échanges verbaux : soit il tente de reproduire au plus près ce qui se dit dans la vie (en tentant par un code spécifique de mimer les accents, les chutes de phonèmes...), soit il les symbolise, soit il les remplace par un code purement fictionnel. Nous les retrouvons dans le roman *La pluie* où Duras semble s'amuser de ces trois possibilités théoriques en les poussant au sein des échanges rituels vers la caricature. Le premier cas est l'exemple des « bonjour » qui, reproduisant mimétiquement le réel, provoquent paradoxalement un effet de totale irréalité voire d'absurde. Le deuxième est le cas où Duras s'amuse à substituer aux conventions habituelles de transcription du réel un code purement personnel. Ainsi, toutes les visites à ce même instituteur se clôturent par la chanson d'Alain Souchon, *Allô, maman bobo*. Imaginer qu'un instituteur puisse se mettre à chanter avant de s'endormir et que cela puisse clore l'interaction avec les parents paraît absurde, le principe qui consiste pour un romancier à choisir un élément narratif quelconque qui fasse figure de démarrage ou de clôture de l'interaction ne l'est pas. Le procédé est d'ailleurs utilisé par Duras dans *Moderato* où la sirène de l'usine vient, à plusieurs reprises, tel un rituel, interrompre les conversations entre Anne et Chauvin. Enfin, Duras joue sur la manière symbolique qu'a le littéraire d'entretenir une relation avec le réel. Ainsi, à la page 62, l'instituteur initie au beau milieu de l'interaction une séquence apparentée aux « salutations complémentaires »⁶⁷ sous la forme d'un « Et autrement, ça va ? », qui enclenche un faisceau de banalités sur le rapport pénible de l'homme à la vie :

L'instituteur, ton brisé : Et autrement, ça va ? La mère : Ça va... et vous Monsieur ? L'instituteur : C'est-à-dire... On fait aller... Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse d'autre. Les parents : C'est sûr... on fait aller... et puis voilà... ça va. L'instituteur : C'est ça (Pluie : 62).

Le « ça va » a ici sa pleine fonction de « routine d'amorce »⁶⁸, comme le souligne le « et autrement ». Mais à la différence des « ça va » situés au sein des salutations d'ouverture et fonctionnant comme salutations complémentaires et ne constituant pas nécessairement une vraie question, le « ça va » de l'instituteur amorce non seulement un thème de conversation mais surtout un véritable changement de « rapport de place »⁶⁹ au sein de l'interaction. En effet, l'instituteur « amorce » un changement de positionnement interactionnel : son discours est passé d'un discours de fonction à un discours humain,

⁶⁷ Les termes sont empruntés à André-Larochebouvy (1984a : 69) et repris par Traverso (1996 : 71).

⁶⁸ Cf. Note 1.

voire amical. La succession des « ça va » est le symbole de ce changement. Il n'en reste pas moins qu'à la lecture, cet échange plus généralement associé aux séquences d'ouverture paraît absurde. Ainsi, par la reproduction des rituels, Duras met en scène dans le roman les trois conventions codales possibles : soit « reproduire » mimétiquement le réel, soit le « représenter » dans un rapport relevant plus du symbole, soit encore « créer un code purement romanesque » et, par ce dernier procédé ludique qui amène chez le lecteur une sensation d'absurde, Duras dénonce encore une fois le roman comme fictionnel.

Ces procédés ont tous en commun de présenter la fiction comme fiction, le langage fictionnel comme langage fictionnel et de dénoncer par là même l'illusion réaliste qui était à charge de l'auteur inscrit. Ils témoignent donc de ce que Kerbrat-Orecchioni (1986 : 123-130) désigne sous le nom de « trope fictionnel ». Ainsi, paradoxalement, par une dérogation permanente à la maxime de qualité, l'auteur inscrit témoigne de la sincérité du romancier qui présente son monde comme un monde imaginaire. En outre, la dérogation à cette loi régissant la communication littéraire romanesque produit un immense sous-entendu qui tourne autour de la dénonciation de la fiction romanesque comme la recherche d'une vérité impossible à atteindre. Autrement dit, le romancier échoue à atteindre le réel ou la vérité des êtres qu'il crée. Duras refuse l'illusion qui consiste à croire que les romans puissent mimer la vie et atteindre à une quelconque forme de vérité sur les êtres ou sur les choses et en le dénonçant par le biais de son inscription textuelle, elle fait, elle, preuve de sincérité puisqu'elle adhère pleinement à « l'imaginez » qui est l'acte de fiction lui-même.

2.1.3. La maxime de modalité.

Elle se résume en un « soyez clair » qui se reformule (Grice 1979 : 61-62) en quatre points : « évitez de vous exprimer avec obscurité », « évitez d'être ambigu », « soyez bref » (ne soyez pas plus prolix qu'il n'est nécessaire), « soyez méthodique ». L'énumération des différentes manières d'être clair montre déjà à quel point cette dernière maxime s'éloigne de la communication romanesque. Concernant l'ambiguïté déjà, un historien de la littérature comme R. Mortier prétendait lors de ses cours dispensés à l'Université Libre de Bruxelles que toutes les grandes oeuvres étaient ambiguës, ce que confirme d'ailleurs le concept de « lecture plurielle ». Si le « soyez bref » était de règle, comment expliquer qu'*À la recherche du temps perdu* soit considéré comme l'un des chefs d'oeuvre du genre romanesque ? Quant à l'idéal de clarté, il n'est pas une valeur absolue. Il fut, au XVII^e siècle, explicité par Boileau dans son *Art poétique* sous la forme de vers désormais célèbres :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Mais, cet idéal s'est construit en opposition à l'idéal baroque, dont la recherche de clarté n'était pas le but. Et donc, comme le préconise Maingueneau, il est très important de réarticuler ces lois par rapport aux genres et aux courants littéraires.

⁶⁹ L'expression est empruntée à Flahault (1978) chez qui, comme le résume Kerbrat-Orecchioni (1992 : 71), « la "place" est définie comme le lieu d'où est émise la parole d'un locuteur donné, au sein d'une configuration donnée ».

Bien sûr, comme Sterne le signale, un certain degré de clarté est nécessaire :

- Comment avez-vous pu, madame, lire avec si peu d'attention le précédent chapitre ? Je vous y ai dit que ma mère n'était pas une papiste. - Papiste, vous ne m'avez, monsieur, rien dit de pareil. - Accordez-moi, madame, la liberté de répéter que je vous l'ai dit aussi clairement du moins que les mots peuvent le donner à entendre (Tristram Shandy : 71 ; nous soulignons). Jusqu'à ce moment, il m'est impossible de mieux éclairer pour vous ce sujet et de vous en dire plus que je n'ai fait déjà, à savoir que la chasteté de mon oncle Toby était incomparable [...] (Tristram Shandy : 79 ; nous soulignons).

L'obligation d'éclairer les choses pour le lecteur est très explicitement stipulée dans ces deux extraits de Sterne. Mais, à la différence des conversations courantes où soit la volonté d'informer, soit celle d'agir sur le monde priment sur l'esthétique du code, l'exigence concernant le degré de clarté n'est pas absolue. La communication littéraire a aussi pour but une certaine « poéticité » du code langagier utilisé. Cette visée n'est pas toujours reliée avec l'idéal de clarté. D'ailleurs, une différence entre les genres littéraires se fait jour : un degré d'opacité plus grand est toléré, par exemple, dans le texte poétique que dans le texte romanesque qui tolère toutefois un degré plus grand de zones d'ombre qu'un genre comme l'essai.

Duras souligne le paradoxe de la clarté littéraire en plaçant ces mots dans la bouche de l'acteur commentant l'action des Yeux :

Dès qu'entre les silences la lecture du texte se produirait, les acteurs devraient être suspendus à elle et, au souffle près, en être immobilisés, comme si à travers la simplicité des mots, par paliers successifs, il y avait à comprendre toujours davantage (Yeux : 38 ; nous soulignons).

Derrière la clarté des mots se trouve donc la complexité du sens. Tout le travail durassien se trouve ainsi admirablement résumé.

Par contre, le « soyez méthodique », qui énonce l'obligation d'une certaine méthode dans l'exposé, d'un certain plan dans la manière de présenter les faits, s'applique à la communication littéraire. Sterne le signale d'ailleurs à plusieurs reprises :

Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en, par exemple, ce livre, autant vous priver du livre même ; [...]. C'est dans la façon de les accommoder et de les mener à bien que se voit une habilité qui ne profite pas seulement au lecteur mais à l'auteur lui-même dont la détresse en cette difficulté est vraiment pitoyable : car, s'il commence une digression, son travail se bloque et s'il fait avancer ce dernier, voilà sa digression morte. Mauvais travail que celui-ci : j'ai donc conçu, dès le début, un savant assemblage du principal et de l'adventice, où se trouvent si bien combinés les mouvements digressifs et progressifs, une roue engrenant l'autre, que l'entière machinerie n'a cessé de fonctionner (Tristram Shandy : 82-83 ; nous soulignons).

C'est cette quatrième et dernière maxime qui, à notre avis, s'applique le plus mal à la communication littéraire, même si Maingueneau (1990 : 121) ne semble pas partager notre point de vue puisqu'il la pose d'entrée sous son nom de « loi de modalité » comme composante de la communication littéraire, et même si Duras, à l'inverse de ce qui se passe pour les autres maximes, paraît la respecter relativement bien dans toutes ses

composantes. En effet, à l'exception de ce qui se passe dans quelques romans comme *Abahn*, *L'amour* et dans une moindre mesure dans *Détruire*, dans *Les yeux* ou dans *La pluie*, les romans durassiens sont le plus souvent brefs, méthodiques, clairs dans la forme, même si le sens peut rester obscur ou ambigu, selon le paradoxe mis en lumière par Duras elle-même.

Le déni de clarté vient, chez elle, essentiellement de l'ambiguïté qui réside au niveau du statut exact des narrateurs et de la confusion qui peut s'instaurer dans l'identification des personnages. Le narrateur durassien est le plus souvent un narrateur qui possède la double caractéristique d'être extradiégétique et hétérodiégétique. Mais le recours systématique au regard marqué par des déictiques et à des marqueurs dialogiques comme des « oui » ou des « non » en font une sorte de témoin intradiégétique anonyme et non identifié. En outre, ce narrateur utilise une forme de focalisation externe, mais focalise dans le même temps son récit sur le personnage féminin⁷⁰. Le statut narratif, déjà ambigu, peut encore s'obscurcir lorsque le narrateur se glisse provisoirement dans la peau d'un des personnages qui devient alors un focalisateur temporel et transmet par la voie de « subjectivèmes »⁷¹ l'opinion de la *doxa*. Enfin, les énoncés qui lui sont imputables peuvent se laisser contaminer par le parler des personnages comme dans *La pluie* :

Les parents se regardent. Connaissent pas. Connaissent rien. Le savent. Rien (Pluie : 66).

L'absence des « ne » et des pronoms personnels-sujet est une caractéristique de la manière qu'ont les parents de s'exprimer. Le mécanisme avait déjà fait l'objet d'une sorte de métadiscours à la page précédente : « l'instituteur est contaminé par le parler des parents » et ce qui est dit pour l'instituteur est en fait transférable au narrateur lui-même. Les parents deviennent alors des êtres subversifs absolus qui parviennent même à déstabiliser l'institution littéraire par le biais du narrateur, mais par ce procédé, le narrateur reçoit indirectement un statut intradiégétique. Les ambiguïtés du statut du narrateur et de la focalisation ont été relevées par Skutta (1981) pour *Moderato*, nous y reviendrons lors de l'étude plus détaillée de *Détruire*.

La même ambiguïté se retrouve pour le statut des personnages. Ainsi, dans *Détruire*, il n'est pas toujours évident de dissocier Stein ou Max Thor, et d'identifier précisément les différents locuteurs, mais l'indistinction passagère des personnages n'est pas gênante pour la production du sens. Dans *Les yeux*, les protagonistes restent eux aussi dans un flou identitaire cultivé par un emploi systématique de l'indéfinition :

Parmi les gens qui regardent le spectacle du hall [...], un homme fait le pas. Il traverse le parc et s'approche d'une fenêtre ouverte. C'est peu de temps avant qu'il ne traverse la route, il s'agit de quelques secondes, qu'elle, la femme de l'histoire, arrive dans le hall. [...]. On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui. On crie un nom d'une sonorité insolite [...]. La voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler [...]. Peu après le cri, par cette porte que la femme regarde, [...], un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune

⁷⁰ Bal (1977) divise le principe de focalisation de Genette en « focalisation par » et en « focalisation sur ».

⁷¹ Expression empruntée à Kerbrat-Orecchioni (1980).

étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Le jeune étranger rejoint la jeune femme. [...] On ne sait pas qui a crié ce mot qu'on ne connaissait pas [...]. Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger, l'homme s'est rapproché de la fenêtre du hall sans s'en rendre compte (Yeux : 10-12 ; nous soulignons).

Cette indéfinition narrative alliée à un refus de complétude d'information concernant les protagonistes principaux contribue à un certain obscurcissement de ce roman. Le mécanisme fait d'ailleurs l'objet d'un métadiscours de la part de l'acteur récitant :

On ne saurait pas, dirait un acteur, pour les héros de l'histoire, qui ils sont ni pourquoi (Yeux : 61).

À cela, s'ajoute l'indéfinition du statut du texte lui-même qui se présente à la fois comme romanesque et comme une récitation d'acteur.

L'absence de clarté d'un roman comme *L'amour* vient également d'une certaine indistinction entre les hommes du récit, du refus d'explicitation des causes de la situation triangulaire et surtout du fait que toutes les données explicatives se trouvent, comme nous l'avons signalé dans la partie traitant de l'intertextualité, au sein d'un autre roman *Le ravissement*.

Toutefois, c'est *Abahn* qui pourrait être considéré comme le roman durassien le plus obscur. Il est d'ailleurs très peu commenté par la critique. Les procédés d'indistinction des personnages se trouvent poussés à l'extrême dans la mesure où la romancière pousse le jeu jusqu'à faire figurer deux personnages de même nom :

- Qui es-tu ? - On m'appelle Abahn. - Il s'appelle aussi Abahn mais lui, on l'appelle le juif (Abahn : 18).

Même le surnom de juif donné au premier Abahn ne facilite pas la lecture dans la mesure où David est aussi un prénom juif et où le nouvel Abahn est également désigné comme juif :

- Qui es-tu pour le savoir ? - Un juif. [...] Elle se détourne vers le froid, la nuit. Elle dit : - On l'appelle aussi Abahn le juif, Abahn le chien (Abahn : 20).

L'extrait marque toutes les confusions identitaires que renforcent encore les indistinctions énonciatives : de qui et à qui Sabana parle-t-elle ? De quel Abahn est-il question ? Le fait qu'elle se détourne fait-il que le « l' » puisse désigner le premier Abahn ? Bref, rien n'est fait pour que le lecteur puisse identifier précisément les trois personnages masculins. La confusion identitaire se poursuit :

- Nous ne savons pas au juste qui il est lui non plus. Un ennemi aussi. Il n'est pas d'ici lui non plus (Abahn : 21 ; nous soulignons).

Cette indistinction ne fait que développer les confusions qu'engendraient les répliques du genre :

Ils se taisent. David dort. Sabana le désigne au juif. - Comme ils dorment, dit-elle (Abahn : 16 ; nous soulignons).

Au moment où la réplique de Sabana est prononcée, les personnages ne sont que trois : David, Abahn et Sabana. Le « ils se taisent » réfère à Sabana et à Abahn qui étaient en train de parler, mais à qui peut référer le « ils » de « ils dorment » ? Cette indistinction, si elle perturbe la lecture en dérogeant à la maxime de modalité, fait toutefois sens en faisant du juif une figure d'éternel persécuté :

- Ce n'était pas ces juifs-là dans les chambres à gaz. - Non. C'était d'autres. - D'autres - elle s'arrête - c'est le même mot : juifs (Abahn : 23).

En outre, le tout se passe dans une ville imaginaire, Stadt, où règnent les marchands et la police de Gringo, ce qui n'aide pas le lecteur à se repérer.

Des procédés tels qu'un double emboîtement du discours direct complexifient eux aussi l'acte de lecture que d'une manière générale les différents « dit-il, dit-elle » ne facilitaient déjà pas :

- Il a dit : J'ai envie de vivre, j'ai envie de mourir, dit Sabana (Abahn : 90).

Quant au roman *La pluie*, s'il présente aussi une certaine indistinction des personnages comme les *brothers* et les *sisters* et des variations d'appellation pour un personnage comme celui de la mère, ces traits n'enrayent pas spécialement la compréhension du roman. Au contraire, l'appellation collective concernant des personnages secondaires facilite pour le lecteur l'identification de leur statut fictionnel. Quant aux différents noms de la mère, leur sonorité italienne ou polonaise indique clairement le sens de chacun d'eux : la mère appelée Ginetta est clairement utilisée comme épouse alors que lorsqu'elle est désignée de son nom polonais, c'est de la jeune fille amoureuse dont il est question. La coupure entre les deux femmes, celle qu'elle est et celle qu'elle a été, est ainsi marquée par la différenciation des noms. L'obscurité du roman vient plutôt de l'identité d'Ernesto, de cet enfant qui détient un savoir sans aller à l'école, qui s'associe aux figures mythiques du juif, qui comprend la création du monde et dont la destinée internationale restera du domaine de la rumeur.

Mais, à lire le bilan fait par Kerbrat-Orecchioni (1986 : 195-206) de toutes les critiques adressées à Grice, il semblerait qu'on n'ait peu commenté cette quatrième maxime, laquelle paraît, même en dehors de la problématique romanesque, la moins universelle.

2.1.4. Les règles de politesse⁷².

Grice (1979 : 62), à côté des maximes conversationnelles, avait lui-même mentionné l'existence d'autres règles régissant la conversation authentique, telles que les règles « esthétiques, sociales ou morales, du genre "Soyez poli" ». Il reste donc maintenant à se poser la question des règles de politesse et de leur pertinence pour la communication romanesque, surtout dans le cadre de la gestion de l'information.

L'articulation des règles esthétiques et des maximes dans le cadre de la macrocommunication littéraire a déjà été évoquée. Sterne, nous l'avons vu, et avant lui les Classiques, avaient relié la communication littéraire aux règles de politesse. Marguerite Duras aborde elle aussi le problème lorsqu'elle déclare dans *L'amant* :

J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral (Amant : 14).

En utilisant le terme « pudeur », elle souligne tout à la fois une certaine loi de « décence »⁷³ reliée à une codification sociale et la transgression qu'elle-même va opérer.

Maingueneau (1990 : 124-125) semble, lui aussi, considérer que la

⁷² Il s'agit ici non du « savoir vivre » mais de la politesse linguistique telle qu'elle fut développée à partir du sociologue Goffman par Brown et Levinson et par Kerbrat-Orecchioni.

macrocommunication littéraire peut s'envisager en liaison avec ces règles, puisqu'il déclare, notamment par rapport à la « loi de modestie »⁷⁴, que :

Toute oeuvre littéraire est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui (Maingueneau 1990 : 124 ; nous soulignons).

Dans cette citation, la politesse, sous la forme d'une de ses règles, est non seulement explicitement reliée à la communication littéraire mais aussi au contenu informationnel, comme le prouve la partie soulignée.

Néanmoins, Kerbrat-Orecchioni (1992 : 159), en se basant sur Lakoff, affirme que :
[...] il est évident que la problématique de la politesse se localise non point au niveau du contenu informationnel qu'il s'agit de transmettre, mais au niveau de la relation interpersonnelle, qu'il s'agit de réguler (Kerbrat-Orecchioni : 1992 : 159).

Si cette affirmation nous paraît globalement pertinente, il semblerait toutefois qu'elle ne soit pas aussi générale que Lakoff ou Kerbrat-Orecchioni ne le pensent et que certaines lois, même si elles régulent la relation interpersonnelle, ont également un impact sur l'information et sa gestion. Nous pensons essentiellement à quatre d'entre elles : « la loi de prudence », « la loi de modestie », « la loi de dignité » et « la loi de décence » qui sont toutes quatre classées par Kerbrat-Orecchioni (1986 : 235) dans les « règles concernant le comportement de L vis-à-vis de L ». Aussi, bien que la communication littéraire mette en jeu d'autres lois notamment concernant « le territoire » et la « face positive » du lecteur inscrit⁷⁵, est-ce plus particulièrement sur ces quatre lois que nous nous centrerons.

L'auteur réel, à travers l'auteur inscrit, met en risque à plus d'un titre ses propres faces dans la mesure où, comme le dit Maingueneau, un romancier, dans ses oeuvres, livre toujours une partie de lui-même, qui plus est la partie la plus intime, et transgresse ainsi la loi pour laquelle Kerbrat-Orecchioni (1986 : 235) donne la formulation suivante :
savegardez, dans la mesure du possible, votre territoire, et protégez-vous des incursions par trop envahissantes (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 235).

En outre, puisque le lecteur identifie presque automatiquement l'auteur inscrit à l'écrivain, le romancier encourt perpétuellement le risque de laisser dégrader sa propre image et de transgresser ainsi la deuxième partie de la formulation du principe :
ne laissez pas impunément dégrader votre « image » [...], et ne contribuez pas vous-même à cette dégradation (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 235).

Ces principes se réarticulent au minimum en trois lois : la loi de prudence, celle de décence et celle de dignité, rejointes par la loi de modestie qui, selon la formulation de Kerbrat-Orecchioni, « interdit qu'on se jette des fleurs à soi-même ». De ces quatre lois, c'est bien comme l'affirme Maingueneau « la loi de modestie »⁷⁶ qui est la plus

⁷³ L'utilisation des mots règles, lois ou maximes paraît varier selon les théoriciens.

⁷⁴ Dans la définition qu'en donne Kerbrat-Orecchioni (1986 : 236).

⁷⁵ Le texte littéraire, dans la mesure où il se présente à la fois comme cadeau et où il force à l'action, se présente comme potentiellement envahissant pour le territoire du lecteur.

fréquemment transgressée par l'acte même de l'écriture romanesque puisque le romancier parle toujours d'une manière ou d'une autre de lui-même. Néanmoins, généralement, la dissociation entre l'auteur réel et l'auteur inscrit protège la personne du romancier qui peut toujours se démarquer de son double fictionnel. Chez Duras, la transgression de cette loi prend des formes extrêmes dans la mesure où avec *L'amant*, elle scelle le pacte autobiographique et où elle déclare à plusieurs reprises que ses romans ne parlent que d'elle. Elle casse ainsi, en scellant un pacte référentiel, la protection que constituait l'auteur inscrit. Pourtant, la transgression ne se fait qu'au sens que lui confère Maingueneau. Duras, dans ses romans, « ne se lance pas de fleurs », c'est dans la vie qu'elle s'en lance ou dans ses écrits théoriques ou dans ses interviews ; dans ses romans au contraire, elle donne d'elle-même une image dévalorisée par rapport à la morale bourgeoise en transgressant profondément la loi de dignité. C'est le seul cas de discordance profonde entre l'auteur inscrit, l'auteur médiatique et l'auteur réel.

Cette dernière loi consiste notamment à ne pas dire de mal de soi-même. Or, sous le camouflage de Suzanne dans le *Barrage*, et plus tard dans *L'amant* sous la forme d'un « je » qu'elle assume pleinement, Duras donne d'elle-même une image en contradiction totale avec la morale bourgeoise⁷⁷. Selon cette morale, elle serait classée en gamine dévoyée non loin des figures de prostitution qui jalonnent d'une manière ou d'une autre son oeuvre et qui chez elle devraient se lire en figure d'humiliation et de honte. Cette figure de l'humiliation se poursuit dans *Les yeux* à travers le personnage féminin qui va au bout de la honte pour tenter de réveiller le désir d'un homosexuel qui pleure. Le lecteur, même s'il n'a pas lu *La pute de la côte normande*, ne peut que faire le parallélisme entre ces deux personnages empreints de leurs désirs incompatibles et l'histoire que vit Duras avec Yann Andréa. Dans son avant-propos à sa biographie de Duras, Adler (1998 : 13) mentionne un passage d'un des carnets intimes de l'écrivain où celle-ci articule elle-même le paradoxe de l'humiliation absolue des livres alors que par ailleurs, elle est l'immodestie incarnée :

Les gens qui disent ne pas aimer leurs propres livres s'il y en a, c'est qu'ils n'ont pas surmonté l'attrait de l'humiliation... J'aime mes livres (cité par Adler 1998 : 13).

Tout texte littéraire obéit aussi à une loi de décence qui consiste comme le signale Kerbrat-Orecchioni :

[à éviter] les manifestations discursives trop débridées, ou susceptibles d'être jugées choquantes, par leur teneur ou leur formulation (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 235).

Cette loi de décence est fortement reliée aux valeurs morales d'une société donnée. Les formulations comme « trop débridées » ou « jugées choquantes », adoptées par Kerbrat-Orecchioni, présupposent une morale sociale en fonction de laquelle la décence est jugée. Cette norme variera selon les sociétés et les époques. À l'époque classique, elle a pris, pour les textes littéraires, la forme de la « règle de bienséance ». Chez Duras,

⁷⁶ Auquel il ne donne pas tout à fait la même définition que Kerbrat-Orecchioni puisque pour lui la transgression consiste déjà dans le fait de parler de soi, rejoignant en quelque sorte le « moi haïssable » du XVII^e siècle.

⁷⁷ Dont Pivot, dans *Apostrophes*, se faisait le porte-parole.

la transgression est constante, elle concerne des domaines aussi variés que la sexualité, l'alcoolisme ou l'aveu d'avoir pratiqué la torture. Elle peut aussi prendre la forme d'une équivalence établie entre les collaborateurs et le P.C.F. :

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F. L'équivalence est absolue, définitive (Amant : 83).

Pour la collaboration, Duras déclare, dans *L'amant*, avoir fréquenté des collaborateurs. Cependant, c'est dans *La douleur* (p. 98-135) qu'elle explique ses sorties constantes avec un certain Rabier pour tenter de sauver celui qu'elle nomme Robert L. C'est également dans *La douleur* qu'elle déclare avoir torturé (p. 141-169) et que, comme le dit très bien P. Mertens (1989 : 113-114) « elle se donne à voir dans le rôle d'un bourreau, à la Libération, qui s'acharne sur un délateur de la Gestapo ». C'est d'ailleurs souvent dans les textes non désignés explicitement comme roman, dans ceux qui d'une certaine manière réduisent l'artifice fictionnel, que Duras viole le plus cette loi. Pour la sexualité, les aveux d'un désir incestueux ou l'expression d'une forme de voyeurisme à la limite de la perversité transgressent déjà la loi de décence. Mais, bien que les pages des *Yeux* (p. 53 et 55) ou celles de *L'amant* où la narratrice décrit la perte de sa virginité soient également d'une grande impudeur, c'est avec *L'homme assis dans le couloir* que la transgression touche au paroxysme : non seulement le sexe féminin y est décrit avec le souci du détail, mais y sont décrits la fellation, le cunnilingus et même une forme de violence, le tout sous le regard d'un narrateur voyeur. Mais ce faisant, elle déroge du même coup à la loi de prudence qui consisterait à ne pas livrer à d'autres une série d'informations pouvant ternir sa propre image. Toutefois, dans l'univers romanesque strict, la loi de prudence est maintenue par le caractère fictionnel des événements, par la perte d'identité de la romancière qui se déguise sous les traits d'une héroïne et qui revêt la forme d'un auteur inscrit. En fait, à l'exception de *L'amant* où, en raison du pacte autobiographique, l'équivalence est faite entre l'auteur réel et ses représentations, la transgression romanesque à ces règles de politesse se fait surtout par l'épithète. C'est là que Duras, oubliant une certaine forme de prudence, établit les équivalences entre elle et ses héroïnes humiliées, entre l'auteur inscrit et l'auteur réel. La seule prudence qu'elle conservait était de ne pas faire une démarcation stricte entre le réel et le fictionnel, entre la vérité et le mensonge. Adler, toujours dans l'avant-propos de sa biographie, décrit parfaitement le phénomène :

Celle qui fut une experte de l'autobiographie, une professionnelle de la confession, a réussi à nous faire croire à ses propres mensonges. Marguerite Duras, dans ses dernières années, croyait plus à l'existence des personnages de ses romans qu'aux amants et amis qui l'ont accompagnée. Chez elle, le mot même de vérité est sujet à caution et la réalité si mouvante qu'elle en devient hors d'atteinte. [...] Elle a voulu, au fil du temps, reconstruire sa vie par l'écriture et faire sienne cette biographie. Ce livre tentera de démêler les différentes versions, et de les confronter sans avoir la prétention de dire la vérité sur un personnage qui aimait tant se dérober (Adler 1998 : 12).

Ainsi, par la transgression aux lois de politesse qui régissent le comportement du locuteur (ici scripteur), en vue du ménagement de sa propre face, Duras réalise-t-elle un acte subversif profond. Elle se présente dans le rôle d'une provocatrice accomplie, exerçant une véritable action politique visant à réformer tous les conformismes de pensée,

entretenant, pour ce faire, en permanence la fusion du réel et du fictionnel, de l'auteur modélisé et de l'auteur réel.

En ce qui concerne les faces de l'allocutaire (ici lecteur), l'acte littéraire étant également à lire comme un cadeau, il fonctionne à la fois comme valorisateur de la face positive et comme menace pour la face négative. Lorsque le roman émeut et force à agir, il attaque le territoire du lecteur réel, mais, en même temps, il flatte sa face positive par l'offrande qu'il constitue. Mais le roman est aussi virtuellement menaçant puisque, par le biais du lecteur inscrit, il peut se lire comme une menace de la face négative du lecteur l'obligeant virtuellement non seulement à lire jusqu'au bout mais aussi à lire des choses qui le heurtent. En outre, un auteur qui déroge en permanence aux lois régissant l'information, opère une forme d'attaque de la face positive du lecteur. L'auteur inscrit est en quelque sorte irrévérencieux pour le lecteur qui peut avoir l'impression qu'on se moque de lui. L'image du lecteur inscrit se ternit, on déjoue en permanence ses attentes, signalant par là même son conformisme. Et cette façon systématique qu'a Duras de pervertir l'information donnée explique partiellement l'état d'exaspération de certains de ses lecteurs réels qui tentent de lui répondre par le biais de parodies ou de moqueries.

Les règles de politesse, comme elles le faisaient pour les interactions authentiques, régissent donc la macrocommunication romanesque. Mais, bien sûr, comme il ne s'agit pas d'un véritable dialogue avec co-énonciation, ce sont beaucoup plus les faces du scripteur que celle du lecteur qui se trouvent menacées et notamment sa face positive. Cette attaque de face peut même rejaillir sur l'auteur réel dans la mesure où le mécanisme de lecture habituel consiste à attribuer l'indécence ou les fantasmes érotiques au romancier réel. Le lecteur, ou la presse dans son ensemble, a par exemple beaucoup de mal à imaginer qu'un auteur de roman pornographique puisse être une mère de famille rangée, et exerçant le professorat. Il existe donc des choses qui ne devraient pas être dites dans un roman traditionnel, elles relèvent en général du sexe ou du politiquement correct. Duras, elle, les dit et exerce par là même une véritable subversion de l'idéologie bourgeoise.

L'ensemble de la communication auteur-lecteur inscrits est donc régi par les lois du discours, réarticulées à certains principes littéraires. Il y aurait un macroprincipe de coopération qui, à notre sens, se formulerait en termes de contrat où l'énonciateur s'engagerait à poursuivre le roman jusqu'à sa fin dans le but initié, à donner toutes les informations nécessaires à la progression de la fiction et où le récepteur s'engagerait à continuer la lecture, à décoder les signes et à les interpréter. Il s'agit, en fait, d'un « contrat implicite et tacite de coopération » qui conditionne, en liaison avec le pacte esthétique, toutes les lois régissant la communication littéraire et l'information qu'elle distille. La quantité de l'information est régie par les lois d'informativité et d'exhaustivité (avec son contraire la loi d'anti-exhaustivité), lois réarticulées, comme pour les conversations authentiques, à la loi (voire au principe) de pertinence. Autrement dit, on assiste à une réarticulation de la maxime de quantité et de la maxime de relation de Grice. Ce sont toutefois ces lois qui subissent le moins de modification par rapport aux lois régissant les conversations authentiques. Si on excepte le fait que dans un texte romanesque, la densité d'information est plus forte que dans les conversations réelles, qu'on est dans la logique du « tout signifiant », les lois ne subissent aucune modification

d'ampleur. Le critère de qualité, lui, demande une reformulation qui tienne compte de la spécificité du texte littéraire : il ne s'agit pas tant de dire la vérité que d'adhérer au monde créé, lequel doit répondre à des critères de cohérence et de vraisemblance. Quant à la maxime de modalité, qui elle aussi gère une forme de qualité de l'information, elle devrait se reformuler par rapport aux valeurs esthétiques du genre et des courants. Mais le plus étrange à première vue est que le texte romanesque est régi également par les lois de politesse. Comme dans les conversations authentiques, ces lois sont souvent l'objet d'une transgression. Cependant, comme le lecteur, à condition que le texte soit posé comme littéraire, ne peut pas présupposer que le romancier ne les connaisse pas, toute transgression amènera des implicites relevant de l'information sous-entendue. Il est à noter toutefois que la plupart de ces implicites réfèrent souvent au statut littéraire de la fiction ou à des valeurs d'ordre esthétique. Tout se passe un peu comme si le pacte esthétique délimitait le champ des inférences. Duras opère une majorité de transgressions qui visent généralement à pervertir l'institution littéraire traditionnelle mais c'est en transgressant les règles de politesse qu'elle exerce une subversion non seulement du code littéraire mais encore des normes sociales, menant ainsi un véritable combat d'ordre politique. Dès lors, le fonctionnement global de la gestion de l'information et son articulation avec les règles de politesse pourraient en quelque sorte se synthétiser sous la formule suivante : Duras tait ce qui devrait être dit, jouant ainsi sur l'intelligence du lecteur, et dit ce qui, au nom de la politesse bourgeoise, devrait être tu. Elle pervertit ainsi en profondeur la gestion de l'information.

2.2. La répartition de l'information entre instances narratives et actants du roman.

La répartition de l'information dans un roman relève toujours d'une décision de l'auteur et est un des signes de son inscription dans le texte. Trois possibilités théoriques s'offrent alors à tout romancier : soit il impute une partie de ces informations à son double littéraire, soit il les transmet par le biais d'un narrateur, soit il les transmet par le biais des personnages.

Deux parties relèvent explicitement de l'auteur inscrit dans le roman : le périphrase d'une part, et d'autre part les commentaires souvent idéologiques qui figurent au sein même du roman et qui correspondent à ce que Searle appelle les énoncés sérieux. Ils témoignent alors de l'opinion de l'auteur se référant au monde réel et non plus au monde fictionnel. Leur imputation à l'auteur ou au narrateur n'est pas toujours aussi évidente que Searle le laisse entendre.

Chez Duras, les « énoncés sérieux » prenant la forme de considérations générales sur le monde sont le plus souvent absents des romans. Comme elle l'a formulé dans *Écrire*, Duras refuse l'expression d'un savoir constitué et préfère celle d'une vision éclatée apparaissant au fil des dialogues fictionnels. Ainsi, les pages les plus idéologiques de ses romans - comme celles qui dans *Le rapt* (p. 48-49) signalent l'incapacité du langage à nommer la femme - présentent l'ambiguïté énonciative d'être imputables à la subjectivité narrative aussi bien qu'à l'auteur inscrit. De toutes manières, si énoncés sérieux il y a chez Duras, ils concernent tous l'absence, le non-savoir ou l'indissociable mélange du réel et du fictionnel comme dans cette étrange énumération à l'incipit de *La*

maladie de la mort :

Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui le remplissent (Maladie de la mort : 7 ; nous soulignons).

En fait, les considérations générales sur le monde, elle les réserve à son moi médiatique où l'on se demande parfois si elle ne prend pas le monde comme un de ses romans, « fictionnalisant » alors son discours. Il suffit que l'on songe à ce propos au cas Villemin, en qui Duras a cru reconnaître une de ses héroïnes, et pour qui elle a écrit dans *Libération* un article qui a fait scandale, parce qu'elle y expose sa certitude concernant la culpabilité de Christine Villemin, qu'elle nomme d'ailleurs, à l'instar de ses héroïnes, Christine V.

Quant au phénomène du périphrase, il se réduit la plupart du temps chez Duras à la formulation d'un titre. L'adresse directe explicite de l'auteur à ses lecteurs n'apparaît que dans quatre romans durassiens : *Détruire*, *Le square*, *La Chine* et *La pluie*. Les deux pages de ce dernier roman revêtent un intérêt particulier pour le fonctionnement du phénomène. Tout d'abord, plusieurs indicateurs textuels les distinguent formellement du reste du roman. Les italiques, le « je » et la signature « M. D. » constituent autant de marques explicites du fait que Duras ne recourt ni à la médiation du narrateur, ni à celle des personnages pour s'adresser au lecteur. Ce dernier se voit lui aussi attribuer une existence textuelle par l'expression « que voulez-vous faire... » qui le fait apparaître comme un accusateur possible, comme quelqu'un pouvant reprocher à Duras d'avoir laissé mourir l'arbre :

J'oublie encore ; l'arbre est là. La clôture du jardin étant maintenant en ciment armé, haute, on ne voit plus désormais l'arbre tout entier. Je sais, j'aurais dû aller à Vitry et empêcher que l'on mette la clôture en ciment. Mais on ne m'a pas prévenue, que voulez-vous faire... (Pluie : 150 ; nous soulignons).

L'extrait met l'accent sur une des constantes durassiennes : un espoir désespéré dans le fait que la littérature puisse agir sur le monde réel, que les mots aient véritablement une action performative. Ainsi, Duras, par « on ne m'a pas prévenue », indique tout à la fois que son film ou son roman aurait dû pouvoir faire en sorte qu'on l'avertisse de la disparition de l'arbre, mais tout aussitôt, par la négation, elle montre que la littérature ou l'art n'a aucun impact sur le monde. Espérance et désespérance face au langage, face à la littérature, face au monde en général.

Ce rapport entre l'univers fictionnel et l'univers réel se manifeste encore d'une autre manière. Le texte commence par un remerciement à Jack Lang pour la subvention du film *Les enfants* dont le livre est tiré. Elle cite les comédiens et les collaborateurs qui ont participé au film, elle mentionne sa croyance première en l'impossibilité de raconter l'histoire autrement que par l'écriture cinématographique et puis sa décision d'en faire un livre pour ne pas oublier « ces gens, ces personnes » qu'elle dit « avoir abandonnées » à Vitry. Ensuite, elle parle du titre dont elle n'a gardé qu'une partie, la fin. Le début du texte démarre donc sur un ancrage réaliste (Jack Lang, le film, le lieu, Vitry) et sur le travail du créateur où déjà une image stéréotypée est activée : celle du romancier habité par ses

personnages. Ensuite, elle entame toute une réflexion sur le rapport de l'oeuvre littéraire et de la réalité. Mais Duras pervertit la vérité : elle dit avoir inventé le Livre brûlé, or Blot-Labarrère (2000 : 289-294) a démontré que le Livre brûlé existe bien dans la tradition juive⁷⁸ ; elle prétend avoir inventé Vitry tout en reconnaissant son existence et fait l'énumération des éléments puisés dans la réalité ou créés, mais peut-on la croire lorsqu'elle dit avoir gardé la « casa des parents », l'arbre ? En outre, elle se présente comme une grande oublieuse, le terme est repris quatre fois dont trois en tête de ligne :

**[...] J'oublie : la Seine, je l'ai gardée, elle est toujours présente, toujours là
[...]. J'oublie encore : l'arbre est là. [...] J'oublie encore : les noms des enfants je ne les ai pas inventés. Ni l'histoire d'amour qui court tout au long du livre. J'oublie aussi : le port s'appelle vraiment le Port-à-l'Anglais. La Nationale 7 est la Nationale 7 [...] (Pluie : 150).**

Cette figure d'oublieuse n'est pas sans rappeler celle des grandes héroïnes durassiennes. N'y a-t-il pas ainsi une certaine volonté d'assimilation de l'auteur à l'univers créé ? Mais cette répétition de l'expression « j'oublie » remet en cause la sincérité dont Duras, auteur réel, avait semblé faire preuve en dénonçant en permanence le fictionnel comme fictif, et l'assimile à la plupart de ses narrateurs, jetant par là même un flou et un discrédit sur tout le rapport entre l'oeuvre et la réalité. Ainsi, par ces deux pages, elle met en place une véritable image de l'écrivain-créditeur rejoignant les figures stéréotypiques et mythiques.

Dans *Le square*, une page est directement attribuable à l'auteur inscrit : elle se trouve en tête du roman et précise également l'inscription du roman dans l'univers réel puisqu'elle transforme le bavardage anodin de la bonne et du voyageur de commerce (sujet du roman) en véritable dénonciation politique d'une condition aliénante et situe une nouvelle fois la littérature dans la performativité.

Dans la page inaugurale de *La Chine*, la romancière déclare - ultime subversion - qu'elle est « redevenu un écrivain de roman », alors qu'elle écrit en fait le scénario d'un film-réponse à celui d'Annaud, comme le prouvent non seulement les notes qui parsèment le texte (p. 28 et 97, notamment), mais aussi des marques textuelles incorporées au sein même du texte et qui font explicitement référence à une version cinématographique possible. Ce qui fait dire à Borgomano (2000b) dans un article intitulé *L'Amant de la Chine du Nord : Chant de Deuil pour un film absent* :

Hors texte, il est présenté par son auteur comme « rupture définitive avec le cinéma », choix du « roman », donc de « l'écrit ». Mais, à bien lire, il apparaît au contraire, comme manifestation exemplaire du désir de cinéma, comme texte superlativement « hybride » où s'exaspère le conflit entre écriture et cinéma. [...] Car si, oubliant le « pré » texte, nous observons le texte de *L'Amant de la Chine du Nord*, il se présente bien moins comme « roman » que comme

⁷⁸ Blot-Labarrère montre qu'en 1986 Marc-Alain Ouaknin, qu'elle présente comme « intellectuel proluxe, rabbin et docteur en philosophie », a publié aux Éditions du Seuil un livre intitulé *Le Livre brûlé* dans lequel « il s'interroge sur un maître hassidique né à la fin du dix-huitième siècle, Rabbi Nahman de Braslav. Près de mourir, ce dernier jeta au feu l'un de ses écrits et fut depuis connu comme l'auteur du livre brûlé ». Sans aller jusqu'à affirmer que Duras ait eu connaissance du livre de Marc-Alain Ouaknin, Blot-Labarrère souligne la similitude très grande entre les convictions de Rabbi Nahman concernant « l'impossibilité logique de la présence de Dieu au monde » et la « détresse d'Ernesto » devant la création ainsi que la possibilité qu'aurait eue Duras de connaître la pensée de Rabbi Nahman lors de ses conversations à New York avec Elie Wiesel.

« scénario » (p. 520-521).

Quant aux pages qui suivent *Détruire*, elles prennent la forme de didascalies susceptibles de transformer le roman en pièce de théâtre. Rôle curieux de ce périphrase qui opère ainsi une véritable transmodalisation du texte qu'on vient de lire.

Autre élément du périphrase, les titres durassiens fonctionnent sur le principe d'une certaine transgression porteuse d'informations. Duras, auteur inscrit, utilise généralement des titres « thématiques »⁷⁹. Ils réfèrent le plus souvent aux héros et héroïnes des romans, en fait, véritables sujets des romans. Toutefois sur le plan de leur contenu informatif, la plupart fonctionnent sur un mode déceptif. Quand le nom figure, il n'atteint jamais la complétude d'un prénom et d'un nom. Le lecteur n'aura souvent qu'un simple prénom comme dans *Abahn*, *Sabana*, *David* auquel se joint parfois une lettre du nom de famille, *Emily L.*, quand ce n'est pas le prénom même qui est amputé de ses lettres, *Lol V. Stein*. Cette réduction apparente de l'information donne en fait au lecteur l'information capitale sur le sujet des romans qui se situe pour le personnage dans l'impossibilité à être et à se nommer. D'autres titres ne réfèrent qu'à une existence fonctionnelle du personnage, comme *L'amant* ou *Le Vice-consul*, ou encore *Le Marin de Gibraltar*, comme si la question de l'identité n'était réductible qu'à un simple rôle. Certains personnages ne se présentent, dans le titre, que sous la forme d'un simple « elle » comme Alissa dans *Détruire dit-elle* ou sur une atomisation de leur être réduit à deux particularités physiques, *Les yeux bleus cheveux noirs*. Ainsi, le personnage durassien n'atteint jamais, par le titre, la nomination de son être total, comme il n'atteindra jamais son être dans les différents romans. Le titre fonctionne donc sur le paradoxe d'une non-information très informative. D'autres titres paraissent déroger au principe de pertinence dans la mesure où c'est un détail du roman qui est choisi comme titre. Tels sont *Les petits chevaux de Tarquinia* ou *Moderato cantabile*, ou encore *La pluie d'été* et *Dix heures et demie du soir en été*. Toutefois sur le plan de la pertinence, c'est *L'amour* qui est le plus discordant dans la mesure où dans le roman même, il n'est pas question d'amour.

Il reste maintenant à examiner la répartition de l'information entre le narrateur et les personnages, c'est-à-dire, dans la terminologie de Todorov, à se poser la question des sources de l'information. Chez Duras, la part purement narrative est proportionnellement très réduite. La plupart des informations s'acquièrent, comme le dit Skutta (1981), au fil des dialogues reportés dans le texte sous quelque forme que ce soit. Et même un roman comme *Le ravisement* comporte beaucoup plus de dialogues que les 15 % dénombrés par Frantext et par Durrer (1994 : 8) dans la mesure où le roman n'est qu'une reproduction permanente des dialogues qu'a eus J. Hold avec les différents personnages en vue d'approcher la personnalité de Lol. Mais ces dialogues sont reproduits au travers de la conscience de J. Hold, narrateur intradiégétique, et n'ont donc pas tous une forme directe. Bien sûr, sur le plan de la gestion de l'information, le mode de report compte puisque qu'un discours narrativisé passe par le biais d'une conscience sélectionnante et commentante. L'information n'est donc pas livrée de manière brute au lecteur, alors qu'elle le sera dans la plupart des romans durassiens à partir du *Square*.

Le fait de gérer la majorité de l'information par le biais de la parole des personnages

⁷⁹ L'appellation est empruntée à Genette (1987 : 54-97) qui l'emprunte lui-même à Leo H. Hoek.

entraîne plusieurs conséquences. Tout d'abord, l'ensemble de la communication littéraire fonctionne alors en trope communicationnel, puisque chaque parole est à la fois adressée aux actants-personnages et au lecteur et doit théoriquement répondre à une double logique : informativité pour le personnage et informativité pour le lecteur. Cette double logique explique partiellement ce que Larthomas signale pour le dialogue théâtral et ce que Lane-Mercier exprime en d'autres termes pour le dialogue romanesque :

Le style concis et ramassé qui est celui d'un bon dialogue dramatique s'oppose donc à l'absence de style de nos propos quotidiens ; et, en particulier, au bavardage qui se définit par un contraste choquant entre le peu d'information transmise et l'abondance verbale (Larthomas 1972 : 292). Sachant, en outre, que toute conversation intralittéraire est apte à se lester d'un taux informationnel conséquent et se présente par là comme un facteur de cohérence primordial, le lecteur aura-t-il tendance à en effectuer une lecture divergente par rapport à celle qu'il réalise des parties narratives et/ou descriptives ? (Lane-Mercier 1989 : 346-347 ; nous soulignons).

Les deux auteurs soulignent donc la forte densité informationnelle que présente le dialogue littéraire, mais Lane-Mercier relie en outre ce problème à celui de la cohérence. Chez Duras, cette liaison est poussée à son comble dans *L'amante* où la seule succession des interviews assure une forme de progression littéraire par le choix des personnages interviewés allant de la vision extérieure du patron de bistrot à celle plus intérieure de la criminelle Claire Lannes en passant par la vision mixte du mari. Mais Duras ne respecte pas toujours cette double contrainte et beaucoup de ses dialogues intradiégétiques confinent plus au bavardage sur la pluie ou le beau temps qu'à l'information stricte. Des romans comme *Les chevaux* ou comme *Le square* sont presque totalement construits en fonction de ce principe et donnent alors l'impression de ne pas réellement progresser. Ainsi, non seulement le lecteur ne reçoit la plupart des informations qu'à travers le dialogue des personnages, mais, en plus, celui-ci se révèle très transgressif par rapport à la norme de densité généralement en cours dans les autres romans. C'est donc au fil des bavardages que sera disséminée ici et là une information importante pour la diégèse, le plus souvent diluée.

Ensuite, le fait de gérer la plus grande partie de l'information par le dialogue permet de déroger à la vision unitaire du monde. Le roman présente, alors, des vérités éclatées, des points de vue différents et c'est au lecteur de dégager une vision unitaire et cohérente. Il est à remarquer qu'un roman comme *Les particules élémentaires* d'Houellebecq, qui tente de donner une vision de la deuxième moitié du XX^e siècle et des destins possibles, oppose deux consciences mais ne reproduit quasiment aucun dialogue au style direct et très peu sous les formes de l'indirect ou de l'indirect libre.

Enfin, ce procédé place le lecteur dans la situation de la vie où il ne perçoit des autres que ce qui apparaît : les gestes, les apparences, la voix, les intonations et les propos qu'ils tiennent.

Que reste-t-il alors au narrateur ? Lorsqu'il apparaît sous le double mode du narrateur extra et hétérodiégétique, cas le plus fréquent chez Duras, il se contente de fournir des informations concernant le cadre spatio-temporel et des indications concernant le comportement non verbal au sens large des personnages. En fait, comme le montre

Skutta (1981 : 15), la plupart des informations sont alors gérées en fonction de la perception qu'en a ce type de narrateur-témoin qui donne ainsi, toujours selon Skutta (1981 : 11), « l'impression qu'[il] se trouve sur les lieux des événements ». Toutefois, certaines dérogations sont opérées à ce strict parti pris d'extériorité. Comme Skutta (1981 : 6) le montre « de temps en temps il dépasse les limites imposées par lui-même [nous dirions par l'auteur inscrit] en commentant, qualifiant, expliquant certains événements, certains spectacles, en les comparant à d'autres [...] ». Il peut aussi donner des informations concernant le passé des personnages, ce qui suppose alors chez lui (Skutta 1981 : 22) des « connaissances souvent préalables, antérieures au temps de l'histoire ». Ces informations même si elles dépassent le cadre strict de la perception immédiate de phénomènes, même si elles relèvent d'une certaine forme d'omniscience de la part du narrateur, restent réduites à une extériorité pouvant revêtir la forme d'une fiche signalétique :

Les parents, c'étaient des étrangers qui étaient arrivés à Vitry, depuis près de vingt ans, plus de vingt ans peut-être. Ils s'étaient connus là, mariés là, à Vitry. De cartes de séjour en cartes de séjour, ils étaient encore là à titre provisoire. Depuis, oui, très longtemps. Ils étaient des chômeurs, ces gens. Personne n'avait jamais voulu les employer, parce qu'ils connaissaient mal leurs propres origines et qu'ils n'avaient pas de spécialité. Eux, ils n'avaient jamais insisté (Pluie : 11 ; nous soulignons).

Cet extrait témoigne de la manière dont Duras gère son narrateur : les informations relèvent toutes de l'extériorité, toute certitude est combattue par des expressions du type « peut-être » ou par des phénomènes de polyphonie, comme ceux qui apparaissent derrière le « parce que » de l'extrait et qui réfèrent plus aux prétextes employés par les gens pour refuser de donner du travail à cette famille d'immigrés qu'au commentaire narratif. Ensuite, le discours narratif, par des termes comme « oui », par des topicalisations du type « ces parents », échappe à la forme monologale et se présente comme un dialogue dont l'allocutaire reste inconnu : autre soi-même ?, lecteur inscrit ? ou narrataire ? Enfin, derrière lui, apparaît l'auteur inscrit, responsable de la portée idéologique du texte qui dénonce le traitement que la société dans son ensemble réserve aux immigrés.

Le narrateur a aussi à sa charge les informations qui relèveraient du phénomène de *fréquence narrative*⁸⁰, selon la terminologie de Genette (1972 : 145-147). C'est lui qui signale que tel événement ou dialogue, qui n'apparaît qu'une seule fois dans le texte, se répète dans la diégèse :

Pourtant la mère se mettait quelquefois à raconter. C'était toujours inattendu ce qu'elle racontait. Ça s'était passé loin. Ça avait l'air de rien. Et pourtant ça se retenait pour toujours. Les mots autant que l'histoire. La voix autant que les mots (Pluie : 45).

L'imparfait des deux premières phrases et les indicateurs temporels, comme « quelquefois » et « toujours », révèlent l'aspect itératif des récits de la mère. Apparaît

⁸⁰ « Ce que j'appelle la *fréquence narrative*, c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu'ici fort peu étudié par les critiques et les théoriciens du roman ». La *fréquence narrative* correspond ici au récit itératif : « [...] raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois (1R/nH) ».

aussi un commentaire de l'ordre du métadiscursif, puisqu'il signale l'importance des mots et de la voix dans ces narrations. Ces types d'énoncés, que l'on retrouve souvent sous la plume des différents narrateurs durassiens, sont en fait les seuls qui puissent être pris comme des énoncés sérieux, révélateurs de la présence de Duras dans son oeuvre. Ils concernent généralement l'acte littéraire lui-même et rejoignent ce que Duras expose dans l'épitéxte public :

M. D. - Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après. En tout cas, c'est jamais un souci. X. G. - En fait c'est pas du sens que je parlais. Comment est-ce que ça se dispose, le langage, dans le livre, sur le papier ? M. D. - Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent (Parleuses : 11).

À côté de cette forme narrative généralement adoptée par Duras, existent aussi les cas où le narrateur est intradiégétique comme dans *Le ravisement*, dans *Le consul* ou encore dans *Emily* et *L'amant*. *Le consul* est particulier puisque le roman se présente en récits enchâssés où un personnage du récit 1 (ou récit enchâssant) fait un livre sur la mendicante (récit 2 ou enchâssé) dans lequel il fonctionne en narrateur hétérodiégétique. Les autres narrateurs sont aussi homodiégétiques puisque l'on pourrait considérer qu'ils racontent leur propre histoire. Toutefois, il n'y a que la narratrice de *L'amant* qui ait un statut clairement homodiégétique dans la mesure où *Le ravisement* ne raconte pas tant l'histoire de Jacques Hold que celle de Lol V. Stein et dans la mesure où *Emily* mène deux histoires en parallèle, celle de la narratrice et celle d'*Emily* pour laquelle la narratrice se place en vision extérieure sans que la narration ne soit médiatisée par aucun filtre narratif. Dès lors, la nature des informations données ne changera pas fondamentalement par rapport à celles que fournissent les narrateurs du premier type, si ce n'est que tous les reports de conversations doivent toujours pouvoir se justifier par une présence du narrateur ou par une narration faite par un autre personnage, que les incursions dans l'intériorité du personnage sont toujours marquées par le sceau de la subjectivité narrative empreinte de doutes. Quant aux informations que le lecteur serait en droit d'attendre sur le personnage-narrateur, elles lui sont refusées ou sont réduites à leur plus simple expression. Dans *Emily*, c'est par la conversation entre les personnages que le lecteur pourra recueillir quelques informations sur la narratrice, comme celle d'une histoire d'amour finissante, d'un voyage en Asie. Dans *Le ravisement*, c'est une nouvelle fois la technique de la fiche signalétique qui est utilisée :

Trente-six ans, je fais partie du corps médical. Il n'y a qu'un an que je suis à S. Thala. Je suis dans le service de Pierre Beugner à l'hôpital départemental. Je suis l'amant de Tatiana Karl (Ravisement : 75).

Voilà tout ce que le lecteur connaîtra de l'identité du narrateur. Informations auxquelles il devra ajouter le désir obsessionnellement amoureux qu'il a de Lol. Ainsi, le recours au narrateur homodiégétique s'avère décevant chez Duras. Il aurait dû permettre une plongée dans l'intériorité du personnage-narrateur, mais il n'en est rien et il ne permet que d'établir un doute généralisé concernant les informations sur les autres personnages qui sont toutes fournies par le filtre d'une conscience subjective. Il y a donc bien une perversion fondamentale de ce que le statut narratif permettait de faire. Si Proust choisit un narrateur homodiégétique, c'était bien pour pouvoir rendre au lecteur l'existence d'une intériorité que dénie généralement le recours au narrateur hétérodiégétique. Le même rapport

déceptif existera dans *L'amant*, mais cette fois par rapport à toute la convention autobiographique. Un seul récit échappe à la typologie traditionnelle du statut narratif, il s'agit de *L'amante* :

En effet, ici le narrateur apparaît vaguement dans le récit pour faire un reportage avec trois personnes qui racontent tour à tour l'histoire d'un crime et qui deviennent ainsi les véritables narrateurs du récit (Skutta 1981 : 57).

Ainsi, ce roman présente une structure emboîtée où tous les narrateurs sont explicitement intradiégétiques. Néanmoins, le narrateur du récit 1 se contente de poser des questions, il est au stade de l'enquête pré-romanesque. Les deux premiers narrateurs du récit 2 racontent simplement l'histoire dont ils ont été les témoins et ne sont donc pas à strictement parler homodiégétiques. Par contre, Claire Lannes raconte sa propre histoire, mais comme si elle était arrivée à quelqu'un d'autre, ne profitant nullement de son statut homodiégétique et refusant même d'expliquer son meurtre. Ainsi Duras casse-t-elle l'avantage du narrateur homodiégétique qui consisterait à pouvoir justifier les informations concernant l'intériorité des êtres. Le même procédé sera d'ailleurs utilisé dans *L'amant* où elle refusera presque systématiquement l'avantage du « je » autobiographique. La construction du personnage se fait beaucoup plus par les informations que le regard ou le dire des autres peuvent donner sur le personnage-narrateur-auteur :

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

Dès l'incipit, Duras parle d'elle au travers de la perception d'un autre, elle se livre comme objet du regard de l'autre, de la parole de l'autre sur elle-même. Même pour l'explication des faits, elle reproduit celle des autres qu'elle confirme ou infirme :

On m'a souvent dit que c'était le soleil trop fort, pendant toute l'enfance. Mais je ne l'ai pas cru. On m'a dit aussi que c'était la réflexion dans laquelle la misère plongeait les enfants. Mais non ce n'est pas ça. [...] Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu. Ça devait se passer la nuit. J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu (Amant : 12-13 ; nous soulignons).

Et lorsqu'elle pourrait fournir la bonne explication, celle-ci prend la forme vague de l'indéfinition. Les différents « non » placent aussi la narration sur un plan dialogique fondamental évitant la conscience unitaire et structurante qui lie normalement les autobiographies et unifie les différents *moi* en présence. Elle arrive même à décrire la perte de sa virginité en nommant le sexe de l'homme et le sang perdu, elle évoque des détails, comme la douche, généralement éliminés des scènes érotiques. En fait, l'autobiographie permet à Duras de fracturer la loi de décence jusqu'au bout puisqu'elle remet ainsi en cause sa personne réelle. Elle dira même de manière indirecte en parlant des camouflages du *Barrage* que c'est cette impudeur qui a plu aux gens parce qu'elle correspondait à leur curiosité (*Vie matérielle* : 100).

D'autres faits, dans *L'amant*, subvertissent en profondeur la convention autobiographique : l'ordre chronologique, profondément inscrit dans les lois du genre,

n'est pas respecté et le pacte référentiel ne l'est pas non plus. À titre d'exemple, le roman débute par une réflexion sur la beauté de l'héroïne émanant apparemment d'un parfait inconnu. Or Duras désignera dans une interview cet inconnu comme le frère de Prévert qu'elle connaissait donc. Elle casse aussi le rapport au savoir en émaillant son discours de nombreux « je ne sais pas ». Au total, figurent sur l'ensemble du roman 81 mentions d'ignorance, chiffre relativement élevé quand le savoir à transmettre concerne sa propre vie :

Dans les histoires 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 [...] (Amant : 34 ; nous soulignons).

À titre comparatif, un roman de longueur à peu près équivalente, comme *Les yeux*, en comprend 117. Mais, plus curieux, elle dénie complètement le contenu autobiographique lui-même en disant :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a pas de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y a personne (Amant : 14).

Tout le principe même de l'autobiographie y est nié : pas d'histoire, pas de chronologie, pas d'événements centraux par rapport auxquels les autres s'organisent, pas de sujet. Cette subversion profonde, elle l'explicite de manière plus théorique dans *La Vie matérielle* :

Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C'est vrai qu'il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la chronologie, des faits extérieurs. On prend ce modèle-là en général. On part du commencement de sa vie et sur les rails des événements, les guerres, les changements d'adresse, les mariages, on descend vers le présent (Vie matérielle : 99).

Le statut du narrateur influe donc fondamentalement sur la nature de l'information et sur la manière dont elle est gérée. Mais Duras casse le rapport généralement établi, utilisant des narrateurs homodiégétiques ou autobiographiques comme s'ils étaient hétérodiégétiques, et subjectivant le narrateur hétérodiégétique. Notations de perception, structures dialogales et axiologisation du témoignage⁸¹ lui confèrent un statut de narrateur représenté et donc une existence textuelle. Mais quel que soit son statut, le narrateur ne sera jamais le porte-parole de la vision unifiée du monde de l'auteur inscrit. Au contraire, dans les passages qui lui sont imputables, on retrouve tout à la fois mélangées des informations relevant de son statut de témoin et des considérations imputables à l'auteur inscrit ou, au contraire, issues de la morale bourgeoise récusée par ce même auteur inscrit. Le discours narratif durassien s'avère alors fondamentalement polyphonique comme le prouve cet extrait de *Moderato* :

Lentement, la digestion commence de ce qui fut un saumon. Son osmose à cette espèce qui le mangea fut rituellement parfaite. Rien n'en troubla la gravité. L'autre attend, dans une chaleur humaine, sur son linceul d'oranges. Voici la lune

⁸¹ Nous en retrouverons les différentes marques, dont Skutta (1981 : 26-27) donne pour *Moderato* une liste relativement exhaustive, dans la partie consacrée aux normes.

qui se lève sur la mer et sur l'homme allongé. Avec difficulté on pourrait, à la rigueur, maintenant apercevoir les masses et les formes de la nuit à travers les rideaux blancs. Madame Desbaresdes n'a pas de conversation (Moderato : 102).

Tout le passage est imputable au narrateur, pourtant derrière lui se dissimulent des voix et des consciences différentes. Une première unité se dégage de « Lentement » à « oranges ». Le discours narratif est empreint de nombreux subjectivèmes visant à humaniser le saumon et le canard par une isotopie de mort et à « bestialiser » les humains par des termes comme « digestion » ou « espèce » ; le tout étant qualifié de rituel mortuaire parfait. Toute cette vision mortuaire d'une société bourgeoise qui engloutit les êtres est une pensée imputable à l'auteur inscrit. Ensuite, de « voici » à « rideaux blancs », se situe un passage attribuable au narrateur hétérodiégétique qui, toutefois, sort, sous la forme d'un déictique, de son rôle strict de témoin-rapporteur par le recours camouflé à un savoir extérieur à la scène à laquelle il assiste, savoir qui le rangerait dans une forme d'omniscience. Il est à noter aussi qu'il a recours à l'existence virtuelle d'un autre témoin sous la forme d'un « on », mais qui pourrait aussi représenter Anne et son regard tentant d'échapper à cet univers carcéral. Enfin, vient la dernière phrase du passage qui, relevant de l'indirect libre, cache derrière la voix narrative les pensées des invités au repas, porteurs idéologiquement de la morale bourgeoise. Cette assertion ne peut être attribuée à l'auteur inscrit qui a montré, tout au long des pages précédentes, une Anne Desbaresdes engloutie dans une longue conversation à la recherche d'elle-même avec Chauvin. Le lecteur inscrit se voit ainsi attribuer la lourde tâche d'opérer la synthèse : Anne peut parler, parler d'elle-même mais elle est tuée par cette société bourgeoise qui, profondément, la condamne. Ainsi, chez Duras, même le discours narratif n'est pas unitaire et une même voix peut assumer plusieurs types de consciences : celle de l'auteur inscrit, celles des personnages... Il rompt ainsi avec la tradition romanesque où généralement le narrateur s'identifie soit à la conscience prêtée à un des personnages, soit à celle de l'auteur inscrit.

L'étude systématique de la gestion de l'information par les différents narrateurs justifierait une recherche spécifique. Aussi nous sommes-nous contentée, ici, de donner des indications qui permettent toutefois de dégager les grands traits de cette gestion. Nous approfondirons quelques-unes de ces pistes dans l'étude plus détaillée que nous consacrons à *Détruire*, roman représentatif de la deuxième période durassienne et globalement moins étudié que *Moderato* ou que les romans du cycle indien.

En conclusion, nous dirons que les informations sont essentiellement apportées par le dialogue entre les personnages, que complète un narrateur-témoin sous la forme générale d'une focalisation externe, avec de rares incursions dans l'intériorité des personnages. Le fait le plus remarquable est le refus de toute forme de vision unifiée, puisque même la voix narrative se fragmente dans sa fonction émettrice où elle peut être tout à la fois le narrateur lui-même, un personnage ou l'auteur inscrit. En outre, ce narrateur constitue en quelque sorte une projection textuelle du lecteur inscrit qui assiste en témoin aux interactions se déroulant devant lui. Ainsi le lecteur se trouve-t-il vraiment dans la même situation que dans la vie réelle où pour appréhender le monde et plus essentiellement les autres, il ne peut faire appel qu'à sa perception auditive et visuelle complétée par un travail d'inférences par lequel il tente de constituer un savoir unifié sur l'autre, savoir qui ne lui est jamais donné.

2.3. Application à un roman : *Détruire dit-elle.*

Afin de démontrer plus complètement le fonctionnement de la communication durassienne, il nous a semblé intéressant de montrer concrètement comment ces différents points s'articulent au sein d'un même roman pour en gérer l'information. Nous avons choisi *Détruire* parce qu'il est, en tant que roman de la deuxième période, représentatif de l'écriture durassienne. Toutefois, nous ne ferons qu'une étude détaillée de l'incipit et du premier dialogue de personnages, afin d'éviter le caractère fastidieux et assez redondant d'une étude linéaire systématique.

La première unité (p. 9-11) est essentiellement à charge du narrateur. Les informations fournies relèvent majoritairement du cadre spatio-temporel. Mais elles restent parcellaires, un parti pris d'anti-exhaustivité est retenu. À titre indicatif, pour le lieu, les seules informations données au lecteur sont que les personnages se trouvent dans une salle à manger avec des baies qu'encadrent un parc et des terrains de tennis. Le lieu comprend des tables. Sur la table de la femme : un livre et deux flacons de pilules. Ce n'est qu'à la page suivante que le lecteur apprendra indirectement par le biais de l'expression « clients de l'hôtel » que la scène se passe dans ce cadre. Il n'y a aucune indication de structure englobante plus vaste, telle qu'une ville imaginaire ou réelle. L'ordre même de la description est en quelque sorte inversé : le détail arrive avant la structure générale. Le principe de pertinence romanesque est bafoué. Des personnages apparaissent : un homme, une femme. Ils ne sont pas identifiés, ils ne sont pas nommés. De la dame, seules sont décrites quelques manifestations extérieures : regard, plissement des yeux, l'ouverture et la fermeture du livre. Autant d'informations qui ne correspondent pas à la pertinence romanesque, mais qui dérogent cette fois à la loi d'anti-exhaustivité dans la mesure où le fait que le personnage plisse les yeux sous l'action de la lumière relève d'un souci du détail. Lorsque commence sa description, un même déni d'information se fait jour : « on ne sait pas la couleur des yeux » (p. 10). De l'homme, rien n'est connu sinon qu'il la regarde, et qu'il est arrivé six jours après elle, ce qui ne dit pas au lecteur ni quand, ni pourquoi elle est là. Des propos au style direct se font entendre, les voix qui les prononcent restent dans l'anonymat total en l'absence de toute forme de discours attributif. À la page 11, il est dit que « quelqu'un téléphone ». Restent absents de cette information les partenaires de la communication, ainsi que le contenu. Seule figure une notation de l'écoute de la part du personnage masculin. Le lecteur pourra reconstituer certaines informations par un travail d'inférences fait à partir des indications données. Il saura alors que c'est à la femme qu'on téléphone, que le procédé est habituel et relève d'une consigne, mais il lui faudra attendre la conversation entre Alissa et Élisabeth Alione (p. 77) pour savoir que ceux qui lui téléphonaient étaient au nombre de deux, l'amant et le mari :

Quelqu'un téléphone. La première fois elle était dans le parc. Il n'a pas écouté le nom. La deuxième fois, il l'a mal entendu. Quelqu'un téléphone donc après la sieste. Une consigne sans doute (Détruire : 11).

Même l'information délivrée par le narrateur, dont la voix pourrait se confondre avec les pensées de Max Thor, perturbe plus qu'elle ne clarifie, unifiant les coups de téléphone sous la forme d'un émetteur unique et détruisant par l'expression d'un « sans doute »

l'information à peine apportée. Duras fragmente donc toute l'information, incitant en permanence son lecteur à faire des interprétations rétroactives (Moeschler 1985 : 115). Ainsi une phrase comme « quelqu'un téléphone » est-elle fondamentalement ambiguë, et à première vue semblerait plutôt vouloir dire qu'un personnage quelconque est en train de téléphoner et que l'information, sur le plan de la pragmatique fictionnelle, n'a d'autre importance que de planter un décor. Ensuite par la notation de « la première fois », le lecteur est obligé de penser qu'il y a eu plusieurs coups de téléphone. Il apprend du même coup que ce devait être à « elle » qu'on téléphonait puisqu'il est signalé qu'« elle était dans le parc » et qu'ensuite il est dit « qu'il n'a pas écouté le nom ». C'est au lecteur de restituer en fonction de ses connaissances encyclopédiques, c'est-à-dire de ce qui se passe habituellement dans ce genre d'hôtel, l'information absente qui est qu'un membre du personnel hôtelier a appelé la femme de l'histoire en la nommant. Tout ce travail d'inférences amène le lecteur à compléter la première phrase sous la forme d'un « quelqu'un a téléphoné pour elle ». Ensuite, on apprend que le phénomène s'est produit une deuxième fois, mais c'est le commentaire narratif qui apprend que le fait est habituel et que sans doute celui qui téléphone est un familier, puisque cela se produit toujours au même moment. Ainsi, pour une simple information qui pourrait se dire sous la forme de « quelqu'un téléphone habituellement pour elle après la sieste, mais Max Thor n'a pu entendre le nom, lorsqu'on l'appelait pour y répondre », tout un travail d'inférences est à faire pour restituer les trous du texte. Travail d'inférences relativement complexe dans la mesure où il force le lecteur à une rétrospection interprétative. En outre, il doit posséder une connaissance du fonctionnement des hôtels somme toute assez luxueux pour restituer les blancs du texte. Le lecteur inscrit dans le texte doit donc avoir non seulement un niveau intellectuel relativement élevé mais aussi un certain niveau social. Tout ce travail est en fait inutile, puisque l'information ainsi obtenue ne joue quasiment aucun rôle dans la diégèse et rappelle simplement l'existence d'un extérieur. Le lecteur serait en droit de penser que la romancière se moque de lui. L'information temporelle n'est pas plus fiable : elle commence par un trou de six jours. Quant au narrateur, il figure comme voix du texte, comme le marque un « oui » inscrivant son monologue scriptural dans un dialogue avec soi-même, voire avec un autre :

Elle, oui, elle voit, elle regarde (Détruire : 9 ; nous soulignons).

Ce narrateur, s'il est bien hétérodiégétique dans la mesure où il ne raconte pas sa propre histoire, pose le problème de sa caractérisation en extradiégétique puisqu'il est comme l'oeil d'un cameraman qui voit les événements se dérouler devant lui et s'incorpore en témoin de l'histoire, donc en présence intradiégétique indéfinie. Les informations qu'il délivre sont de l'ordre de l'incertitude, ou du déni de savoir comme dans l'exemple suivant :

Devant elle, il y a le livre. Commencé depuis son arrivée à lui ? ou encore avant ? (Détruire : 9 ; nous soulignons).

La partie allant de la page 11 « Soleil. Septième jour » à la page 14 « Il ferme le livre » est elle aussi à charge du narrateur. La description de la femme qui dort se continue par touches fragmentées. Les informations données sont toujours d'ordre physique (grandeur, minceur), donc d'ordre extérieur. Seul, l'adjectif « morte » (p. 11) employé pour caractériser son attitude peut référer à une certaine forme d'intériorité. Des indications spatio-temporelles parsèment le texte. L'arrière-plan est construit sur le mode de

l'indéfinition et de l'absence :

Mais dans la torpeur de la sieste une voix d'homme éclate, vive, presque brutale. Personne ne répond. On a parlé seul. Personne ne se réveille (Détruire : 14 ; nous soulignons).

Première dérogation au code narratif utilisé et au parti pris de focalisation externe :

Elle est belle. C'est invisible. Le sait-elle ? - Non. Non. La voix se perd du côté de la porte de la forêt. Personne ne répond (Détruire : 13).

La beauté de la jeune femme est mentionnée, mais cette mention subjective, à peine formulée, se trouve contestée dans son présupposé. Le lecteur est obligé en vertu de la loi de cohérence textuelle, remplaçant la maxime de qualité, d'inférer un complément informationnel du type « en ce moment » ou « pour celui qui regarde ». Mais alors comment justifier l'échange qui s'en est suivi ? À qui attribuer les voix qui parlent ? À des personnages non encore présentés ? Au narrateur ? Ou à cette voix qui se perd, mais à laquelle il est dit que personne ne répond ? Duras déroge fortement ici aux maximes de qualité et de modalité et le lecteur, s'il ne veut pas prêter à l'auteur une incohérence fondamentale, est obligé de reconstruire par tout un système d'inférences une information de ce type : la jeune femme est belle, bien qu'en ce moment ce ne soit pas perceptible. Deux voix sont en train de discuter à propos de cette beauté. Quant à « la voix [qui] se perd », elle peut être celle d'un des interlocuteurs. Il est alors signalé que l'échange n'est plus entendu par le rapporteur et qu'il y a de fortes chances qu'il ne se poursuive pas exactement sur le même thème, mais cela pourrait être aussi la voix d'arrière-plan dont il avait déjà été question quelques lignes plus haut. Une troisième interprétation est encore possible, qui relèverait du mécanisme de troncation : l'échange serait l'élément audible d'une conversation tronquée par rapport à une écoute et le thème de cet échange n'aurait rien à voir avec la partie narrative. Mais cette dernière interprétation ne correspondrait pas à la logique narrative qui est obligée d'articuler au moins par un point d'appui le dialogue et la partie narrative. Il est donc normal que le lecteur présuppose que le « le » de « le sait-elle ? » réfère à ce qui est donné par la narration. De toutes manières, il s'agit d'un bel exemple de dérogation au « soyez clair » qui laisse le lecteur dans le flou interprétatif proche de l'incertitude résultant de la perception globale du monde réel. Le lecteur est placé dans le même état que s'il se trouvait dans un hôtel relativement désert où il observerait une femme relativement jolie faire la sieste les après-midi. Il en découvrirait petit à petit certains aspects physiques. De temps à autre, il entendrait une voix qui viendrait couper ce calme relatif. Le tout se passant sous l'oeil d'un deuxième témoin par un processus de regard regardé. Des inférences sont donc à faire à un double niveau : d'une part pour reconstituer l'information diégétique de base, d'autre part pour appréhender la portée générale de la fiction. Duras désire, en effet, placer son lecteur dans le même rapport de cognition que dans la vie réelle.

En outre, Duras déroge conjointement à la loi d'exhaustivité et d'anti-exhaustivité. Après six pages de récit, le lecteur ne connaît toujours rien sur l'identité des principaux protagonistes, par contre les gestes de la femme sont décrits avec un fourmillement de détails qui ne s'avéreront pas pertinents en eux-mêmes pour la stricte progression diégétique. Un premier exemple concerne l'arrivée d'Élisabeth Alione dans le champ de vision :

Quand elle arrive, elle passe près de sa table. Elle se tient de profil face à la haie. La surveillance dans laquelle il la tient s'en trouve facilitée (Détruire : 13).

Un deuxième a trait au script de « prendre un médicament » :

Tout à coup, dans un geste nerveux, elle verse de l'eau dans son verre, ouvre les flacons, prend des pilules, avale (Détruire : 14).

Bien sûr, la fragmentation de l'acte permet de rendre, à l'écrit, l'état d'extrême nervosité du personnage et de témoigner ainsi d'une certaine intériorité⁸², mais la décomposition d'un acte somme toute assez secondaire en micro-unités relève d'une perversion du code d'écriture. Le lecteur sera obligé de réinterpréter l'expression « clients de l'hôtel » de la page 10 en se demandant s'il ne s'agit pas plutôt d'un hôpital psychiatrique ou d'une maison de repos. Les consignes concernant l'interdiction de jouer au tennis pendant la sieste semblent corroborer cette première supposition. Les informations engendrant ce type d'inférences se distillent au fil du texte. Max Thor dira que, dans cet hôtel, « il n'y a que des gens fatigués » (p. 16), Stein (p. 16) dira « Je suis comme vous, je ne suis pas malade » et Alissa (p. 63) dira à Élisabeth Alione « Nous pensions que cet hôtel était comme un autre ». Bref, toutes les formulations pour désigner ce lieu sont atténuées d'une manière ou d'une autre : recours à la litote, à l'expression négative, à la périphrase. Le seul personnage qui formulera la situation abruptement sera Bernard Alione, à la fin du roman (p. 115), lorsqu'il traitera les personnages de malades. Et le jeu est subtil, car Bernard Alione est un représentant de l'idéologie bourgeoise et le lecteur qui ose porter ce jugement sur l'hôtel et les personnages se retrouve, lui aussi, à la même place que Bernard Alione : ceux qui dérangent sont des fous, des malades.

Dès lors, tout le début du roman qui devrait fournir de manière assez précises les indications concernant les composantes diégétiques laisse le lecteur dans une ambiguïté totale à propos des lieux, de la temporalité, des personnages et de la voix narrative. L'auteur inscrit déroge systématiquement à toutes les lois régissant l'information stricte.

Vient ensuite le premier dialogue du roman. Il commence à la page 14 et se clôture à la page 22. Les voix ne sont, dans un premier temps, pas identifiées. Duras entretient un flou en dérogeant ainsi complètement à la loi d'informativité dans son articulation avec le principe de pertinence. La gestion de l'information continue à perturber :

- Vous permettez ? Il relève la tête et le reconnaît. Il a toujours été là, dans cet hôtel, depuis le premier jour. Il l'a toujours vu, oui, soit dans le parc, soit dans la salle à manger [...]. Son âge n'est pas ce qui apparaît, mais ses yeux (Détruire : 15 ; nous soulignons).

Le narrateur cumule ici un ensemble de caractéristiques divergentes : il apparaît comme voix du texte sous la forme d'un « oui » qui apparente son discours soit à un monologue intérieur imputable à lui-même ou au personnage que le lecteur pourrait rétrospectivement identifier comme étant Max Thor, soit à un dialogue avec un personnage non identifié qui pourrait en quelque sorte préfigurer le lecteur qui ainsi s'inscrirait explicitement dans le texte. De toutes manières, le statut narratif est loin d'être clair. Une autre ambiguïté apparaît dans l'indication « il le reconnaît » qui présuppose chez le personnage et chez le narrateur un savoir que le lecteur ne possède pas. Aussi la

⁸² Il ne s'agit toutefois que d'une intériorité telle qu'elle se décèle au comportement et nullement d'une introspection.

loi d'exhaustivité se trouve-t-elle transgressée, et le lecteur est alors obligé d'inférer une existence extratextuelle au personnage connu du seul narrateur, à moins qu'il n'impute l'expression « il le reconnaît » au supposé Max Thor. En outre, le narrateur déroge explicitement à la loi d'informativité en refusant de livrer l'indication concernant l'âge du personnage et en se plaçant ici strictement au sein d'une focalisation externe.

Arrivent alors les premiers échanges entre les personnages. Après quelques échanges phatiques du type « vous permettez ? » et « je ne vous dérange pas » visant à réparer l'agression territoriale, apparaît le premier vrai échange informationnel :

Sa voix est vive, presque brutale. - Vous êtes un écrivain ? - Non. Pourquoi me parlez-vous aujourd'hui ? (Détruire : 15 ; nous soulignons).

On y constate une certaine redondance dans l'information puisque le « aujourd'hui » confirme bien le présupposé à extraire de « il le reconnaît ». Il semble que l'auteur inscrit préfère dédoubler les présupposés plutôt que de recourir à l'information explicite. Le phénomène accroît l'ambiguïté de l'information et complexifie fortement le travail du lecteur. La loi d'informativité est elle aussi cruellement bafouée puisque le seul savoir que le lecteur puisse acquérir sur le personnage est un savoir négatif : il n'est pas écrivain. Les voix qui apparaissent ne sont toujours pas explicitement attribuées. Le lecteur pourra toutefois attribuer la deuxième réplique à Max Thor, par une réinterprétation à la lumière des savoirs ultérieurement acquis. Mais tout ceci présupposerait alors au minimum une deuxième lecture. En outre, cette réplique déroge à toutes règles de politesse. Tout d'abord au niveau de la microstructure : la réplique dans le roman est réellement agressive si le lecteur inscrit s'en réfère aux interactions réelles pour l'évaluer. Répondre à quelqu'un qui, déjà, met en risque sa face positive en tentant d'initier une interaction verbale par une interrogation qui devrait se lire comme un acte indirect de refus et agresser ainsi sa face positive qu'il met en risque en accentuant la menace territoriale est un acte d'impolitesse fondamental. Cet acte agit indirectement sur le lecteur inscrit qui devrait être choqué par cette impolitesse. Ainsi, l'acte est doublement transgressif en remettant en cause le fonctionnement normal de la civilité, il choque en quelque sorte le lecteur inscrit et transgresse ainsi une forme de décence qui consisterait pour l'auteur inscrit à ne créer que des personnages qui ne dérogent pas aux règles de la société polie.

Le dialogue se poursuit alors par une réplique de Stein qui déclare :

- Je dors mal. Je redoute d'aller dans ma chambre. Je tourne en proie à des pensées exténuantes (Détruire : 16).

Le personnage transgresse la loi de décence parce que le lecteur sait qu'il n'est pas normal de donner à une personne avec qui l'on vient à peine d'entrer en interaction verbale ce type d'informations reliées à une situation aussi intime que le sommeil. De plus, au sein de la macrocommunication, ce type d'information déroge à la loi d'exhaustivité en relation avec le principe de pertinence. Il induit chez le lecteur le sentiment d'une perversion du code romanesque. Le lecteur pourrait réagir en considérant l'acte comme une insulte qui lui est faite et pourrait s'indigner du fait que le romancier lui donne des informations aussi particulières sur un personnage qu'il ne connaît pas encore.

À ce stade de la lecture, il est à noter que le lecteur ne détient encore aucune information sur le personnage féminin qui reste un simple « elle » observé de l'extérieur.

Duras entretient ainsi auprès du lecteur une forme de suspens, un mystère sur son héroïne à caractère toutefois bien déceptif puisqu'Élisabeth Alione s'avérera être une personne somme toute assez commune ayant eu une relation adultérine et qui est en train de revenir dans l'ordre établi.

La conversation en arrive alors à l'évocation du passé d'un des deux personnages, sans doute Stein : une femme y est évoquée, peut-être une forme d'histoire d'amour, peut-être la cause de la présence du personnage dans cet hôtel pour gens malades. En tout cas, le lecteur n'aura que des informations fragmentées sans aucune certitude. Indépendamment de l'information diégétique qui est fortement lacunaire, le passage confirme l'hypothèse inférentielle d'un hôtel de cure ou d'une maison de repos et confère une existence extratextuelle au personnage. Arrive alors le passage où le dialogue informe sur l'identité des personnages :

- Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif. Voici, elle passe tout près du porche. Elle est passée. - Vous avez entendu mon nom ? - Oui. C'est Stein (Détruire : 18).

La répétition du nom se justifie sur le plan dialogal par l'absence de réplique réactive du deuxième personnage. Habituellement, dans la vie, ce type de réplique engendre la réciproque. Sur le plan macrotextuel, un accent particulier est mis sur la judaïté du personnage. C'est le même passage qui présentera la femme du deuxième personnage : Alissa. À ce moment, il semble pourtant que Stein ne la connaisse pas puisqu'il dira :

- J'imaginai que vous étiez un homme libre de toute attache à l'extérieur de l'hôtel - il sourit -, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez jamais de courrier. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa. Elle reste debout devant une allée - celle qui mène à la forêt - hésite, puis se dirige vers le porche de l'hôtel. - Dans trois jours. Alissa est dans sa famille. [...] Elle est rentrée. C'est son pas. Elle traverse le couloir (Détruire : 19).

L'extrait dénonce toujours le statut très ambigu du narrateur. Une expression comme « c'est son pas » fait de lui un personnage à part entière, capable d'identifier ses personnages, de les reconnaître, fait somme toute assez transgressif par rapport au statut choisi. Mais son intérêt majeur ne réside pas là. En fait, il pourrait relever de l'autotextualité puisque tout en informant le lecteur sur l'isolement de Max Thor, il développe la fausseté de la déduction de Stein. S'agirait-il d'une mise en garde adressée au lecteur sur le risque d'erreurs des déductions, remettant ainsi en cause tout le savoir inférentiel que le lecteur aurait pu construire ? L'hypothèse est probable surtout qu'immédiatement après le déictique prenant la forme d'un « voici qu'arrive Alissa » tendrait à faire penser que le « elle » de « elle reste debout » réfère à Alissa. Or la réplique suivante « dans trois jours », circonstance sans action à laquelle succède l'information selon laquelle « Alissa est dans sa famille », laisse supposer que la femme qui marche n'est pas Alissa. Il y a donc chez Duras tout un mécanisme d'interprétation rétroactive. Le fait qu'Alissa soit dans sa famille implique de réinterpréter le « dans trois jours » comme une indication du moment où Alissa arrivera. Ce qui oblige le lecteur à déduire que la femme qui marche n'est pas Alissa alors que le « voici Alissa » aurait pu laisser croire, selon l'habitude durassienne⁸³, au pouvoir performatif de la parole. La linéarité du texte se fait donc aussi à rebours et l'acte de lecture s'en trouve

⁸³ Dans *L'amant*, par exemple, où le nom de Betty Fernandez suffit à la faire apparaître (p. 82).

singulièrement complexifié. Le procédé, dérogeant à la maxime de qualité, sous-entend l'indistinction des femmes et l'union dans une même féminité faite d'absence et de mystère.

Un tel passage indiquant l'absence totale de relation entre Stein et Alissa rendra très étonnantes pour le lecteur les interactions des pages 36 et 49. On y trouve des déclarations ou des faits surprenants pour des gens qui ne se connaissent pas :

- Vous ne m'aviez pas dit qu'Alissa était folle, dit Stein. - Je ne le savais pas, dit Max Thor (Détruire : 36). - Alissa, appelle-t-il enfin. C'est Stein. - Stein. - Oui. Je suis là. Elle ne bouge pas. Stein se laisse glisser à terre, pose sa tête sur les genoux d'Alissa. - Je ne vous connais pas, Alissa, dit Stein. [...] Ils se taisent. Il pose ses mains sur le corps d'Alissa. - Tu fais partie de moi, Alissa. Ton corps fragile fait partie de mon corps. Et je t'ignore (Détruire : 49-50).

Dans le premier extrait Stein possède un savoir sur Alissa que rien dans le texte ne justifie. La loi de cohérence et de vraisemblance, forme littéraire de la maxime de qualité, s'en trouve bafouée. Bien sûr, des sous-entendus surgissent, le lecteur ne pouvant supposer que le romancier déroge aux lois : soit Stein possède la connaissance innée du monde et communique au-delà du savoir rationnel avec les êtres de folie et de destruction, soit un élément de la diégèse comprenant au minimum une rencontre dialoguée entre Alissa et Stein n'a pas été racontée au lecteur et la réplique de Stein devient un des marqueurs de l'ellipse narrative. L'habitude de lecture des romans durassiens amènerait plutôt le lecteur à émettre la première hypothèse dans la mesure où les juifs, chez Duras, sont généralement des figures de la connaissance absolue et intuitive sur le monde, faite d'absence et de destruction. Quant à l'extrait des pages 49-50, il est encore plus surprenant. Comment, alors que les personnages n'ont eu entre eux qu'une conversation (p. 40-42) réunissant Alissa, Max Thor et Stein pendant laquelle l'amour d'Alissa pour son mari a été exprimé, Stein ose-t-il se permettre l'invasion territoriale inacceptable pour la morale occidentale en franchissant les barrières du corps, tout en réaffirmant sa non-connaissance d'Alissa ? Les personnages transgressent les règles de politesse, et l'auteur inscrit, la maxime de qualité puisqu'il brouille singulièrement son texte. Faut-il que le lecteur infère une « incohérence de la romancière » et qu'il referme le livre dans une exaspération profonde contre l'auteur ? Ou faut-il au contraire qu'il essaie de rétablir une cohérence textuelle, une vraisemblance du texte en présupposant des ellipses narratives ou une identité fusionnelle entre les deux figures de la destruction ? Encore une fois, pour le lecteur qui entretient une histoire de lecture avec Duras, c'est la dernière hypothèse qui paraît la plus plausible. Mais aucune certitude ne lui est conférée et le savoir que le lecteur pourrait ainsi se constituer sur le texte demeurera dans le doute absolu.

Les dialogues se poursuivent alors dévoilant petit à petit la personnalité d'Élisabeth Alione : son identité (p. 23), des précisions sociales (p. 27) données sous la forme d'une fiche signalétique d'hôtel, lue par Stein, son entourage familial (p. 31-37), jusqu'aux confidences (p. 55-71 et 75-78) faites à Alissa où elle dévoile un peu de son mystère en fournissant le motif de sa présence dans cet hôtel⁸⁴. Des autres personnages, très peu de choses sont dites : leur statut social minimal (Max Thor est professeur, Alissa était son

⁸⁴ Nous les étudierons ultérieurement.

étudiante, Stein est écrivain), leur relation amoureuse (ils sont les amants d'Alissa, comme ils le disent eux-mêmes). Les événements sont d'ordre langagier, les autres se réduisent à une partie de cartes, de croquet ou aux visites du mari. Le texte se préclôt sur un projet de retrouvailles :

- La plage est toute petite, dit Stein. Il sera facile de les retrouver le soir, ou dans les rues, ou dans les cafés. Elle sera heureuse de nous voir (Détruire : 132).

L'existence des personnages se poursuit dans un avenir extratextuel à jamais absent du roman, situant ainsi le roman dans l'histoire d'une rencontre, d'une « micro-tranche de vie ». Duras supprime en fait de sa narration tout passé et tout avenir des personnages et ces éléments ne se situent qu'à l'intérieur des paroles de personnages sous la forme fragmentée d'une mémoire ou sous la forme incertaine d'un projet. La vraie clôture du texte est l'apparition d'une musique dévastatrice provenant de la forêt qui comme le dit Alissa est une « musique sur le nom de Stein ».

Nous avons tenté d'illustrer par l'analyse du début de *Détruire* comment s'articulaient, au sein de la gestion de l'information, les différentes transgressions aux lois du discours. La source de l'information y est essentiellement le dialogue entre les personnages. Le narrateur intervient au début mais comme un simple témoin visuel et auditif dont le champ de vision ne dépasse pas le lieu où déambulent les personnages. Il déroge fortement aux maximes de quantité et de relation dans sa reformulation en trois lois discursives réarticulées autour du principe de pertinence. Le lecteur est privé à la fois du moment référentiel de l'action, du cadre global de l'action, de l'identité des personnages, alors que lui sont fournis un ensemble de renseignements de peu d'intérêt par rapport au fonctionnement de la diégèse. Une ambiguïté généralisée réside dans le statut du narrateur, dans le statut des voix qui de temps à autre viennent interrompre le discours narratif en le ponctuant de « voici » et de « oui », lui conférant par là une forme dialogale à allocutaire mystérieux. Ensuite, ce seront les dialogues qui prendront en charge l'information, entrecoupés çà et là de notations narratives se rapprochant plutôt de la didascalie dans la mesure où y sont notés les déplacements, les mouvements et les indices paraverbaux accompagnant la parole et des informations concernant la chaleur, le parc, les tennis et la forêt au loin. Ces dialogues fonctionnent en trope communicationnel puisque toute information échangée entre les personnages doit surtout fonctionner comme une information destinée aussi au lecteur inscrit. Des inférences assez lourdes, dans la mesure où elles sont rétroactives, sont à faire et elles s'avèrent en outre relativement décevantes puisqu'elles ne concernent souvent que des détails et ne permettent presque jamais d'arriver à un savoir. Apparaissent en plus de nombreuses transgressions à la maxime de modalité et surtout aux lois de politesse. On aura vu également que toute transgression à ces règles de politesse, dans la représentation qui est faite des personnages, fonctionne aussi comme transgression dans le rapport unissant l'auteur et le lecteur inscrits : mettre des personnages qui menacent trop ouvertement la face des autres peut choquer le lecteur et fracture ainsi une certaine la loi de décence. Mais, dans son ensemble, toute la manière qu'a Duras de gérer l'information est une forme de menace potentielle pour la face positive du lecteur. Les inférences qui sont à faire à partir de ces transgressions fonctionnent à un double niveau. Tout d'abord une information implicite sur le plan de la stricte diégèse apparaît et qui serait de l'ordre du sous-entendu diégétique. D'autres inférences concernent le statut global de la fiction :

subversion du genre, écriture théâtrale, cinématographique, statut du lecteur.

3. Conclusion.

Duras, à partir du *Square*, a une façon bien à elle de gérer l'information romanesque, laissant en général le soin aux personnages d'en fournir la plus grande partie. Le procédé désagrège en quelque sorte la vision unitaire sur le monde et implique de la part du lecteur un mécanisme de grande reconstruction pour obtenir un savoir que d'autres inférences viendront déconstruire. La manière d'envisager l'étude de la gestion de ce contenu informationnel peut, comme pour les conversations authentiques, se faire à la lumière des « maximes conversationnelles » et des règles de politesse à condition de reformuler celles-ci en tenant compte de la spécificité du discours romanesque. Le principe de pertinence doit par exemple être revu en fonction de critères comme le sujet du roman, la place de l'information au sein du roman. Certains théoriciens nous avaient précédée dans cette voie, mais Pratt avait plutôt tenté, selon Lane-Mercier, de donner ainsi un statut pragmatique à la fiction romanesque et Maingueneau avait ouvert la piste, mais sans l'approfondir. Utiliser ces lois pour traiter de l'information romanesque permet d'envisager l'information sous le double aspect de quantité et de qualité préconisé par Todorov et de réarticuler par rapport à elles les deux manières dont la narratologie avait traité le problème, à savoir l'examen du statut du narrateur et surtout du focalisateur. Quant au troisième axe défini par Todorov, celui des sources, c'est la répartition des informations entre narrateur et personnages qui a permis de l'aborder.

Nous avons vu que le texte durassien était très transgressif par rapport à ces lois au point qu'on pourrait presque affirmer que Duras donne les informations qui habituellement sont tues dans un roman et tait ce qui habituellement est dit. Elle fait preuve d'une exhaustivité excessive par rapport à certains scripts, décompose le mouvement en une infinité de micro-actions, place entre l'inaccompli et l'accompli d'une action une série d'observations, mais tait la plupart des renseignements concernant le cadre spatio-temporel englobant, concernant l'identité du personnage, sa psychologie, son avenir et même son passé, qui ne fait le plus souvent l'objet que d'une reconstitution fragmentaire laissée à la mémoire.

Ainsi, l'abondance des transgressions place le texte durassien beaucoup plus dans l'implicite que dans le dit. Toute transgression communicationnelle, comme l'a remarquablement développé Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite*, amène des sous-entendus. Ceux-ci, dans le cadre romanesque, relèvent à la fois du diégétique et du statut global de la fiction. En fait, par cette façon de gérer l'information littéraire, Duras exige un travail interprétatif intense de la part de son lecteur qui doit reconstruire tout l'univers fictionnel dans la mesure où à l'exception de quelques indicateurs extérieurs, rien ne lui est fourni directement, à la manière de ce que Balzac, par exemple, pouvait faire. Mais Duras pousse le jeu plus loin : non seulement elle ne guide pas le mécanisme inférentiel, mais elle incorpore au sein de sa gestion un système de réévaluation rétrospective des inférences qui complexifie encore le travail du lecteur et casse ainsi toute idée de savoir constitué. L'acte fictionnel durassien, bien qu'il joue en permanence sur l'aspect valorisant du fait de « pouvoir comprendre Duras », est potentiellement menaçant pour la face positive du lecteur. En fait, il crée une classe de lecteurs qualifiés

de durassiens, et à propos desquels Mertens (1989 : 111) a cette phrase assassine : « l'heure est soudain venue de lire Duras en dépit des durassiens », mais donne à entendre que l'auteur se moque en quelque sorte de son lecteur en ne répondant à aucune de ses attentes. La gestion de la politesse a aussi un rôle de provocation généralisée d'une part, par le non-ménagement des faces de l'auteur tel qu'il s'inscrit dans le roman et d'autre part, par la politesse représentée où la transgression opérée par les personnages rejaillit au niveau de la macrocommunication par une forme de transgression à la loi de décence. Nous retrouverons le problème de la gestion de l'information dans les deux chapitres suivants, d'abord dans celui qui traite de la stéréotypie, que nous avons choisi de dégager du chapitre strict de la gestion de l'information parce qu'il participe de manière plus globale encore à la communication entre l'auteur et le lecteur inscrits qu'à la gestion, relativement restreinte, du contenu informationnel, et ensuite dans le chapitre consacré aux normes, lesquelles traitent beaucoup plus de l'information idéologique.

Chapitre 2 : Stéréotype et stéréotypie.

Si nous avons choisi d'étudier le phénomène de la stéréotypie de manière autonome, alors qu'il aurait pu être étudié en liaison avec la gestion de l'information et/ou avec le phénomène de polyphonie, ou encore avec les dialogues de personnages, c'est parce qu'il occupe une place toute particulière dans le texte durassien et qu'il se révèle être un problème d'une grande complexité interférant sur tous les aspects du texte. Il recoupe, en effet, des phénomènes à la fois mentaux (stéréotypes d'*inventio* et de *dispositio*) et langagiers (stéréotypes d'*elocutio*) dont le simple repérage est déjà problématique. En outre, la stéréotypie a été prise comme objet d'étude par différentes disciplines : la stylistique l'étudie sous la forme « de clichés de style », la rhétorique sous la forme de « lieux communs », la linguistique sous la forme d'« expressions figées » et la pragmatique conversationnelle sous la forme de « routines conversationnelles », sans compter qu'elle est aussi un objet d'étude pour les sociologues et les anthropologues sous la forme de « rituels » et de « représentations ». Les critiques littéraires, les poéticiens de la lecture comme les esthéticiens de la réception ont également contribué à son étude en posant le problème de la valeur littéraire des clichés ou en montrant l'importance du lecteur pour le décodage.

Cette simple énumération fait déjà apparaître un flou terminologique que confirment Amossy et Dufays :

Dans le langage courant, on parle [...] de clichés ou de stéréotypes, de lieux communs ou d'idées reçues, plus rarement aujourd'hui de poncifs. Le partage des mots et des notions n'est pas clair (Amossy 1997 : 5-7). On ne manque pas d'être frappé d'abord par l'abondance des mots disponibles pour désigner le concept. Stéréotype, cliché, lieu commun, poncif, topos, banalité, idée reçue, tous ces termes - et quelques autres - se renvoient l'un à l'autre dans une indifférenciation à peu près totale. On assiste donc ici à une singulière inflation synonymique qui semble trahir la difficulté de la langue à cerner une notion complexe (Dufays 1994 : 52).

Ce flou terminologique est rejoint par un flou catégoriel. Ainsi, Amossy et Rosen (1982 :

13) insèrent, par exemple, « le lieu commun » dans l'*inventio* seule :

Le lieu commun, on le voit, se définit sur le plan des idées et des arguments - au niveau de l'inventio,

alors qu'il pourrait être également classé, comme le fait Dufays, dans l'*elocutio*, dans la mesure où il caractérise un type de conversation.

Notre propos n'étant pas ici de faire une étude du stéréotype en lui-même mais bien de son utilisation dans le texte durassien, nous nous reposerons pour l'essentiel sur les différentes études d'Amossy et sur celle de Dufays qui a utilisé la notion dans sa liaison avec le phénomène de lecture. À l'instar de Dufays, nous utiliserons le terme de stéréotype comme appellation générique de toute une série de phénomènes tels que les clichés, les poncifs, les lieux communs, les expressions figées ou les banalités, termes entre lesquels il semble difficile d'établir une limite nette et définitive. À Amossy (1991 : 10), nous empruntons le terme de « stéréotypie » et sa signification : « perception que nous avons de cette activité généralisante et réductrice [qu'est le stéréotype] ».

Sur le plan de la catégorisation, nous distinguerons les « stéréotypes de pensée » correspondant aux catégories rhétoriques de l'*inventio* et de la *dispositio* et les « stéréotypes de langage » correspondant à celle de l'*elocutio*. Pour Dufays (1994 : 11), la *dispositio* relève du niveau thématique-narratif et l'*inventio* du niveau actantiel et idéologique, alors que l'*elocutio* relève du niveau linguistique et stylistique.

Nous consacrerons ce chapitre au phénomène de stéréotypie tel qu'il intervient plus spécifiquement dans la communication auteur/lecteur inscrits. Nous le retrouverons dans le chapitre consacré à la politesse pour les aspects qui concernent plus particulièrement le dialogue entre les personnages où des phénomènes de stéréotypie langagière interviennent en liaison étroite avec le ménagement des faces.

Le phénomène général de la stéréotypie joue un rôle non négligeable dans la communication entre auteur et lecteur inscrits. Selon Dufays (1994 : 8), « certains théoriciens, comme Charles Grivel, Michael Riffaterre et les théoriciens cognitivistes, sont même allés jusqu'à affirmer que les schémas stéréotypés constituaient les outils premiers de la lecture », autrement dit leur thèse consiste à dire que « comprendre un texte, [c'est] d'abord y reconnaître des stéréotypes » (Dufays 1994 : 12). Et il paraît évident qu'une partie d'un processus de lecture se trouve facilitée par les stéréotypes relatifs aux connaissances des lois du genre, des schémas traditionnels des grandes scènes, des types de personnages... Mais le mécanisme favorise aussi le processus d'émission ou de production du texte littéraire et l'on n'est pas loin de se retrouver dans l'une des fonctions que les conversationnalistes imputaient aux énoncés préfabriqués au sein des interactions authentiques pour lesquelles il avait été démontré qu'ayant fait l'objet d'une mémorisation antérieure, ils jouaient un rôle non négligeable dans la facilitation élocutive. Leur utilisation au sein du discours littéraire permet soit de simplifier l'information en laissant dans l'implicite du texte les éléments censés connus, au vu de leur caractère stéréotypé, soit au contraire de déjouer les attentes du lecteur. En outre, les stéréotypes appartiennent au patrimoine commun, à un fonds mental et langagier que des individus appartenant à une même culture se partagent et ils deviennent donc les indicateurs d'un savoir présupposé commun entre auteur et lecteur. Enfin, déjà au niveau de leur simple

repérage, les stéréotypes réclament un lecteur qui soit à même de les identifier.

Mais le recours à la stéréotypie dans le domaine littéraire est souvent sujet à des évaluations dépréciatives. Or le texte durassien, résultat de cette communication entre auteur et lecteur inscrits, utilise abondamment toutes les formes de stéréotypie. Duras lors d'un entretien radiophonique (France Culture, 1968) déclare même avoir bâti une pièce entière, *Le Shaga*, sur les idées reçues. De nombreux critiques ont signalé l'apparition du phénomène de stéréotypie dans son oeuvre sans toutefois en faire l'étude systématique (ne sont étudiés ni les différents niveaux d'apparition, ni leur portée) ni surtout sans examiner leur intégration dans la signification de l'oeuvre. Ces critiques frôlent même parfois la contradiction tant ils nous montrent une Duras grande consommatrice de clichés et de stéréotypes, mais soucieuse dans un même temps de créer un langage personnel :

Elle s'installe [...] dans le bavardage, comme dans ces dialogues, en apparence minables et conventionnels, qu'échangent le voyageur de commerce et la jeune bonne du Square, qui, sous la politesse froide des lieux communs, mettent à nu deux solitudes inconciliables (Bajomée 1989 : 65-66). [...] le matériau, banal en apparence, de ces écrits jonchés de stéréotypes s'inscrit encore et toujours dans la perspective globale d'un projet, d'une recherche d'être (Bajomée 1989 : 71). Partout, les écrits désignent le désir d'échapper à la banalité du langage courant, d'inventer un autre langage [...] (Bajomée 1989 : 173).

Nous verrons d'ailleurs en quoi le dégagement systématique des différents niveaux d'apparition du phénomène et l'utilisation des pistes ouvertes par Amossy et Rosen (1982) permettent de résoudre cette apparente contradiction.

1. La stéréotypie de pensée.

Cette forme de stéréotypie participe en profondeur à l'élaboration du texte littéraire, mais aussi à sa réception. Elle se subdivise donc en stéréotypes relevant de l'*inventio* et en stéréotypes relevant de la *dispositio*, utilisés dans la définition qu'en donne Dufays.

1.1. Les stéréotypes d'*inventio*.

Dans ce contexte, il faudrait encore distinguer, d'une part, les stéréotypes directement imputables à l'auteur inscrit qu'on retrouve sous la plume du narrateur ou dans les dialogues de personnages mais qui participent activement à la production du texte littéraire et, d'autre part, les stéréotypes qui se trouvent dans le texte comme représentations des conversations ordinaires. Ces derniers apparaissent alors uniquement dans les dialogues entre personnages et font l'objet d'une mise à distance de la part de l'auteur inscrit. Nous appellerons les premiers des « stéréotypes du premier degré » pour les différencier des deuxièmes qui, fonctionnant en système de représentation du langage ordinaire, surgissent en quelque sorte à un deuxième degré du texte.

a) stéréotype d'*inventio* du premier degré.

Dufays (1997 : 317) montre qu'ils s'identifient aux représentations socioculturelles concernant des « individus célèbres, des personnages, des lieux, des objets, des

institutions, des disciplines, des époques, des mouvements culturels, des phénomènes culturels, des expériences, des concepts, des systèmes de concepts ». C'est donc d'abord au niveau du dialogue de l'auteur et du lecteur inscrits que ces stéréotypes s'activent : ils font partie du système de production de l'auteur et doivent être décodés par le lecteur.

Une première remarque s'impose : certaines de ces catégories, comme les individus célèbres et les phénomènes culturels, sont très peu représentées au sein de l'univers culturel durassien. En effet, si on excepte *L'amant* qui, par son caractère autobiographique déclaré, se démarque des autres romans, aucune mention d'écrivains, aucune référence à la culture, autre que musicale, n'existe. Mais les musiciens sont de simples noms sans texture : Diabelli associé à la sonate que joue l'enfant de *Moderato*, La Callas évoquée dans la conversation des amants des *Yeux...* Aucun stéréotype n'est associé à leur nom.

- Les systèmes de concepts

Ils font déjà l'objet d'un plus grand développement au sein de l'univers durassien. Le marxisme est évoqué dans *Les chevaux* avec l'activation de tous les stéréotypes qui lui sont associés. Si le mot marxisme n'est formulé qu'une fois, Jacques par ses propos active la connaissance commune, élémentaire qu'un lecteur pourrait en avoir : conscience de classe, aliénation, dialectique (p. 183-186) Et les relations de Jacques et Sara avec leur bonne activent un autre stéréotype : l'échec du marxisme, philosophie d'intellectuels de gauche dans ses rapports avec le prolétariat. Mais c'est dans le roman *Abahn* que le phénomène atteint à la fois sa plus grande complexité et sa plus grande originalité. Le texte mêle trois systèmes conceptuels différents : le marxisme, le nazisme et l'impérialisme capitaliste en réussissant l'exploit de ne quasiment jamais les nommer mais de les évoquer, au fil des dialogues entre les personnages, par les traits stéréotypiques qu'ils incorporent. Le nazisme, tout d'abord, est évoqué à travers la persécution des juifs, les chambres à gaz (p. 21, 22, 23, 115), la confiscation des biens (p. 25), le nombre de morts (p. 31), la délation (p. 59), la déportation par trains (p. 80), les chars (p. 112), la ville imaginaire d'Auschstaadt (p. 101-102) dont les sonorités rappellent Auschwitz et les numéros tatoués sur les bras des prisonniers (p. 123). Le mot « nazi » n'apparaît qu'une seule fois à la page 22. Ainsi, aux longs passages explicatifs visant à la condamnation du nazisme, Duras préfère-t-elle l'évocation, disséminée au fil des répliques des personnages, des traits les plus sordides de la représentation collective des atrocités nazies. Mais ces traits à peine appelés sont immédiatement cassés dans l'illusion référentielle qu'ils pourraient amener. Indépendamment du jeu de sonorités concernant la ville d'Auschstaadt, le texte, comme le prouvent les trois premiers exemples, évoque les chambres à gaz sur le mode d'une présence absente dans l'univers fictionnel, les associe interrogativement au nazisme et parle de chiens gazés. Ainsi, le référentiel est convoqué, est rappelé dans toute son horreur, mais le procédé mimétique est cassé :

- Il n'y a pas de chambre à gaz ici (Abahn : 21). - On les tue un par un maintenant - elle s'arrête - les chambres à gaz étaient nazies ? (Abahn : 22). - Chiens gazés, dit doucement Sabana, chiens à millions (Abahn : 115).

Quant au tatouage sur le bras, il déjoue les attentes du lecteur :

- Sur son corps, dit Sabana, sur son bras, il y a quelque chose d'écrit. Elle se détache du juif, prend son bras, relève la manche de sa veste et regarde. - C'est à l'endroit de mon numéro. - Écrit là d'où tu viens, dit Abahn - il ajoute - dans la capitale du monde. Sabana regarde le bras. - C'est en écriture bleue. - Quoi ? demande David. - Je ne comprends pas, je ne lis pas, dit Sabana. - C'est le mot : NON, dit Abahn (Abahn : 123).

Le procédé est évident : l'image du tatouage des camps de concentration est convoquée, mais immédiatement, par une sorte de déplacement, elle est détruite. Ce n'est pas un numéro que le juif a sur son bras, mais la mention d'un « non ». Le numéro, c'est Sabana qui, selon ses propres dires, le porte, obligeant ainsi le lecteur pour la première fois à formuler l'hypothèse que Sabana est peut-être juive.

Quant aux chemins de fer, seule une logique associative et un lien à un savoir extérieur pourront faire penser aux trains de déportation, alors même que le mot chemin de fer devient « fer du chemin » :

- La nuit, ils aboient à chaque passage, dit Abahn. - Non seulement au passage de Gringo, dit Sabana. Sur le fer du chemin elle entend. Les juifs n'entendent pas. [...] Sur le fer du chemin elle entend encore. Les juifs n'entendent pas (Abahn : 79-80).

Le lecteur n'aura cependant aucune certitude. Si l'on étudie d'ailleurs la progression de cette image du nazisme au fil de l'oeuvre, on constate qu'elle est très présente au début du texte puis s'effiloche en cours de roman où elle fait même l'objet d'une déconstruction comme si encore une fois l'écriture avait un pouvoir performatif et que la parole du juif pouvait déconstruire l'idéologie nazie incarnée dans un premier temps par Gringo. Pourtant, au fur et à mesure que celle-ci disparaît en apparaissent d'autres. Ainsi, vers le milieu du texte apparaît l'idéologie capitaliste associée elle aussi à Gringo et aux Marchands. Le mécanisme est toujours le même, seuls quelques traits en sont activés mais qui valent mieux que tous les longs discours :

- La Société Immobilière, commence Abahn. Il s'arrête. Il reprend. - La société Immobilière a été créée par trois industries. Il s'agit bien d'investissements parallèles. Société pharmaceutique, française. Société allemande, cellulose. Société américaine, tungstène. [...] - Le bénéfice, au niveau de l'investissement, est bien de 52 pour cent. Le pourcentage légal du bénéfice ayant été fixé à 27 pour cent, le vol légal représente bien 25 pour cent. [...] - La société Immobilière, continue Abahn, a été construite sur l'ancien cimetière de Stadt. Le permis de construire a été obtenu en quatre jours. Les commissions versées au maire de Stadt et à trois conseillers municipaux s'élèvent à trois millions et demi. Au niveau de la députation la somme a été triplée. [...] - Les Portugais, continue Abahn, les Portugais et autres sont payés au-dessous du tarif syndical. Ils n'ont pas le droit de vote au Comité d'Entreprise. Ils n'ont pas, par voie de conséquence, le droit de faire la grève. La Société immobilière disposant de la main-d'oeuvre étrangère à raison de 70 pour cent, se trouve de ce fait à l'abri de la grève (Abahn : 81-82).

L'image stéréotypée de l'ultralibéralisme est activée : la constitution de grands trusts internationaux, la corruption des pouvoirs politiques, les bénéfices outranciers et l'exploitation d'une main d'oeuvre immigrée sous-qualifiée que l'on prive de tout droit.

Avant ce noyau stéréotypé, l'ultralibéralisme avait été évoqué, de manière éclatée, sous la forme de la police des marchands et par ce dialogue évoquant par l'association des deux termes l'idéologie libérale :

Elle cherche à se souvenir. - Il disait : La liberté. - Comment expliquait Gringo ? - L'argent (Abahn : 29).

L'évocation se poursuit encore après, sous forme parcellaire, dans le compte rendu que fait Sabana de l'action subversive de Jeanne auprès de Gringo⁸⁵ :

» Gringo voulait que Jeanne écrive : mensonge criminel. Jeanne a écrit : liberté criminelle. » Gringo voulait les mots : à la solde d'une grande puissance marchande. » Jeanne a écrit : aberration idéologique (Abahn : 108).

Arrive alors dans le texte, comme si le roman suivait une forme de déroulement historique, la référence beaucoup plus appuyée au communisme :

- Avant, le juif était très sûr, reprend Abahn. - De quoi ? - Il était du Parti de Gringo. - Communiste. - Non, du Parti de Gringo. Elle fait le même effort qu'Abahn : - Et maintenant, il est quoi ? Abahn ne répond pas tout de suite. - S'il est quelque chose, communiste (Abahn : 85). - Il faudra quand même essayer, dit le juif à David. David sursaute ? - Quoi ? - D'aller vers le communisme, dit le juif. [...] - Il faudra quand même essayer de ne pas le construire (Abahn : 103).

Tous les lieux communs à propos du communisme s'y retrouvent : le parti communiste n'est pas le véritable communisme, celui-ci reste l'idéal à atteindre qui ne devrait pas passer par la construction d'un parti unitaire et dictatorial. Se retrouve donc au travers des répliques des personnages le lieu commun qui consiste à dire et à penser que le communisme reste le rêve politique à poursuivre mais que son application est mauvaise.

Avant ce noyau de lieux communs, des mentions isolées figuraient comme :

- Celui-là, ils l'ont envoyé à Prague, dit-elle (Abahn : 49).

La simple évocation du nom de Prague, pour un lecteur des années 70, devait suffire à appeler à son esprit l'invasion de la ville par les chars russes.

Mais se retrouvent aussi l'image de l'ouvrier, ciment du parti, et celle des congrès du parti communiste :

- L'ouvrier maçon, dit le juif, l'homme du Parti (Abahn : 73). - [...] Au XXII^e Congrès de la Maison du Peuple il a parlé toute la nuit (Abahn : 79).

Ensuite, le texte évoquera l'univers concentrationnaire soviétique, associant alors communisme et les abominations contre les juifs :

- Après, longtemps après, Gringo t'a dit : Tu parles à ce traître ? Tu écoutes ce que dit ce juif ? Tu ne sais pas ce qu'il a fait ? Tu as dit que tu ne savais pas. Gringo s'est étonné, il a dit : Comment ? tout le monde le sait : il a douté de la politique du Parti dans les camps de concentration de la Judée soviétique. Tu ne savais pas ? (Abahn : 130).

Ainsi, le texte entremêle dans un noeud presque inextricable les visions stéréotypées des trois grands systèmes idéologiques qui ont dominé le XX^e siècle. Cet entrelacement constitue une utilisation originale des lieux communs. Réutilisés dans le réseau de

⁸⁵ La typographie de l'extrait est conforme à l'édition.

signifiante durassienne, ils apportent deux types d'information : l'une, diégétique, établit une espèce d'historicité aboutissant à l'évocation du rêve d'un communisme idéal et l'autre, de nature idéologique, pose, par cet entremêlement, une sorte d'équivalence absolue entre tous les systèmes de pensée, entre toutes les formes de pensées unitaires, pareillement condamnés par l'auteur. Seule, la pensée individuelle reposant sur la liberté, comme celle du juif, parvient à casser les idéologies :

Ils se regardent. - Vous venez pour briser l'unité ? - Oui. - Pour introduire le désordre dans l'unité ? - Oui. - La division, le trouble, dans l'unité ? - Oui. Elle attend, ils la regardent toujours. Elle, non. Son regard s'absente. - Pour diviser ? briser ? - Oui, dit le juif. - Et remplacer par quoi ? - Par rien (Abahn : 39-40).

Une forme d'autotextualité se manifeste alors dans le texte puisque le personnage, au sein de la diégèse, a la même parole destructrice envers le conformisme des pensées totalitaires que l'auteur inscrit qui condamne, par son écriture, les totalitarismes et déconstruit les stéréotypes qui leur sont attachés.

Mais ces stéréotypes reliés aux pensées totalitaires ne sont pas exprimés par le narrateur dans un discours unitaire, ils apparaissent au fil des dialogues, des personnages donc, dans une forme déconstruite qui en vertu de sa nature pluriphonique fait éclater la pensée unitaire elle-même. Tout le texte d'*Abahn* se présente donc comme une convocation des stéréotypes, des lieux communs, des traits clichés et comme sa déconstruction profonde. Duras renourrit ainsi la stéréotypie, l'insérant dans la profondeur de la signifiante du texte et dans le mécanisme d'écriture. Les stéréotypes puisent ici dans l'univers référentiel qu'ils permettent d'évoquer sans l'explicitier, évitant ainsi ces « réflexions qui coupent le récit » dont parlait Flaubert⁸⁶ ou « les sermons pour dire que le [communisme] est une bien jolie chose » pour parodier le reproche que Flaubert⁸⁷ adressait à Hugo à propos de ses longues considérations sur le suffrage universel.

- Les époques.

Sur le plan de la temporalité, à l'exception de la deuxième guerre mondiale qui constitue le cadre temporel d'un récit comme *La douleur*, une seule époque historique constitue le cadre d'action des romans : celle du colonialisme en Indochine qui se retrouve dans le *Barrage* ou dans *L'amant*. Ici, s'observera encore une forme d'ambiguïté dans l'attitude durassienne face aux stéréotypes : elle active certains stéréotypes coloniaux, richesses et privilèges des blancs, leur ignorance des colonisés, administration coloniale corrompue et ségrégation, mais en même temps elle casse cette image par le personnage de la mère spoliée par des administrateurs véreux, souffrant et luttant pour maintenir sa concession et éduquer ses enfants. Les autres textes durassiens se situent dans une « anhistoricité ». *Le consul*, par exemple, se déroule dans les milieux d'ambassade, mais rien ne permettrait d'inférer que le roman se passe dans l'Inde coloniale.

Autrement, comme le dénonce Rambaud dans sa parodie de Duras intitulée *Mururoa mon amour*, l'époque durassienne de prédilection est une saison, l'été :

⁸⁶ *Correspondance*, IV, 1869-1875 : 154-155.

⁸⁷ *Correspondance*, III, 1859-1868 : 236.

C'était encore une fois les vacances. Encore une fois l'été. Encore une fois les vacances d'été. Encore une fois la plage (Mururoa mon amour : 19).

Duras opère donc un clichage de la temporalité de ses romans qui, effectivement, se passent souvent pendant les « vacances d'été » correspondant à une vacance de l'être.

Ceci démontre déjà la volonté de la romancière de créer ses propres stéréotypes fictionnels par un système de répétitions inter-romans, assimilable à ce que Dufays (1994 : 60) nomme la « *référenciation interne* » et dont le repérage rend, une fois de plus, nécessaire une « histoire de lectures » et donc un lecteur fidèle. Ces stéréotypes ont pour autre conséquence que l'oeuvre durassienne peut être facilement pastichée.

- Les lieux.

Une sorte de continuum s'installe dans les lieux durassiens, allant des lieux à caractère référentiel extra-romanesque aux lieux qui n'ont plus de référence qu'à l'intérieur de l'univers durassien lui-même et qui, comme les époques, revêtent un caractère répétitif d'un roman à l'autre.

Les pays et villes.

L'Italie et l'Espagne apparaissent respectivement dans deux romans : *Les chevaux* et *Dix heures*. La plupart des traits stéréotypiques mis en lumière par Celotti (1997 : 360-365) concernant l'Italie sont appelés dans *Les chevaux* puisque l'Italie s'y retrouve comme « lieu de vacances » et comme « site archéologique ». L'« influence de l'église » apparaît aussi puisque c'est le seul roman de Duras qui mentionne la présence d'un curé. Se trouvent enfin la cuisine italienne avec ses spaghetti (à la vongole), les Bitter Campari, une mention de la langue qui apparaît lorsque la bonne demande à Ludi comment se dit le foie de veau en italien (1953 : 15) et qui touche à la note d'exotisme dont parlait Celotti. C'est donc bien l'image stéréotypique de l'Italie que Duras active chez son lecteur. Dans *Dix heures*, bien que le cadre de l'action se situe en Espagne, on y retrouve les mêmes formes d'activation que pour l'Italie : la boisson (manzanilla, xérès), la nourriture (langoustines et olives), les vacances, la peinture, les sites archéologiques. Toutefois la police y remplace le curé (quoi de plus normal pour l'Espagne franquiste ?). En outre, un certain pont y est même dressé avec l'Italie puisque les personnages évoquent leur nuit de Vérone, se reliant ainsi aux amants mythiques.

Dans *Le consul*, une image pareillement stéréotypée est donnée de l'Inde qui est évoquée dans sa misère, ses lépreux et le milieu protégé des ambassades. Pierrot (1986 : 220) parlera à ce propos de « l'évidente dimension symbolique du décor ». David soulignera un caractère de « fausse géographie » :

Ainsi, Marguerite Duras avoue quant à elle s'être « fabriqué une Inde », comme une fausse géographie obéissant à l'expression de ces délocalisations de jouissance [...] (David 1996 : 233).

Pourquoi ce recours à la stéréotypie ? Sans doute pour casser l'illusion réaliste et transformer ces pays en lieux mythiques, en symboles de « vacance » dans le sens durassien du terme ou en symbole de misère et de luxe. Ce faisant, Duras leur donne droit de cité dans son univers, puisqu'ils sont en quelque sorte désincarnés et peuvent

devenir métonymiques des personnages et de leur aventure. À l'Italie, lieu des vacances, correspond la vacance de l'héroïne et sa disponibilité pour la rencontre. À l'Inde, correspondent à la fois la situation luxueuse d'une Anne-Marie Stretter ou d'un vice-consul mais aussi leur extrême souffrance intérieure.

Mais le recours à la stéréotypie va plus loin encore, parce qu'il intervient dans l'information fournie au lecteur inscrit. Ainsi l'utilisation d'une ville comme Venise dans *Détruire* montre comment les stéréotypes associés à la ville livrent au lecteur des indications sur Élisabeth Alione, tout en évitant de les rendre explicite. L'extrait se situe lors d'une partie de cartes, les personnages discutent de leurs vacances d'été :

- L'année dernière, dit-elle, nous avons fait un voyage en Italie avec des amis. - Un docteur ? - Oui... un docteur et sa femme. - Vous avez beaucoup de docteurs parmi vos amis, dit Alissa. - Oui... assez... C'est intéressant ce qu'ils disent. [...] - L'Italie vous a plu ? [...] Le rire commence. Elle est seule à rire. - Oh... oui oui... excusez-moi... Nous sommes allés à... - Riez, dit Stein, - À ? - ... À Venise... À Venise (*Détruire* : 84-86).

En fait, c'est par l'évocation répétée de Venise que le lecteur peut comprendre que le docteur est celui dont Élisabeth a parlé à Alissa et qui avait été son amant, bien que le rapport entre eux reste dans le non-dit de l'extrait. Le lecteur pouvait déjà s'en douter quand Alissa (sans doute) a posé la question : « un docteur ? » et qu'Élisabeth Alione a pris soin d'ajouter « et sa femme ». Le rire d'Élisabeth Alione fonctionne également en indicateur du fait. Mais c'est avec le nom de Venise, lieu stéréotypé de voyage de tous les amoureux, que le lecteur acquerra la certitude que le docteur du voyage et le docteur-amant d'Élisabeth ne font qu'un. Le rire irrépressible qui se déclenche alors chez Élisabeth instaurera une complicité avec le lecteur : ils partagent le même univers de références et les mêmes stéréotypes. Univers fictionnel et univers de référence sont une nouvelle fois confondu chez la romancière.

Quant aux villes, lorsqu'elles ne sont pas référentielles, elles constituent un véritable stéréotype de l'écriture durassienne. Cette ville - pastichée sous le nom de Bourville par Rambaud - est une ville maritime avec une plage, un boulevard de la Mer, un café, un casino ou un hôtel et la maison. C'est tout ce qui en est dit au lecteur. Son nom importe peu, sa localisation aussi. Elle devient un stéréotype du décor durassien.

Les cafés et hôtels.

Ils n'ont pas d'identité propre⁸⁸. Ils sont les lieux symboliques des rencontres. Duras en active quelques traits stéréotypiques. Pour le café, que ce soit celui de *Moderato* ou de *L'amante*, ce seront : la patronne ou le patron, le gros rouge, les conversations sur les événements ; pour l'hôtel : la salle de restaurant, les conversations sur la chaleur, la nourriture. Là encore, l'illusion réaliste est détruite et le texte touche à l'universel, permettant à chaque lecteur de réinvestir le lieu en fonction de son expérience du monde. La parodie qu'en fait Rambaud prouve encore une fois le stéréotypage du lieu comme endroit de rencontre et de boisson :

Ou bien ça aurait été à l'hôtel, au bar de l'hôtel. Ils auraient voulu le même alcool

⁸⁸ À l'exception du Balto, le bar de *L'amante*, et du Bar de la Marine dans *Emily*.

et ça aurait suffi (Mururoa mon amour : 21).

La maison.

Là aussi, Duras recourt à une vision stéréotypique puisqu'elle l'associe à la femme. Cette association fait d'ailleurs l'objet d'une forme de métadiscours. Dans son entretien avec Michèle Porte, Duras désigne la maison de Nathalie Granger comme le lieu privilégié des femmes :

Dans Nathalie Granger, cette maison, c'est vraiment l'habitat des femmes, c'est la maison des femmes. [...] C'est exactement comme le prolétaire : le travail du prolétaire lui appartient, au prolétaire. Les instruments de travail du prolétaire sont le prolétaire. De la même façon, la maison appartient à la femme, la femme est un prolétariat, comme vous le savez, millénaire (Lieux : 21).

Ce qui est dit pour *Nathalie Granger* est vrai pour toutes les héroïnes durassiennes : Chauvin imagine Anne dans sa maison, Lol V. Stein et Tatiana Karl sont également associées à leur maison, de même que Marie Thérèse Bousquet et Claire Lannes. Et c'est l'ambassade qui est le lieu d'Anne-Marie Stretter. Quant à la mère de *La pluie*, son espace se restreint à la cuisine. Mais c'est le lieu de la femme socialisée, de la femme aliénée, de la femme-morte.

Cette maison, métonymique de l'héroïne, est un espace clos avec une seule ouverture : le parc ou le jardin où l'héroïne aime à séjourner parce que c'est un lieu naturel et social qui la représente tout à fait. Lorsque la femme connaîtra sa fracture et qu'elle pressentira son être profond, elle quittera sa maison et ce seront les longues errances de Lol V. Stein dans la ville, les conversations d'Anne et Chauvin au café... Dès lors, nous voyons à quel point Duras redonne un sens plein au stéréotype, tout en refusant l'illusion réaliste et en demandant à son lecteur un réinvestissement personnel des lieux.

La forêt et la mer.

Ce sont deux lieux naturels pour lesquels Duras réactive les traits stéréotypiques qui les relie aux peurs, à l'inconscient, à la liberté. On n'a qu'à penser à l'utilisation de la forêt dans les contes de fée ou de la mer dans la poésie symboliste pour voir confirmer ces associations stéréotypées. Que ce soient la mer dans *L'amour*, dans *Le ravisement*, dans *Le consul* ou la forêt de *Détruire*, jamais les héroïnes ne peuvent y pénétrer. Elles resteront au bord, conformément à leur personnalité, qui, trop emprisonnées dans le social, n'arrivent pas à faire éclater l'être. Seuls les êtres de destruction, comme les juifs par exemple, arrivent à pénétrer dans la forêt ou les êtres détruits comme la mendicante-folle du *Consul* dans l'eau. Quant à Anne-Marie Stretter, elle pourra pénétrer dans la mer, mais pour y mourir.

À partir de cette catégorie du lieu, nous voyons comment la stéréotypie d'*inventio* intervient dans la communication de l'auteur et du lecteur inscrits. L'auteur réactive par quelques traits le schème collectif et c'est au lecteur qu'il incombera de recomposer le stéréotype. Procédé parfaitement décrit par Amossy :

Puisqu'il ne se fonde pas sur la répétition littérale, le stéréotype doit souvent être

recomposé à partir d'éléments diversifiés qu'il faut ramener au trait typique. [...] Qu'il s'appuie sur la déduction logique ou le rappel symbolique, l'allocutaire effectue un travail qui consiste à abstraire les traits distinctifs [...] des données concrètes du texte. [...] Certaines caractéristiques du schème familial peuvent être purement et simplement omises, sans empêcher pour autant l'activation du stéréotype. Lorsque celui-ci est lacunaire, le texte peut miser sur le savoir du lecteur (Amossy 1997 : 267-268 ; nous soulignons).

Mais, comme cette stéréotypie est utilisée dans la signifiante même de l'oeuvre, Duras recharge sémantiquement le stéréotype et l'intègre à son univers fictionnel. Dès lors, ces stéréotypes collectifs deviennent des stéréotypes durassiens qui prennent place à côté de ceux qu'elle fonde et qui créent un univers de connivence avec son lecteur puisqu'un certain savoir s'avère nécessaire pour décrypter Duras.

- Les concepts.

Le procédé est le même que pour les lieux. Duras se contente de les nommer et d'activer chez son lecteur les stéréotypes généralement associés à cette réalité. Son oeuvre tourne autour de quelques grands concepts : Dieu, le bonheur, la folie, l'amour, la destruction, l'écriture.

Ainsi, Dieu est activé selon le modèle occidental : une pure essence, un absolu, la nomination du pouvoir créateur.

L'amour est toujours un amour impossible qui s'associe à l'amour-fou et à la mort puisque soit l'héroïne meurt à elle-même comme Lol V. Stein, Emily L., Élisabeth Alione mais aussi la mère dans *La pluie*, soit un crime a été commis comme dans *Dix heures*, *Moderato*, *Le consul*, *L'amante*, soit encore une mort symbolique par le langage se produit et c'est *Moderato*. Duras rejoint alors les grands mythes d'amour et de mort, que ce soient Roméo et Juliette dont Vérone évoque le nom dans *Dix heures* ou Tristan et Yseult dont Borgomano relève la présence dans l'intertexte du *Ravissement* et de *Moderato* :

Le Ravissement, solidaire de son époque par son écriture, dialogue plutôt avec le texte beaucoup plus ancien et plus diffus des légendes et des mythes. [...] Le jeu intertextuel ne prend jamais, dans le roman de Duras, le caractère systématique qu'il a chez un Joyce, [...]. Les allusions, dans le Ravissement, restent indirectes, souvent implicites : l'intertextualité légendaire sert plutôt de fond diffus. L'une des références les plus explicites se reproduit deux fois dans le roman : « l'étendard blanc des amants dans leur premier voyage ». [...] « L'étendard blanc des amants » évoque la légende de Tristan et Iseult, remémorée avec quelque méprise [...] (Borgomano 1997 : 138-139). Mais ce spectacle [le criminel vautré sur la femme qu'il vient d'assassiner] ne provoque chez Anne Desbaresdes ni scandale, ni dégoût [...]. Cette image, et l'effet qu'elle produit, constituent dans le texte de Moderato Cantabile comme une citation qui renvoie à beaucoup d'autres textes : on nomme cela l'intertextualité. Elle renvoie, en particulier, à ce que Freud appelle la scène primitive. Elle renvoie aussi à un grand mythe littéraire, celui de la passion, associant l'amour et la mort. Ce mythe remonte, dans la littérature occidentale, au moins à Tristan et Iseult, dans la version de Thomas, qui date du XII^e siècle. Tristan meurt parce qu'il croit Iseult morte et Iseult meurt à

son tour, couchée sur le corps de Tristan (Borgomano 1993 : 40).

Nous venons de glisser subrepticement du stéréotype au mythe. Amossy (1991 : 98) montre d'ailleurs à quel point ce glissement est fréquent à cause d'une « certaine surenchère dans l'usage du mot mythe ». Lol V. Stein puise son fondement dans les figures mythiques de Tristan et d'Iseut, elle incarne deux figures stéréotypiques, celle de la femme devenue folle par amour (rôle dévolu à Tristan dans le mythe), mais aussi celle qui est en quelque sorte morte d'amour puisqu'elle « n'est encore ni Dieu, ni personne » (1964 : 49). Mais, par cette double incarnation, Lol V. Stein devient une figure mythique de l'univers durassien. L'apparition de ces stéréotypes amoureux se situe au niveau du dialogue entre le texte durassien et les autres textes. Néanmoins, comme le signale Borgomano, les stéréotypes sont déconstruits par Duras :

L'histoire du bal pourrait être lue comme une répétition de plusieurs stéréotypes, moules prêts à recevoir une pensée toute faite. Le mythe de l'amour fou, « inventé » par la littérature occidentale, puis galvaudé dans les romans et les chansons de « quatre sous » ne cesse de renaître de ses cendres. [...] L'oeuvre de Duras s'en alimente volontiers elle aussi, ce qui explique bien des rejets de critiques méprisants. Mais ces « idées reçues », cette mythologie, elle leur fait subir un traitement décapant, les subvertit et les « déconstruit ». Lol n'est qu'en apparence victime de l'amour fou : en fait, comme nous le verrons, elle vit tout autre chose (Borgomano 1997 : 43 ; nous soulignons).

Le dernier paramètre associé à l'amour est le désir. Il apparaît dans tous romans de Duras, il prend la forme des regards, de la danse et de la relation sexuelle. Toutes les formes en sont représentées, réactivant à chaque fois de grands mythes. L'assouvissement en est impossible. Gauthier (1974) a très bien relevé cet aspect de l'amour durassien :

X. G. - Non. Dans vos livres, il y a une tension érotique, qui jamais ne peut se satisfaire. M. D. - Oui... (Parleuses : 43).

Le désir ou « tension érotique » est le fondement même de l'amour et son assouvissement le tuerait. De plus, il ne s'exprime qu'en dehors du mariage. Duras parle d'ailleurs de l'adultère comme « d'un conditionnement érotique » qu'elle qualifie d'« irremplaçable » (1974 : 46). Amour adultérin, fait d'un perpétuel désir, ce même stéréotype est véhiculé par toute la littérature courtoise. Mais ce désir dans l'oeuvre durassienne relève aussi souvent du tabou. Tel est le désir associé à l'homosexualité comme celui qui circule entre Élisabeth Alione et Alissa dans la célèbre scène du miroir de *Détruire*. Ce désir rejoint le mythe de Narcisse puisqu'il passe par le miroir et que le désir de l'autre n'est que le désir de soi. L'isotopie de la ressemblance qui structure la scène y renvoie. Tel est aussi le désir associé à l'inceste comme dans *La pluie* ou dans *Agatha*. Il ne peut aboutir comme dans les mythes fondateurs des civilisations qu'à une séparation. C'est donc bien une vision très stéréotypique de l'amour que Duras nous donne : l'amour ne peut vivre qu'en dehors du mariage, il est fait d'un désir perpétuellement inassouvi et conduit à la mort ou à la folie. Néanmoins, en reprenant cette vision découlant des mythes fondateurs, Duras parvient à échapper à la littérature de « quatre sous » car cette vision est renourrie de l'intérieur, intégrée dans l'univers durassien, reliée au fantasme érotique du voyeurisme, incarnée dans un triangle qui perpétuellement se forme et se déforme comme celui des personnages de *L'amour*, et

réinvestie d'un sens tout nouveau, fait de l'impossibilité de la femme à être dans l'expression de son désir.

Le bonheur, quant à lui, est toujours inaccessible : idée reçue concernant la vie mais cliché de la littérature, puisque comme tout le monde le sait, « les gens heureux n'ont pas d'histoire » et les contes de fée se terminent tous au moment où les héros se marient, sont heureux et ont beaucoup d'enfants. Duras le dit, d'ailleurs, elle-même dans un entretien radiophonique (France Culture, août 1993), « on n'écrit pas sur le bonheur ».

Le dernier grand concept que nous examinerons est celui de l'écriture. Duras en parle beaucoup, c'est le sujet principal, avec sa vie, de toutes les interviews qu'elle a accordées. Nous prendrons *Les parleuses* à titre illustratif :

M. D. - [...] ces livres sont douloureux, à écrire, à lire [...] ils sont douloureux, c'est douloureux, parce que c'est un travail qui porte sur une région... non encore creusée, peut-être (Parleuses : 18).

Duras active une série de stéréotypes reliés tout à la fois à l'écrivain maudit chez qui la difficulté d'écrire s'allie à l'alcool, pour qui les mots ont un pouvoir et une force de destruction, et à la vision romantique d'une force intérieure dont le corps de l'écrivain n'est que l'exécutant, à celle d'un mystère de l'inspiration qui ne s'accomplit que dans la solitude absolue et qui aboutit à l'originalité totale. Ce qui permettra à Rambaud de la parodier⁸⁹ :

La voix qui parle n'est pas celle de Marguerite D. C'est la voix des lettres sur le papier, là où ça s'écrit. Le sens, il se dispose tout seul sans qu'on le cherche. Ça n'a jamais été fait comme ça. Il y a du scandale dans cette façon de dire avec les mots. Il y a aussi du génie là-dedans (Mururoa mon amour : 17-18).

Inspiration inconsciente, génie et scandale, Rambaud par ces trois traits démonte parfaitement la manière dont Duras se met en scène en recourant au modèle stéréotypé de l'écrivain.

Dans ses livres aussi, apparaissent plusieurs figures d'écrivains, Peter Morgan, Jacques Hold, Émilie L. et Max Thor. Peter Morgan écrit le récit de la mendiante-folle. Jacques Hold, narrateur-personnage, nous livre l'histoire de Lol V. Stein mais c'est une histoire reconstruite, réinventée, ponctuée de « je ne sais pas ». Stein, en tant que juif, figure de destruction chez Duras, ne parvient pas à écrire. Quant à *Émilie*, c'est le roman qui active le plus les stéréotypes de l'écriture. Tout d'abord, il y est fait mention de la grande souffrance qui accompagne l'écriture, de l'impossibilité d'écrire avec en filigrane ce stéréotype littéraire de la « page blanche » :

- Ce qui m'empêche d'écrire, c'est vous. Vous êtes très malheureux à cause de ça. Parce que vous n'écrivez pas. Vous n'écrivez pas parce que vous savez tout sur cette chose-là, cette chose tragique, d'écrire, de la faire, ou de ne pas le faire, de ne pas écrire, de ne pas pouvoir le faire, vous savez tout. Vous, c'est parce que vous êtes écrivain que vous n'écrivez pas. Ça peut arriver (Émilie : 56).

Ensuite, il sera question de l'impossibilité pour une femme d'écrire, tant la réprobation castratrice de l'homme est grande. Elle s'exerce sur la narratrice lorsqu'elle avertit l'homme avec qui elle parle qu'elle va écrire leur histoire (p. 21). Les termes pour qualifier

⁸⁹ Parodie des *Parleuses* (p. 11) : « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après ».

la réaction masculine prouvent cette désapprobation essentielle : « méfiant » (p. 21), « ce n'est pas possible » (p. 22) et enfin :

La violence de votre regard s'est noyée dans une sorte de malheur. Vous dites : - Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu (Émily : 23).

Mais cette réprobation n'est rien à côté de celle que subit Émily L. de la part du *Captain*, son mari, lorsqu'il apprend qu'elle écrit des poèmes. Il les porte, tout d'abord, au père, et va jusqu'à brûler son dernier poème, l'empêchant à tout jamais d'écrire. Cette destruction de la femme-écrivain s'étend de la page 77 à la page 89 dans des termes d'une violence absolue :

Elle avait écrit des poésies. Quinze. Quinze poésies. [...] Le Captain avait souffert. Une vraie damnation. Tout comme si elle l'eût trahi, qu'elle eût eu une autre vie parallèle à celle qu'il avait crue être la sienne, ici, dans la maison des garages (Émily : 77-78). Ce poème avait l'air d'avoir été fait pour faire du mal au Captain. C'était plus encore : dans ce poème, le Captain était ignoré. [...] Le Captain avait lu le poème à travers les ratures et les régions claires de l'écriture (Émily : 84). Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle (Émily : 85). Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer (Émily : 89).

Là encore, Duras active un stéréotype : l'écriture est masculine, et la femme n'y a pas accès. Vision dont *Les parleuses* se fait l'écho :

X. G. - Dans la poésie, la transgression est plus simple ? C'est drôle. J'arrive moins à voir une poésie de femmes. M. D. - Mais c'est ça qu'elles ont commencé à écrire. X. G. - Justement, il y a tout un domaine qu'on réserve très gentiment aux femmes, qui est le domaine des fleurs, enfin, je veux dire... M. D. - Des fioretti ? X. G. - Oui. Parce qu'il y a aussi une idée, quand on dit : la littérature de femme, des fleurs, la maternité, [...]. M. D. - Oui [...]. La femme qui écrit se déguise en..., en homme. X. G. - Oui, c'est-à-dire qu'elle pense que, pour avoir accès à la littérature, il faut qu'elle devienne un homme (Parleuses : 37-38).

L'écriture est donc vue comme le lieu des hommes. C'est bien ce stéréotype qu'illustrent les romans durassiens puisqu'un des seuls personnages féminins qui écrit a fait des poèmes, seul lieu d'écriture que la femme puisse s'approprier. Mais, ici encore, Duras utilise ce stéréotype dans son propre réseau de significations notamment en élargissant cette impossibilité d'écrire aux juifs, êtres détruits et destructeurs. L'écriture est un objet de désir, mais, dans l'état actuel du monde, elle ne peut être accomplie que par des hommes - bien sûr, des hommes échappant partiellement à l'emprise sociale, des hommes que nous classerons dans la catégorie des « êtres à l'écoute » parce que, bien qu'incorporés dans le social, ils sont à l'écoute de l'Être de la femme et de sa difficulté à être.

Nous voyons donc que Duras utilise les stéréotypes reliés aux grands concepts. Mais, consciente sans doute de ne pouvoir échapper à leur emprise, elle préfère les activer et leur redonner un sens plein en les incorporant dans son propre réseau de signification⁹⁰. Ainsi renourrit-elle l'image figée et peut-elle, dans la mesure où elle est inscrite dans la conscience du lecteur, jouer sur ce savoir imputé à son lecteur inscrit et

⁹⁰ Cf. Orace (2001 : 17-31) à propos de l'« autostéréotypie » et des Nouveaux Romanciers.

travailler uniquement sur le mot, laissant en blanc le lien entre le stéréotype et ses traits. C'est ainsi qu'elle échappe à l'écriture populaire et qu'elle s'adresse à un lecteur relativement cultivé qui serait donc capable par sa culture de remplir les blancs du récit. Et c'est justement cette écriture du stéréotype qui explique l'ambivalence des critiques à son égard, qui la voient tout à la fois comme une intellectuelle pure et une romancière de bas étage. Nous retrouverons le même phénomène pour les personnages : recours aux stéréotypes, mais resémantisation.

- Les objets.

L'univers durassien est un univers de l'absence d'objet. Néanmoins, phénomène curieux, les trois objets cités à titre exemplatif par Dufays (1997 : 316-317) s'y retrouvent : le vélo, le livre et le vin. Liste à laquelle on pourrait ajouter la voiture de maître qui devient l'objet prototypique du luxe et que Marguerite Duras inscrit dans sa mythologie personnelle :

Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature (Amant : 25).

Le livre n'est que rarement lu. Seuls Sara et Jacques lisent dans *Les chevaux*. Apparaît aussi le stéréotype du « roman pour le train », expression utilisée par Alissa pour désigner, dans *Détruire* (p. 29), le roman qu'Élisabeth Alione prend pour se donner une contenance, fonction stéréotypique du livre. Et enfin, la figure mythique du livre brûlé dans *La pluie*.

Quant au vélo, c'est celui d'Anne-Marie Stretter, mais aucun stéréotype ne lui est attaché en propre. Toutefois, il renvoie à une image stéréotypée de l'Asie où le vélo constitue le principal moyen de locomotion et participe ainsi à la stéréotypie du lieu.

Seul parmi les objets, le vin atteint la stéréotypie de l'alcoolisme sordide, de la transgression fondamentale, celle que réalise Anne Desbaresdes. Barbéris (1992 : 21) insiste sur le fait que « la commande de vin tranche sur les usages du milieu bourgeois ».

En fait, la présence des objets varie d'un roman à l'autre et sert plutôt à la création de stéréotypes d'une autre nature, notamment ceux qui servent la représentation des classes sociales. Que ce soit le piano de *Moderato*, objet de torture pour l'enfant, instrument de pouvoir du professeur et stéréotype de la classe bourgeoise qui se sent obligée de faire donner des leçons de piano à ses enfants, que ce soit le saumon, plat prototypique des repas bourgeois, dont l'engloutissement ressemble à celui que la société fait d'Anne ou encore la Morris Léon-Bollée noire de l'amant chinois, ces « objets » sont tous les attributs stéréotypés d'une classe sociale qu'ils servent à évoquer. En fait, Duras, plutôt que de se lancer dans de longs commentaires descriptifs comme Balzac ou Proust, utilise un ou deux objets appartenant aux traits stéréotypiques de la classe sociale qu'elle veut décrire, et charge au lecteur de compléter par la connaissance qu'il a du milieu. Ainsi, le piano, dont Lacroix (1990 : 295) dit qu'il « a conquis une place privilégiée dans l'éducation bourgeoise », est placé tout au début de *Moderato*. Un téléfilm comme *La voisine* avec Line Renaud et diffusé sur France 2, le mercredi 8 janvier 1999, utilise le même stéréotype, mais l'explique en faisant dire au personnage :

Le piano était devenu pour moi symbole des conventions bourgeoises, de la

bonne éducation.

Le public visé n'est pas le même et le degré d'explicitation non plus. La divergence de traitement d'un même fait tend à prouver qu'à la différence de ce que font les auteurs de productions « grand public », Duras ne facilite par aucune explicitation le travail d'inférences de son lecteur.

- Les personnages.

C'est à ce niveau que la stéréotypie est la plus marquée chez Duras. La plupart de ses personnages sont des figures stéréotypées. Toutefois comme, une fois de plus, elle les utilise dans son propre réseau de signifiante, elle parvient à créer un type de personnage qui n'appartient qu'à elle : cette héroïne évanescence, absente d'elle-même⁹¹.

Les femmes.

Au travers de ses personnages féminins, tous les traits du stéréotype de la féminité sont activés, la maternité tout d'abord. Comme le signale Gauthier (1974) :

[...] une femme, en principe, a un schéma reproducteur et non pas producteur. Reproducteur, c'est-à-dire avoir des enfants (Parleuses : 21).

Presque toutes les héroïnes durassiennes sont présentées comme mères. D'Anne Desbaresdes à Anne-Marie Stretter en passant par Élisabeth Alione, Sara et Claire, ou la mendicante-folle, toutes ont un enfant. Et dans la maternité, c'est le stéréotype de la douleur de l'accouchement qui s'active. Stéréotypie en cascade... Les seules femmes échappant à la maternité sont Lol, mais elle est présentée en « fille de » et Alissa, parce qu'elle est la seule figure féminine accomplie chez Duras, porteuse de toutes les destructions. Ce rôle de mère est une des deux attaches de l'héroïne durassienne à la société. L'autre est son appartenance sociale. Toutes les héroïnes durassiennes sont de grandes bourgeoises et cette appartenance est marquée par quelques traits stéréotypiques : l'oisiveté, les réceptions, la maison, et selon les romans, un ou deux objets représentatifs de leur classe : le piano, la limousine noire...

Ensuite le portrait des héroïnes durassiennes se conforme point par point à la liste des « croyances stéréotypées » mentionnée par Amossy (1991 : 170) et dressée par les psychologues sociaux américains :

Les femmes sont : soumises dépendantes pleines de tact douces bavardes passives plus enclines à suivre qu'à diriger peu sûres d'elles-mêmes dépourvues d'ambition sensibles aux sentiments d'autrui trop émotives.

On croirait lire trait pour trait le portrait des principales héroïnes durassiennes. D'Anne Desbaresdes à Emily L. en passant par Lol V. Stein et Élisabeth Alione, toutes sont posées comme soumises, passives, dénuées d'initiative. À titre d'exemple, Anne Desbaresdes se soumet au jugement du professeur de piano sur son fils, exécute les ordres formulés par Chauvin. Elle est aussi sensible aux sentiments des autres et trop

⁹¹ Nous verrons cependant dans l'étude des émotions, et en particulier de la confiance, le rôle de stratège qui, sous cette apparence, leur est dévolu.

émotive, puisque la scène du meurtre provoquera chez elle une cassure. Elle n'est pas sûre d'elle, puisqu'elle demande à Chauvin, en quelque sorte, de lui dire qui elle est. Dépendante, elle l'est à un double niveau : de son mari, financièrement et socialement, et de Chauvin qui la conduit où il veut dans l'analyse des événements. Bavarde, elle l'est presque par définition, puisque le roman est la reproduction de ses conversations avec Chauvin. Quant au tact, elle en a beaucoup puisque sentant la réprobation qui pèse sur elle, elle prend la peine de justifier sa présence insolite dans le bistrot par un « j'avais soif ». Quant à l'ambition, elle en semble dépourvue puisqu'elle n'a pas d'autre existence sociale qu'être la « femme de ».

À côté de cela s'active le type ou le stéréotype de la femme fatale sous les traits d'Anne-Marie Stretter, l'ange noir, la ravisseuse. Sa description correspond à merveille à la liste des épithètes servant à caractériser le stéréotype, donnée par Prunnaud (1993 : 60). Cette « femme [est] belle, sensuelle, séductrice, provocante, et en même temps, mystérieuse, inquiétante, perverse, voire dangereuse ». Et enfin, c'est celui de la prostituée qui est sollicité. À noter toutefois qu'il est plus vécu sur le mode de la réalisation fantasmatique d'une attitude féminine momentanée, que ce soit dans *L'amant* ou dans *Les yeux*, que sous les traits d'une véritable prostituée.

La seule vision de la ménagère, épouse et acariâtre, est Gina dans *Les chevaux*, mais ce stéréotype activé par la société de consommation de « la ménagère de moins de cinquante ans » intéresse peu Duras.

La figure de la bonne est le dernier stéréotype relié aux femmes. Il s'agit ici d'une figure totalement socialisée qui est la concrétisation de toute l'aliénation féminine. Dans *Le square*, la petite bonne est présentée en figure totale d'aliénation, ne pouvant rien décider de sa vie et ne pouvant pas non plus échapper à sa condition. Mais c'est plus encore par son langage très cérémonieux représentatif des « gens de maison » que son personnage rejoint le stéréotype des bonnes, par cette impossibilité à parler simplement même lors d'une rencontre privée. Elle ne cesse de donner du « monsieur » à son interlocuteur, de lui demander pardon à la moindre contradiction. Dans *Les chevaux*, Duras réactive un bref moment le stéréotype de la bonne à propos de la domestique de Gina, mais le casse complètement par celle de Jacques et de Sara qui fait figure d'insolente.

Le personnage de Marie-Thérèse Bousquet, la cousine pauvre exploitée par ses cousins plus aisés, est proche des bonnes durassiennes. Avec elle, on rejoint le stéréotype activé par la cousine Bette ou le cousin Pons : celui du parent pauvre qui n'a d'autres solutions que de se mettre sous la dépendance de sa riche famille. Mais, alors que chez Balzac - ou dans certains feuilletons télévisés américains, notamment - ces figures détiennent une sorte de supériorité morale qui leur permet d'en sortir en quelque sorte gagnantes, elles n'ont chez Duras aucune autre issue que la mort.

Les autres figures féminines relevant du social sont la figure du professeur de piano dans *Moderato* et de la patronne de bistrot. C'est par un recours à un langage et une attitude dans la profession que Duras active les stéréotypes liés aux deux professions. Nous les retrouverons donc dans la partie ayant trait à l'*elocutio*.

Les hommes.

Paradoxalement, les figures masculines sont moins stéréotypées parce qu'elles ne sont quasiment pas décrites, mais surtout parce que, pour Duras, les hommes peuvent s'assumer totalement dans un monde fait par et pour eux.

À titre indicatif, les croyances stéréotypiques relevées par les psychologues sociaux américains à propos des hommes et mentionnées par Amossy (1991 : 171) selon lesquelles les hommes seraient « brutaux, rudes, inconscients des sentiments d'autrui, agressifs, ambitieux, dirigeants, confiants en eux-mêmes, aventureux, logiques, compétitifs, décidés et dominateurs » ne sont pas activées. Par contre, une certaine vision de leur rapport avec la femme sera stéréotypée.

Tout d'abord, la relation d'époux. Trois grands traits lui sont associés : sa relative absence, sa complaisance (Jacques dans *Les chevaux*, l'ambassadeur dans *Le consul*) et une fonction sociale relativement haute. Dans certains romans, le mari vit des aventures extraconjugales. Il est en tout cas le représentant de la norme sociale et joue un rôle de protecteur auprès de sa femme. Tel est bien le rôle joué par Jean Bedford auprès de Lol, celui du mari d'Élisabeth Alione ou d'Anne Desbaresdes, mais aussi de Pierre Lannes ou de l'ambassadeur. C'est en ce sens qu'un certain stéréotype est activé à son égard. Le mari est « cocu », mais là aussi le stéréotype est désamorcé parce qu'il n'est jamais ridiculisé, ni hanté par sa jalousie.

Ensuite, viennent les figures de l'être à l'écoute de l'héroïne, l'aidant dans sa quête. Elles sont souvent elles aussi ancrées dans le social : Chauvin est ouvrier, Peter Morgan est écrivain, Jacques Hold aussi, Alfonso est travailleur manuel, Max Thor et Stein sont respectivement professeur et écrivain. Il y a aussi le voyageur de commerce du *Square*. Mais, à la différence des maris, ils sont proches de la femme et l'écoutent. Ils sont souvent amants. Ainsi se réactive dans la plupart des romans le stéréotype relationnel des vaudevilles : la femme, le mari, l'amant. Mais Duras le sublime en faisant de l'amant un personnage permettant la révélation, voire la réalisation de l'Être de la femme, en mettant les relations sexuelles en dessous des conversations et en remplaçant le mari jaloux par un mari complaisant ou absent sur le plan diégétique. Dès lors, nous voyons que si l'homme n'est pas stéréotypé en tant que tel, il l'est par la relation qu'il entretient avec la femme.

Certaines figures masculines relèvent du type social dans la mesure où elles sont là pour symboliser toute une classe sociale ou une ethnie. Parmi elles, les figures d'immigrés : ce sont les êtres sociaux détruits et les juifs qui, chez Duras, sont vus comme des symboles de « destruction asociale ». Aucun des stéréotypes reliés à leur caractère physique ou moral n'est activé. Ces traits que nous empruntons à Amossy (1991 : 24-25) sont généralement négatifs, tant au moral qu'au physique : selon le système d'enquêtes mis au point par Katz et Braly, le juif serait pour les Américains, « astucieux, mercenaire, entreprenant, rusé, familial, persévérant, cupide, intelligent, ambitieux, bavard, agressif, pieux » et pour les étudiants arméniens de Beyrouth, « riche, avare, mercantile, matérialiste, voyageur, fanatique, mesquin, conservateur, scientifique, pieux ». Aucun de ces traits n'est sollicité chez Duras à part l'intelligence qui, notons-le, est le seul trait

positif. C'est là que Duras fait véritablement oeuvre de subversion : elle reprend l'un des groupes stéréotypés, mais elle inverse le système de valeurs lié aux stéréotypes. Le juif, chez elle, devient une figure positive puisqu'il est un être d'intelligence et de destruction. Elle rompt donc avec les stéréotypes classiques et associe le juif à l'image révolutionnaire. Elle le transforme de victime en héros, et opère ainsi, par son écriture, une « réparation » de l'Histoire.

Le stéréotypage fait donc sens chez Duras. Il sert à montrer combien les femmes ne peuvent échapper aux modèles préétablis pour elles par la société, alors que les hommes peuvent être ce qu'ils souhaitent, sauf dans la relation qu'ils entretiennent avec la femme puisque là aussi leur rôle est stéréotypé. Ceci confirme ce qu'Amossy disait à propos de l'écriture « féminine », voire « féministe » : il y a une mise en scène du stéréotype féminin, une cassure, mais aucun nouveau modèle n'est pas proposé, sauf peut-être en la personne d'Alissa dans *Détruire*, de peur de construire un nouveau stéréotype :

[...] les textes désireux de déjouer le piège des stéréotypes traditionnels se contentent souvent de présenter le trajet qui mène jusqu'à la déconstruction, sans préciser ce qui se dessine de l'autre côté de la barrière. L'essentiel est de suggérer que quelque chose de neuf peut s'esquisser là, pour peu que la voie soit ouverte à tous les possibles. Il s'agit de passer du lieu commun aliénant à un espace encore non investi où la femme pourra renaître en se façonnant à sa guise. Ces modalités ne sont pas précisées : les textes ne s'y aventurent pas, évitant ainsi de figer la femme nouvelle dans quelque rôle contraignant (Amossy 1991 : 177).

Nous clôturerons cette catégorie du personnage par l'évocation d'un personnage très particulier puisqu'il est réduit à une simple voix, le « on ». Il est fortement relié aux stéréotypes puisqu'il incarne la voix de la *doxa*, celle qui exprime moins des idées reçues que des jugements reçus, autrement dit des préjugés. Nous le retrouverons dans l'étude des stéréotypes d'*elocutio*. Mais dès à présent, nous pouvons souligner cette originalité durassienne d'avoir incarné les préjugés dans une voix, d'avoir incarné la *doxa* par une voix représentant toute la société.

En résumé, nous voyons à quel point Duras, loin de les rejeter, utilise dans la production même de son texte les stéréotypes de l'*inventio*. Qu'ils soient de l'ordre du conceptuel ou de celui des personnages, les stéréotypes sont présents. Mais elle les utilise en les resémantisant complètement puisqu'elle les réincorpore dans son schéma personnel, qui est celui d'une quête de l'Être véritable de la femme. Le stéréotype féminin est donc utilisé pour montrer à quel point dans le monde tel qu'il est, la femme ne peut avoir accès ni au langage, ni à l'écriture, ni à la définition de son Être ; elle ne peut que se conformer au modèle existant : la mère, l'épouse, la femme fatale ou la prostituée. Cette attitude explique pourquoi la critique durassienne relève tout à la fois le stéréotype et l'écriture originale. D'autre part, et cette remarque relève de la gestion de l'information, le stéréotype n'est sollicité que par un ou deux de ses traits ou par des références très implicites ; il demande donc une certaine culture au lecteur, ce qui explique que, malgré le recours aux stéréotypes, Duras ne s'adresse pas à un public populaire mais à un public d'intellectuels.

b) les stéréotypes d'*inventio* du second degré.

Ils s'identifient aux lieux communs formulés par les personnages. Nous avons vu que ces lieux communs étaient à la fois des lieux de pensées et des lieux de paroles. Dans la conversation ordinaire, ils assument deux fonctions essentielles, d'une part favoriser la production de la parole et d'autre part maintenir, comme le dit Bourdieu, le consensus social :

Les « lieux communs » qui jouent un rôle énorme dans la conversation quotidienne ont cette vertu que tout le monde peut les recevoir et les recevoir instantanément : par leur banalité, ils sont communs à l'émetteur et au récepteur. À l'opposé, la pensée est, par définition, subversive : elle doit commencer par démonter « les idées reçues » et elle doit ensuite démontrer (Bourdieu 1996 : 31).

Dans le texte littéraire, ils ont essentiellement une fonction de représentation de paroles dans la mesure où ils servent à mettre en scène le fonctionnement du discours social. Chez Duras, ils servent à la dénonciation de ce type de discours et à la caractérisation de certains personnages par rapport à ce même discours. Ce sont des commentaires relevant du métadiscours qui participent activement à cette dénonciation. Ils ne sont donc imputables à l'auteur inscrit qu'au deuxième degré puisque, apparemment, ils sont totalement assumés par les personnages et témoignent d'un phénomène de production de la parole sociale. Nous les étudierons de manière plus spécifique avec les stéréotypes de langage, en correspondance avec la catégorisation de Dufays qui les range dans la stéréotypie d'*elocutio*.

1.2. Les stéréotypes de *dispositio*.

Ces stéréotypes relèvent, comme l'a montré Dufays, du niveau thématique-narratif. Ils répondent pour leur activation aux lois du genre d'une part, et d'autre part aux scripts (scénarios ou *frames*) inscrits soit dans la vie réelle, soit dans le texte littéraire, conformément à la division d'Eco (1985 : 102-104) qui distingue « les scénarios intertextuels » appris par la lecture d'autres textes et « les scénarios dits communs » provenant de la compétence encyclopédique du lecteur et servant à la représentation de situations de la vie quotidienne. Ces scripts qu'Adam et Revaz (1996 : 9) définissent comme des « séquences d'actions présentant un caractère stéréotypé » posent donc un problème relativement complexe. Des distinctions devraient se faire non seulement selon leur préexistence au sein de l'univers réel ou de l'univers fictionnel, mais aussi selon leur caractère général ou non. L'attitude durassienne à leur égard variera selon leur appartenance à l'une ou l'autre de ces sous-classifications. Nous avons déjà vu dans la partie consacrée à l'architextualité à quel point Duras déconstruisait tout espèce de rapport aux genres littéraires et donc de scénarios intertextuels.

Chez Adam et Revaz, l'exemplification des scripts correspond plutôt à ce que nous désignerions sous l'appellation des microscripts communs :

Des actions socioculturelles telles que « aller au cinéma ou au restaurant », « prendre le train » ou « faire des achats » comportent chacune une série d'actions conventionnelles, socialement stabilisées, dont l'ordre (chrono)logique est fixé. Ainsi lorsque nous voyons quelqu'un entrer dans un restaurant, nous

pouvons en déduire une chaîne d'actions : s'asseoir à une table, lire le menu, choisir un plat, passer la commande, etc. La disponibilité, chez les participants d'une même culture, de tels « scripts » permet d'interpréter les actions d'un texte, même si celui-ci reste elliptique. Lorsque les actions se déroulent selon l'ordre canonique du script, il est inutile de les citer toutes, sous peine que le texte soit trop (et inutilement) redondant. Dans l'Institution oratoire, Quintilien tirait déjà clairement l'attention sur l'inutilité de certains développements : Je suis venu sur le port ; j'ai aperçu le navire ; j'ai demandé le tarif du passage ; on s'est mis d'accord sur le prix, j'ai embarqué ; on a levé l'ancre ; on a détaché l'amarre ; nous sommes partis ». Rien de tout cela ne peut être dit plus rapidement, mais il suffit de dire : « J'ai quitté le port en bateau ». Toutes les fois que l'issue de l'événement suffit à indiquer les faits antérieurs, nous devons nous contenter de ce qui fait comprendre le reste (Adam, Revaz 1996 : 19 ; nous soulignons).

Les deux narratologues mettent donc l'accent à la fois sur le caractère conventionnel des actions incluses à l'intérieur de ces scripts, sur leur existence dans la vie réelle et sur la nécessité d'une connivence culturelle pour les restituer, mais ils insistent aussi sur le fait que ces actions doivent normalement rester dans l'implicite du texte. Nous avons déjà vu dans la partie consacrée à la gestion de l'information à quel point Duras dérogeait à cette règle rhétorique en développant toutes les actions de tels scripts.

Toutefois, le texte littéraire peut aussi (faire) apparaître des macroscripts ou scénarios, reliés à la notion de scène romanesque et qui font l'objet d'une double codification dans la mesure où ils s'inscrivent à la fois dans la vie réelle et dans le code littéraire. Ce double codage ne figurait pas pour les microscripts puisqu'ils étaient fréquemment l'objet d'une ellipse littéraire. Duras fracturera en profondeur la mise en texte de ces macroscripts. Pour illustrer le mécanisme, nous prendrons deux types de script abondamment activés par l'écriture durassienne : le script amoureux et la scène de rencontre, non nécessairement amoureuse.

Dufays (1994 : 89) a tendance à classer la séquence « histoire d'amour » dans ce qu'Eco (1985 : 103) appelle les scénarios flexibles dans la mesure où elle comporte « un grand nombre de fonctions et d'indices facultatifs (la jalousie, l'attente, la déclaration, l'étreinte, etc.) ». Toutefois, Durrer (1998 : 21-24), en s'appuyant sur les travaux des sociologues, des psycholinguistes et des littéraires a tendance à penser qu'il existe un script-amoureux type qui correspondrait donc à une « fabula préfabriquée », dans la terminologie d'Eco, mais qui, étant de même nature dans la réalité et dans les oeuvres de fiction, ne correspondent pas spécifiquement aux scénarios intertextuels. Pour elle, « le script amoureux prototypique s'articule en sept phases principales » :

1. Scène inaugurale 2. Confiance 3. Hésitations, doutes 4. Compliments 5. Déclaration d'amour 6. Partage, célébration mutuelle 7. Déclaration publique (Durrer 1998 : 23).

Si nous tentons d'appliquer cette grille à un roman comme *L'amant*, nous constatons tout de suite les cassures opérées par Duras : la scène inaugurale de rencontre se retrouve dans le roman, mais elle inclut le compliment ; ensuite le texte passe directement au point 6 prenant la forme d'une relation sexuelle avec déclaration d'amour. Le texte durassien fait donc passer son lecteur très rapidement de la scène inaugurale à la scène érotique et au scandale. Ce passage rapide de la phase 1 à 6, tellement contraire au script

amoureux, peut déjà constituer, pour le lecteur empreint de conformisme, un objet de scandale avant même qu'il n'apparaisse au sein de la diégèse. Quant aux autres romans durassiens, ils fonctionnent plutôt sur le mode du scénario absent, dans la virtualité d'un amour qui aurait pu être ou qui a été. Le script à peine convoqué est tout aussitôt refusé souvent par une forme de médiation absolue où les personnages principaux vivent leur histoire d'amour au travers de l'histoire des autres. Pierrot (1986 : 116), sans en démontrer le mécanisme, mentionne cette impression d'histoire manquée, d'échec :

Il est vrai aussi que Moderato comporte l'esquisse d'un rapprochement physique qui est totalement absent dans Le square. Mais finalement nous resterons dans les deux cas sur la même impression d'incertitude, d'occasion manquée, d'échec.

Les scènes de rencontre correspondent généralement à un phénomène de stéréotypie littéraire très forte comme le montre Schnedeker (1989 : 49-50) dans sa reprise de Coltier :

[...] si ces scènes s'organisent selon des cas de figure différents [...], elles confinent souvent au cliché, tant les dialogues y développent des contenus stéréotypés : les personnages y déclinent leurs nom, profession, âge, situation sociale ou familiale....

Nous avons déjà vu à quel point, dans *Détruire*, la scène de rencontre entre Stein et Max Thor est très significative de la manière dont Duras use, en les déjouant, des stéréotypes de *dispositio*. Étudiée dans le chapitre sur la gestion de l'information, elle prouve à quel point Duras est consciente des stéréotypes d'écriture, mais elle les démolit, l'un après l'autre. Elle refuse généralement de donner l'âge du personnage, la profession n'est évoquée que sous forme négative et seul le nom de l'un des deux hommes est connu, mais il ne vient qu'après quatre pages de dialogue, l'autre reste, à ce stade, inconnu. La situation familiale d'un des deux personnages nous est livrée, et non celle de l'autre. Dès lors, l'horizon d'attente du lecteur est tout à la fois activé et déçu, puisque toutes les catégories mentionnées par Coltier sont appelées par le texte mais aucune information complète n'est donnée lors de la scène. C'est comme si Duras se jouait de son lecteur. Dans *Le square*, un processus analogue se met en place : le nom des protagonistes n'est jamais donné et ce n'est que très tardivement que l'on apprend la situation sociale et familiale de la bonne. Dans *Moderato*, la première rencontre Anne-Chauvin évite soigneusement ces données et ce n'est qu'à la fin de la scène de première rencontre que Chauvin nomme Anne Desbaresdes dans son image sociale :

- Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer (Moderato : 31-32).

Quant à Chauvin, il reste le grand inconnu de la scène. Comme Anne, le lecteur ne sait rien de lui, si ce n'est qu'il fréquente un café populaire. La seule question le concernant reste dans le flou le plus total :

- Vous travaillez dans cette ville, Monsieur ? - Dans cette ville, oui (Moderato : 34).

Un autre procédé tout aussi destructeur du stéréotype de la scène de rencontre est illustré par *L'amante*. Lors de la rencontre entre le romancier-intervieweur et Pierre Lannes, ce dernier décline son identité comme s'il s'agissait d'un interrogatoire de police :

- Je m'appelle Pierre Lannes. Je suis originaire de Cahors. J'ai cinquante-sept ans. Je suis fonctionnaire au ministère des Finances (Amante : 69).

Procédant ainsi, Duras étale le stéréotype dans son paroxysme, celui de la fiche de police, et subvertit le code littéraire qui consisterait à distiller les informations tout au long de la scène. Le même procédé est utilisé, dix pages après la scène de rencontre, dans *Détruire* où, pour rappel, Stein découvre l'identité d'Élisabeth Alione ainsi que celle de Max Thor par le biais d'une fiche d'hôtel.

Non seulement Duras déjoue un stéréotype littéraire mais, en plus, cette façon de procéder montre à quel point l'identité sociale est un extérieur pour ses principaux protagonistes, à quel point tous ces renseignements ne servent à rien dans la connaissance de l'être.

Scène de rencontre encore, celle que présente *L'amant* entre la jeune fille et l'amant chinois dont le lecteur ne connaîtra même pas le nom. Cette scène, comme le dit Barbéris (1992 : 65), sollicite « en apparence les stéréotypes amoureux » de la « rencontre coup de foudre avec un homme riche » mais « la romancière interroge en profondeur le cliché » puisque « le désir n'est pas là où le placent les mythologies féminines », « il n'est pas appelé par la beauté ».

Mais Duras ne se contente pas de solliciter les stéréotypes de la rencontre. Dans certains romans comme *La pluie* (p. 45-46), elle en livre, par le biais du narrateur, le script au lecteur. Les paramètres sont les suivants : il s'agit d'une courte tranche de vie, les sujets de conversation abordés sont généraux, le travail, le climat, l'accent est mis sur la recherche consensuelle. Par ce recours au métadiscours, elle place une distance entre le stéréotype et elle, et travaille ainsi au « deuxième degré » du stéréotype. Notion dont Amossy (1991 : 78) nous démontre l'importance au XX^e siècle puisque « se placer au second degré » c'est éviter une « consommation simple et saine », c'est surtout « faire face aux stéréotypes qu'on ne peut éviter en montrant qu'on n'est pas dupe » puisque « le second degré implique la distance, la prise de conscience et l'analyse ».

Il peut arriver que ce soit toute l'intrigue du roman qui relève de la stéréotypie de *dispositio*. Borgomano le signale pour l'intrigue de *Moderato* :

Le schéma de l'histoire se ramènerait [...] à une aventure entre un ouvrier et la femme du patron [...] (Borgomano 1993 : 20).

Quant aux *Parleuses*, il nous montre à quel point l'intrigue du *Marin* se rattache à la quête mythique de l'homme idéal. Duras parle même de la réaction de Queneau à ce propos :

M. D. - Elle se l'est posé, là, dans la vie, comme une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu. [...] M. D. - [...] quand j'avais donné le livre à Gallimard, le Marin, Queneau m'avait engueulée, très, très fort - j'en ai même pleuré -, parce qu'il disait que c'était du romantisme. X. G. - Si on raconte l'histoire comme ça, si on dit, par exemple, c'est une femme qui voit, disons, un homme idéal comme si elle l'avait connu et qui le recherche partout, on peut dire que c'est romantique. [...] M. D. - Je trouve que, dans le traitement, c'est très ancré dans le réel, Le Marin de Gibraltar (*Parleuses* : 66-67).

Que ce soient les propos de Borgomano ou ceux de Duras, ils nous montrent à quel point le stéréotype sollicité est subverti par la manière dont il est traité : traitement réaliste d'une quête romantique, réalisation relevant de l'ordre symbolique du langage, d'une relation

amoureuse associée à la mort.

C'est donc au niveau des stéréotypes de *dispositio* que Duras casse le plus les schèmes communs, véhiculés par la tradition littéraire. Mais, bien sûr, le phénomène de déconstruction présuppose que le lecteur puisse identifier la norme. Nous constatons donc que, selon la catégorie rhétorique dont relève le stéréotype, le traitement durassien est totalement différent. Pour les stéréotypes d'*inventio*, elle les resémantise, les utilise dans la problématique de son propre univers ; pour ceux de la *dispositio*, elle les appelle pour les détruire complètement, faisant ainsi de l'écriture un acte subversif de l'écriture et de la littérature.

2. Les stéréotypes de langage : natures et fonctions.

2.1. Natures.

Dufays (1997 : 316), après les avoir définis comme « des phénomènes langagiers plus ou moins figés et plus ou moins négatifs », a relevé de manière assez complète toutes les formes de stéréotypie relevant de cette catégorie. Y figurent d'abord les clichés qui associent substantif et adjectif, groupes verbaux ou encore groupes adjectivaux, ensuite, lorsqu'on dépasse le cadre du syntagme, les dictons, les lieux communs, les slogans, les citations, les titres d'oeuvres célèbres. Deux grands groupes donc émergent de cette définition : le groupe des « clichés » et celui des « lieux communs ». Nous retrouvons une division parallèle, entre figement strictement formel et conceptuel, dans les propos de Traverso :

Je ne m'intéresserai pas ici à ce que l'on associe peut-être le plus immédiatement aux lieux communs de la conversation, les échanges sur le temps, la santé, les idées toutes faites en vogue dans le groupe, souvent tenus pour preuve du caractère non-informatif de la conversation. Je me propose d'aborder les échanges désignés dans la littérature sur l'interaction par les termes de « routines » et de montrer en quoi la notion de « lieux communs » peut être opératoire pour en rendre compte (Traverso 1993 : 111 ; nous soulignons).

Toutefois, il ne sera pas toujours possible de les distinguer strictement dans la mesure où de nombreux lieux communs empruntent l'expression formelle d'un cliché. Ainsi dire « il fait beau, aujourd'hui » est tout à la fois un lieu commun de la conversation et un cliché.

En outre, dans la définition de Dufays, apparaît aussi en filigrane la grande question du figement de l'expression, objet essentiel de son traitement linguistique. D'éminents linguistes comme Gross (1996) ont tenté de caractériser les expressions figées et de les classer. Ainsi, dans le domaine linguistique, une espèce de fusion s'est opérée entre cliché et expression figée. Or, comme l'indique Dufays, le cliché n'est que plus ou moins figé et le critère de figement, relativement intéressant pour son identification, ne l'est pas pour sa description. Des paramètres tels que le rôle pragmatique et le contexte d'émergence s'avéreront plus opérationnels sur ce plan.

Dans le cadre du texte littéraire, une deuxième distinction s'avère non seulement nécessaire, mais encore relativement opérationnelle : les stéréotypes d'*elocutio* peuvent apparaître soit sous la plume du narrateur, soit dans les propos des personnages, soit

encore relever d'un style d'écriture et être alors imputables directement à l'auteur inscrit. On nommera cette dernière catégorie les stéréotypes d'écriture, dans la mesure où, figurant souvent dans la partie narrative (où ils seront d'ailleurs étudiés), ils peuvent aussi apparaître dans les propos des personnages et transcender ainsi les deux autres catégories en créant de la sorte une forme d'harmonisation entre les parties narratives et dialogales.

- Les stéréotypes narratifs.

Les narrateurs durassiens échappent pour la plupart aux stéréotypes communs d'*elocutio*, ce qui, *a contrario*, prouve bien la volonté consciente de l'auteur de les mettre dans la bouche des personnages.

Les rares fois où un stéréotype commun apparaît sous la plume du narrateur, il est tout de suite déconstruit. Ainsi, dans *La pluie* (p. 68), la mère ne « hurlait plus de rire », mais « criait de rire » : appel de l'expression clichée, mais destruction concomitante. Autre procédé utilisé par le narrateur-personnage du *Ravisement* (p. 96) : employer le cliché dans un autre contexte. Ainsi utilise-t-il l'expression « plier bagage » pour qualifier l'attitude de renoncement moral de Tatiana lorsqu'elle découvre au cours d'une conversation que Lol lui ment sans qu'elle ne manifeste aucunement l'intention de partir, comme tenterait de le signifier l'expression. Rambaud reproduit parfaitement le traitement du narrateur durassien face aux expressions stéréotypées. L'expression est déconstruite par resémantisation :

Des coups de soleil aussi, oui, le soleil qui donne des coups (Mururoa mon amour : 19).

Par contre, Duras crée une forme de stéréotypie d'écriture. En fait, elle réalise, par la répétition inter-romanesque, une forme de clichage de son écriture, ce qui a permis d'ailleurs l'existence des nombreux pastiches dont elle a été l'objet. Notre propos n'étant pas ici de faire une étude détaillée du style durassien, nous nous contenterons d'en relever les procédés les plus évidents. Au premier plan, figurent les célèbres « dit-il » ou « dit-elle » qui fonctionnent comme de véritables clichés de l'écriture durassienne et que tous les pasticheurs, à commencer par Rambaud, reproduisent. Ensuite apparaît une forme de thématization par emphase du type : « la mer, elle est belle, la mer ». Celle-ci contribue à créer un effet d'oralité dans le discours narratif qui, dès lors, se donne comme une parole en train de se faire. Berthoud (1996 : 8) mentionne à ce propos le travail de Galambos qui montre à quel point dans le cadre du français cette thématization est reliée à la langue orale :

[...] bien que le français écrit soit considéré comme langue à sujet, le français parlé serait, selon Galambos (1980), une langue à topic. En effet, l'absence du passif (Jean a été battu par Pierre) et la rareté des structures sujet-prédicat (Papa pouvait pas blairer maman) au profit de structures thématiques, telles que : Jean, Pierre l'a battu et papa, il pouvait pas blairer maman, montrent bien cette tendance du français à la thématization des énoncés [...].

L'oxymore, l'hyperbole ainsi que les chiasmes font également partie des stéréotypes de l'écriture durassienne :

[...] mais pas elle, Tatiana. Tatiana, elle, s'inquiétait [...] (Ravisement : 76). [...] un

nom dont elle l'avait appelé lui et dont lui l'avait appelée en retour [...] (Yeux : 93). Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette (Amant : 42).

Rimbaud, dans son écriture parodique, pastiche d'ailleurs les chiasmes durassiens :
- Tu m'aimes, tu m'écrases. - Oui, c'est comme ça, écraser. - Tu m'écrases, tu m'aimes (Mururoa mon amour : 24).

Parfois le chiasme⁹², déjà répétitif en lui-même, est introduit à l'intérieur d'un procédé de répétition plus large :

Nous avons rêvé une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust [...]. Nous avons rêvé qu'auprès de cette femme rose liseuse rose nous éprouvions un certain ennui d'autre chose [...] (Consul : 47 ; nous soulignons).

Quant aux structures relevant de l'oxymore, elles ont été repérées par de nombreux critiques littéraires. Ainsi, Royer (1997 : 33) montre que les films durassiens, par un décalage entre image et son, produisent des contrastes paradoxaux qui « peuvent être considérés comme l'équivalent audiovisuel de cet oxymoron que Marguerite Duras affectionne dans ses écrits ». Skutta (1981 : 35) cite une liste d'associations paradoxales qu'elle puise dans *Moderato* : « *L'enfant descendit lentement tout à coup [...], la course (du soleil) lente [...]* ». David (1996 : 107) parle de la « formule oxymorique » de *Outside*, « Je créais la destruction » avant d'en compléter la liste en reproduisant l'analyse qu'en fait de Certeau :

Enlacement d'antiphrases et insistances de l'oxymore que M. de Certeau évoque comme « insuffisance d'un terme [qui] sera compensée par l'adjonction de son contraire de sorte que le même rapport entre signifiants opposés (mais également "manquants") désigne le signifié ». L'oxymore durassien violant le sens et forçant le hors sens écrit l'hétérogène (David 1996 : 172).

Il cite alors une série d'expressions « oxymoriques » extraites de la parole durassienne comme « une plénitude dans la vacation », « il est mort, [...] il est la vie même », « vivante, elle est morte » se situant respectivement aux pages 234, 173 et 214 des *Parleuses*, ou le « ils sont trois dans la lumière obscure » de *L'amant* (p. 9). Toutefois, pour dégager le sens de ces nombreux oxymores durassiens, il semblerait qu'on puisse recourir à l'analyse faite par de Certeau (1982) de cette figure pour l'écriture mystique :

Proche de l'antiphrase et du paradoxe, l'oxymoron « viole le code » d'une façon particulière. Certes la contradiction qu'il pose n'est pas « tragiquement proclamée » comme dans l'antithèse, mais « paradisiaquement assumée » [...]. C'est un lapsus de la similitude. Il mélange les genres et il trouble les ordres. [...] La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible. C'est du langage qui vise un non-langage. [...] Dans un monde supposé tout entier écrit et parlé, lexicalisable donc, il ouvre le vide d'un innommable, il pointe une absence de correspondance entre les choses et les mots (de Certeau 1982 : 198-199 ; nous soulignons).

Figure apte à rendre l'indicible, le trou du langage, figure apte à troubler l'ordre, figure

⁹² Femme et liseuse sont ici pour nous coréférentielles, même si Duras joue sur l'homonymie de « liseuse » ; la structure revêt donc cette forme : femme rose (a)(b) roséliseuse+ rose (b)(a)

enfin de la jouissance, l'oxymore a toute sa place dans l'écriture durassienne. À côté de ces deux grandes figures que sont le chiasme et l'oxymore, se trouvent toute une série de procédés qu'énumèrent de Certeau (1985 : 263) et David (1996 : 170-171). Parmi la liste, l'hyperbole occupe elle aussi une place de choix dans la mesure où elle participe au phénomène de clichage de l'écriture. David cite les exemples suivants pour ce qu'il nomme le « recours aux hyperboles » ou aux « adverbes et qualificatifs de l'absolu, vocabulaire de l'inexistant ou du global » :

Je peux me mettre à aimer. Tout. Ou rien (Camion : 63). Je sais tout. Rien. - Tu ne sais rien (Hiroshima : 30). Ce serait... par la traversée de son corps que la jouissance arriverait alors de lui, alors définitive (Amant : 92). Je vous aime d'un désir absolu (India Song : 39).

Le dernier mécanisme stylistique que nous aimerions signaler consiste en une fragmentation de l'information :

Très longuement il le regarde et puis il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible. La phrase est sur la nourriture. Il lui dit qu'il doit faire attention, qu'il ne doit pas manger autant. Le petit frère ne répond rien. Il rappelle que les gros morceaux de viande c'est pour lui, qu'il ne doit pas l'oublier. Sans ça, dit-il (Amant : 98 ; nous soulignons).

La menace du frère aîné, acte de langage qui, comme tout acte, est composé d'un contenu propositionnel, d'une force illocutoire et du perlocutoire (qui, pour nous, se décompose en accomplissement de l'illocutoire et en effet perlocutoire), est ici complètement éclaté et présenté dans un ordre quasiment inverse à l'habitude littéraire. En fait, la romancière commence par une axiologisation des propos marquée par l'emploi de l'adjectif « terrible » dénotant d'un effet perlocutoire généralisé. Ensuite, le thème général du propos est livré au lecteur. À ce stade, celui-ci ne sait toujours pas ce qui a été dit. Le contenu propositionnel lui est en quelque sorte refusé, ensuite l'auteur le fournit partiellement. La force illocutoire reste ambiguë : la phrase pourrait s'apparenter à un conseil. L'effet perlocutoire sur le petit frère est signalé, bien qu'aucune réponse ne s'avère obligatoire. La suite du contenu propositionnel est alors délivrée au lecteur ainsi que la visée illocutoire qui prend la forme explicite de la menace sous la forme d'un « sans ça », justifiant ainsi les différents effets perlocutoires. Commencer par l'effet perlocutoire d'un acte de langage dont à la fois le contenu propositionnel et la visée illocutoire sont retardés est totalement transgressif par rapport à l'écriture littéraire dont les deux formes canoniques sont : force illocutoire + contenu propositionnel (il demanda quelle heure il était) ou contenu propositionnel + force illocutoire (Quelle heure est-il ? demanda-t-il). Le procédé a le mérite de mettre l'accent sur le perlocutoire notamment en provoquant un état d'interrogation chez le lecteur. Mais Duras continue la fragmentation en posant d'abord le thème du propos. Le tout donnant ici l'impression de suivre le mécanisme d'une mémoire en marche : le souvenir concerne d'abord le sentiment éprouvé, ensuite le sujet de la conversation, avant de porter sur la teneur exacte des propos. Le procédé est à son comble dans *L'amant*, mais pour qu'on puisse parler de clichage d'écriture, il faut évidemment qu'il figure ailleurs. Le voici par exemple dans *Moderato* :

- Cet enfant, dit Anne Desbaresdes, je n'ai pas eu le temps de vous le dire... - Je sais, dit Chauvin. Elle retira sa main de dessus la table, [...]. Puis elle se mit à

gémir doucement une plainte impatiente [...]. - Parfois, dit-elle, je crois que je l'ai inventé... - Je sais, pour cet enfant, dit brutalement Chauvin (Moderato : 118).

Le thème global de l'acte de parole est annoncé, mais le contenu propositionnel interrompu par Chauvin en sera retardé notamment par le commentaire narratif. Mais à la différence de l'exemple précédent, l'effet perlocutoire de colère ou d'énervement que suggère le « brutalement » accompagnant la réponse de Chauvin retrouve sa place canonique.

Bien que les détracteurs de Duras parlent à cet égard de procédés d'écriture, ou même de « tics », nous préférons parler de stéréotypie parce qu'à notre sens, ces expressions deviennent une sorte de « label Duras ».

- Les stéréotypes conversationnels.

Les conversationnalistes mentionnent leur importance pour le bon fonctionnement des conversations. Ainsi, Traverso (1993 : 111-121) intitule sa communication au Colloque sur les *Lieux communs* « les routines : lieux communs de la conversation », Kerbrat-Orecchioni (1992 : 193-194) indique que « la politesse s'exprime à travers des formes grammaticalisées, ou du moins fortement codées » et que la fréquence, le nombre et le degré de figement des « expressions formulaires » dont elle donne les synonymes « routinisées », « préfabriquées » ou « phraséologiques » sont des indicateurs de société fortement ritualisée, posant ainsi l'existence de « formules de politesse » (1994 : 107) ; elle mentionne aussi (1992 : 10-11), en citant de Salins, « les lieux communs conversationnels » comme des énoncés « dépourvus [...] de toute valeur informationnelle » et « qui relèvent de "cette communion phatique" évoquée par Malinowski » et enfin elle évoque (1992 : 194) l'intérêt du travail de Coulmas qui a « montré l'importance des expressions formulaires et autres séquences préfabriquées pour le bon fonctionnement des interactions ». Il semblerait donc que lieux communs et clichés, dans la conversation ordinaire, soient profondément associés aux rituels de politesse qui permettent à la société de maintenir sa cohésion, qu'ils détiennent peu de pouvoir informationnel et qu'ils facilitent l'encodage des messages.

Dès lors, vu l'importance que ces formules revêtent dans les conversations ordinaires, il nous a paru intéressant d'étudier leur fonctionnement pragmatique au travers des dialogues durassiens, en tentant de dégager les informations qu'elles peuvent fournir sur le fonctionnement des conversations réelles mais aussi, en les examinant au niveau de la pragmatique littéraire, de dégager le rôle qu'elles jouent dans la communication entre l'auteur et le lecteur inscrits. À première vue, le dialogue romanesque devrait répugner à une utilisation systématique de cette forme de stéréotype. Leur faible pouvoir informationnel est en contradiction avec le principe même du dialogue romanesque qui a comme rôle d'informer sur les événements, sur le caractère des personnages. Ensuite, le personnage romanesque n'a pas à encoder son message, cette opération est à charge de l'auteur. La fonction traditionnellement attribuée aux formules par les linguistes, à savoir celle de faciliter l'encodage, est donc abolie. Enfin, un romancier qui les utiliserait abondamment dans ses dialogues risquerait de se voir adresser le reproche de ne pas savoir écrire. Tous ces facteurs devraient donc contribuer à leur rareté au sein du dialogue littéraire où il ne leur reste donc plus, à première vue, qu'une fonction de

représentation des conversations ordinaires. Pourtant Marguerite Duras en fait un usage quasiment systématique qui méritera un examen approfondi.

Une première constatation s'impose. Tous les romans ne se comportent pas de la même manière au niveau des stéréotypes d'*elocutio*. Ainsi, les personnages des *Yeux* ignorent presque totalement les expressions stéréotypées. Il faut dire qu'ils cherchent tous deux l'expression d'un désir propre, qui s'accommoderait très mal d'un langage conventionnel que le personnage masculin récuse explicitement :

Il dit qu'elle n'a rien à lui apprendre, que tout ce qu'elle peut dire ce sont des idées reçues (Yeux : 48).

Toutefois, c'est le seul roman qui débute par deux conversations narrativisées et pleines de banalités. L'une, tenue par les femmes, amoncelle les banalités sur le climat, sur la nécessité de profiter de la vie tant qu'il en est encore temps, l'autre, celle des hommes, traite elle aussi du climat. Le contraste est créé ainsi entre le conformisme dont ces personnages sont les porte-parole et l'originalité douloureuse de la recherche d'une expression différente de la part des héros.

La pluie sollicite le stéréotype, mais n'arrête pas de le déconstruire soit par son utilisation inappropriée - le père disant à l'instituteur « on est venus pour vous servir » (p. 60), ou lui demandant s'il « n'a plus besoin d'eux » (p. 66), expression qu'utilisera aussi Ernesto à la page 82 -, soit par une resémantisation comme lorsqu'Ernesto explique le vent et qu'il répond à un de ses frères « on ne peut pas en faire le dessin » (p. 56), ou lorsque l'instituteur, après un jeu de « ça va ?/ça va » en plein milieu de l'interaction, énonce un « et votre soeur ? » qui même s'il revêt, dans le texte, son sens propre n'est pas sans rappeler le « et ta soeur ? » du langage populaire. Duras joue donc à tous les niveaux de la communication narrative, puisqu'elle utilise, à côté de la communication entre personnages, celle avec le lecteur inscrit pour y mettre par un jeu de connivence référentielle une pointe d'humour. Et c'est d'ailleurs à ce dernier niveau que le stéréotype est convoqué et que la discordance fait sens en signalant la non-compétence pragmatico-culturelle de cette famille immigrée de bidonville. Mais leur parler, et donc pour Duras leur être, est profondément subversif, puisque cette inadéquation du langage contamine d'une part, comme nous l'avons signalé, le narrateur et d'autre part, l'instituteur, détenteur du savoir :

L'instituteur est contaminé par le parler des parents (Pluie : 65).

D'autres romans utilisent abondamment les stéréotypes d'*elocutio*. Ce sont les romans de rencontre conversationnelle comme *Le square*, *Les chevaux*, *Moderato* ou *Détruire* et les romans mettant en scène des réceptions mondaines comme *Le consul*. La quasi-totalité des paroles qui y sont prononcées relève à un niveau ou à un autre des stéréotypes d'*elocutio*. Ce sont donc eux qui nous permettront de mieux déterminer les fonctions pragmatiques de ce type de stéréotypes. Pierrot (1986 : 94-95), pour qualifier le langage des deux protagonistes du *Square* esquisse une première forme de catégorisation de ces stéréotypes :

Un langage plein de nuances et de délicatesse : formules de politesse (excusez-moi, je vous en prie, si j'ose me permettre, etc.), formules d'acquiescement (je comprends, je vois, c'est vrai, etc.), formules de modalisation (sans doute, peut-être, je ne veux pas dire que, il me semble que,

etc.) accompagnant constamment l'expression de la pensée, sans nuire à son élégance, mais sans doute en altérant considérablement l'impression de naturel : nous sommes de toute évidence aux antipodes d'un dialogue réel, tel qu'il aurait pu être enregistré au magnétophone sur un banc de square.

Toutefois, l'ensemble des catégories citées entretient un rapport de près ou de loin avec la notion de « politesse », et les conclusions auxquelles Pierrot arrive nous paraissent quelque peu hâtives lorsqu'il indique que « nous sommes de toute évidence aux antipodes d'un dialogue réel ». Il est à noter que dans la vie réelle, le parler des gens de maison est souvent empreint de cette forme d'affectation que met en scène Duras, leurs obligations de service les poursuivant dans leur vie courante. En fait, nous sommes une nouvelle fois dans ce que nous avons appelé une « intention de vie » : Duras reproduit un mécanisme de la vie dont elle sature le texte au mépris du code romanesque traditionnel ; procédant ainsi, elle produit un « effet de non-réel ». En outre, il n'est pas rare que feuilletons⁹³, films et littérature utilisent le lieu commun du serviteur garant à la fois des convenances et du langage de classe.

De manière générale, on pourrait dire que les expressions figées apparaissent dès que les « faces » des interlocuteurs sont, à quelque degré que se soit, menacées et que l'expression « formules de politesse » revêtirait une extension beaucoup plus grande que l'usage courant ne le laisserait présager. Le début du *Shaga* suffira à prouver l'existence de ces formules lorsque le territoire - ou la face négative - d'un interactant se trouve menacé :

A : Bonjour. B : Senang. A, n'a pas compris : Comment allez-vous ? B : Hati na senang. A, n'a toujours pas compris, inquiète : Fait beau temps (Shaga : 187).

Le « bonjour » marque l'entrée en conversation mais a pour tâche première de compenser l'envahissement territorial que constitue toute entrée en interaction. Le « comment allez-vous ? » constitue une réparation à l'envahissement territorial qu'est l'entrée en conversation proprement dite. Ensuite, A cherche un sujet consensuel. Elle utilise le lieu commun sur le temps, sujet suffisamment général pour ménager toutes les faces des interlocuteurs. L'étude plus systématique des formules de politesse que nous ferons dans le chapitre consacré à la politesse montrera qu'elles apparaissent aussi bien au niveau de ce que Kerbrat-Orecchioni (1992, 1994) appelle la « politesse positive » qu'au niveau de la « politesse négative ». Toutefois, l'aspect figé de ces formules sera d'autant plus grand que s'accroîtra la menace envers les différentes « faces ».

Mais ces formules apparaissent aussi en liaison étroite avec les maximes conversationnelles. Le respect de ces maximes n'est d'ailleurs pas tout à fait à dissocier du système de la politesse : ne pas coopérer avec son interlocuteur est une marque de grossièreté, changer brutalement de sujet consiste à lui signifier qu'on s'ennuie. Leur respect est tellement obligatoire que leur non-respect engendre quasi automatiquement un implicite. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'une série d'expressions toutes faites permettent de faciliter leur réalisation, comme le célèbre « à propos », qui intègre une digression en la reliant par un acte énonciatif au sujet de la conversation.

⁹³ Que l'on songe simplement au feuilleton télévisé *Le prince de Bel Air* où le serviteur, Geoffrey, a un langage et une attitude beaucoup plus maniérés que ses patrons.

Tout d'abord, le principe de coopération. Il est désormais reconnu que converser, c'est coopérer. Mais il ne faut pas confondre coopération, consensus et accord. Si un certain consensus, et par consensus nous entendons un certain système de valeurs et d'intérêts partagés, est nécessaire au bon cheminement de la conversation, l'accord total constitue une menace pour le principe de coopération puisqu'il risque d'empêcher la continuation de la conversation. Imaginons qu'un interlocuteur n'arrête pas de dire « oui », la conversation s'arrêterait. C'est le cas mentionné par Petitjean (1984 : 70) pour *En attendant Godot* où il signale la passivité d'Estragon qui ne cherche pas « à prendre le relais ». Duras le met en scène dans *Moderato* où la forme passive d'accord qu'utilise Anne Desbaresdes lors du repas chez elle fait dire aux invités qu'elle n'a pas de conversation :

- Une sonatine ? Déjà ? - Déjà. Le silence se reforme sur la question posée. [...] - Moderato cantabile, il ne savait pas ? - Il ne savait pas. [...] - Trésor, comment aurait-il pu deviner ? - Il ne pouvait pas. - Il dort, probablement ? - Il dort, oui. [...] Madame Desbaresdes n'a pas de conversation (Moderato : 101-102).

L'accord se marque par simple répétition des lexèmes et la conclusion qu'en tirent les invités est claire.

Aussi existe-t-il toute une série de formules, dont le texte durassien témoigne, permettant de donner son accord sans arrêter la conversation. Des formules comme « je n'y avais pas pensé » ou « je n'aurais pas cru » qu'on trouve dans *Les chevaux* (p. 68-70), permettent au locuteur de poursuivre son intervention, notamment en répétant son argumentation. De même, « à qui le dites-vous » dans *Moderato* (p. 8). Les « pourquoi pas ? » ou les « peut-être » autorisent eux aussi le locuteur à poursuivre son argumentation. Les formules comme « ah bon ? » ou « c'est vrai ? », sous des apparences de remise en doute, montrent en fait un intérêt étonné et permettent donc la continuation de l'échange par le locuteur. Les expressions comme « c'est drôle », « c'est curieux », « c'est dommage », toutes relevées dans le corpus durassien, présupposent aussi un accord sur la véracité du dire, mais offrent en même temps la possibilité de continuer l'échange sur le jugement exprimé. Nous en trouvons une liste chez Kerbrat-Orecchioni (1990 : 187) lorsqu'elle parle des régulateurs et des tours de parole. Le consensus, quant à lui, est inhérent au fait de parler. Il est remarquable d'ailleurs que lorsqu'il risque d'être rompu, la simple expression « on parle, n'est-ce pas, Monsieur » (*Square* : 84) suffit à le rétablir. Nécessaire au début de la conversation où il est recherché dans les lieux communs ou dans les « sujets bateaux », il est aussi l'objectif de l'échange. C'est ainsi qu'à la fin de la conversation qui l'oppose à la bonne, le voyageur de commerce du *Square* le reformule :

Nous sommes d'accord sur le principal, Mademoiselle (Square : 96).

Mais pour qu'on puisse parler de véritable conversation à l'époque actuelle, il faut que des désaccords apparaissent, que des polémiques surgissent au centre de la conversation. Cette évolution du statut de la conversation est signalée par Lacroix (1990 : 448) qui dit que dans les sociétés de politesse, la conversation devait être « agréable » et que maintenant il faut qu'elle soit « riche », ce qui présuppose, selon lui, une « confrontation serrée d'arguments ». Si toute la conversation est consensuelle, nous sommes alors dans la tonalité des conversations mondaines monotones, ennuyeuses, truffées de lieux

communs que Duras commente à merveille dans ses romans :

La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit [...]. Pierre Beugner parla à Lol de S. Thala, des changements qui s'y étaient produit depuis la jeunesse des deux femmes. Lol connaissait tout de l'agrandissement de S. Thala, du percement des rues nouvelles, [...] (Ravissement : 77). Le chœur des conversations augmente peu à peu de volume et, dans une surenchère d'efforts et d'inventivités progressive, émerge une société quelconque. Des repères sont trouvés, des failles s'ouvrent où s'essayent des familiarités. Et on débouche peu à peu sur une conversation généralement partisane et particulièrement neutre (Moderato : 103). Et de quoi parlait-on, sinon de ce lieu infernal et de ces vacances qui étaient mauvaises pour tous, de la chaleur ? Les uns prétendaient qu'il en était ainsi de toutes les vacances. D'autres, non. Beaucoup se souvenaient avoir passé d'excellentes vacances, tout à fait réussies. Tout le monde était d'accord sur ce point qu'il était rare de réussir ses vacances, rare et difficile, il fallait beaucoup de chance. En général, personne ne se souvenait avoir passé des vacances aussi ratées que celles-ci. Sur les causes de ce ratage, les avis différaient. [...] Sur le groupe de Ludi et sur la chaleur tout le monde était d'accord. La chaleur était pour beaucoup dans ces vacances ratées. Mais Ludi arriva alors qu'on en parlait et évidemment, lui, ne fut pas d'accord, ni sur la chaleur, ni sur les vacances (Chevaux : 89-91).

Ces trois extraits montrent la nécessité sociale du consensus, et son obtention par l'utilisation de thèmes sans danger. L'extrait du *Ravissement* confirme la fonction phatique (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 10) de ce type de conversation puisque Pierre Beugner parle à Lol de choses qu'elle connaît déjà. Le but est donc bien de poursuivre la relation et non d'informer. Le deuxième extrait insiste sur la possibilité offerte par ce type de conversation d'aller plus loin dans la complicité relationnelle. Tous deux marquent l'ennui de ce type de conversation. Le troisième extrait montre clairement la différence que nous faisons entre consensus et accord. Le consensus porte ici sur les thèmes choisis, sur le statut des interactants (tous des vacanciers) mais les désaccords sont mentionnés, autrement il n'y aurait pas de conversation et l'arrivée de Ludi permettrait à la conversation de rebondir. En outre, les trois extraits narrativisent les conversations-bavardages qui sont peu fréquentes dans les romans classiques parce qu'elles dérogent à la loi d'informativité à destination du lecteur. Si Duras les met en scène, mais sous la plume du narrateur, c'est parce qu'elle commente en quelque sorte ces conversations ordinaires et dès lors réalise déjà le travail d'analyste du quotidien dont parlait Gelas (1988 : 326).

Pour éviter le conflit qui surgirait d'un malentendu, et donc pour maintenir un fond consensuel, le locuteur dispose d'une série de formules stéréotypées qui lui permettent de reformuler son dire. C'est *Le square* qui nous en donne le plus large éventail : « je veux dire », « je ne veux pas dire », « je n'ai pas voulu dire », « je ne prétends pas », « je ne parle pas de ça » ou la formule plus complexe : « quand je parlais de..., je parlais de » (p. 89). Ces formules sont plus fréquemment produites par la bonne qui rêve d'une vie plus stable que le voyageur de commerce.

Toujours pour permettre à la conversation de continuer, existent des expressions phatiques qui servent, selon Jakobson (1963 : 217), « à établir, prolonger ou interrompre la communication ». Ces expressions vides sémantiquement peuvent se réduire, selon

l'expression de Kerbrat-Orecchioni (1992 : 11), à de simples « phatèmes » du type : « je/tu vois », « tu sais », « je comprends » ou «c'est ça (?) ». Le texte durassien les reproduit, ils contribuent à la création de l'effet de réel. Mais, comme le signalait déjà Jakobson, ils peuvent prendre aussi la forme de formules ritualisées, de lieux communs ou de banalités. Ainsi, à côté de formules comme « on le dit » (*Moderato* : 72) ou « vous ne trouvez pas ? » (*Consul* : 126), (*Détruire* : 13), on trouve des expressions relevant des lieux communs comme « c'est une question de moment » (*Chevaux* : 89) ou « Tout le monde a ses petits ennuis, dit Jacques à Diana, mais ça pourrait aller plus mal » ou encore « Il ne fait que son devoir » (*Chevaux* : 49-51), « Allez comprendre quelque chose aux gens, monsieur » (*Consul* : 211). Le texte peut même les cumuler au sein de la même réplique :

- [...] Mais il est si petit encore, si petit, si vous saviez, quand on y pense, je me demande si je n'ai pas eu tort (*Moderato* : 85),

ou organiser tout l'échange autour de ces phatiques, comme l'exemple extrait des *Chevaux* (cf. *supra*). Néanmoins, Duras ne répartit pas toutes ses expressions de la même façon. L'héroïne, être de fracture, utilisera plutôt les phatèmes ou les expressions ritualisées comme c'est le cas d'Anne Desbaresdes dans l'exemple cité. Par contre, les personnages sociaux, comme les maris des héroïnes, les femmes socialisées, utiliseront essentiellement les lieux communs, les banalités. Ce qui a pour effet, bien sûr, d'accréditer leur appartenance sociale puisqu'ils se fondent dans le moule du prêt à penser. Cela permet à Duras de fonctionner selon un mécanisme fort similaire à celui qu'Amossy et Rosen (1982 : 29-38) avaient démonté à propos de *La confession d'un enfant du siècle*. Ces auteurs s'étaient posé la question de l'utilisation presque systématique des clichés et des lieux communs au sein d'une oeuvre qui visait à exprimer « le déchirement [...] d'une conscience malheureuse ». Ils montraient que dans le roman de Musset :

[...] s'énoncent tout d'abord les affres d'une perte : celle d'une Vérité commune et avec elle, celle d'un espace de communication harmonieuse. La fresque de la France post-napoléonienne évoque avec insistance l'effondrement du discours de la Loi. [...]. Avec le discours de la Loi incontesté disparaissent les valeurs universelles et les vérités éternelles. Corollairement, la situation de communication qui unissait dans une même éthique destinataire et destinataire n'existe plus. À la parole du Père se substitue la multiplicité des discours de partis [...] (Amossy, Rosen 1982 : 31 ; nous soulignons).

Ils continuent leur analyse de Musset en ces termes :

Sans doute ce mode nouveau de se dire et de dire son temps appelle-t-il un discours approprié, éludant les idées rebattues et les figures usées. Il n'est guère loisible cependant au narrateur de la Confession de forger un langage résolument neuf dont il assumerait seul la responsabilité. Il se situe en une période incertaine où, coupé de ses racines, il ne peut que tendre obscurément vers un avenir encore lointain. « L'enfant du siècle » n'a pas de présent et, par conséquent, pas de parole autonome. [...] Désireux de donner libre cours à l'expression d'un moi souffrant sans s'encombrer d'une rhétorique désuète, il se trouve dans la position d'un homme « dont la maison tombe en ruine » (Amossy, Rosen 1982 : 33 ; nous soulignons),

et concluent par cette phrase qui pourrait s'appliquer aux héroïnes durassiennes :

En effet, l'« enfant », ou sujet de l'énoncé, ne cesse de faire l'expérience douloureuse de l'inadéquation des clichés dont il a été nourri au réel avec lequel il est confronté (Amossy, Rosen 1982 : 38).

Si nous supprimons la part d'historicité de cette analyse et si nous transposons les données dans le contexte durassien, nous pouvons selon un mécanisme fort similaire reconstruire le sens de ces paroles figées au sein de l'univers durassien et résoudre la contradiction entre la volonté de création d'une parole libre exprimant le moi, et surtout le moi féminin, et l'utilisation récurrente du cliché par les personnages féminins. Rosen et Amossy établissaient le rapport entre la parole stéréotypée et le discours de la Loi, ou parole du Père. Ces auteurs montraient également le lien entre ce type de parole et les vérités universelles. Chez Duras, les stéréotypes relèvent effectivement de la parole du Père, ils représentent ces lieux de vérités consensuelles sur lesquels fonctionne la société où la femme ne peut trouver son expression. À travers le discours des hommes, des femmes socialisées et à travers le discours du « on » apparaît cette société qui fonctionne selon les vérités et le discours du Père. Mais l'héroïne durassienne n'a pas encore trouvé sa vérité, ni son langage qu'elle tentera de créer, loin de tous les conformismes de pensée et de parole avec un être de rencontre. Dans les autres situations, elle ne peut donc utiliser que la parole de l'Autre au travers de laquelle, elle ne peut exprimer son être profond. Elle cumulera alors tous les clichés qu'elle récitera comme une parole apprise à laquelle elle n'adhère pas, dans une inattention globale au discours alors produit, comme le marquent les nombreuses tronctions qui apparaissent alors dans le texte.

À noter aussi que le cumul des phatiques purs a l'effet inverse du cumul des banalités. Le premier survient au moment de la quête de soi-même, de la fracture et le second est signe de conformisme. Encore une fois, le recours au stéréotype chez Duras a un rôle littéraire et participe activement à la signification du texte.

Une série de formules stéréotypées reliées au principe de coopération visent à rappeler à l'interlocuteur ce dont il parlait comme « vous étiez en train de dire... », d'autres permettent de revenir au sujet initial après une digression, comme « revenons à notre sujet » ou « revenons à nos moutons » ou encore le « Passons. Continuez, Monsieur » formulé par le directeur du Cercle dans *Le consul*, d'autres encore visent à faire préciser ses propos au locuteur, comme « vous voulez dire », qui dans *Détruire* (p. 109) est destiné à faire préciser le sens donné à « seul ». Néanmoins, comme il ne s'agit pas de conversations réelles et comme ces formules relèvent purement de l'artefact, nous ne les trouvons pas en très grand nombre dans les dialogues durassiens.

Une série de formules servent à demander au locuteur de se conformer à la loi d'exhaustivité (une partie de la maxime de quantité). Nous trouvons abondamment ce type de formules lors des conversations entre le vice-consul et le directeur du Cercle. Il est vrai que, dans le roman, le directeur joue un peu le rôle d'un confident-psychiatre pour le vice-consul, que leurs entretiens s'apparentent aux entretiens psychanalytiques et que ce que Barbéris (1992 : 15) disait de l'attitude de Chauvin s'applique encore mieux au directeur du Cercle, qui, à la différence de Chauvin, n'impose aucune idée mais guide le vice-consul dans la remontée de ses souvenirs :

Nous saurons qu'il est ouvrier, qu'il s'appelle Chauvin [...]. Il maîtrise entièrement

les conversations et paraît manipuler Anne par ses récits. [...] Son attitude évoque celle d'un thérapeute guidant Anne sur la voie de son propre inconscient.

Les pages 208-212 du *Consul* abondent donc en formules de ce genre : « Passons, monsieur. Continuez », « Vous n'avez jamais dit pourquoi vous vouliez rester en pension, monsieur », « Et après Montfort, monsieur, allez, un mot », « Mais sur Lahore, monsieur, un mot, allez », « Parlez-moi des Îles, directeur », « Rien d'autre, vous n'avez rien d'autre à me dire, monsieur ? ». Il faut bien reconnaître que le cumul de telles formules dans une conversation réelle ne pourrait s'envisager que dans le cas d'un dialogue entre intime où un(e) ami(e) jouerait en quelque sorte un rôle de psychanalyste face à une personne sous le coup d'un choc émotionnel car elles représentent un « envahissement de territoire » à la limite de l'acceptable. Mais toutes pourraient exister isolément. Il est à noter aussi qu'elles participent au cadrage du dialogue mais qu'en plus, sur le plan narratif, le roman se termine par la dernière formule citée à laquelle le vice-consul répond « Rien, non, directeur ». Ceci signe la fin du roman. Par une sorte de mise en abyme, Duras signale à son lecteur que le narrateur qui souvent se présente chez elle en simple témoin des faits ne peut plus rien lui apprendre sur le personnage et nous voyons la formule fonctionner à tous les niveaux du dialogue romanesque.

Toutefois, on trouve ça et là quelques formules du type « vous n'avez pas fini la phrase » (*Amante* : 136) ou du type « vous alliez dire une chose intéressante », qui dans *Détruire* (1969 : 110) vise à faire en sorte que le locuteur, après une « auto-interruption », continue sa phrase. Cette formule relève donc de la loi d'exhaustivité, mais peut servir aussi à aider le locuteur à se remémorer quelque chose après une digression ou une coupure extérieure, ce qui relèverait alors du principe de coopération. Se rencontrent aussi des formules du type « du moment que tu te racontes, il faut tout dire » (*Chevaux* : 141). Cette dernière expression, qui peut revêtir d'autres formes comme « si tu commences, il faut continuer », explicite en fait une règle régissant les épanchements ou la confiance. Une autre formule, relevant en apparence de l'exhaustivité, mérite qu'on s'y arrête, il s'agit de « j'oublie de te dire » (*Chevaux* : 65) ou, plus fréquente, « j'ai oublié de te dire ». En fait, elle permet au locuteur de se prétendre exhaustif, mais en même temps elle révèle un manque de sincérité puisqu'en fait, on feint souvent l'oubli pour révéler quelque chose de gênant. *Le ravisement* (p. 170) utilise une formule qui vise, elle, à freiner l'exhaustivité : « Il ne faut pas tout me dire ». Dans la vie courante, existent également des expressions comme « cela ne me regarde pas ».

Une autre série de formules permet de sanctionner le non-respect de la loi de pertinence dont les personnages durassiens semblent assez souvent se préoccuper. Ces formules témoignent de la non-pertinence des questions : « Quelle question Lol ? » (*Ravisement* : 151) ou « Tu le sais, alors pourquoi tu me le demandes ? » (*Pluie* : 85), de la non-pertinence du sujet abordé qui se marque par un « pourquoi m'en parlez-vous ? » (*Consul* : 125) ou par un « Mais pourquoi tu me dis ça ? » (*Chevaux* : 98). Elles peuvent remettre en cause la pertinence de l'assertion : « si vous le savez, pourquoi avez-vous dit des lépreux ou des chiens ? » (*Consul* : 95). Ces formules sont toutefois assez ambiguës parce qu'elles fonctionnent à la fois comme une sanction de la non-pertinence et comme une demande de l'explicitation du sous-entendu. En fait, l'interlocuteur constate une dérogation aux lois conversationnelles ; il ne trouve pas l'implication, dès lors il se retourne vers le locuteur soit pour lui demander de l'explicitier soit pour lui reprocher la

non-pertinence du propos. Dans les deux cas, la menace exercée contre les faces est évidente.

Restent les dérogations aux maximes de qualité et de modalité. Toute une série de formules permettent de remettre en cause la sincérité du locuteur ou la véracité de son dire. Certaines formules que nous avons classées dans la pertinence relèvent aussi de la remise en doute de la sincérité de la question ou de l'assertion. Lorsqu'on s'adresse au locuteur pour lui demander pourquoi il pose la question alors qu'il connaît la réponse, on remet non seulement en cause la pertinence de la question mais aussi la sincérité de son intention. Les autres expressions visent plutôt à contester la sincérité du dire. Elles vont de l'agressif « tu mens » aux « c'est faux », « ce n'est pas vrai » en passant par « je ne crois pas ce que vous venez de me dire » (*Consul* : 191) ou encore par la suspicion que jette un « vraiment ? » sur la sincérité du locuteur. Le locuteur peut lui-même remettre en cause la véracité de ses propos par « je vous ai menti tout à l'heure » (*Consul* : 131) ou le « j'invente » utilisé par le narrateur du *Ravissement*, mais qui peut s'utiliser dans la vie courante lorsqu'on tente de reconstituer les faits. La sincérité d'une Lol V. Stein ou d'un vice-consul est, d'ailleurs, perpétuellement remise en cause par le texte. Quant au manque de clarté ou de concision, il peut être dénoncé par l'allocutaire au moyen d'un simple « quoi ? », par un « qu'est-ce que tu dis ? » ou un « qu'est-ce que tu veux dire ? » ou par des formules comme « est-ce bien cela que tu veux dire ? » qui marquent simultanément de la part de l'allocutaire une volonté de coopérer :

- Tu n'as jamais vécu trois jours de suite avec un homme, dit Sara. Ça ne peut pas s'apprendre. - Quoi ? - Le prix de l'inconnu (Chevaux : 87-88).

Le « ça » du locuteur rend la phrase peu claire et le « quoi ? », tout en dénonçant l'ambiguïté de la phrase, témoigne de la volonté de l'allocutaire de la comprendre et d'aider le locuteur à préciser sa pensée. Il relève donc aussi du principe de coopération. Il est à noter toutefois que les trois questions ne dénoncent pas le manque de clarté au même niveau de la parole. Si le « quoi ? » marque un manque de clarté dans l'énoncé, le « qu'est-ce que tu dis ? » le marque dans l'énonciation alors que la troisième question le dénonce dans l'intentionnalité. D'autres formules marquent plus la sanction que la volonté de coopérer. Elles sont de l'ordre du « sois plus clair », « synthétise », « abrège » ou du « quel embrouillamini » du directeur du Cercle visant à sanctionner le discours du vice-consul :

- Le dimanche, continue le vice-consul, il y a beaucoup de parents qui traînent leurs enfants pensionnaires à travers le dimanche sans fin, ils se reconnaissent au pardessus trop grand, à la casquette bleu marine, à la façon dont ils regardent leur mère toujours endimanchée. - Quel embrouillamini, monsieur ; le dimanche, vous allez à Neuilly (Consul : 209 ; nous soulignons).

Mais, le locuteur peut lui aussi émettre des doutes sur la clarté de son propre discours à l'aide de formules du type « vous me comprenez ? », « vous me suivez ? », « suis-je clair ? » ou d'un « vous voyez ce que je veux dire » (*Square* : 12). Toutefois, toutes ces formules peuvent revêtir un deuxième sens : les deux premières peuvent aussi vouloir réclamer l'approbation d'une conduite, la troisième peut faire office de menace et la quatrième signaler un implicite conversationnel. L'ambiguïté de ces formules tend à signifier qu'il n'est pas normal que le locuteur dénonce lui-même le manque de clarté de son discours et par voie de conséquence, elle signale aussi l'obligation qu'il y a à se

conformer à la loi de modalité.

Le dialogue durassien par son recours massif aux stéréotypes d'*elocutio* offre un répertoire assez complet des formules stéréotypées qui peuvent apparaître dans les conversations ordinaires ainsi que du rôle qu'elles peuvent assumer. Tous les analystes avaient repéré le fait que les énoncés préconstruits facilitaient l'expression. Mais indépendamment de faciliter la parole, d'assurer le contact, d'indiquer assez clairement la force illocutoire, il semblerait que ce type de stéréotypes soit en forte liaison avec les maximes conversationnelles et avec tout ce qui relève plus globalement de la politesse. Ils ont alors à charge de représenter les conversations réelles.

2.2. Les fonctions narratives des stéréotypes d'*elocutio*.

Généralement, les critiques, comme le signale d'ailleurs Gelas (1988 : 323) à propos de l'ensemble des études consacrées au dialogue littéraire, réduisent l'utilisation des stéréotypes d'*elocutio* à la fonction d'une création d'un effet de réel. Mais, tous les stéréotypes d'*elocutio* de la vie courante ne sont pas reproduits dans le texte romanesque et ne sont pas placés indifféremment dans les bouches des personnages. L'auteur opère des sélections selon les romans et puis, selon le type de personnages, les positionne parfois à des places significatives au sein du roman. Ainsi ces stéréotypes assument-ils pour la plupart une double fonction : non seulement ils créent un effet de réel, mais en plus ils participent en profondeur, par les choix effectués par l'auteur, à la signification du texte.

La stéréotypie joue un rôle fondamental dans la création des personnages durassiens. Ainsi, comme nous l'avons vu, pour ses personnages principaux, Duras utilisera fréquemment le cumul d'expressions clichées d'ordre phatique. Ces personnages sont souvent des femmes vivant sur le mode de l'absence leur situation de bourgeoise, « femme de » et qui, lors d'un événement réunissant l'amour et la mort, vivent une véritable fracture de leur être social, situation qui est le sujet même du roman. L'intérêt de mettre cette accumulation de phatiques dans leur bouche est de montrer à quel point leur rôle social ne revêt aucune importance à leurs yeux, à quel point l'essentiel, la définition de leur être, est caché derrière ces formules vidées de sens et fait l'objet d'un indicible. Les phatiques vidées de toute charge informative rendent alors le vide que représente l'apparence sociale pour l'héroïne et leur accumulation au sein d'une même réplique est apte à repousser l'expression de l'essentiel qui est de l'ordre de l'indicible.

Certains personnages, les êtres détruits, ceux qui amènent la destruction sur le monde, se définissent par le recours à un langage dépourvu de stéréotypes d'*elocutio*. C'est ainsi que le père d'Ernesto pourra définir son fils comme celui qui ne parle pas comme tout le monde :

Le père : Voilà... Puis quand il parle voilà c'que ça donne. C'est pas « passe-moi l'sel ». C'est des choses que personne avait dites avant lui, personne, fallait l'trouver ça et c'est pas tout le monde... (Pluie : 30).

Duras met dans la bouche d'un personnage l'explicitation d'une de ses techniques d'écriture. Ainsi fait-elle tout à la fois le travail de romancière et de critique littéraire.

En ce qui concerne les personnages sociaux, êtres de stéréotypes par excellence,

Duras utilise deux techniques très originales. Tout d'abord elle incarne la *doxa* sous la forme d'une voix, celle du « on » qui commente à l'aide de lieux communs et surtout juge toutes les actions des personnages. Cette voix crée la rumeur, l'entretient et est présente dans tous les romans durassiens. Elle correspond parfaitement à la *doxa* telle que la définit Barthes :

L'opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du préjugé (1975 : 51).

Néanmoins, Amossy distingue la *doxa* du stéréotype dans la mesure où la connaissance d'un stéréotype ne présuppose pas une adhésion, alors que la conceptualisation doxale présuppose adhésion et croyance. L'expression doxale est donc essentiellement consensuelle et c'est bien ainsi que Duras la présente, en la plaçant sous la voix indistincte de locuteurs pluriels. Ce savoir doxal se transmet par un stéréotype d'*elocutio* : le « comment vous ne savez pas ? » du *Consul* (1966 : 137) qui sert d'amorce à sa transmission et qui connote un parfum de scandale⁹⁴. Ensuite pour décrire les personnages sociaux, Duras utilise encore un autre type de stéréotypes d'*elocutio*, à savoir les phrases toutes faites correspondant à ce que pourraient prononcer un enfant, un enseignant, un curé ou à ce qu'on prononce habituellement dans un type de relations comme celles qui unissent le mari et la femme, la mère et l'enfant. Elles correspondent donc à une espèce de script verbal et stéréotypé dont le lecteur inscrit dispose par sa connaissance du monde réel. Ces expressions occupent chez Duras une fonction très importante, celle d'évoquer sans devoir les décrire soit un personnage social, soit la relation entre les personnages. Le procédé est simple et se base essentiellement sur la coopération avec le lecteur inscrit. Duras évoque le curé, le professeur ou la relation mère-enfant, mari et femme par une ou deux phrases stéréotypées. Au lecteur de puiser dans ses connaissances, dans sa culture pour compléter le portrait ou pour déterminer la nature de la relation unissant les personnages. Duras peut ainsi dire sans dire, laisser des blancs dans son écriture et le lecteur effectuera sa représentation à partir des stéréotypes d'*elocutio*. Ainsi la patronne de bistrot dans *Moderato* (p. 38) est-elle évoquée par deux expressions relevant de son métier : « Ce sera ? » pour prendre la commande et « dans mon métier... ». L'instituteur de *La pluie* prononce la phrase stéréotypée des enseignants qui refusent de s'entretenir plus longtemps avec un élève ou avec des parents, ou de manière générale qui refusent toute demande concernant un élève en particulier :

L'instituteur : [...] j'ai autre chose à faire moi, il y en a cinquante-six qui m'attendent là... (Pluie : 63).

Pour le curé des *Chevaux*, le procédé est étendu à tout le discours. Le texte présente un stéréotype de l'argumentation religieuse :

- Ce n'est pas une déclaration devant l'Éternel qu'on vous demande de faire. Ce n'est rien. Une petite obligation que le bon Dieu approuve. Il faut la faire. Marie, mère de Dieu, l'aurait signée à votre place (Chevaux : 189).

Et quelques lignes plus loin, les propos activent le stéréotype religieux du « bon pasteur » :

⁹⁴ Cette expression sert aussi de leitmotiv dans la chanson parodique de Gilbert Lafaille intitulée *Le gros chat du marché* qui dénonce le développement fallacieux de la rumeur.

- Je me dois à tous les gens qui sont en difficulté, dit le curé. À toutes mes brebis également (Chevaux : 189).

Quant aux expressions suivantes, elles relèvent du langage des bonnes :

- Vous me donnez l'argent pour les courses, s'il vous plaît ? (Chevaux : 17). - Je peux prendre une heure ? demanda la bonne (Chevaux : 50). - Me voilà, vous avez besoin de moi ? (Chevaux : 60).

Une phrase stéréotypée sert à évoquer l'univers de l'immigré honnête qui a peur des écarts de son enfant dans une société qu'il ne maîtrise pas :

La mère, très gentille : N'empêche. Moi je veux pas aller à la prison. [...] Le père, à Ernesto : Combien de fois il faut te le répéter ? C'est puni le manque à l'école. Ça commence par les parents, ils vont à la prison et puis ça finit par l'enfant, il va à la prison lui aussi. Alors, à la fin des fins, ils sont tous à la prison. Et puis en cas de guerre, ils sont exécutés. Voilà (Pluie : 39).

Enfin, certaines expressions visent à « typer » le parler populaire comme le « raconte voir » de *La pluie* (1990 : 28).

C'est par des stéréotypes d'*elocutio* aussi que Duras évoque certaines relations. Nous examinerons à titre indicatif la relation mère-fils, mais nous aurions pu examiner les relations parents-instituteur, ou les relations femme-femme ou encore la dispute au sein de la relation mari-femme... Elle est présentée comme quelque chose de très fort, de très puissant mais aussi de très accablant. Les stéréotypes reliés à la mère victime, accablée par sa maternité sont le « c'est un enfant difficile » prononcé par Anne Desbaresdes (*Moderato* : 8-9) ou la plainte de la mère d'Ernesto :

La mère : C'est-à-dire, Monsieur, qu'est-ce qu'on va devenir avec ça ? Sept. On en a sept ! Et moi j'ai envie de mourir chaque jour, voyez... (Pluie : 81).

D'autres stéréotypes témoignent, chez la mère, d'un profond sentiment de culpabilité d'avoir donné la vie. Dès lors, celle-ci débordera d'un immense sentiment d'indulgence pour cet enfant qui « n'a pas demandé à vivre ». Anne Desbaresdes incarne aussi cette facette de la mère :

- Ils n'ont pas demandé à vivre, dit la mère - elle rit encore - et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous (Moderato : 73).

Le dernier aspect de la mère évoqué par un stéréotype d'*elocutio* est celui qui consiste pour une femme à considérer son fils comme la seule réussite de sa vie :

La mère : [...] Dans toute ma vie, il n'y a que toi de positif, Ernesto (Pluie : 91).

Mais Duras par son procédé d'analyse métadiscursif les réunit tous lorsqu'elle analyse dans *L'Amant* le discours de sa mère à propos de son frère :

Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne. Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. Devait la croire inintelligible, incommunicable à quiconque ne connaissait pas son fils comme elle le connaissait, par-devant Dieu et seulement devant Lui. Elle en disait de petites banalités, toujours les mêmes. Que s'il avait voulu ç'aurait été lui le plus intelligent des trois. Le plus « artiste ». Le plus fin. Et aussi celui qui avait le plus aimé sa mère. Lui qui, en définitive, l'avait le mieux comprise. Je ne savais pas, disait-elle, qu'on pouvait attendre ça d'un garçon, une telle intuition, une tendresse si profonde (Amant : 97-98).

Toutes les facettes de la mère se trouvent réunies, de la culpabilité à la justification et à l'amour infini qui la relie à son fils.

Bien que les enfants durassiens parlent relativement peu, Duras dans *Les chevaux* reproduit plusieurs expressions enfantines, stéréotypées tant sur le plan de la thématique que de la syntaxe :

Le petit se débattit, rougit et se dressa contre la bonne. - J'en veux plus, dit-il, c'est la plus méchante de tout ce qui existe (Chevaux : 50). - Je t'aime plus grand que la mer, dit-elle. - Et l'Océan ? - Plus que l'Océan, plus que tout ce qui existe. - Et tout ce qui existe pas ? - Plus aussi que tout ce qui existe pas. - Moi aussi, dit distraitemment l'enfant, ce que je voudrais c'est un lézard rouge papa il dit que ça existe (Chevaux : 116).

Il s'agit de la célèbre scène du « tu m'aimes comment ? » qui tout à la fois qualifie le langage enfantin, mais aussi la relation mère-enfant. Le saut du coq-à-l'âne fait également partie de ce type d'échange parce que l'enfant se trouve souvent gêné par l'expression de la dimension affective. L'intérêt pour le lézard, un peu fabuleux, relève aussi de la stéréotypie du langage enfantin.

Ernesto aussi exprime l'amour infini du fils pour sa mère, un amour sans jugement :

Ernesto : C'est pas pour toi que je dis ça. Toi tu peux m'embêter autant que tu veux, être abrutie autant que tu veux. (temps). C'est pour rien que je dis ça (Pluie : 90).

Suit aussi la formulation du rêve de l'enfant pauvre qui voudrait pouvoir offrir à sa mère tout le luxe qu'elle souhaite. Mais Ernesto le présente comme un rêve brisé (*Pluie* : 91). Quant au rêve de la mère pour son fils, il sera formulé plusieurs pages après et rentre aussi dans la stéréotypie :

La mère : Tu peux pas faire le pompier avec ce que tu sais... (Pluie : 124).

Rêve de mère issue d'un milieu modeste ou rêve de gosse ?

La relation mère-fille apparaît beaucoup plus rarement dans les romans de Duras. Seuls le *Barrage*, *L'amant* et *Détruire* la mettent en scène. Elle est de l'ordre du conflictuel et tous les stéréotypes du jugement négatif qu'une mère peut exprimer sur sa fille sont activés dans *Détruire*. Elle passe par le refus d'Élisabeth Alione de toute ressemblance avec sa fille (*Détruire* : 67). La thématique de la ressemblance est perpétuellement initiée dans la vie courante lorsqu'on parle d'un bébé ou d'un enfant à ses parents. Quelques pages plus loin sont accumulés au cours d'un échange tous les stéréotypes de la critique de l'enfant :

- Elle a mauvais caractère, dit Élisabeth Alione, elle traverse une sale période. Elle est insolente... [...] - [...] Elle a très mal travaillé l'année dernière, [...] (Détruire : 80-81).

Ces expressions allant du mauvais caractère au non-travail scolaire en passant par la célèbre crise d'adolescence, imputée plus généralement aux filles qu'aux garçons, nous éloignent de l'image d'harmonie douloureuse que donnait la relation mère-fils.

Pour tous ces stéréotypes relatifs aux personnages ou aux relations qu'ils entretiennent entre eux, le figement ne peut pas constituer un critère définitoire. Que la

mère dise à son fils « tu es ma seule réussite », « dans ma vie, il n'y a que toi de positif » ou toute expression analogue revient au même. Le stéréotypage est plus d'ordre sémantique : il comprend un présupposé d'échec et un contenu positif posé (le fils), mais il n'y a pas de figement syntaxique.

À côté des personnages sociaux ou des relations entre personnages, Duras utilise le même procédé pour évoquer, sans le décrire, le cadre situationnel. La partie de cartes de *Détruire*, p. 79-87, servira d'illustration du phénomène. Jamais le narrateur ne décrit les personnages en train de jouer aux cartes, il se contente d'une mention « Alissa sert les cartes ». Ce sont quelques phrases stéréotypées des parties de cartes formulées par les personnages qui servent de description implicite de cette partie dont l'enjeu n'est pas de gagner mais de converser. Ainsi trouvons-nous « c'est à vous de jouer », « vous ne jouez pas ? », « je perds », « je crois que c'est à Max Thor de jouer », « prenez, vous avez du jeu », « c'est à Alissa de servir », « non, c'est à vous », « vous devriez jouer, c'est à vous », « c'est à Stein de jouer », « je gagne, moi qui perds toujours », « on voit votre jeu », « à qui de jouer ? », « on a fait une belle partie » ainsi que les nombreux « pardon » qui jalonnent tout le texte pour réparer les erreurs de distraction. Ces stéréotypes, liés à la situation, non seulement contribuent à créer l'effet de réel, mais aussi allègent le travail du narrateur en permettant de rendre en quelque sorte l'aspect non unitaire de la conversation. Ils parviennent à créer une sorte de simultanéité entre le verbal et le non verbal en jouant sur la communication avec le lecteur. À partir de cet énoncé, ce dernier peut très bien réactiver une partie de cartes où les joueurs bavardent, mais distribuent les cartes, les ramassent, oublient qui doit jouer, tout à leur conversation.

Cette fonction de créer une simultanéité entre les différents canaux de la communication semble être un des grands avantages de l'utilisation du stéréotype. Nous venons de voir qu'il la crée entre le verbal et le non verbal, mais il la crée surtout entre le verbal et le paraverbal. En effet, lorsque l'expression est stéréotypée, elle est présupposée connue par le lecteur inscrit. Ce lecteur l'a donc déjà entendue dans la vie courante. Aussi lorsqu'il la lit, ne se contente-t-il pas de réactiver un personnage, une situation mais il réintroduit aussi le ton, le rythme, les accents liés à ce type de phrase. Ce lien entre le cliché et le paraverbal est souligné par Fonagy :

Certaines mélodies figées et associées à un texte déterminé ou à un type de textes plutôt qu'à d'autres se prêtent tout particulièrement à la condensation par métaphore. On associe à un na-na-nère, une mélodie spécifique, mais aussi des phrases telles que En voilà une idée ou Ça va pas la tête, non ? ! ou Mais bien sûr ! et bien d'autres. Ce sont de véritables clichés mélodiques susceptibles d'évoquer un certain texte ou du moins une situation déterminée et une attitude correspondante (Fonagy 1991 : 242 ; nous soulignons).

L'auteur peut pallier ainsi le caractère linéaire de la communication écrite, puisque le lecteur qui reconnaît l'expression figée pourra restituer le ton sur lequel elle est habituellement dite. Et l'utilisation de clichés mélodiques n'oblige plus à fournir des indications concernant le caractère paraverbal de l'énoncé, sauf en cas de rupture, et le cas échéant, il y aura redondance. Ainsi, quand le journaliste de *La pluie* (p. 138) dit :

Ça sera comme vous voudrez, Monsieur, je disais ça comme ça,

le lecteur saura que la phrase est prononcée doucement sur un ton de détachement.

Quand Gina s'adresse à l'homme des *Chevaux* en ces termes :

Elle alla vers l'homme et c'est à lui qu'elle s'adressa, sur le ton de la colère. - Enfin, vous, vous la connaissez l'Amérique, non ? - Je la connais, dit l'homme. - Alors, qu'est-ce que vous attendez pour lui dire qu'il trouvera là-bas toutes les femmes qu'il veut et même celles qu'il ne veut pas ? Dites-lui à la fin. - Ce n'est pas là la question, dit l'homme, mais si vous tenez à ce que je lui dise, je peux le faire (Chevaux : 186),

le lecteur pourrait savoir que le ton utilisé par Gina est celui de la colère même si le texte ne le disait pas. D'ailleurs, le lecteur peut aussi restituer, sans que cela lui soit signifié, le ton de fermeté sur lequel est prononcée l'expression stéréotypée « ce n'est pas là la question » ou celui de détachement ironique et vaguement conciliant qui accompagne les autres formules stéréotypées « si vous tenez à ce que je lui dise, je peux le faire ». Et la série d'expressions suivantes indiquent toutes la colère des protagonistes sans qu'aucune notation narrative ne le signale :

[...] c'est pas vrai ce que tu racontes, notre mère tu n'as pas trouvée dans l'train d'la Sibérie, c'est un autre qui l'a trouvée quand toi tu la connaissais pas, tu vois comme t'es, à raconter n'importe quoi (Pluie : 74). - Dites donc, dit la bonne, il est pas plus con que vous, non ? (Chevaux : 50).

Outre ces fonctions des stéréotypes d'*elocutio* très activées par le texte durassien, tous les stéréotypes, par nature, sont des marqueurs de polyphonie, qu'il s'agisse d'interdiscours ou d'intertextualité, et à ce titre ils sont un des indicateurs de l'indirect libre. Nous citerons deux exemples pour illustrer le phénomène :

Lentement la digestion commence de ce qui fut un saumon. Son osmose à cette espèce qui le mangea fut rituellement parfaite. Rien n'en troubla la gravité. L'autre attend, dans une chaleur humaine, sur son linceul d'oranges. Voici la lune qui se lève sur la mer et sur l'homme allongé. Avec difficulté on pourrait, à la rigueur, maintenant apercevoir les masses et les formes de la nuit à travers les rideaux blancs. Madame Desbaresdes n'a pas de conversation (Moderato : 102 ; nous soulignons). Le vice-consul boit du champagne. Personne ne va vers lui, ce n'est pas la peine de lui parler, il n'écoute personne, on le sait, sauf elle, l'ambassadrice (Consul : 129-130 ; nous soulignons).

À la fin d'une séquence entière qu'on ne peut imputer qu'au narrateur, apparaît une série d'expressions stéréotypées qui, elles, ne lui sont pas complètement imputables et qui reproduisent la pensée des personnages présents. Le seul indice dont le lecteur dispose pour cette interprétation est le caractère stéréotypé des expressions.

Il arrive même à Duras d'utiliser le cliché à des fins humoristiques :

- C'est difficile, dit l'homme. On n'est pas des éléphants (Chevaux : 33 ; nous soulignons).

Le jeu consiste à déconstruire le cliché « on n'est pas des enfants » en remplaçant le terme enfant par un mot aux sonorités proches. L'utilisation d'un tel procédé présuppose une double connivence avec le lecteur : une connaissance commune de l'expression déformée et un sens de l'humour partagé. Il n'est pas anodin que cette entorse langagière intervienne dans la bouche de l'homme au bateau qui, en tant qu'amant de Sara, n'est déjà plus tout à fait soumis à l'aliénation commune. Un mécanisme à peu près similaire se retrouve toujours dans le même roman mais cette fois sous la plume du narrateur où il

participe au mécanisme général, déjà analysé, de déconstruction de la stéréotypie d'écriture :

- Chacun se tut. L'épicier souriait aux anges (Chevaux : 146 ; nous soulignons).

Ici, le jeu est plus subtil encore parce que l'expression stéréotypée fait référence à une autre qui figure dans le non-dit du texte et caractériserait la situation globale dans laquelle se trouvent les personnages. Ceux-ci se taisent provisoirement. Dans le langage commun, l'expression « un ange passe » peut désigner cet état. « L'épicier souriait aux anges » réfère alors à cette expression implicite. Un cliché en appelle un autre et le tout se passe dans une complicité cognitive avec le lecteur.

Très souvent, les différentes fonctions se cumulent parce que le texte littéraire joue toujours à plusieurs niveaux de signifiante :

Le père : Attention Natacha... Je m'en vais m'énerver qu'ça va pas tarder... (Pluie : 28).

Cette simple réplique joue sur six niveaux de signifiante. Tout d'abord, dans son lien avec la conversation réelle, l'expression stéréotypée indique une menace de la face positive, et une agression de la face négative, elle sert donc à préserver les faces. Ensuite, elle contribue à la création d'un effet de réel. Elle évoque les relations de couple, elle imite le parler populaire, restitue le paraverbal, puisque le ton sera obligatoirement celui de la colère, et enfin elle fait du père un personnage social, véhiculant les stéréotypes, figure profonde de l'aliénation. On pourrait même penser que cette utilisation plurifonctionnelle du stéréotype ferait la différence entre les grandes oeuvres littéraires et les romans de littérature populaire.

Le stéréotype d'*elocutio* est donc fortement représenté dans les romans durassiens. Sa présence au sein des dialogues entre personnages est, comme dans les conversations réelles, en liaison profonde avec les maximes conversationnelles et la politesse ; par contre, ces expressions toutes faites ne peuvent viser à la facilitation de la production du message que lorsqu'elles sont sous la plume du narrateur. Pourtant, ce type de stéréotype n'est pas uniquement utilisé dans les romans pour créer un effet de réel, il participe en profondeur à la signifiante du texte en s'associant plutôt à la parole aliénée de tel ou tel personnage et représente le discours de la Loi par rapport auquel l'héroïne devra tenter de créer le sien propre, à l'instar des quelques êtres de destruction que présentent les romans durassiens. Il occupe aussi d'autres fonctions comme celles de noter le paraverbal, le discours indirect libre et la transtextualité. Enfin, se dégage chez Duras un fonctionnement propre de cette forme de stéréotypie, puisque la romancière joue sur la connivence à établir avec son lecteur pour remplacer les descriptions de personnages, de relation ou de situation par une ou deux phrases stéréotypées correspondant à des scénarios de vie et qui dès lors suffisent à évoquer les types de personnage, de relation ou de situation. Dans les parties narratives de l'oeuvre, les stéréotypes courants n'apparaissent que sur le mode de la déconstruction, mais ils sont remplacés par une stéréotypie d'écriture, identifiable grâce à « l'histoire de lectures ».

3. Conclusion.

Duras réactive au sein de son oeuvre romanesque aussi bien les stéréotypes mentaux

que les stéréotypes de langage. Mais le traitement qu'elle en donne relève de la déconstruction et n'est pas le même selon la catégorie à laquelle ils appartiennent. Les stéréotypes de pensée relevant de la *dispositio* sont tout à la fois activés et cassés systématiquement parce que Duras subvertit en profondeur toute la tradition littéraire, en partant de la catégorisation en genres dont chaque roman est la remise en question pour aboutir aux microscènes de présentation qu'elle casse complètement en utilisant la fiche d'identité. Pour les stéréotypes d'*inventio*, sans doute parce qu'elle sait qu'on ne peut y échapper, elle les utilise en les resémantisant pour renforcer la signification de son oeuvre. Ainsi n'est-ce pas un hasard si la représentation des femmes est la plus stéréotypée au sein de son oeuvre, puisque Duras veut montrer que la femme ne peut pas, dans le monde actuel, trouver sa propre voie ni son propre langage, qu'elle n'échappe ni aux catégories que l'univers masculin et bourgeois a créées pour elles, ni au désir masculin. Aussi sera-t-elle la mère ou la putain, la ravisseuse ou la « femme de », toujours sans identité. Quant aux stéréotypes d'*elocutio*, de nombreux romans étant l'histoire d'une rencontre et de conversations, Duras les active parfois même jusqu'à la saturation du texte, parce qu'ils font partie intégrante de la conversation qu'elle démonte. Toutefois, elle ne les place pas indistinctement chez tous les personnages. Ainsi l'héroïne utilisera-t-elle essentiellement des phatiques correspondant à sa difficulté de parler lors de la fracture, ou des lieux communs lorsque c'est sous son rôle social qu'elle est présentée. Par contre, les êtres de destruction comme Alissa, Stein ou Ernesto n'en utilisent quasiment aucun, à la différence des êtres sociaux. Quant au narrateur, il ne se sert des stéréotypes communs que pour les déconstruire. Mais Duras fait en sorte qu'il use d'une série d'expressions figées qui sont autant de véritables stéréotypes de l'écriture durassienne et qui font qu'elle peut être si facilement pastichée. Ces stéréotypes non seulement nous informent sur la conversation réelle, mais font aussi l'objet d'une gestion subtile entre leur fonction de vraisemblabilisation du dialogue de personnages et leur charge informative à l'égard du lecteur inscrit.

Duras casse aussi à ce niveau un certain nombre d'habitudes romanesques, n'hésitant pas à répéter des expressions stéréotypées, non informatives, ou à jouer sur les compétences socioculturelles de son lecteur à pouvoir réactiver un type de personnage, de relation ou de situation à la simple lecture d'une ou deux phrases extraites du script.

Duras, donc, déconstruit ou resémantise les stéréotypes communs, mais reconstruit parallèlement une stéréotypie personnelle référant à son propre langage. Procédant ainsi, elle s'associe à un certain courant contemporain qui souvent par le biais du théâtre active les stéréotypes jusqu'à saturation du texte afin de les subvertir et par eux de déconstruire toute forme de normes, de modes et d'idéologies. Ainsi, comme le démontre Perrin-Naffakh dans sa remarquable thèse sur le cliché :

Le cliché ne ressortirait [...] qu'à l'écriture, et à la pire. C'est en effet par lui que l'écriture trahit sa soumission aux normes, aux modes, aux idéologies ; c'est par lui qu'elle manifeste le mieux l'emprise de la société et de l'histoire sur le langage (Perrin-Naffakh 1985 : 219),

alors que les emplois subversifs du cliché tels que le fait Duras participent en profondeur sinon à une écriture de la dérision telle que la nomme Perrin-Naffakh, du moins à une

écriture de la destruction :

Une écriture de la dérision qui démonte et bafoue les clichés, constitue une sorte de rupture de contrat. Elle se pose en contestation de l'écriture elle-même, et, à travers l'écriture, en contestation de la société qui l'a secrétée (Perrin-Naffakh 1985 : 219).

Ces propos de Perrin-Naffakh traduisent, mieux que nous ne pourrions dire, la fonction idéologique profonde de la stéréotypie durassienne : une contestation absolue de l'écriture et de la société.

Chapitre 3 : Les normes des interactions.

Les oeuvres littéraires sont généralement susceptibles de refléter ou d'exprimer les normes sociales en cours au sein d'une société donnée. Qu'elles soient à prétention référentielle ou qu'elles soient plus purement fictionnelles, ces normes, éléments de l'idéologie, sont attribuables à l'auteur inscrit et se manifestent à travers les différents personnages du roman ou à travers le narrateur. Le roman peut alors aisément revêtir un aspect normatif important dans la mesure où, à la différence du texte théâtral, il dispose d'une instance narrative qui commente les interactions des personnages. La narratologie a répertorié cette fonction du narrateur sous le nom de fonction idéologique (Genette 1972 : 263) ou de fonction généralisante (Reuter 1991 : 63). Mais ce dernier n'a mentionné qu'un seul procédé pour les exprimer : « Cela prend souvent la forme de maximes ou de morales au présent de l'indicatif ». Or les techniques sont multiples et il nous a semblé intéressant de répertorier l'ensemble des procédés narratologiques ou linguistiques utilisés en général par le romancier, de voir en quoi Duras faisait preuve d'originalité notamment par un emploi très particulier de la négation et du « mais » et enfin d'esquisser une typologie des normes mentionnées par les romans durassiens.

Néanmoins, l'on pourrait se demander où réside l'intérêt spécifique d'une telle étude dans le cadre du texte durassien. La réponse se situe à un double niveau : tout d'abord pour Duras elle-même, cette étude permettra de montrer que même une oeuvre aussi subversive que la sienne incorpore des normes - même si elles sont implicites -, ensuite il nous a semblé que l'étude du romanesque pouvait aider à la connaissance des normes ayant cours dans les interactions de la vie quotidienne. Hymes, en établissant un pont avec les travaux de Habermas, Grice et Searle, les reliait d'ailleurs au concept de « compétence » :

[...] les membres d'une communauté linguistique ont en partage une compétence des deux types, un savoir linguistique et un savoir sociolinguistique, ou, en d'autres termes, une connaissance conjuguée de normes de grammaire et de normes d'emploi (1991 : 47). L'une des vertus des théories de Habermas, Grice et Searle, une vertu qui n'est pas reconnue, est qu'elles ajoutent au « savoir que » et au « savoir comment » la question du « savoir qu'on doit » ou « qu'on ne doit pas ». C'est-à-dire qu'elles ouvrent la définition de la compétence de communication à des problèmes d'ordre éthique, du fait qu'elles postulent des normes (universelles) pour les actes de parole et pour le discours (1991 : 189).

Les maximes conversationnelles de Grice tout d'abord, les lois du discours de Ducrot et

de Kerbrat-Orecchioni, avec chez cette dernière l'élargissement aux règles de politesse, ont déjà tenté de définir des principes généraux (normes) de fonctionnement conversationnel, mais il paraissait intéressant de voir comment le romanesque en faisait état, de préciser les contenus et d'appréhender ainsi de manière plus concrète en quoi pouvait consister cette compétence en communication acquise depuis la plus tendre enfance, au point qu'on la croit innée et que l'on est tout étonné de constater que d'autres cultures réagissent différemment.

Mais, avant toute chose, il est indispensable de tenter de définir le concept de « norme ». Une première réponse vient de la sociologie et de la sociolinguistique :

[...] l'interaction sociale [...] est soumise à des principes généraux de structuration et de fonctionnement qui rendent possibles et facilitent la communication et les rapports sociaux. Ces principes sont de nature conventionnelle et appartiennent à plusieurs catégories : normes, règles et contraintes (Marc, Picard 1989 : 53),

une autre, de la psychosociologie :

[...] il s'agit de ce qui paraît désirable, convenable dans telle société ou tel groupe particulier et dont la non-observance entraîne réprobation ou sanction. Ici norme est quasi synonyme de règle et chez les Anglo-Saxons de standart (par exemple exercer un métier, assumer ses devoirs familiaux). On rencontre donc une double idée de valeur et de pression sociales (Maisonneuve 1973 : 60).

À ces définitions catégorielle, fonctionnelle et négative de la norme - sous catégorie des principes, moyen de faciliter la communication et cause d'exclusion en cas de non-respect -, il convient d'ajouter la distinction entre une norme au sens d'habitude et une norme au sens d'obligation, bien qu'Adam et Revaz (1996 : 22) dans une certaine mesure les lient :

[...] l'opinion commune voulant que ce qui se fait habituellement - le « normal » - soit ce qu'il faut faire - la « norme ».

Aussi appellerons-nous norme interactionnelle, toute obligation ou toute habitude qui régit le comportement verbal, non verbal ou paraverbal des individus lors d'une interaction, et plus précisément lors des interactions verbales, et dont la transgression entraîne au minimum l'émotion et au maximum une mise à l'écart de l'individu, mais aussi toute obligation ou habitude qui régit l'interaction dans son ensemble. Et nous renoncerons, du moins provisoirement, à la division normes, règles et contraintes dont Marc et Picard (1989 : 55-56) montrent l'extrême proximité en disant que « la notion de règle est souvent synonyme de celle de norme » et qu'« un même principe peut relever de plusieurs catégories ». Ils en donnent l'illustration suivante :

[...] ainsi, le fait de ne pas couper la parole à son interlocuteur et de ne pas parler en même temps que lui est à la fois une norme de politesse, une règle conversationnelle rendant possible l'échange (qui sinon devient chaotique) et une contrainte qui relève du savoir-faire conversationnel dans le sens où elle facilite l'expression alternée des locuteurs.

1. Les procédés.⁹⁵

Ces procédés recouvrent deux champs différents, l'un réfère à des techniques plus

purement narratologiques, l'autre à des aspects plus purement linguistiques. Mais, avant d'envisager les différents procédés, il est utile de mentionner que ces normes, règles et contraintes, peuvent revêtir deux modalités d'apparition au sein d'un texte romanesque, l'une relevant de l'implicite et l'autre de l'explicite.

1.1. Les procédés narratologiques.

1.1.1. Pensées et paroles de personnages.

Diverses techniques narratives permettent aux personnages de prendre en charge l'expression explicite des normes d'interaction.

-> La focalisation interne :

Ce procédé est utilisé par Gide notamment dans *Les faux-monnayeurs*. Ainsi, quand Antoine, le domestique des Profitendieu, remet à son maître la lettre de Bernard, l'échange entre le maître et son domestique prend cette forme :

- Avant de s'en aller, Monsieur Bernard a laissé une lettre pour Monsieur dans le bureau. [...] Mais comme il n'arrivait jamais à Bernard de s'absenter, monsieur Profitendieu, qu'Antoine observait du coin de l'oeil, ne put réprimer un sursaut : - Comment ! avant de... Il se ressaisit aussitôt ; il n'avait pas à laisser paraître son étonnement devant un subalterne ; le sentiment de sa supériorité ne le quittait point. Il acheva d'un ton très calme, magistral vraiment : - C'est bien (p. 21 ; nous soulignons).

Le discours indirect libre, qui fait entrer le lecteur dans la pensée du personnage, permet du même coup de prendre connaissance des normes régissant le dialogue maître-domestique : on n'exprime pas son émotion devant un subalterne. Le devoir de réserve et celui de protection du « territoire » se trouvent ainsi formulés.

Ce procédé, approprié à la problématique gidienne où les personnages sont en permanence tiraillés entre pulsions et norme sociale, est quasiment absent chez Duras. Une seule occurrence :

Elle est si... secrète, je ne sais rien, ainsi ce matin - Je suis en train de lui dire une chose que je ne devrais pas dire, pense Charles Rossett, [...] (Consul : 171).

Charles Rossett était en train de dévoiler au vice-consul des informations sur Anne-Marie Stretter et la norme réfère à la loi d'exhaustivité. Charles Rossett répond à une tendance naturelle : donner tous les renseignements qu'il possède sur l'ambassadrice, thème de la conversation. Mais le monologue intérieur expose une autre obligation : un devoir de réserve. Cet extrait illustre le « conflit » dont parle Kerbrat-Orecchioni (1986 : 257) entre les différentes règles rhétorico-pragmatiques et donc « leur complexité de fonctionnement ».

-> Les paroles de personnages.

⁹⁵ Leur étude a fait l'objet de deux articles de notre part : l'un survole l'ensemble des procédés (2000a : 181-188), l'autre concerne plus spécifiquement le « mais » (2000c : 101-119).

Gide, encore : Profitendieu rappelle à sa fille une des règles de politesse qui consiste à frapper à la porte lorsqu'on envahit un « territoire » aussi privé qu'un bureau :

- Papa, dis... Qu'est-ce que ça veut dire, cette phrase latine. Je n'y comprends rien... - Je t'ai déjà dit de ne pas entrer sans frapper (p. 27).

Ces normes peuvent être, comme dans l'exemple, formulées explicitement, mais le personnage peut également se contenter d'exprimer l'effet de leur transgression qui, d'après Hall (1959), relève de l'émotionnel :

Toute violation des normes formelles engendre une vague d'émotion (p. 94).

Parfois l'unique fonction d'un personnage réside dans le fait d'exprimer des normes sociales comme dans *Orgueil et préjugés*, roman de Jane Austen où les soeurs de Benkley apparaissent essentiellement pour énoncer les normes de leur milieu.

Ce cas de figure n'est quasiment pas utilisé par Duras. Ses personnages principaux sont plutôt des êtres de transgression et les personnages « moraux » ont rarement droit à la parole sauf sous forme d'une voix anonyme, ou d'un « on » sentencieux. Mais ce « on » sert plutôt à exprimer la réprobation à l'encontre de celui qui transgresse la norme et demande donc au lecteur la mise en place de tout un processus d'inférences pour reconstituer la norme transgressée. Ainsi, lorsque dans *Moderato* le meurtrier se vautre sur la femme qu'il vient d'assassiner, une voix dans la foule s'élève et dit :

- C'est dégoûtant, et s'en alla (p. 19).

Toujours dans *Moderato*, le narrateur transmet au lecteur la réprobation que suscite le comportement de la femme assassinée⁹⁶ par le biais de ce « on » :

Cette femme était devenue une ivrogne. On la trouvait le soir dans les bars du côté de l'arsenal, ivre morte. On la blâmait beaucoup (p. 58).

1.1.2. Le narrateur.

Un autre procédé consiste à mettre cette norme sous la plume explicite du narrateur qui commente soit la norme, soit les effets de sa transgression sur les personnages. Ce sont alors des procédés typiquement romanesques. Ils apparaissent simultanément dans cet extrait du *Cousin Pons* de Balzac :

- Mais, reprit-elle, vous êtes bien bon, mon cousin. Vous dois-je beaucoup d'argent pour cette petite bêtise ? Cette demande causa comme un tressaillement intérieur au cousin, il avait la prétention de solder tous ses dîners par l'offrande de ce bijou. - J'ai cru que vous me permettiez de vous l'offrir, dit-il d'une voix émue. - Comment ! comment ! reprit la présidente ; mais, entre nous, pas de cérémonies, nous nous connaissons assez pour laver notre linge ensemble. Je sais que vous n'êtes pas assez riche pour faire la guerre à vos dépens. N'est-ce pas déjà beaucoup que vous ayez pris la peine de perdre votre temps à courir chez les marchands ? ... - Vous ne voudriez pas de cet éventail, ma chère cousine, si vous deviez en donner la valeur, répliqua le pauvre homme offensé, car c'est un chef-d'oeuvre de Watteau qui l'a peint des deux côtés ; mais soyez tranquille, ma cousine, je n'ai pas payé la centième partie du prix d'art. Dire à un riche : « Vous êtes pauvre ! » c'est dire à l'archevêque de Grenade que ses

⁹⁶ Par un phénomène de transfert, la même réprobation s'applique à Anne Desbaresdes.

homélies ne valent rien. Madame la présidente était beaucoup trop orgueilleuse de la position de son mari, de la possession de la terre de Marville, et de ses invitations aux bals de la cour, pour ne pas être atteinte au vif par une semblable observation, surtout partant d'un misérable musicien vis-à-vis de qui elle se posait en bienfaitrice (p. 36 ; nous soulignons).

Le premier passage souligné décrit l'effet de la transgression sur Pons. Les termes « tressaillement intérieur », « offensé », la notation du paraverbal « d'une voix émue » rendent l'effet émotionnel dont parlait Hall. La présidente a enfreint une norme interactionnelle : on ne propose pas de payer un cadeau, d'autant plus que par ce cadeau, Pons espérait régler ses dettes. Il s'agissait de « solder tous ses dîners » et de rétablir ainsi une espèce d'égalité. Mais le cadeau de l'invitation, anticipant sur l'obligation de l'hôtesse vis-à-vis de son invité (Traverso 1996 : 39), constitue une menace pour la face négative de l'autre. Il crée des obligations, obligations que la présidente récusé en proposant à Pons de dîner seul chez elle. Elle déroge ainsi à son obligation de présence. La face positive de Pons se trouve mise à mal, puisqu'il est ainsi ravalé au rôle d'obligé. La norme de « politesse » qui réside en un ménagement réciproque des faces des interactants est alors bafouée. Le deuxième passage souligné explicite un même type de transgression. Pons, blessé, touche à son tour la face positive de la présidente. Il atteint la représentation qu'elle avait d'elle-même et de son rôle, clairement explicitée par le narrateur : une dame de la haute société faisant la charité. En outre, dans l'extrait une norme familiale est explicitée, cette fois par le personnage de la présidente : on peut parler d'argent en famille.

Chez Duras aussi, c'est le plus souvent le narrateur qui prend en charge l'expression de la norme et de sa transgression. Mais, même s'il lui arrive de l'énoncer explicitement, ces cas sont extrêmement rares et se réduisent à la formulation d'une norme spécifique au monde colonial ou au milieu des ambassades mis en scène dans les romans comme *Le consul* ou *L'amant* :

Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble (Amant : 42-43). Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. [...] Cela parce que c'est un chinois, que ce n'est pas un blanc (Amant : 64-65).

Dans le monde colonial, un chinois n'aborde pas une jeune fille blanche⁹⁷ et un membre de la société blanche ne peut pas converser avec un chinois. Autrement dit, la ségrégation est la norme et celui qui parmi les blancs y dérogera sera mis à l'écart :

Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec. [...] Il n'y aura aucune exception. Aucune ne lui adressera plus la parole (Amant : 110).

Généralement, des formulations beaucoup plus implicites comme la négation ou le « mais » sont privilégiées. Elles obligent le lecteur à une série d'inférences :

Pierre Beugner boit d'un trait, le silence l'effraie, il le supporte mal. - Je suis à la disposition de Tatiana pour partir, dit-il, quand elle voudra. [...] Elle n'a pas envie de s'en aller, elle n'a pas répondu à son mari (Ravissement : 100).

Nous sommes dans le cadre global d'une invitation chez Lol. Pierre Beugner désire s'en

⁹⁷ Notons au passage qu'une fois encore la transgression s'accompagne d'une notation d'émotion.

aller, mais Tatiana, sa femme, ne lui répond pas. Duras utilise deux procédés linguistiques dont nous laissons provisoirement l'analyse en suspens : la négation et un emploi quelque peu particulier du verbe « répondre » pour forcer chez le lecteur inscrit une inférence du type : « Tatiana aurait dû répondre ». Une obligation est signalée, mais non explicitée. C'est au lecteur de la reconstruire, il doit faire appel à sa propre compétence, à sa propre connaissance du monde pour rétablir la norme interactionnelle qui, ici, repose sur la notion « d'équipe » que Goffman (1973a : 81) définit en ces termes :

Le terme « équipe de représentation » ou, plus brièvement « équipe », désignera tout ensemble de personnes coopérant à la mise en scène d'une routine particulière.

Dans l'extrait qui nous occupe, Pierre Beugner souhaite partir. Le narrateur est suffisamment explicite sur ses intentions. Mais vu la difficulté d'initier la clôture d'une interaction, il utilise une routine à la fois au sens de rôle où Goffman (1973a : 23) l'emploie, puisqu'il joue au mari galant, mais aussi dans le sens où Traverso (1996 : 41) l'utilise puisqu'il s'agit d'une expression toute faite du type « je suis à ta disposition », dont se sert un des membres du couple lorsqu'il veut signaler publiquement à l'autre son intention de partir. Tatiana aurait dû « répondre » positivement à son mari⁹⁸ en fonction de l'équipe qu'ils étaient censés former et dont Goffman (1973a : 80), dans le cadre d'une invitation chez des « amis de fraîche date », précise en ces termes le fonctionnement :

Quand, dans notre société, des époux sont réunis pour passer la soirée avec des amis de fraîche date, la femme tend à accorder à la volonté et à l'opinion de son mari plus de respect et de soumission qu'elle ne se soucierait de le faire seule avec lui ou en présence de vieux amis. En adoptant un rôle respectueux, elle permet à son mari de prendre un rôle dominateur ; ainsi, lorsque chaque membre du couple joue son rôle particulier, la cellule conjugale, en tant que telle, peut produire l'impression que le nouveau public attend d'elle.

Pour Pierre Beugner, Lol était une inconnue alors que pour Tatiana, elle est une ancienne amie qu'elle n'avait plus vue depuis longtemps. La norme à respecter relève des attentes liées à la représentation que la société se fait du rôle que chaque membre d'un couple se doit de jouer.

1.1.3. Le script.

Le dernier procédé, directement sous la responsabilité de l'auteur inscrit, est celui des scripts qu'Adam et Revaz (1996 : 19-20) relient formellement à l'idée de normes :

Des lois régissent le déroulement des actions : il est impossible de sauter (sans parapente ou deltaplane) du haut d'une falaise sans s'écraser au sol ; il est malvenu d'entrer chez un inconnu sans y être invité. Ces lois ont trait tant aux caractéristiques physiques du monde objectif (la loi de la gravitation, par exemple) qu'aux normes socioculturelles (les moeurs et usages d'une société donnée). Ainsi, dans un texte, les actions ne s'enchaînent-elles pas au hasard : elles obéissent (ou contreviennent, volontairement) à des lois et à des normes. [...] Toute rupture d'un script est inévitablement perçue comme une anomalie.

⁹⁸ Le choix des termes « répondre » et « mari » appuie encore l'obligation.

La connaissance du script repose, nous l'avons vu, sur la notion de savoir partagé et toute une série d'éléments pourront alors rester dans l'implicite du texte. Mais l'auteur peut inscrire dans son texte un lecteur qui ne connaît pas le script régissant les actions de la société ou de la microsociété qu'il met en scène. Il se verra alors dans l'obligation de les définir et de les expliciter. C'est ainsi que Duras explicitera les règles qui président à une réception d'ambassade, ou celles qui régissent les actions du monde colonial.

1.2. Les procédés linguistiques.

1.2.1. Les « évaluatifs »⁹⁹.

Duras recourt très peu aux lexèmes évaluatifs pour indiquer l'existence d'une norme d'interaction puisque les différents narrateurs de ses romans préfèrent très souvent rendre compte des événements ou des propos sous une apparente neutralité dont témoigne à merveille l'omniprésence du verbe « dire » pour retranscrire les propos des personnages. Quant aux divers personnages, ils se gardent de juger les autres. Ce rôle est assigné à la voix anonyme et collective qui fonctionne en censeur absolu. Sur sept romans¹⁰⁰ examinés plus précisément sous cet angle, neuf cas seulement d'utilisation d'adverbes évaluatifs non dérivés d'adjectifs apparaissent pour exprimer une norme interactionnelle (nous soulignons) :

1. On est un peu plus aimable avec elle [Lol] qu'il ne faudrait, que le propos ou ses réponses ne le réclament (*Ravissement* : 143).
2. Elle [Lol] rit un peu trop, donne trop d'explications (*Ravissement* : 146).
3. Ils [Tatiana et J. Hold] parlent peu (*Ravissement* : 64).
4. Il découvre qu'il ne sait rien d'elle, ni son nom, ni son adresse, ni ce qu'elle fait dans cette ville où elle l'a trouvé. Elle dit : c'est trop tard maintenant pour le savoir (*Yeux* : 54).
5. Du temps passe encore. L'instituteur se met à fortement se taire. [...] Puis du temps passe encore. Et personne ne bouge encore (*Pluie* : 67).
6. Tatiana Karl n'a pas coupé ses cheveux, elle a tenu la gageure d'en avoir trop (*Ravissement* : 59).
- 7.

⁹⁹ Kerbrat-Orecchioni 1980.

¹⁰⁰ *L'amant, Les chevaux, Le consul, Moderato, La pluie, Le ravissement, Les yeux.*

Dans le désastre qu'il vit en ce moment même, reste l'appareil des habits d'été, trop chers, trop beaux, [...] (*Yeux* : 25).

8.

Il [Charles Rossett] a beaucoup dansé avec elle [Anne-Marie Stretter] déjà [...] (*Consul* : 122).

9.

Gina cria à Sara de venir se baigner avec elle. Mais elle était beaucoup trop loin et Sara rejoignit Diana (*Chevaux* : 67).

Ces neuf exemples utilisent des adverbes d'intensité (fortement, un peu, peu, trop, beaucoup, encore) appartenant à la catégorie des évaluatifs. Ils présupposent, comme le montre Kerbrat-Orecchioni (1980 : 86-87) lorsqu'elle associe ce type d'adverbes à son analyse des adjectifs évaluatifs, une norme d'évaluation et sa représentation par le locuteur :

[...] l'usage d'un adjectif évaluatif est relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée. [...] De même, l'utilisation de « un peu » dans « j'ai bu un peu de vin » (par opposition à la quantification objective de « j'ai bu un pot de vin ») est relative : (1) à l'objet que « un peu » quantifie ; (2) à l'idée que le sujet se fait de la norme quantitative [...]. - Il convient d'insister sur le fait que la norme d'évaluation présupposée par l'utilisation de ces termes est doublement relative.

À ces affirmations, il nous semblerait toutefois devoir ajouter, dans une perspective dialogique¹⁰¹, que ces types de mots présupposent un consensus culturel implicite, au niveau de la norme, entre le locuteur et l'allocutaire. Ce consensus s'avérera fondamental pour l'interprétation d'un tel type d'énoncé. Une phrase comme « j'ai bu un peu de vin » peut référer à des réalités bien différentes allant de l'absorption de quelques gorgées à celle d'un verre ou deux. Dès lors, pour interpréter le contenu de la norme évoquée, ce procédé joue sur la connivence auteur-lecteur inscrits. La norme reste donc implicite.

Les cinq premiers exemples évoquent des normes conversationnelles. Le premier mentionne une norme concernant l'attitude des interlocuteurs. Il semblerait qu'il y ait une norme quantitative d'amabilité et qui serait à relier à la teneur des propos. À première vue, l'excès d'amabilité pourrait paraître paradoxal. Aimable, à la différence d'obséquieux, est connoté positivement¹⁰². En fait, l'excès d'amabilité serait à rapprocher de la componction et dès lors dérogerait à la norme éthique d'égalité présupposée par les philosophes :

Dans toute conversation, dans tout dialogue, chacun considère, en principe l'autre homme comme également capable de vérité et libre, donc le considère comme un égal. Un dialogue, une discussion ne peuvent avoir lieu qu'entre égaux. Il faut que chaque participant à la discussion se sente et se trouve avec l'autre ou les autres sur un pied d'égalité. Chacun, en effet, doit être présupposé

¹⁰¹ Telle que la définit Kerbrat-Orecchioni (1990 : 15).

¹⁰² Et même l'expression « vous êtes trop aimable » ne réfère pas à un excès, mais doit être comprise comme survivance de l'emploi de « trop » en Ancien Français qui pouvait prendre le sens de « très ».

pouvoir dire quelque chose de juste et de vrai (Conche 1990 : 38).

La norme d'amabilité est signalée, mais la réalité désignée est laissée à l'interprétation du lecteur, à sa compétence culturelle. La réalité évoquée par le texte varie alors d'une culture à l'autre, d'un milieu social à l'autre, d'une époque à l'autre.

Le deuxième exemple fait référence à deux normes, l'une concerne le rire dont l'excès est signe de malaise et l'autre concerne la quantité d'explications à fournir et est donc en liaison avec la loi d'informativité. Mais là encore, seule est présupposée l'existence d'une norme quantitative en ces domaines, et c'est au lecteur d'imaginer le contenu quantitatif réel.

Les troisième et quatrième exemples réfèrent au rapport amoureux : l'un pour signaler une norme de quantité concernant les paroles prononcées ; l'autre, l'existence d'une norme temporelle dans le déroulement de l'histoire conversationnelle qui se tisse entre deux êtres. Le lecteur peut facilement restituer, par sa compétence culturelle, le comportement normé : les informations sur l'autre doivent être demandées au début de la rencontre.

Quant au cinquième exemple, l'utilisation répétée de l'adverbe « encore » marque une dérogation à une norme de clôture. Les parents avaient rendu visite à l'instituteur d'Ernesto. Un silence s'était instauré, auquel le père avait réagi par une question « Vous n'avez plus besoin de nous, Monsieur ? » (*Pluie* : 66). L'instituteur avait répondu par un « non ». L'enchaînement « normal » aurait été de partir après avoir salué. Mais les parents restent, ce que souligne l'adverbe « encore ». Le cadre global de l'interaction est « une visite », c'est donc, comme le signale Traverso (1996 : 81), aux visiteurs à entamer le processus de clôture de l'interaction.

Les exemples (6, 7, 8) signalent une norme qui s'écarte du conversationnel, mais qui rentre dans l'interactif. Tatiana a « trop » de cheveux. Comment peut-on, sur le plan de la réalité, avoir trop de cheveux ? Duras précise immédiatement après que « ses cheveux sont trop longs ». Faut-il associer les deux ? L'interprétation de la norme reste floue. Par contre, le jugement que présuppose l'adverbe « trop » est à interpréter par rapport au symbolisme général de la chevelure relié à la sensualité et à sexualité - que l'on songe à Baudelaire ou à l'oeuvre de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*. Dès lors, cette chevelure, appartenant à ce que Kerbrat-Orecchioni (1990 : 137) désigne comme signes « statiques » à l'intérieur de la catégorie des « signes corporo-visuels, de nature *non verbale* », se révèle être particulièrement informative sur la nature même du personnage de Tatiana. L'exemple (7) signale l'existence d'une norme dans le même domaine que le précédent mais cumule les adverbes et les adjectifs évaluatifs, ce qui obscurcit considérablement la connaissance de cette norme. Déjà « cher » et « beaux » présupposent au minimum deux normes (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 89) mais, quand ils se cumulent à « trop », faut-il interpréter cette norme comme un absolu ou comme un relatif ? Quel sens aurait alors cet absolu ? De quel ordre serait le relatif : serait-ce « trop chers » ou « trop beaux » pour la situation ? Peu probable à notre sens. L'avant-dernier exemple parle d'une norme concernant la danse. Il semblerait donc que dans le cadre mondain, le nombre de danses que l'on puisse effectuer avec un inconnu soit codifié. Danser une fois avec chaque personne semblerait être la norme. Dépasser ce stade, un sens implicite est à inférer et la danse devient signe de « drague » ou de « rapport

intime » ; inférence que ne manquent pas de faire les personnages présents à la « réception de l'ambassadrice ».

Quant au dernier exemple, s'il est clair qu'il nous signale l'existence d'une norme spatiale, il est difficile de déterminer si elle est d'ordre conversationnel (Gina est trop loin pour que Sara puisse l'entendre) ou interactionnel (Gina est trop loin pour que Sara ait l'envie ou la possibilité de la rejoindre).

Sur le plan interactionnel, les adverbes « évaluatifs » signalent donc une norme concernant le moment de la conversation (4), la quantité de paroles lors d'une interaction (2 et 3), l'attitude des interactants (1, 2, 5, 6, 7, 8) et enfin l'espace (9). Ces normes, si elles sont signalées explicitement par des outils linguistiques, restent implicites quant à leur contenu et font appel pour leur interprétation aux compétences culturelles du lecteur inscrit. Les occurrences relevées sont certes peu nombreuses, mais très significatives.

À côté des adverbes purs, Duras recourt à quelques adverbes d'origine adjectivale. Nous les classerons avec les adjectifs évaluatifs présupposant une norme interactionnelle dans la mesure où ce n'est pas leur nature adverbiale à proprement parler qui les prédispose à l'expression d'une norme, et que l'adjectif correspondant jouerait le même rôle (nous soulignons) :

1.
Je préfère qu'on en reste aux conjectures habituelles, qu'on cherche dans l'enfance, dit l'ambassadeur (*Consul* : 42).

2.
Sa mère fit part à Lol de la singulière démarche du passant (*Ravissement* : 31).

3.
Tatiana me rappelle l'invitation de Lol pour après-demain lundi. Inepte invitation. On dirait qu'elle veut faire comme les autres, dit Tatiana, se ranger (*Ravissement* : 128).

4.
Elle [Lol] m'a souri, du fond du salon de thé, d'un sourire charmé, conventionnel, différent de celui que je lui connais (*Ravissement* : 129).

5.
Elle [Lol] m'a accueilli presque poliment, avec gentillesse (*Ravissement* : 129).

6.
Ensuite Ernesto aurait bien voulu encore vérifier auprès de son père mais curieusement le père s'était défilé, il s'était débarrassé du problème, il avait dit qu'il fallait croire ce qu'avait dit l'instituteur (*Pluie* : 17).

La plupart des exemples réfèrent à une « norme-habitude ». Le premier exemple indique que l'explication d'un comportement déviant se cherche habituellement dans l'enfance, le deuxième signale qu'il n'est pas habituel de demander en mariage une jeune fille perturbée après l'avoir rencontrée une seule fois dans la rue. L'emploi de l'adjectif « conventionnel » dans l'exemple (4) indique qu'il s'agit du sourire non expressif utilisé généralement pour accueillir les gens. L'adverbe « curieusement » montre l'anormalité du

comportement du père, qui d'habitude est le garant de la vérité pour l'enfant. L'exemple (3) où l'invitation de Lol est qualifiée d'« inepte » mentionne de manière explicite l'existence d'un comportement habituel chez les gens, mais qui ne devait pas être celui de Lol. Dans la suite du récit, l'adjectif « inepte » prendra tout son sens puisque le lecteur sera informé de l'incongruité d'une invitation où aucun invité ne comprend la raison de sa présence ni de celle des autres (*Ravissement* : 145). L'adjectif fonctionne alors comme une anticipation narrative. Quant à l'adverbe « poliment » nuancé de presque, il fait référence à une norme dans l'accueil. Si ces normes restent implicites, elles font l'objet d'un travail interprétatif beaucoup moins grand de la part du lecteur que les précédentes. Pour tous ces exemples, le cotexte contribue largement à les établir.

Certains verbes subjectifs réfèrent à une norme, et dans ce cas l'affectif peut s'ajouter à l'évaluatif. Ce sont soit des verbes que nous appellerons avec Kerbrat-Orecchioni (1980 : 103) des verbes locutoires, soit des verbes qui caractérisent le perlocutoire :

[...] elle se doit de rester là pour dire bonsoir, il est devant elle - cela jette un froid, les gens s'arrêtent -, il ne voit rien, il s'incline, elle ne comprend pas [...]. Elle fait la grimace, elle sourit, elle dit : - Si j'accepte je n'en finirai plus, et je n'ai plus envie de danser... Il dit : - J'insiste (Consul : 142 ; nous soulignons). Plusieurs fois il y avait eu des plaintes dans la commune : des nouveaux arrivants à Vitry, qui s'indignaient qu'on puisse traiter des enfants comme elle traitait les siens (Pluie : 48 ; nous soulignons).

Un texte comme *Moderato* accumule ce type d'expressions. Ainsi, aux pages 27 et 49, les clients « s'étonnent » de la présence d'Anne dans ce café populaire, alors qu'à la page 50, c'est Anne elle-même qui « avoue » regarder les hommes se rendant à l'usine. L'acte est doublement transgressif puisque non seulement sur le plan strict des relations interpersonnelles, une femme ne regarde pas les hommes, et qu'en plus des paramètres sociaux viennent aggraver la transgression. En fait, il ne s'agit plus uniquement d'une femme regardant des hommes, mais d'une bourgeoise regardant les ouvriers de son mari. Et comme l'indique Barbéris :

Anne multiplie des transgressions qui sont autant de signes avant-coureurs de la faute : premier indice, le retour sur le lieu du meurtre. [...] Anne est déplacée dans ce café populaire : sa présence étonne les ouvriers, surpris d'avoir parmi eux la femme de leur directeur. Surtout la commande de vin tranche sur les usages du milieu bourgeois. Chez une femme d'abord, qui plus est chez une femme du monde, la consommation d'alcool est objet de scandale. [...] Troisième faute par rapport aux règles de la bienséance, la conversation engagée avec un inconnu sur le sujet délicat du crime passionnel [...] (1992 : 21).

Anne, la mère d'Ernesto et le vice-consul sont des êtres de transgressions. Le scandale qu'ils suscitent est notamment marqué par des verbes insistant sur l'effet que provoquent leurs actes. Les autres verbes sont des verbes locutoires comme « s'indigner » ou « insister » ou comme le verbe « oser » qui, dans cet exemple de *L'amant*, en reçoit quasiment le statut :

Lui, il continue encore, il me dit, il ose : votre mère est fatiguée, regardez-la (Amant : 60 ; nous soulignons).

Un chinois, dans le contexte colonial, ne peut pas refuser une demande de blancs et

encore moins leur formuler le reproche de négliger leur mère.

Les termes évaluatifs servent donc à suggérer des normes interactionnelles et conversationnelles. Mais ce procédé, même s'il réfère à des formulations implicites privilégiées par Duras, reste assez rare parce qu'il contrevient au regard objectif que le narrateur semble porter sur les actes ou les propos des personnages qu'il met en scène, laissant au lecteur le soin de juger leur comportement.

1.2.2. La forme interrogative.

L'interrogation, émanant d'un personnage ou d'un personnage-narrateur, sert parfois à signaler une norme, d'une part parce qu'elle fait partie des moyens pour exprimer l'indignation, et d'autre part parce que poser une question sur un comportement ou sur un propos, c'est signaler qu'il déroge à une norme :

Lol restait, heureuse toujours, [...]. Pourquoi restait-elle encore et encore ? Voici le soir (Ravissement : 81). Alors on dit : Qu'attend-il pour partir ? (Consul : 121).

La première question d'ordre oratoire, renforcée par l'utilisation répétitive de l'adverbe « encore » souligne la transgression commise par Lol. Celle-ci dépasse le temps généralement imparti à une visite improvisée d'après-midi. Elle aurait dû partir avant l'arrivée du soir, limite temporelle indiquée par le personnage-narrateur. Carroll, dans *Évidences invisibles*, alors qu'elle compare l'appel téléphonique à une visite à l'improviste, en définit les contraintes dans un contexte français en ces termes :

Bien qu'il constitue une irruption, le coup de téléphone n'obéit cependant pas aux mêmes restrictions que la visite à l'improviste. Soumis à des règles de politesse assez sévères (pas tôt le matin, pas tard le soir, pas après 20 heures, pas au moment du déjeuner, pas au moment de la sieste, pas au moment de dîner...), il bénéficie quand même d'un temps plus élastique que la visite non annoncée. Les intrusions par téléphone peuvent donc être plus fréquentes, et sont plus probables, que celles par visite non annoncée (1987 : p. 139).

C'est encore une norme temporelle que mentionne l'exemple du *Consul*, mais cette fois dans un cadre global de réception mondaine.

D'autres interrogations apparaissent encore dans le contexte extrêmement normé des réceptions d'ambassade. Elles ont trait à des normes verbales ou relationnelles :

C'est elle [Anne-Marie Stretter] qui demande : - Pourquoi m'en parlez-vous ? [...] - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ? (Consul : 125). On dit : C'est cet homme brun près du bar. Pourquoi l'a-t-elle invité ? (Consul : 93).

La question d'Anne-Marie Stretter indique une transgression concernant le sujet de conversation. Il semblerait donc que dans les réceptions d'ambassade, cadre euphorique, lorsqu'on invite Madame l'ambassadrice à danser, une série de sujets soient tabous. Ce sont souvent des sujets reliés d'une manière ou d'une autre à la dimension tragique. Quant à l'interrogation des invités, elle dénonce la transgression d'une norme relationnelle : on n'invite pas des fous ou des marginaux à une réception d'ambassade, on ne force pas les autres à subir une présence offensante ou à encourir le risque de devoir rentrer en interaction avec des êtres peu recommandables.

L'interrogation peut aussi poser le problème de la distance relationnelle à observer

lors d'une interaction afin de ne tomber ni dans l'indifférence, ni dans l'envahissement territorial :

- Alors, il faut les laisser là quinze jours ? - Pourquoi pas ? Et même plus encore, pourquoi pas ? Tout le monde a le droit de souffrir comme il l'entend (Chevaux : 42).

Gina veut intervenir dans la vie du couple qui a perdu son fils alors que l'épicier ressent cet acte comme une offense territoriale. C'est donc bien d'une limite territoriale dont il est question.

Enfin, l'interrogation peut référer plus strictement au problème de la convention langagière sur le sens de mot :

Leur allure ne la trompe pas, elle. Ils ne s'aiment pas. Qu'est-ce à dire pour elle ? D'autres le diraient du moins (Ravissement : 60).

La question est également oratoire : elle montre que Lol ne partage pas la norme « expérientielle » concernant le sens d'aimer¹⁰³ dans une culture donnée. Son expérience à elle ne lui permet pas d'utiliser le verbe « aimer » comme les autres le feraient. Il s'agit donc ici de l'expression d'une norme linguistique faisant référence au sens habituel d'un mot. À noter qu'après la transgression exprimée par la question, la norme est formulée de manière explicite.

Reste à examiner l'exemple de *La pluie* qui démultiplie les interrogations :

Et pourquoi donc ne pourrait-on plus forcer un enfant à aller à l'école ? Pourquoi donc ? [...] Je deviens réactionnaire... (temps). Alors, Madame, je vous ai parlé, il me semble ? (Pluie : 61).

Les interrogations répétitives de l'instituteur marquent l'effet émotionnel (indignation ou colère) que suscitent les deux transgressions de la mère : l'une concerne l'obligation scolaire, l'autre concerne l'obligation conversationnelle de répondre à une question. À noter que par l'emploi de l'adjectif « réactionnaire » pour qualifier son comportement, l'instituteur remet lui aussi en question la norme sociale.

L'interrogation, très souvent oratoire puisqu'elle ne réclame pas véritablement de réponse, s'avère apte à formuler l'émotion que suscite la transgression à la norme. Le système d'inférences que le lecteur doit mettre en place dans ce cas pour restituer la norme est relativement réduit, d'autant que dans la plupart des cas le cotexte l'explique.

1.2.3. La comparaison.

La comparaison est un moyen privilégié pour exprimer la norme. Elle permet de faire apparaître tout à la fois la transgression et l'habitude. Néanmoins, ce moyen très explicite n'est pas d'une grande fréquence chez Duras. Pour les romans envisagés, nous n'avons

¹⁰³ Nous sommes donc dans le cadre des « idées admises », terminologie proposée par Brunschwig, traducteur des *Topiques*, pour le terme « ἐνδοξος » tel qu'il apparaît dans le Livre I d'Aristote. Brunschwig en donne la justification suivante : « Il faut souligner que le caractère "endoxal" d'une opinion ou d'une idée n'est pas, en son principe, une propriété qui lui appartient *de droit*, en vertu de son contenu intrinsèque [...], mais une propriété qui lui appartient *de fait* : [...] les énoncés "endoxaux" sont ceux qui ont des garants réels, qui sont accrédités par l'adhésion effective que leur donnent, soit la totalité ou la quasi-totalité des hommes, soit la totalité ou la quasi-totalité des σοφοί [...] ».

relevé que six exemples. Les termes introducteurs les plus fréquents sont « comme si » et « au lieu de » permettant d'opposer ce qui est fait à ce qui devrait « habituellement » se faire :

1.
Il la laissa pleurer comme s'il n'était pas la cause des pleurs (*Yeux* : 120-121).

2.
Anne Desbaresdes devint sérieuse plus que le propos, apparemment, ne l'exigeait (*Moderato* : 43).

3.
Peter Morgan comprend très mal ce qu'il dit mais au lieu de se rapprocher, Peter Morgan retourne sur ses pas, car il ne veut pas commencer à entendre le premier mot des confidences du vice-consul (*Consul* : 73).

4.
Puis tout à coup, cris de l'instituteur comme s'il se souvenait de son rôle. *L'instituteur*, crie : L'instruction, c'est obligatoire Monsieur ! OBLIGATOIRE (*Pluie* : 79).

5.
On dit que c'est un Chinois, le fils du milliardaire, la villa du Mékong, en céramiques bleues. Même lui, au lieu d'en être honoré, il n'en veut pas pour son fils (*Amant* : 109).

6.
Ludi parlait à Jacques [...]. Jacques l'écoutait comme toujours (*Chevaux* : 48).

Le premier exemple mentionne en fait une norme double. Une norme-habitude qui est explicite : lorsque l'on n'est pas la cause des pleurs, on laisse pleurer les gens, comme le prouve d'ailleurs la phrase de circonstance réservée à cet usage « pleure, ça te fera du bien ». Une norme-obligation qui est implicite : lorsque l'on est la cause des pleurs, on se doit de faire quelque chose, consoler, s'excuser, se justifier - ce qu'ici le texte ne précise pas.

Le deuxième exemple pointe l'obligation d'harmoniser le ton et la teneur des propos. L'attitude d'Anne est, une fois encore, une attitude de transgression.

Quant à l'exemple du *Consul*, il indique que lorsque des gens ont la possibilité de surprendre des confidences, habituellement ils font tout pour mieux les entendre. Ce qui apparemment n'est pas le cas de Peter Morgan.

L'instituteur de *La pluie* tend systématiquement à oublier « son rôle » d'instituteur. Dans l'extrait, il se met en soumission à son élève, s'excuse, l'appelle « Monsieur », or nous savons depuis Goffman (1973a) combien l'idée de conformité au rôle social que nous jouons et à la représentation que l'on s'en fait et que les autres en ont, est fondamentale pour le bon déroulement de l'interaction. Ici l'instituteur reprend conscience de son rôle, crie et proclame le caractère obligatoire de l'école comme tout professeur devrait le faire. La norme ici revêt un caractère obligatoire.

L'exemple de *L'amant* mentionne une norme civilisationnelle liée à la société coloniale : un chinois devrait être honoré que son fils fréquente une jeune blanche.

Le dernier exemple mentionne une norme fictionnelle : il est habituel, dans le roman, que Jacques écoute Ludi se plaindre de sa femme.

À l'évidence, le procédé existe, mais n'est pas très fréquent. Il vise surtout à faire apparaître des normes-habitudes et concerne un type varié d'interactions.

1.2.4. L'explicitation de présupposés¹⁰⁴.

Un exemple mérite d'être retenu :

Tous se mirent à rire. Y compris Ludi et l'homme (Chevaux : 78).

L'emploi de « tous » présuppose que la totalité des personnages présents rient ; or, ici, le narrateur insiste sur l'homme et Ludi, et donc développe partiellement ce qui était déjà inclus dans le présupposé. Dès lors, une inférence est à faire : Ludi et l'homme n'ont pas habituellement le sens de l'humour ou, à tout le moins, le rire facile. La norme évoquée ici relève uniquement du fictionnel.

1.2.5. Les clichés, les expressions figées et les stéréotypes.

Ces procédés réfèrent également à des normes conversationnelles, puisqu'ils renvoient à des séquences habituellement employées dans les conversations. Leur simple reconnaissance repose, comme nous l'avons vu, sur un savoir partagé entre le lecteur et l'auteur inscrits et sur une compétence communicationnelle commune. Pour identifier ce type de séquences, il faut savoir qu'il s'agit d'expressions communément utilisées ou de phrases dites de circonstance. En fait, elles marquent en elles-mêmes une norme-habitude facilement repérable pour des individus partageant une même langue et une même culture, mais elles peuvent être utilisées en dehors de leur emploi habituel et ainsi marquer une méconnaissance profonde des normes conversationnelles. Elles reflètent alors une incompétence rhétorico-pragmatique très marquée. Le père dans *La pluie* a comme particularité de très mal utiliser les expressions toutes faites, de les employer de manière inadéquate :

1.

[Le père et la mère vont rendre visite à l'instituteur de leur fils] *Le père* : Comme on sait qu'on est obligés de le mettre à l'école, obligés, obligés, et qu'on ne veut pas aller à la prison, on est venus pour vous servir... *La mère* : Pour vous avertir, il veut dire, Monsieur, vous informer. Vous faire savoir (*Pluie* : 60 ; nous soulignons).

2.

Le père : Vous n'avez plus besoin de nous, Monsieur ? (*Pluie* : 66 ; nous soulignons).

Les deux exemples se situent dans la même scène. L'un se trouve à l'ouverture, l'autre à

¹⁰⁴ Les présupposés, à la différence des sous-entendus, sont marqués dans la langue elle-même indépendamment du contexte énonciatif. Kerbrat-Orecchioni (1986 : 25) les définit en ces termes : « *Nous considérerons comme présupposées toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif* ».

la clôture. Ces expressions toutes faites appartiennent au langage des courtisans ou domestiques et ne correspondent absolument pas à la situation de communication (parents-instituteur). Bien sûr une telle déviance a une forte charge significative : elle indique la non-intégration du père à la société, son rôle de serviteur et est à relier à une vision politique de la condition d'immigré que Duras considère comme aliénante.

1.2.6. Les procédés explicites.

Ils sont au nombre de deux : les marques d'obligation et les procédés de généralisation.

1.2.6.1. Les marques d'obligation.

L'utilisation de verbes et d'expressions verbales peut à l'évidence indiquer une norme (nous soulignons) :

1.
C'est moi qui m'excuse dit l'homme. Je devrais m'en aller mais je trouve qu'il est toujours très difficile de ne pas se mêler des histoires des autres (*Chevaux* : 160).

2.
Nous n'étions pas seuls dans le compartiment, il fallait parler à voix basse (*Ravissement* : 190).

3.
À Vitry la mère ne voulait pas avoir des obligations de conversation ni avec les gens de Vitry, ni avec ceux de sa famille (*Pluie* : 46).

4.
La dame a donc repris ses soirées auxquelles elle est tenue pour que se voir puissent quand même les gens, de temps en temps, et de temps en temps aussi sortir de la solitude effroyable dans laquelle se tiennent les postes de la brousse [...] (*Amant* : 111).

5.
Il faut inviter Anne-Marie Stretter à danser lorsqu'on est reçu à l'ambassade, même si elle ne le désire pas (*Consul* : 97).

6.
Le père : Comme on sait qu'on est obligés de le mettre à l'école, obligés, obligés, et qu'on ne veut pas aller à la prison (*Pluie* : 60).

Les deux premiers exemples réfèrent à un cadre participatif élargi puisque l'interaction se passe en présence de « témoins ». Mais si le premier exemple définit l'attitude du témoin, le deuxième le fait pour les participants ratifiés¹⁰⁵. Au moment où la première réplique est prononcée, Jacques et Sara sont en train de se disputer et Jacques prend l'homme au bateau comme arbitre du différend. Ce dernier fait alors part, explicitement, de l'obligation qu'il y aurait à s'en aller lorsqu'on est témoin de la dispute d'un couple. Le deuxième exemple réfère à une obligation de bienséance qui contraint, en cas de présence de

¹⁰⁵ La terminologie utilisée est celle de Kerbrat-Orecchioni (1990 : 86) qui l'emprunte à Goffman.

« récepteurs additionnels »¹⁰⁶ dans un lieu public, à baisser la voix pour ne pas gêner les autres.

Les exemples (3) et (4) relèvent d'obligations relationnelles. L'être humain a des « obligations conversationnelles » avec au moins deux types de gens : les voisins et la famille. Dans un milieu colonial, les dames sont « tenues » d'organiser des soirées dont la visée profonde est de socialiser les isolés.

L'exemple (5) décrit une obligation interactionnelle au sein d'une obligation et se rapproche de l'exemple (4) parce qu'il réfère à des obligations plus mondaines qui, chez Duras, revêtent toujours un caractère explicite dans un souci d'information du lecteur. En effet, tout lecteur n'est pas censé connaître le fonctionnement des réceptions d'ambassade, ni des mondanités du milieu colonial. Le narrateur ne peut donc jouer sur la connivence avec le lecteur inscrit.

L'exemple (6) est l'explicitation de la norme sociale et institutionnelle. Il est intéressant même s'il ne relève pas des normes conversationnelles ou interactionnelles envisagées dans le cadre de notre étude parce qu'il formule la sanction juridique accompagnant toute transgression. Cette sanction juridique constitue d'ailleurs la grande différence entre les normes conversationnelles et les autres.

1.2.6.2. Tout moyen linguistique visant à l'itération ou à la généralisation.

Cela peut aller de l'adverbe « toujours », aux expressions comme « tout le monde ». On crée ainsi à tout le moins une norme-habitude :

1.
[...] les lois qui régissent une société normale, ici, n'ont pas cours mais il faut quelquefois sortir de cette convention (*Consul* : 135).

2.
- Irréprochable, et bonne, bien entendu vous en trouverez toujours pour dire... Et charitable. [...] - Irréprochable, allons, allons. - Rien ne se voit, c'est ce que j'appelle irréprochable à Calcutta (*Consul* : 100).

3.
C'est elle qui parle la première. On le sait bien, nous, elle parle de la chaleur d'abord. Elle a une façon confidentielle de parler du climat de Calcutta. Mais à lui parlera-t-elle de la mousson d'été, de cette île des Bouches du Gange où jamais il n'ira ? (*Consul* : 122).

4.
C'était toujours une fête de le [Ramon Fernandez] rencontrer dans la rue, au café, il était heureux de vous voir et c'était vrai, il vous saluait avec plaisir. Bonjour vous allez bien ? (*Amant* : 84-85).

Les trois premiers exemples extraits du *Consul* mettent l'accent sur l'existence de normes de milieu. Il est à noter d'ailleurs que le deuxième reprend la problématique du sens des

¹⁰⁶ Le terme est de Kerbrat-Orecchioni (1980 : 23).

mots, mais à la différence de l'exemple précédent concernant le verbe « aimer » et extrait du *Ravissement*, le terme « irréprochable » qui traduit un jugement moral relatif à un comportement correspond aux idées admises non par la communauté humaine dans sa totalité ou par les sages de cette communauté mais aux idées admises dans un microcosme social.

Quant à l'exemple de *L'amant*, il définit un comportement présenté comme spécifique à Ramon Fernandez, mais que le lecteur, derrière la formule rituelle « bonjour vous allez bien » et conformément à son savoir sur le monde, peut imputer à la communauté humaine dans sa totalité.

1.2.7. La conjonction « mais ».

Ducrot (1980 : 93-130) a développé, à partir de la pièce de Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie*¹⁰⁷, l'hypothèse qu'il avait au préalable formulée dans *Dire et ne pas dire*, selon laquelle tous les « mais » du discours étaient unifiés sous le « schéma général de *P mais Q*, ce qui implique qu'on prenne pour *P* l'enregistrement d'un certain état de fait et que le *mais Q* s'oppose à un *r* issu de cet enregistrement ». Nous avons repris pour la *Revue de Sémantique et Pragmatique* (2000c : 101-119) la théorie de Ducrot en montrant qu'à condition de l'élargir à tout le contexte conversationnel, elle permettait l'unification sous un même schéma de tous les « mais » durassiens, même les plus surprenants, et nous avons suggéré que cette utilisation du « mais » pouvait faire apparaître une norme conversationnelle qui permettait de reconstituer le *r* (conclusion inférée à partir du *P*) de Ducrot.

Nous reprendrons ici les exemples les plus significatifs :

Vous vous trompez encore. Mais nous pouvons descendre, dit Alissa (Détruire 93).

L'exemple est surprenant. La première proposition n'entretient *a priori* aucun rapport avec la deuxième et c'est pour des exemples de ce type que le schéma de Ducrot, à condition de le généraliser à toute la situation énonciative, s'avère extrêmement puissant. En fait, pour déterminer *r*, il faut absolument recourir à la notion de norme conversationnelle. En vertu du « principe de coopération » défini par Grice et en vertu de la recherche dans tout dialogue d'un certain consensus final¹⁰⁸, le fait de porter un jugement du type « vous vous trompez encore » sur les propos de l'interlocuteur implique qu'on initie une polémique. L'autre devrait avoir au minimum un droit de réponse en vue d'aboutir à un accord. Or la proposition *Q* contient une invitation à quitter le lieu de l'interaction et donc à ne plus poursuivre l'échange. Le *r* s'oppose donc bien à *-r* (à déduire de *Q*) et une norme est convoquée, qui permettrait de justifier le « mais ». De fait, lorsqu'une polémique apparaît, l'échange devrait se poursuivre en vue d'aboutir à un accord consensuel. Les *r* et *-r*, conclusions respectives des *P* et des *Q*, que, selon Ducrot, le « mais » oppose, sont à établir non en fonction des *topoi* stricts, mais en fonction des règles conversationnelles qu'on pourrait incorporer au sein de la notion de *topoi*.

¹⁰⁷ Ducrot ajoute un « mais » à ce titre pour intituler son chapitre 3.

¹⁰⁸ « Ce sont la négociation et le dialogue proprement dit qui ont vocation de chercher le consensus » : Jacques (1991 : 114).

Le texte durassien abonde en « mais » de ce type qui ne sont en fait interprétables qu'en fonction d'une théorie de Ducrot élargie à l'idée de conversation et qui reposent sur une norme interactionnelle ou conversationnelle :

- Auriez-vous préféré être affecté ailleurs ? - Partout ailleurs, ces premiers temps. Mais Michael Richard tient à parler du vice-consul. - Il y a dans le dossier le mot impossible, paraît-il. - Qu'est-ce qui était impossible ? - Que te voulait-il, Anne-Marie ? (Consul : 159).

Le « mais » émane, cette fois, du narrateur qu'il place tout à la fois en témoin et en juge de l'action. Anne-Marie Stretter s'adresse à Charles Rossett. Le thème initié a trait à l'affectation de ce dernier. Michael Richard opère une double transgression : non seulement il intervient sans y être invité au sein d'un échange dilogal, mais il ne respecte même pas le sujet de la conversation. La norme implicite est donc que pour intervenir au sein d'un échange, il faut être en rapport au thème de la conversation. Ce « mais » narratif assure en outre une cohérence entre les répliques et contribue à créer un effet « voix » pour l'instance narrative. Ce « mais » n'est pas très différent du suivant où seule la norme permettant d'inférer le *r* diffère :

Le pêcheur était toujours là [...]. Jacques s'arrêta pour le regarder. Mais ils n'en parlèrent pas (Chevaux : 61).

La norme conversationnelle consiste à relier le sujet de conversation à la situation. Un autre « mais » signale une norme relevant du rituel de présentation :

Sara les présenta l'un à l'autre. Mais ils se connaissaient déjà (Chevaux : 105).

La norme ici est de l'ordre de l'évidence : on présente des gens qui ne se connaissent pas.

Parfois le « mais » est suivi d'un « non » qui renforce encore l'effet voix de l'instance narrative en créant une sorte d'effet de simultanéité :

Il revient à la peau blanche et de telle façon que la peau blanche pourrait être un prétexte pour aller chercher le pourquoi des larmes. Mais non. Il dit : - C'est toujours un peu... ça effraie toujours un peu, des yeux aussi bleus que vos yeux... mais peut-être est-ce parce que vos cheveux sont si noirs... (Yeux : 18-19 ; nous soulignons).

Qu'elle émane du personnage ou du narrateur, l'utilisation de ce type de « mais » implique l'existence d'une norme.

1.2.8. La négation.

Ce dernier moyen est, de loin, le plus employé par Duras : il constitue un véritable procédé d'écriture sur lequel nous nous arrêterons plus longuement. Avec la négation, la norme reste également dans l'implicite du texte. Ce sera donc au lecteur de la reconstituer.

Toutefois, deux remarques s'avèrent indispensables pour la compréhension du phénomène. La première, directement inscrite dans le cadre du dialogue auteur-lecteur inscrits, consiste à se demander pourquoi un auteur de roman éprouve le besoin de décrire quelque chose qui n'existe pas. La deuxième concerne la nature de la négation elle-même et les distinctions faites, soit par Searle (1972 : 71) entre négation

propositionnelle et illocutionnaire, soit par Ducrot (1973 : 117-131) entre négation descriptive et polémique¹⁰⁹. Ces distinctions entre deux types de négation¹¹⁰ semblent avoir mis l'accent sur le fait que la négation peut servir à décrire un état du monde, comme dans « il ne pleut pas », mais peut aussi remplir d'autres rôles qui sont à relier à la problématique des actes de langage. La célèbre question de la portée de la négation serait alors à réexaminer au vu de la répartition locutoire, illocutoire et perlocutoire (Moeschler 1985 : 28-29). À notre sens toutefois, le locutoire ne s'assimile pas entièrement au contenu propositionnel (son, syntaxe et sémantique) : il faudrait y ajouter l'énonciation. Le locutoire se diviserait donc en énonciation et en énoncé (contenu propositionnel). Notre hypothèse est la suivante : pour qu'une négation puisse exprimer une norme conversationnelle, il faut qu'elle porte sur des verbes reliés soit au locutoire (énonciation), soit à l'illocutoire, soit au perlocutoire. Si elle porte sur le locutoire (contenu propositionnel), elle correspondrait à la négation descriptive de Ducrot. N'oublions pas, comme le signale Moeschler (1985 : 94), qu'il existe une fonction illocutoire (initiative) et une fonction réactive, et aussi que le perlocutoire est souvent, chez les romanciers, indiqué par le texte narratif. Dès lors, pour avoir l'acte complet dans un roman, il faut très souvent dépasser la simple réplique et même l'échange.

Ces remarques nous conduiront donc à tenter, tout au long de cette analyse, de répondre à trois questions : comment la négation peut-elle exprimer une norme ? ; toutes les formes négatives sont-elles aptes à l'exprimer, sinon quelles sont les conditions d'emploi qui les rendent susceptibles d'exprimer une norme et pourquoi ? ; enfin, quelles sont les raisons qui poussent un romancier à utiliser des formes négatives ?

1.2.8.1. Négation des verbes de parole initiatifs¹¹¹.

La première utilisation faite par les romans durassiens de cette négation indicatrice de norme est celle qui consiste à nier des verbes du « type *dire* ».

* **Dire = déclarer, parler, demander.**

La négation vise à faire apparaître une norme, relative au sujet de conversation, qui est plutôt de l'ordre de l'habitude que de l'obligation :

1.
À elle, il ne parle pas de lui. L'idée ne lui en vient pas. Il ne parle pas de sa vie. Il ne lui est jamais venu à l'idée qu'on pouvait le faire (*Yeux* : 64).
2.
Il ne lui demandera pas si elle a revu l'homme de la ville une nouvelle fois, il sait qu'elle l'a revu. C'est toujours à certaines preuves, à la fraîcheur de certaines meurtrissures sur

¹⁰⁹ Ces distinctions sont synthétisées par Moeschler (1996 : 107-110).

¹¹⁰ Par ailleurs, remises en cause dans le numéro 94 de *Langue française*.

¹¹¹ Nous les nommons ainsi parce qu'ils apparaissent dans la première intervention de l'échange.

ses seins, ses bras, [...] (*Yeux* : 120).

3.

Il lui demande tout à la fois d'où elle vient, qui elle est, son âge, son nom, son adresse, sa profession. Elle ne dit rien. Ni d'où elle vient. Ni qui elle est. Elle ne donne pas son nom (*Yeux* : 79).

Ces exemples extraits des *Yeux* montrent à quel point les sujets de conversation habituels pour un couple - parler de soi, dire qui l'on est, exprimer ses sentiments - ne sont pas abordés. L'exemple 2 est contradictoire sur le plan de la norme, puisque généralement on ne demande pas ce qu'on sait. Mais ici, le cadre global de l'interaction est la relation amoureuse au sein de laquelle, la jalousie peut pousser à demander ce que l'on sait. En fait, la relation du couple durassien est une relation inhabituelle, et ce genre de procédés sert à le marquer.

D'autres exemples concernent un cadre social plus vaste :

1.

Trois autres personnes inconnues de Beugner et de moi sont invitées. [...] Elle ne prend pas la peine, de toute la soirée, d'indiquer, même par une allusion lointaine, pourquoi elle nous a réunis (*Ravissement* : 141).

2.

Elle nous disait : restez autant que vous voudrez. En son absence personne ne parlait d'elle (*Amant* : 81).

3.

[La séparation est la terreur des *brothers*.] Mais jamais ils ne parlaient de ça, ni les grands ni les petits. [...] Les aînés ne leur parlaient jamais plus de ça, jamais, ni les parents d'ailleurs, [...] (*Pluie* : 43).

4.

[Le frère aîné.] Il quitte l'appartement avec les vols. Quand je le reverrai je ne lui en parlerai pas, la honte est si grande pour lui, je ne pourrais pas (*Amant* : 95).

Les deux premiers exemples se déroulent dans un cadre d'invitation ou de réception. Dans le cadre interactionnel d'une invitation, les invités doivent avoir entre eux un dénominateur commun si ténu soit-il. Et si ce rapport même vague n'est pas transparent, la maîtresse de maison se doit de le mettre en lumière non seulement pour justifier l'existence d'une telle association mais aussi pour favoriser les contacts entre les personnes par le choix de thèmes de conversation communs. Quant au deuxième exemple, il reflète une tendance de la plupart des gens dans les contextes mondains à parler des personnes qui viennent de partir ou plus généralement des absents.

Les exemples 3 et 4 indiquent des tabous conversationnels en contexte familial, mais si dans le premier cas, la norme créée relève spécifiquement de l'univers romanesque, dans le deuxième cas, il s'agit d'un interdit de langage frappant la transgression de l'interdit de voler, lequel s'avère encore plus fort au sein du clan familial.

La plus grande partie des exemples ci-dessus indique donc une norme concernant

les sujets de conversation.

* **Dire = s'excuser, se justifier.**

1.
Ils sont quinze, ceux qui l'attendirent tout à l'heure dans le grand salon du rez-de-chaussée. Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement (*Moderato* : 101).

2.
[...] elle avait à faire, disait-elle. Elle ne disait jamais quoi (*Amant* : 81).

3.
Elle dit : Je suis comédienne, vous me connaissez. Il ne s'excuse pas de ne pas la connaître, il ne dit rien (*Yeux* : 16).

4.
D'elle même elle ne dit pas pourquoi elle est en retard. Il faut qu'il le lui demande, alors elle le dit (*Yeux* : 78).

5.
Elle dit : je ne suis pas rentrée dormir. Elle ne dit pas pourquoi et Hélène Lagonelle ne le lui demande pas (*Amant* : 86).

Les exemples 1 et 2 se situent dans le cadre global d'une réception mondaine. Dans les deux cas, c'est l'hôtesse qui transgresse assez outrageusement des normes interactionnelles. Arriver en retard lorsqu'on a des invités est selon Traverso (1996 : 57) un fait « rarissime », « un grave affront et non un simple retard ». Anne Desbaresdes, de surcroît, ne prend même pas la peine de s'excuser. Partir de chez soi en y laissant ses invités n'est pas non plus un comportement normal sauf en cas d'obligations sérieuses. Donner un motif précis et sérieux à cette transgression est, dans ce contexte, plus qu'obligatoire et se contenter d'une justification vague dénote d'un grand sans-gêne d'autant que, dans le roman, ce comportement est donné comme une habitude du personnage.

L'exemple 3 indique une transgression très forte, celle qui consiste à ne pas s'excuser après une offense faite à la face positive. La jeune femme avait certes déjà dérogé à la règle de modestie par son propos, elle avait loué sa propre face en présupposant que comme comédienne, elle était connue de l'homme de l'histoire. Le jeune homme non seulement conteste son assertion, mais semble lui dire qu'elle n'est pas si connue que cela. Double attaque donc de la face positive du locuteur, mais en plus « il ne s'excuse pas » et là, en dérogeant à une norme conversationnelle, il offense pour la troisième fois la face positive de la jeune femme. Le narrateur par l'information qu'il donne au lecteur accentue, en quelque sorte, l'offense faite à la jeune fille.

Les exemples 4 et 5 réfèrent à des relations plus intimes respectivement à la relation amoureuse et à la relation amicale et ont trait au principe de justifications. Traverso (1996 : 55) affirme à leur propos qu'à la différence de l'excuse, elles ne font pas intervenir de regret. Au vu de ce corpus, retard et absence exigent justification. Cette obligation

paraît si forte que si le fautif ne la remplit pas, une demande d'explication viendra de l'offensé. La norme est donc l'existence d'une justification spontanée ou réclamée.

La plupart des exemples sont reliés d'une manière ou d'une autre au retard qui dans un cadre familial contraint au minimum à une justification et force à des excuses dans un cadre plus officiel.

*** Dire = s'adresser à quelqu'un.**

Dans cette catégorie, l'accent est mis moins sur l'énoncé que sur l'interlocution :

Elle parle les yeux détournés vers le mur. Elle ne s'adresse pas à lui (Yeux : 138).

La norme dans le dilogue¹¹² est de s'adresser directement à la personne en la regardant et, dans les trilogues et polylogues, de n'exclure personne en s'adressant à tous les participants :

Mes frères ne lui adressent jamais la parole (Amant : 65).

Ici, la transgression à la norme de non-exclusion est d'autant plus grande que c'est à l'amant chinois auquel les frères n'adressent pas la parole, alors que c'est lui qui invite et qui offre le repas à la famille.

1.2.8.2. Négation d'un verbe de parole réactif, du type *répondre*.

*** Répondre.**

Une deuxième utilisation de cette négation « normative » est celle qui accompagne le verbe « répondre », sur le type : « X ne répond pas ». De cette assertion, nous pouvons déduire qu'Y aurait dû répondre et qu'Y a dérogé à une norme conversationnelle. Gelas (1991 : 360-361) remarque que « les questions, dans les dialogues durassiens, restent très souvent sans réponse » et que « les conversations, chez Duras, sont ainsi constamment des suites de séquences question/non-réponse : X interroge, Y ne répond pas ». Elle poursuit en disant que « si on trouve constamment dans les romans de Marguerite Duras le terme « *répondre* » après une interrogation, on le rencontre aussi sans cesse après une déclaration » (1991 : 365) et en conclut que « les dialogues durassiens glissent constamment et insensiblement de l'assertion à la question, de la question à l'assertion » (1991 : 366) et que le fait que tout y soit question dit « le non-savoir ». Si ces conclusions rendent parfaitement la portée générale du phénomène chez Duras, il semble, comme nous le verrons, que la notion d'assertion reste à affiner.

Reprendre ici toutes les occurrences où le verbe « répondre » est nié relèverait de l'impossible, tant le procédé est abondant chez Duras. Nous fonctionnerons donc en type.

Type 1 : répondre à une question.

- Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame. L'enfant ne répondit pas (Moderato : 7).

¹¹² Pour rappel, le mot sert à caractériser une conversation à deux participants, alors que trilogue et polylogue désignent respectivement des conversations à trois ou plusieurs participants.

La question s'apparente à une demande de confirmation et le narrateur indique que l'enfant ne répond pas, alors que, comme le dit l'expression toute faite, « toute question mérite réponse ». Cette dérogation est toujours signalée par Duras, même lorsqu'il s'agit d'une « question relais » - ou d'une question oratoire -, qui, théoriquement, ne demande pas une réponse de type acceptation ou refus, comme dans le cas suivant :

Mais comme on ne peut pas se séparer ici, on se séparera en arrivant à Paris. Vous comprenez ? La bonne pleurait, fondait en larmes, et ne répondait pas (Chevaux : 84).

Une réponse de la bonne par « oui » ou « non » serait sans doute une insolence de plus à son actif.

Lorsque la question est une demande d'information, le retard dans la réponse est déjà ressenti comme une « anomalie ». Non seulement il faut répondre, mais en plus il faut répondre tout de suite :

Elle demande dans un souffle : - Comment ? Je n'ai pas répondu tout de suite. Elle a cru que je me trompais sur la question. Elle continue : - Comment était Tatiana ? (Ravissement : 131).

Type 2 : répondre à un compliment.

[Rencontre de M. D. et de l'amant chinois] - Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle (Amant : 43).

Le compliment est « une assertion évaluative positive » et un « cadeau » (Kerbrat-Orecchioni 1987b : 5), puisque l'intention est de faire plaisir. Dans cet exemple, extrait d'une interaction globale de séduction, il s'agit d'un compliment indirect et implicite, puisqu'en fait le locuteur parle de lui : « je crois rêver ». Cette situation d'implicite et de séduction permet à l'héroïne de ne pas répondre, mais sa non-réponse est néanmoins marquée, tant le compliment fonctionne en « paire adjacente »¹¹³. Le problème, comme le signale Duras et comme l'analyse Kerbrat-Orecchioni, est bien de savoir quoi répondre.

Un autre cas de non-réponse à un compliment semble intéressant à examiner :

L'instituteur : C'était bien de se connaître... Moi j'suis ravi. Silence. Les parents n'ont pas compris. Ils ne répondent pas à l'instituteur (Pluie : 83).

Nous sommes à la fin d'une longue scène et Ernesto vient de partir. Le narrateur mentionne que « les parents restent » (Pluie : 83). Le compliment, « Moi j'suis ravi », fait par l'instituteur se trouve dans un rituel de clôture. Le narrateur indique que « les parents n'ont pas compris » et qu'ils « ne répondent pas », mais l'interprétation de l'absence de réaction est ambiguë. De fait, l'instituteur leur fait un compliment qu'il veut sincère, puisqu'il est renforcé par « c'était bien de se connaître », mais qui n'en reste pas moins ritualisé et stéréotypique des échanges de clôture. Ce compliment correspond à une routine (type : « je suis ravi d'avoir fait votre connaissance ») qui apparaît habituellement, dans la vie courante, pour clore une interaction qui s'est déroulée entre inconnus. La réponse tout aussi codifiée est de formuler « nous aussi » et de partir. À notre sens, c'est

¹¹³ La paire adjacente se définit comme un échange à deux interventions : l'une « initiative » et la seconde « réactive » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 236).

toute la portée illocutoire de l'acte (cadeau avec obligation de réciprocité et demande de départ) que les parents d'Ernesto n'ont pas comprise et à laquelle ils ne répondent pas.

Type 3 : répondre à une insulte.

À ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant. [...] Ils cherchèrent autour d'eux qui méritait ces insultes. Ils ne répondirent pas (Ravissement : 21).

Au vu des romans durassiens, la réponse à l'offense et à l'insulte semblerait encore plus obligatoire que les autres types de réponse, tant les transgressions sont à chaque fois signalées. Il semble que dans la vie courante, on ne puisse pas laisser impunément attaquer l'une de ses « faces ». Or les personnages durassiens le font de manière quasiment systématique, ce qui contribue certainement à créer cette impression d'extrême passivité qu'ils donnent au lecteur.

Type 4 : répondre à une demande, une offre ou une invitation.

La première fois qu'elle sortit ce fut de nuit, seule et sans prévenir. [...] - Je peux vous accompagner si vous avez peur. Elle ne répondit pas. Il n'insista pas (Ravissement : 25-26). - C'est curieux, je n'ai pas envie de rentrer, dit-elle. Il prit brusquement son verre, le termina d'un trait, ne répondit pas, la quitta des yeux (Moderato : 34).

Tout souhait, toute proposition - même celle de converser - et toute invitation demandent également une réponse. Le premier exemple est limpide : Lol aurait dû répondre par l'acceptation ou le refus. Le deuxième est intéressant, au vu du caractère indirect de l'acte : Anne invite de manière implicite Chauvin à rester. La réponse non verbale, implicite elle aussi, semble déroger à la norme d'une réponse verbale d'acceptation ou de refus poli. Cette obligation vient de la mise en risque de la face positive du locuteur qui, ici, est d'autant plus forte qu'il s'agit d'une femme, et, qui plus est, de l'épouse du directeur de l'usine où travaille Chauvin.

Type 5 : répondre à une assertion.

- Si tu veux savoir, moi je crois qu'on s'est trompé. Tatiana ne répondit pas. La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit (Ravissement : 76-77).

Il s'agit en général d'assertions de type polémique. Elles jouent sur leur force perlocutoire pour pousser l'autre à réagir. Là aussi, une réaction est normale sous peine d'enfreindre le principe de coopération puisqu'on refuse la discussion que l'autre propose. L'exemple est intéressant puisqu'il comprend un commentaire. Lol prononce une phrase de type polémique renforcée par « moi, je », comprenant une accusation : « on s'est trompé » et adressée directement à Tatiana. La non-réponse de Tatiana fait « retomber la conversation ». Le narrateur souligne donc l'obligation de répondre à l'assertion polémique. Mais, là encore, la règle a son contraire : la réponse pourrait amener à la dispute au sens négatif du terme et mettre en risque non seulement la conversation mais tout le rapport interpersonnel que tant d'éléments conversationnels (rituels d'ouverture, de clôture) tentent de maintenir. Ce type d'échanges place l'interlocuteur dans une situation

très délicate : renoncer au principe de coopération qui voudrait que l'on continue à polémique pour préserver l'accord entre interactants ; ou renoncer à la conversation et à son piment pour préserver le rapport global. La solution à trouver sera chaque fois d'ordre individuel et tiendra compte des paramètres suivants : qualité des relations entre les interactants, gravité de l'attaque faite à la face positive de l'interlocuteur et donc nécessité ou non de répondre pour sauver « sa propre face », estimation de la gravité de l'attaque de la face positive que constituerait une réponse et, enfin, volonté ou non de préserver les relations en cause.

Un autre cas mérite que l'on s'y arrête : l'assertion polémique reliée au trope communicationnel¹¹⁴ :

- Je suis fou des pâtes aux vongole, expliqua Ludi à Jacques, il y a de ça dans sa décision de tout donner à ces vieux-là. Gina ne répondit pas (Chevaux : 47-48).

Ludi explique apparemment à Jacques que Gina veut le punir en donnant les pâtes aux vieux. Il accuse donc Gina qui devrait répondre à cette accusation, comme l'indique le commentaire narratif. Mais ici la phrase « Gina ne répondit pas » a une autre fonction narrative : en plus d'une norme, elle signale le trope communicationnel. Elle indique que non seulement Gina est le récepteur additionnel, mais qu'en plus elle est la véritable destinataire du message. Il semble donc qu'en cas d'accusation même indirecte, il soit normal de répondre.

Type 6 : répondre à un conseil.

- Vous devriez disposer de l'idée de Dieu comme vous le feriez d'une marchandise, la répandre partout, criarde et vieille, comme si Dieu avait besoin de vos services. Il ne répond pas. C'est un homme qui ne répond pas (Yeux : 137).

Le conseil dans sa valeur illocutoire est proche de l'ordre. Tout comme en proférant un ordre, le locuteur exprime une parole qui vise à « ajuster le monde aux mots » (Moeschler 1985 : 32). Kerbrat-Orecchioni (1992 : 95) le classe aussi parmi les actes directifs. Cette parenté entre l'ordre et le conseil se marque par une forme commune : l'impératif est susceptible d'exprimer les deux. Néanmoins une différence apparaît : l'ordre s'exécute de manière le plus souvent non verbale. Quant au conseil, il demande d'abord la formulation d'une acceptation ou d'un refus avant sa réalisation. Cette nécessité de répondre est à replacer dans la problématique des faces. Le conseil est à la fois une valorisation de la face positive de l'interlocuteur, puisqu'il montre un intérêt de la part du locuteur, mais il constitue une double menace pour la face négative, puisqu'il est envahissement de territoire (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 95) et reproche indirect : conseiller quelqu'un c'est aussi lui dire qu'il n'a pas fait quelque chose. Dès lors, la réponse de l'interlocuteur s'avère indispensable, soit pour refouler l'autre à l'extérieur de son territoire, soit au contraire pour le rassurer sur le fait d'y avoir vu la part amicale.

L'exemple présente, en outre, l'intérêt de montrer que la non-réponse, attitude ponctuelle, peut devenir définitoire de l'être. Le cas se produira assez fréquemment chez Duras qui a pour habitude d'utiliser une caractéristique interactionnelle comme trait

¹¹⁴ Pour rappel, Kerbrat-Orecchioni (1986 : 131 et 1990 : 92).

permanent de la personnalité de ses personnages.

Type 7 : répondre à un appel.

- *Gina ! appela Ludi. Elle ne répondit pas (Chevaux : 87).*

L'obligation de répondre, lorsque quelqu'un appelle, est encore plus contraignante et le comportement de celui qui déroge à cette norme est marqué par une formule figée « faire la sourde oreille ».

Tous ces exemples prouvent que la négation du verbe « répondre » marque bien une norme conversationnelle - norme-habitude ou norme-obligation. L'emploi du verbe répondre, plus que de signaler la confusion entre l'assertion et la question, signale ce que Moeschler (1985 : 93-95) appelle « les fonctions illocutoires réactives » qui « constituent la classe générique des réponses ». Ces fonctions illocutoires réactives répondent ainsi aux « fonctions illocutoires initiatives », dont Moeschler dit qu'elles « imposent des droits et des obligations à l'interlocuteur ». La liste qu'il nous en donne est très proche de celle que nous avons trouvée chez Duras : « la demande d'information, la demande de confirmation, la requête, l'offre, l'invitation, l'assertion, l'ordre ». Le compliment, l'insulte et la polémique sont des types particuliers d'assertion et le conseil s'apparente à l'ordre.

* *Dire = répondre.*

Parfois, le verbe « dire » peut être utilisé en lieu et place du verbe « répondre » :

Le proviseur lui dit : votre fille, madame, est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français, la saleté, mon amour, elle demande : et en mathématiques ? (Amant : 31).

L'exemple est en fait aussi la réponse au compliment. À première vue, il est très proche du type 2 envisagé pour le verbe « répondre ». Pourtant l'utilisation du verbe « dire » change fondamentalement le problème. Le commentaire narratif ne met pas l'accent sur la valeur illocutoire de l'acte mais plutôt sur le perlocutoire. En effet, comme Kerbrat-Orecchioni l'a signalé, le compliment est aussi, sur un plan illocutoire, un cadeau. En ce sens, il est destiné à « faire plaisir » et dès lors, la visée perlocutoire attendue est le contentement ou la satisfaction. Or, ici, l'absence de paroles marque la consternation, le mécontentement (par ailleurs explicité par le commentaire narratif : « pas contente »). La mère réagit à la force illocutoire, mais sa question témoigne de l'effet perlocutoire produit. La négation du verbe « dire » signale donc une dérogation à la norme concernant l'effet perlocutoire de l'acte. Ce cas est bien plus rare dans la mesure où le perlocutoire ne dépend pas toujours d'une intention du locuteur et que le lien avec l'acte de langage est moins déterminé que pour la force illocutoire, qui très souvent possède des marques linguistiques. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Moeschler (1985 : 29), « Walesa a été arrêté »¹¹⁵, on peut créer chez l'interlocuteur des émotions variées du type joie, colère, indignation, stupeur, crainte ou indifférence. Tout dépendra du lien de l'interlocuteur avec Walesa. Et ce n'est que lorsque le locuteur connaît ce rapport qu'il peut rechercher un

¹¹⁵ Déjà cité précédemment.

effet perlocutoire précis. Néanmoins, certains actes de langage comme le compliment ont une visée perlocutoire déterminée, et ainsi surgit la norme.

Nier le verbe « répondre » (ou le verbe « dire » quand il lui est assimilé) implique non seulement de faire apparaître une norme conversationnelle consistant dans l'obligation à réagir à la force illocutoire de tout acte de parole, mais indique en outre une troncation de l'échange qui, comme le signale Kerbrat-Orecchioni, est bien à relier à la notion de norme :

Le phénomène de troncation renvoie donc à « une attente déçue », laquelle renvoie elle-même à l'existence d'une norme (c'est-à-dire que la notion psychologique de « systèmes d'attentes » se fonde sur l'idée de l'intériorisation de certaines normes d'enchaînement). [...] Laisser sans réponse une salutation isolée, une question, une sommation et même parfois une assertion [...], c'est se rendre coupable d'une violation manifeste des règles de la conversation (1990 : 255 ; nous soulignons).

Mais, il est à noter que tous les emplois des verbes de parole (initiatifs et réactifs) sont à la troisième personne. Cette condition d'emploi s'avère fondamentale. Une réplique comme « je ne réponds pas » ou « je ne répondrai pas » est un refus marqué ; une réplique comme « tu ne réponds pas » est un reproche. La valeur illocutoire en est totalement différente. Ainsi, dans cet extrait de *Moderato*, le criminel indique son refus de répondre à l'inspecteur :

- Ce n'est pas la peine, je ne répondrai pas maintenant, dit l'homme. L'inspecteur n'insista pas (Moderato : 18).

De même, une réplique comme « je ne dis pas X » sert à rectifier une interprétation et des répliques comme « je m'adresse pas à vous » servent à repousser un envahissement territorial.

1.2.8.3. Négation du perlocutoire.

Il s'agit essentiellement de la négation des verbes « s'étonner » et « rire » :

1. Il lui demande si elle est prostituée. Elle ne s'étonne pas, elle ne rit pas non plus. Elle dit [...] (Yeux : 16). 2. Alors, l'homme se rapprocha. - Vous permettez. Elle ne s'étonna pas, toute à son désarroi (Moderato : 26).

Le premier exemple est très parlant, puisque la jeune femme répond à la force illocutoire, mais non à la visée perlocutoire. Le commentaire narratif évoque deux réactions normales au propos : l'étonnement ou le rire. Il pourrait bien sûr en exister d'autres, comme la colère par exemple. Le deuxième exemple n'est là qu'à titre de confirmation.

Néanmoins, il ne suffit pas de nier un de ces verbes pour qu'une norme soit signalée. Lorsque le rire n'est pas relié à un acte de parole antérieur, sa négation relève de la pure description. Cet extrait des *Chevaux* l'indique :

- Comment voulez-vous qu'on fasse autrement ? dit la bonne en riant aussi. Elle rougit et s'éloigna. Elle avait fait deux pas et revint. Elle ne riait plus du tout (Chevaux : 51 ; nous soulignons).

Ici, « elle ne riait plus du tout » équivaut à « elle redevient sérieuse ». La forme négative a une équivalence positive et sert à décrire un état du monde.

1.2.8.4. La négation du verbe *voir*.

Il semblerait normal que les interactants relèvent une série d'indices chez les autres : leurs émotions, leurs occupations et qu'ils remarquent en outre les « récepteurs additionnels ». Ceci est marqué par la négation du verbe « voir » ou d'un verbe analogue « remarquer » par exemple. Néanmoins, ce qu'il aurait fallu remarquer est explicité par le texte lui-même :

1.

Elle s'assied face à lui. Elle le regarde. Lui ne voit rien d'elle. Ni que ses mains sont inertes sur la table. Ni le sourire défait. Ni qu'elle tremble. Ni qu'elle a froid (*Yeux* : 14).

2.

Le vice-consul ne voit rien semble-t-il, il ne voit pas qu'elle est occupée, qu'elle se doit de rester là pour dire bonsoir, il est devant elle - cela jette un froid, les gens s'arrêtent -, il ne voit rien, il s'incline, elle ne comprend pas, il reste ainsi, incliné, les invités le considèrent, narquois, effrayés. Il relève la tête, la regarde, ne voit rien, qu'elle, elle seule, ne voit pas l'expression navrée de l'ambassadeur (*Consul* : 141-142).

En synthèse, pour la négation, nous pouvons donc affirmer que, tout en indiquant une transgression, elle signale la norme conversationnelle, voire interactionnelle. Mais il semble qu'elle obéisse alors à certaines conditions d'emploi : il faut qu'elle porte sur des verbes référant au locutoire (énonciation), au perlocutoire ou à l'illocutoire pour le conversationnel, sur le verbe « voir » pour l'interactionnel et que le verbe soit à la troisième personne. Elle échapperait alors à la fonction descriptive de la négation qui porte sur le locutoire (énoncé ou contenu propositionnel).

Il y aurait donc bien pour nous deux négations : l'une descriptive, portant sur le contenu propositionnel et l'autre, que nous nommerons pragmatique. Pour comprendre comment cette dernière est susceptible d'exprimer une norme, il faut la resituer dans le cadre global du récit qui, à notre sens, est à considérer sous un aspect essentiellement « dialogique », dans la mesure où tout récit s'adresse à allocutaire qui, dans le cadre romanesque, s'identifie à un lecteur inscrit et suit, comme nous l'avons vu, les lois du discours. Dès lors, formuler ce qui n'existe pas quand il ne s'agit pas de décrire un état du monde - réel ou fictionnel - déroge à la loi d'informativité et un sous-entendu doit pouvoir en être inféré. Si le narrateur informe d'une parole, ou d'une réaction à une parole qui n'a pas eu lieu, c'est qu'elle aurait dû avoir lieu et qu'elle fait partie ainsi des horizons d'attente du lecteur, supposés conformes à la connaissance du monde de l'auteur.

Exprimer des normes fait partie des procédés de vraisemblabilisation du récit. Leur expression implicite est un procédé qui convient exceptionnellement bien à Duras. Dans ses romans, les personnages vivent en dehors de toutes normes sociales, et elle refuse, de surcroît, d'user d'un narrateur transmettant sa vision du monde. Par ce procédé, elle renvoie à un univers de référence et rend donc son récit vraisemblable.

1.3. Conclusion.

Les moyens linguistiques pour exprimer les normes sont des plus variés. Ils vont des moyens les plus explicites aux moyens les plus implicites appelant un travail d'inférences de la part du lecteur. Toutefois, Duras préfère généralement recourir à l'implicite, beaucoup plus conforme à l'univers et aux personnages qu'elle crée. Elle place en général, comme héros ou héroïne de ses romans, des êtres transgressifs, des êtres qui ne se conforment pas au code social, mais sans qu'apparaisse chez eux de volonté militante. Aussi, dans le cadre d'une communication avec le lecteur où s'inscrit en profondeur le problème de la norme, doit-elle en permanence montrer en quoi ces êtres ne correspondent pas au code social. Mais en même temps, elle doit éviter un narrateur trop prescriptif qui la ferait apparaître comme un écrivain normatif, image qu'elle récuse au plus au point. L'implicite est alors le moyen privilégié, sauf pour les milieux coloniaux et les interactions mondaines où Duras ne pouvant faire appel à une connivence expérientielle avec le lecteur, l'explicitation devient de règle. La romancière, il faut le rappeler, joue sur une élite intellectuelle et non sur une élite sociale et programme donc pour ses textes un lecteur inscrit intelligent, mais non socialement avantaagé.

Parmi ces moyens implicites, se trouvent les cas particuliers du « mais » et de la négation pragmatique qui présupposent, pour reconstituer les normes, un travail très actif de la part du lecteur inscrit. La négation pragmatique est essentiellement du ressort du narrateur. Si elle devait apparaître dans les dialogues de personnages - ou dans les conversations réelles-, ce ne pourrait être qu'à l'occasion de commentaires de « conversation », puisque sa condition d'emploi est l'utilisation d'un verbe à la troisième personne.

De manière plus générale, force nous est de constater que le roman dispose d'un outil spécifique (dans la mesure où il n'existe ni au théâtre, ni au cinéma) pour exprimer la norme : un narrateur qui peut commenter les conversations de ses personnages et notamment indiquer le caractère transgressif de leurs propos. Mais dans ce cas, le risque serait de devenir trop sentencieux ou trop didactique, ce que Duras évite par l'implicitation des normes.

Reste maintenant à tenter de classifier de manière systématique ces différentes normes qui sont apparues au fil de l'étude des procédés.

2. Classification des normes.

Cette compétence [communicative] est en grande partie implicite : Chomsky le dit déjà de la compétence linguistique, mais c'est encore plus vrai des règles proprement interactionnelles [...] dont l'existence échappe généralement à la conscience des utilisateurs, et que l'analyste a précisé pour tâche d'explicitier [...] (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 35).

Il s'agira d'un essai de classification des normes conversationnelles ou interactionnelles, telles qu'elles apparaissent dans les romans de Duras. Vouloir classifier les normes est peut-être se laisser entraîner par ce que Mitterand (1980 : 218) appelle une « manie taxinomique de grammairien », mais c'est aussi partir du postulat suivant : le romancier est un fin observateur des mécanismes conversationnels, il peut donc à ce titre faire « voir » - au sens guillaumien du terme où le « voir » devient un « comprendre » - les « lois » auxquelles, de manière presque inconsciente, nous obéissons lorsque nous

rentrons en interaction avec d'autres. L'observation du dialogue littéraire et plus particulièrement du dialogue romanesque a, sur celle des conversations réelles, l'immense avantage de bénéficier du travail narratif qui souligne ou commente normes et transgressions. Mais le romancier opère une sélection dans le réel et ne sélectionne que les normes qui lui paraissent importantes pour sa fiction ; aussi, par rapport au réel, cette classification ne pourra-t-elle être que parcellaire et orientée. Il s'agira donc d'une classification de ce que Duras conçoit comme normes et qui devrait être complétée - et vérifiée - par l'analyse d'autres romanciers et par les observations des interactionnistes pour pouvoir contribuer à une meilleure connaissance des normes régissant les interactions authentiques.

Notre typologie reposera sur quatre grandes catégories : les normes régissant le contexte social, le contexte relationnel, le contexte interactionnel et la conversation. Ainsi, une conversation familière (pour reprendre le cas envisagé par Traverso) se produit dans un cadre interactionnel de visite. Celle-ci s'inscrira dans l'histoire conversationnelle des participants, que Traverso (1996 : 29) définit comme une unité de rang supérieur à l'interaction. Cette histoire définit le contexte relationnel, qui n'est pas indépendant du social. Le contexte interactionnel est le cadre général (visite, réception...) dans lequel s'inscrivent une ou plusieurs conversations ; le contexte relationnel est le cadre où s'inscrivent les habitudes interactionnelles des partenaires : il les définit, mais elles le définissent aussi. Cette relation interpersonnelle, pour reprendre le terme utilisé par Kerbrat-Orecchioni (1992), s'inscrit elle-même dans un contexte plus vaste qui est celui des rapports sociaux. Le terme interaction est le terme qui, des quatre, peut revêtir le plus d'ambiguïté puisque, comme Vion (1992 : 145) le signale, il peut « désigner aussi bien le phénomène général de l'interaction verbale que telle interaction particulière mettant en présence des acteurs particuliers ». Pour notre part, nous réserverons le terme d'interaction au cadre général et pour l'interaction verbale particulière, nous emploierons tantôt le terme de conversation, de dialogue ou d'échange. Plus loin (p. 149), Vion signale que « nous ne pouvons pas concevoir l'interaction comme une unité de premier rang, c'est-à-dire une entité autonome qui ne s'intégrerait pas dans un ensemble plus vaste ». À notre avis, il faudrait plutôt dire dans *des* ensembles plus vastes : le contexte relationnel et le contexte social. Nous fonctionnons donc dans un modèle d'inclusion. Le contexte social inclut le contexte relationnel qui inclut le contexte interactionnel, lequel enfin inclut la conversation.

Si la différence norme-obligation et norme-habitude est présente à l'intérieur de toutes les catégories, elle ne fera cependant pas l'objet d'une distinction systématique. Comme le signalent Adam et Revaz (1996 : 22), « [...] l'opinion commune voulant que ce qui se fait habituellement - "le normal" - soit ce qu'il faut faire - "la norme" ». Une autre distinction, entre ce que nous pourrions appeler les « normes fictionnelles » et les « normes réelles », apparaîtra parfois au fil de notre typologie. Par normes fictionnelles, nous entendons une série de normes-habitude qui ne relèvent que de l'univers créé. Ainsi, si dans un roman, le romancier indique que « Paul sort tous les jours à cinq heures », cette sortie devient une norme-habitude pour Paul et pour les autres personnages. Si d'aventure, un jour, il ne sort pas à 5 heures, il transgressera ses habitudes et cette transgression étonnera ou amènera un événement insolite. Si les

causes ne sont pas exprimées, elle poussera le lecteur à faire une série d'inférences par rapport à l'événement inhabituel. Ainsi, dans l'univers fictionnel, les personnages ont-ils l'habitude de fonctionner de telle ou telle manière, et se crée une espèce de norme romanesque qui définit la conversation et les habitudes relationnelles et interactionnelles. Ces normes n'existent que par rapport au roman et ne peuvent être transférées directement, comme saisies du réel par rapport auquel elles peuvent même fonctionner en totale discordance.

La classification que nous tentons de faire n'aura aucune prétention à l'exhaustivité mais devra plutôt se lire comme une tentative d'explicitation et de concrétiser ce qui jusqu'à présent faisait partie des savoirs d'imprégnation et était donc très peu transmissible :

Ces normes sont en fait nombreuses et variées : des normes orthographiques, aux manières de se tenir nous avons tout un ensemble de « règles » qui se différencient quant à leur caractère implicite ou explicite, quant à leur degré de généralité ou de spécialisation. Certaines font l'objet d'un apprentissage explicite au niveau de l'institution scolaire. C'est le cas des normes orthographiques ou de la manipulation de quelques formes textuelles telles que la rédaction, la dissertation, le commentaire composé, ou le résumé. D'autres, comme « l'art de converser », de discuter, ou la manière de se comporter dans une réunion, ne font généralement pas l'objet d'une explicitation de sorte que leur apprentissage s'opérait par « imprégnation » (Vion 1992 : 71).

Tous les paramètres qui rendent très complexe l'approche de ces normes se trouvent signalés par Vion : la limite difficile à établir entre règles et normes - présentées ici comme synonymes -, le degré de généralité ou de spécialisation auquel il faut se situer, leur absence de l'institution scolaire actuelle pour les normes relevant des compétences en communication. Vion signale l'intérêt qu'il y aurait à tenter de les expliciter, parce qu'elles pourraient alors faire l'objet d'un savoir transmissible, comme à l'époque des *Arts de conversation* ou de manuels d'éducation pour jeunes filles. Actuellement, une certaine mode fait resurgir les manuels de politesse. Le cas de *Je vais t'apprendre la politesse...* de Jean-Louis Fournier est un parfait exemple de ce retour, parfois teinté d'ironie.

2.1. Les normes concernant le contexte social.

Marguerite Duras ne socialise que très peu ses romans : le monde du travail, s'il n'est pas totalement absent des romans durassiens, y apparaît plus comme arrière-fond diégétique que comme cadre d'interactions. En fait, la romancière varie très peu les cadres sociaux dans lesquels évoluent les personnages de ses romans. Sur la totalité des romans, se retrouvent l'école, la famille, les partis politiques, les milieux littéraires ou mondains et enfin les milieux d'ambassade. L'analyse des rapports sociaux qui s'y nouent demeure parcellaires. Ainsi, ce sont les rapports parents-instituteur ou directeur, les rapports mari et femme, parents-enfants, frères-soeurs ou patron-domestiques qui sont développés, jamais les rapports enseignants-enseignés ou ceux d'une famille élargie.

Les autres interactions subissent une forme de décontextualisation sociale, dans la mesure où, si le milieu social dans lequel évoluent les personnages durassiens est globalement celui de la bourgeoisie, le rôle social des interactants est, en fait, à peine mentionné et n'interfère que peu sur les interactions qui s'y produisent : que le mari de Lol

soit musicien et celui de Tatiana médecin n'a quasiment aucun impact sur les interactions du roman. Quant à Anne Desbaresdes, si elle est présentée comme femme du directeur d'usine, c'est pour mieux faire apparaître les discordances entre les interactions de son milieu (interactions sociales donc) et la plupart des interactions du roman qui se jouent sur le plan strict de l'humain entre un homme et une femme.

Ces interactions, plus purement humaines, se déroulent pourtant dans un lieu social de loisirs ou de vacances : café, restaurant ou hôtel. On les ajoutera à la liste des cadres sociaux : il semble qu'ils soient régis par certaines normes qui dépendent plus de la société que de la relation ou de l'interaction qui s'y déroulerait, et, qu'en outre, ces lieux peuvent s'institutionnaliser, comme le café dans *Moderato* ou l'hôtel des *Chevaux* :

Directement sur la place, donnait l'hôtel, [...] là où tout le monde, à toute heure, se retrouvait, le lieu géométrique et nécessaire des vacances. Sara s'arrêta donc. Il était impensable qu'elle ne s'y arrêât point, comme tout le monde, dix fois par jour (Chevaux : 19).

L'hôtel devient le lieu des rencontres, des apéritifs et des repas. Il devient le lieu ritualisé des Bitter Campari et des poissons grillés. Il est le lieu institutionnel des vacances et s'y arrêter fait donc partie des normes-habitudes des personnages.

Ainsi, ce sont au total six lieux sociaux qui sont représentés par les romans durassiens : l'école, la famille, les partis politiques, les milieux littéraires ou mondains, le monde colonial et le café-hôtel-restaurant. Nous ne dirons pas que les six appartiennent au même plan : le monde colonial est un microcosme social qui peut incorporer tous les autres domaines et qui relève d'un paramètre historique. L'école, la famille et les partis politiques sont, sans conteste, des institutions. Quant aux milieux mondains ou littéraires, ils n'apparaissent que très peu hors du contexte colonial.

2.1.1. Les partis politiques.

Nous commençons par eux dans la mesure où ils n'apparaissent que dans *Abahn* où le parti de Gringo présente de nombreuses analogies avec le Parti Communiste et dans *L'amante* où Pierre Lannes membre d'un parti identifiable lui aussi au Parti Communiste aurait voulu se faire élire au Conseil municipal. L'évocation de l'idéologie marxiste se retrouve aussi dans *Les chevaux*, mais même si Jacques et Ludi laissent deviner une forme d'appartenance au Parti Communiste, même si l'on sait notamment par la biographie de Laure Adler (1998 : 293-294) que c'est le dirigeant du Parti Communiste, Elio Vittorini qui a servi de modèle au personnage de Ludi, le Parti n'y est jamais convoqué en tant qu'institution.

De manière générale, à l'exception d'un discours idéologique très marqué apparaissant à la fois dans *Abahn* et dans *Les chevaux*, d'une tendance totalitaire, voire terroriste sur laquelle *Abahn* insiste beaucoup, peu de normes de fonctionnement sont réellement décrites. *Abahn* fait état de l'existence de réunions et de l'obligation de faire des rapports sur les actions accomplies. *L'amante* fait apparaître une norme de fonctionnement relationnel reliée au caractère institutionnel du Parti :

- Vous saviez qu'elle avait essayé de se tuer à cause de lui ? Qu'elle s'était jetée dans un étang ? - Je l'ai appris deux ans après notre mariage. - Comment ? - À

ce moment-là j'étais militant dans un parti politique. Ce souvenir est lié à la politique parce que c'est un copain originaire de Cahors qui par hasard l'avait su qui me l'a dit. Dans le parti on avait très peu de conversations personnelles. On a vite parlé d'autre chose (L'amante : 95 ; nous soulignons).

La norme revêt ici un caractère explicite, comme chaque fois que, chez Duras, on a affaire à des microcosmes particuliers.

Le problème de l'éligibilité est, lui aussi, abordé dans le roman :

Vous savez sans doute qu'il s'était présenté au Conseil municipal de Viorne ? [...]. Je ne crois pas qu'il vous en parlera. Sa passion c'était la politique. Il s'était abstenu d'en faire pendant longtemps. Puis un jour il s'est présenté. Avec la réputation excellente qu'il avait à Viorne il pensait que ça marcherait tout seul. Il s'est trompé. - C'est un peu à cause de sa femme qu'il n'a pas été élu ? - On vous l'a dit ? - Non. Que pensez-vous ? - On l'a dit. Mais on a dit aussi que c'était parce qu'il était déjà un peu trop âgé. Trop coureur aussi, certains l'ont dit (Amante : 53).

Pour être élu, il faut avoir une excellente réputation, une certaine moralité, un âge pas trop avancé et surtout une femme normale. C'est avec *Abahn* que se clôtureront, dans l'univers romanesque durassien, les références au Parti [Communiste].

2.1.2. Les milieux littéraires, mondains et diplomatiques.

On les trouve essentiellement dans deux romans, *L'amant* et *Le consul*. Ils associent des observations relatives aux lois qui président, dans le monde, à l'organisation de ces milieux et un fonctionnement plus spécifique aux romans, lequel n'est donc pas directement transférable pour une meilleure connaissance du monde social.

Deux extraits de *L'amant*, déjà cités partiellement dans l'étude des procédés, réfèrent aux milieux littéraires mondains :

Marie-Claude Carpenter était blonde. [...] Elle habitait le seizième, près de l'Alma. [...] On allait dîner chez elle en hiver. Ou déjeuner, en été. Les repas étaient commandés chez les meilleurs traiteurs de Paris. Toujours décents, presque, mais à peine, insuffisants. [...] Il y avait là, quelquefois, un mallarméen. Il y avait souvent aussi un ou deux littérateurs, ils venaient une fois et on ne les revoyait plus. Je n'ai jamais su où elle les trouvait, où elle avait fait leur connaissance ni pourquoi elle les invitait. [...] Marie-Claude Carpenter écoutait beaucoup, elle s'informait beaucoup, elle parlait peu, souvent elle s'étonnait que tant d'événements lui échappent, elle riait. Très vite à la fin des repas elle s'excusait de devoir partir aussi rapidement mais elle avait à faire, disait-elle. Elle ne disait jamais quoi. Quand on était en nombre suffisant on restait là, une heure ou deux après son départ. Elle nous disait : restez autant que vous voudrez. En son absence personne ne parlait d'elle. [...] On partait, on rentrait avec toujours ce sentiment d'avoir traversé une sorte de cauchemar blanc, de revenir d'avoir passé quelques heures chez des inconnus, en présence d'invités qui étaient dans le même cas, et également inconnus, d'avoir vécu un moment sans lendemain aucun, sans aucune motivation ni humaine ni autre (Amant : 80-81 ; nous soulignons). Elle recevait, Betty Fernandez, elle avait un « jour ». On y était allés quelquefois. Il y avait là une fois, Drieu la Rochelle. [...] Peut-être y avait-il là

Brasillach aussi mais je ne me souviens pas, je le regrette beaucoup. Il n'y avait jamais Sartre. Il y avait des poètes de Montparnasse mais je ne sais plus aucun nom, plus rien. Il n'y avait pas d'Allemands. On ne parlait pas de politique. On parlait de la littérature. Ramon Fernandez parlait de Balzac. On l'aurait écouté jusqu'à la fin des nuits (Amant : 84 ; nous soulignons).

Les imparfaits itératifs et les adverbes comme « toujours », « souvent » et « quelquefois » marquent le code du milieu. Le premier extrait est très révélateur de tout un mécanisme durassien. Tout d'abord, le contexte social de luxe et de mondanité est évoqué par un ou deux éléments stéréotypés¹¹⁶. Le « seizième » et « les meilleurs traiteurs de Paris » assument ce rôle dans l'extrait. Ensuite, apparaissent certaines normes de fonctionnement de la réception mondaine. L'auteur joue sur les connaissances du lecteur inscrit pour les identifier comme normes d'interactions authentiques.

Les deux premières normes concernent la composition des invités. Il y aurait comme une obligation d'inviter des personnes reliées à la littérature, mais le lecteur, de par sa connaissance du monde, peut généraliser à toute personne appartenant au monde culturel. Le terme « littérateur » employé par Duras-narrateur est assez péjoratif, ce que confirme d'ailleurs la suite du texte que nous n'avons pas reproduit ici et qui montre que ces auteurs sont en fait de parfaits inconnus dans le monde de la littérature. Il s'agit donc là de « l'artiste de service » dont la présence relève plus de la mondanité que de la qualité réelle.

La composition idéale de ce type de réception devrait, comme le montre la fin de l'extrait, être motivée par une quelconque raison, mais en fait, il n'en est rien. La norme-habitude est ici en discordance avec la norme idéale. Au lecteur de faire le parallélisme entre la scène décrite par le texte et la réalité. De manière totalement empirique, il nous semble que les réceptions mondaines, sous une apparente superficialité, cachent en réalité des enjeux beaucoup plus importants. Ceux-ci relèvent de l'humain, de la cohésion sociale ou du domaine économique. Une réception qui s'en tiendrait uniquement à la superficialité¹¹⁷, comme cela paraît être le cas dans le texte, décevrait les attentes des invités. Duras implicite, dans son roman, que cette déception semble être la situation habituelle de ce type de réception.

Une troisième norme joue sur le comportement de l'hôtesse : elle doit parler peu et beaucoup écouter en marquant tout à la fois son intérêt et son étonnement devant les propos des invités. Normalement, elle ne devrait pas quitter la réception avant le départ de ses invités. Mais le texte durassien oppose ici une norme-habitude spécifique de la fiction à une norme sociale, transformant ainsi le personnage de Marie-Claude Carpenter en excentrique mondaine, en un être à la fois de respect et de transgression.

Une quatrième norme concerne la nourriture qui, dans ce type de milieu, doit privilégier la qualité. Le « insuffisants », pour qualifier les repas, traduit à merveille cette attitude aristocratique du « trop point n'en faut ». L'aristocratie se démarque ainsi du repas

¹¹⁶ Comme nous l'avons montré dans la partie consacrée aux stéréotypes, le procédé consiste à évoquer le milieu social par un trait caractéristique et à jouer ainsi sur les connaissances expérientielles du lecteur inscrit.

¹¹⁷ Notre approche semble être confirmée par Milon (1999 : 7), qui lui donne toutefois une dimension plus philosophique.

populaire où l'abondance était de règle, générosité d'une catégorie sociale que guette en permanence la pénurie ou le manque de vivres.

À côté de ces normes transférables aux interactions mondaines authentiques, s'en trouvent d'autres, plus spécifiquement reliées à *L'amant* : la présence d'un mallarméen, le fait que l'hôtesse a pour habitude de quitter sa réception, la vacuité globale de ces réceptions.

Le deuxième extrait parle des salons littéraires de Betty Fernandez. Des normes purement romanesques comme celles concernant la présence habituelle ou non de tel ou tel écrivain y côtoient les normes associées à ce genre de cérémonie : un jour fixe de réception¹¹⁸, la prédilection pour les sujets littéraires.

Les milieux diplomatiques sont illustrés par la célèbre réception d'Anne-Marie Stretter qui, se situant au cœur du *Consul*, s'étend de la page 92 à la page 163. Duras y mélange encore une fois des normes directement transférables aux interactions réelles et des normes propres au fictionnel comme celle d'offrir une rose aux invités en signe de départ :

Anne-Marie Stretter est arrivée dans la salle octogonale et distribue aux dames les roses arrivées dans l'après-midi du Népal. [...] - Quand Mme Stretter distribue ses roses, c'est qu'elle a assez de nous, c'est un signal. Mais on est libre de faire comme si on ne comprenait pas (Consul : 140).

Toutefois, le jeu sur les normes correspond à un mode durassien de transposition du réel : le code traditionnel est remplacé par un code romanesque¹¹⁹. Ici, la norme-habitude consiste, comme le mentionne l'extrait, à offrir des roses aux invités en guise de signal de départ. Dans la réalité des réceptions d'ambassade, c'est un autre rituel qui permet aux invités de savoir qu'ils doivent s'en aller : la circulation de plateaux de gourmandises. Ce signe leur permet de songer à partir, tout en ayant le temps de clôturer leur conversation. Ces rituels sont rassurants pour les invités qui savent quand partir ; ils ménagent leur face positive puisque le signal n'est pas impératif et qu'ils peuvent donc feindre de ne pas le comprendre. La même chose se produit avec l'obligation d'inviter Anne-Marie Stretter à danser formulée à la page 97 qui constitue une norme fictionnelle mais qui pour les interactions authentiques, traduit l'obligation de déférence face à l'ambassadrice. De même, le fait qu'Anne-Marie Stretter, lorsqu'elle danse, parle la première et parle toujours du climat (p. 122) fait référence aux codes en vigueur dans ce genre de réception. Toutefois, le fait que ce soit l'ambassadrice qui entame la conversation réfère, en réalité, à une règle plus générale relative à sa position hiérarchique au sein de l'interaction :

L'ouverture du dialogue est souvent réservée aux sujets occupant dans l'interaction une position dominante (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 89).

Que l'ambassadrice débute par un sujet aussi consensuel que le climat relève toutefois beaucoup plus du cadre interactionnel de réunions mondaines et diplomatiques que de sa position hiérarchique.

¹¹⁸ Le fait est signalé par Lacroix (1990 : 154) : dans la « société aristocratique et bourgeoise du XIX^e et du début du XX^e siècle », l'usage était « d'ouvrir son salon à ses relations, à des jours fixes ».

¹¹⁹ Nous l'avons montré pour *La pluie* où la chanson de l'instituteur, « *Allô, maman bobo* », remplace les rituels de clôture (Daussaint-Donneux 2001 : parution en cours).

L'extrait suivant témoigne d'une même caractéristique puisque, sous des dehors purement fictionnels, il fait état d'une obligation réelle :

- Dites-moi... ma femme a dû vous dire que nous aimerions bien vous avoir un soir à la maison [...]. [...] On peut ne pas sauter sur l'invitation, ne pas répondre que c'est un bonheur, mais on ne peut pas refuser à l'ambassadeur d'aller aux îles en compagnie de sa femme, de lui faire passer le temps, le soir, ici, à Calcutta. [...] - Je serai heureux de venir (Consul : 135).

Si le type d'invitation formulée par l'ambassadeur est spécifique de l'univers fictionnel du *Consul*, une norme caractérisant les interactions authentiques y apparaît : le refus serait un acte marqué d'impolitesse. Ainsi, sans aller jusqu'à l'obligation d'une acceptation enthousiaste comme dans le cadre du roman, il est de fait qu'un attaché d'ambassade ne peut ni refuser, ni se contenter d'une acceptation polie lorsqu'il est invité par l'ambassadeur, son supérieur hiérarchique.

[...] Charles Rossett, vous le voyez là, près du buffet, qui les regarde danser... il a beaucoup dansé avec elle déjà, lui, c'est lui, je le jurerais, le prochain qui ira se joindre aux autres dans la villa du delta (Consul : 121-122).

Cette codification très forte des réceptions correspond à des lois de milieux servant à sérier les gens. C'est un milieu où les gens sont admis ou exclus en fonction de leur comportement et un ostracisme très sévère frappe les personnes déclarées incorrectes. Dans *Le consul*, Anne-Marie Stretter viole les lois du milieu, bafoue le protocole des réceptions en invitant le vice-consul, être au comportement scandaleux. La transgression est très fortement soulignée par le texte :

1.

On dit : Vous avez vu ? elle a invité le vice-consul de Lahore. [...] On dit : À la dernière minute elle a invité le vice-consul de Lahore. [...] C'est cet homme brun près du bar. Pourquoi l'a-t-elle invité ? [...] (*Consul* : 93).

2.

Toutes les trois regardent attentivement les deux nouveaux venus. Jean-Marc de H. se tait. On pose des questions à lui, Charles Rossett, mais à cet autre, aucune. Pas un mot n'est dit sur Calcutta ni Lahore. On ignore le vice-consul et il l'admet. Debout il se tait. De même, sur l'Inde. Sur l'Inde comme sur lui, pas un mot n'est dit (*Consul* : 107).

3.

Anne-Marie Stretter se trouve ainsi devant le vice-consul qui s'incline. Ils sont partis sur la piste, [...]. Alors toute l'Inde blanche les regarde. [...] On dit : Regardez quelle audace. On dit : Non seulement elle danse avec le vice-consul de Lahore, mais elle va même lui parler (*Consul* : 121).

Ce sont les voix anonymes qui, comme souvent chez Duras, désignent le scandale d'une telle invitation si peu protocolaire. Mais comme dans *L'ami*, il semblerait que ce soit l'interdit de conversation qui fasse figure de norme : personne ne parle au vice-consul et personne ne parle du vice-consul, comme le montre l'exemple 2. Il fait donc l'objet d'un double interdit conversationnel, comme partenaire de conversation et comme sujet. La transgression de cet interdit par Anne-Marie Stretter est plus forte que le fait de danser

avec lui.

Ce monde des ambassades est donc présenté comme très ritualisé et régi par des lois particulières que rendent des termes comme « protocole » ou « étiquette ». Si Duras ne les détaille pas toutes, elle mentionne par la bouche de l'ambassadeur un particularisme de milieu :

[...] les lois qui régissent une société normale, ici, n'ont pas cours, mais il faut quelquefois sortir de cette convention (Consul : 135).

Nous est donc décrite une microsociété, avec ses lois données comme différentes de celles qui régissent la « société normale » et qui constituent un véritable rituel de passage pour l'acceptation par le milieu.

Ce microcosme social peut aussi avoir, comme nous l'avons vu, une influence sur le linguistique puisque le terme « irréprochable » revêtait à Calcutta, une acception différente de la vie courante. Mais, indépendamment des problèmes linguistiques, une norme comportementale est évoquée : dans certains microcosmes, tout peut se faire à condition que rien ne se voie.

2.1.3. Le monde colonial.

Comme nous l'avons déjà signalé lors de l'étude des procédés narratologiques, la norme-obligation qui y fait office de véritable loi est la séparation des races. Les exemples cités, extraits de *L'amant*, étaient très significatifs. Pour rappel, lorsque l'amant chinois la transgresse en abordant la jeune fille blanche, il « tremble », signe d'une émotion qui accompagne la transgression de la norme (p. 42-43) ; quant à la jeune fille, elle sera « mise à l'écart » dans l'institution scolaire pour avoir transgressé cette norme (p. 110). Le père de l'amant récuse toute idée de mariage avec la jeune fille blanche (p. 109). Quant aux frères, s'ils refusent d'adresser la parole à l'amant, ils ne refusent pas d'entrer en interaction avec lui puisqu'ils acceptent son invitation à dîner (p. 64-65) et essayent de lui forcer la main pour aller danser (p. 65-66). Son refus, sous la forme d'un « votre mère est fatiguée », d'une proposition, certes indirecte, des frères d'aller aux Sources est sanctionné par le « il ose » de la narratrice-personnage-auteur. La ségrégation semble donc être la norme de fonctionnement dans le monde colonial aussi bien du côté des colonisés que des colonisateurs. Si toute interaction n'est pas interdite, toute union entre les deux mondes y est prohibée, et le mariage frappé d'un véritable interdit.

Ainsi, le monde colonial fonctionne un peu sur un mode similaire aux milieux d'ambassade. Les deux constituent une sorte de microcosme où deux normes sont évoquées : la ségrégation raciale dans le monde colonial et l'ostracisme dans le monde diplomatique. Toute transgression suscite au minimum une forte réprobation et peut aller jusqu'à la mise à l'écart de la société.

2.1.4. L'institution scolaire.

C'est essentiellement *La pluie* qui met en scène le caractère obligatoire de l'école et mentionne la sanction qui en résulterait en cas de transgression. Le père a, en effet, peur d'aller en prison (p. 60), les gens du quartier ne cachent pas leur réprobation face aux parents, et les voisins, nouveaux venus dans le quartier, s'indignent du fait que les

enfants soient à la rue et non à l'école :

Plusieurs fois il y avait eu des plaintes dans la commune : des nouveaux arrivants qui s'indignaient qu'on puisse traiter des enfants comme elle traitait les siens. Dehors toute la journée et pas d'école (Pluie : 48).

Le même roman remet en question à la fois la fonction de l'école et le statut de l'instituteur.

Pour la fonction traditionnelle de l'école, il y a la « célèbre phrase » d'Ernesto :

'Man, je te dirai, m'man... m'man, je retournerai pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je sais pas (Pluie : 22).

Duras joue ici sur le savoir du lecteur. La fonction normale de l'école, le rôle qu'elle se doit de remplir est bien d'apprendre aux enfants des choses qu'ils ne savent pas. En général, lorsqu'un enfant n'aime pas aller à l'école, c'est parce qu'au contraire, on lui enseigne des choses qu'il sait. Le comportement d'Ernesto contrevient donc à l'attente du lecteur. Le caractère insolite et transgressif de ce comportement est signalé par le texte lui-même puisque, lorsque la mère répète les propos au père, elle les inverse, produisant ainsi une phrase en conformité avec la norme attendue et qui pourrait réellement justifier le refus d'Ernesto :

La mère : Il a dit : ... parce que à l'école... on m'apprend des choses que j'sais [...]. Le père : C'est pas possible... t'as pas dû comprendre... C'est dingue ce que tu dis là... c'est pas possible (Pluie : 28).

La norme institutionnelle est, à la fois, signalée par le texte et présentée comme objet de transgression.

Quant à l'instituteur, il se comporte souvent de manière discordante par rapport au rôle qu'on assigne habituellement au statut d'enseignant. Au début du roman, sa présentation est conforme aux normes de représentation : il a « des diplômes », il détient le savoir et la vérité - le père affirme qu'« il fallait croire ce qu'avait dit l'instituteur » (p. 17). Mais, peu à peu, il devient un « instituteur comique », selon l'expression du narrateur (p. 61), il oublie son rôle (p. 79) et fonctionne anormalement par rapport à la représentation que le lecteur peut avoir d'un enseignant : il s'endort alors qu'il reçoit les parents d'élèves, il chante *Allô, maman bobo* d'Alain Souchon (p. 67), il se met en soumission par rapport à Ernesto qu'il appelle d'ailleurs « monsieur » et enfin il va jusqu'à accepter les chewing-gums offerts par Ernesto (p. 80). Ce dernier fait retiendra particulièrement notre attention parce qu'il montre un autre aspect de la communication avec le lecteur inscrit par rapport auquel fonctionne la norme. En effet, dans la représentation que le lecteur a du système scolaire, ce sont les élèves qui mâchent leur chewing-gum, source de conflit d'ailleurs avec l'enseignant qui pénalise cet usage. L'instituteur de *La pluie* opère une véritable inversion des « places »¹²⁰ - positions déterminées par le rapport institutionnel professeur-élève - en acceptant comme un cadeau ce qui normalement est un objet d'offense. Le rapport normal de pouvoir et de soumission se trouve complètement inversé. Le texte fonctionne donc ici sur la discordance entre le savoir du lecteur et la transgression que représente l'attitude de l'instituteur par rapport à la norme de sa fonction.

¹²⁰ Flahault (1978).

La pluie signale, toujours par le biais de la transgression, une autre norme scolaire, liée cette fois à l'attitude que doit adopter un élève. Il ne peut se contenter d'écouter le professeur, mais doit aussi poser des questions et rentrer ainsi dans un véritable rapport interactif avec lui. Principe auquel se soustrait, bien évidemment, Ernesto :

Pendant dix jours Ernesto avait écouté l'instituteur avec une grande attention. Il n'avait pas posé de questions (Pluie : 19).

La dernière norme qui régit l'institution scolaire est « la loi du silence » qui définit la relation globale entre élèves : on ne dénonce pas un camarade. C'est *Le consul* qui cette fois la formule :

On ne parle pas, personne à Montfort, jamais. Nous sommes trente-deux et pas une défaillance (Consul : 84).

Ainsi, les normes institutionnelles sont évoquées, mais pour être transgressées par les personnages principaux.

2.1.5. L'institution familiale.

Si nous exceptons les premiers romans de Duras, *La vie tranquille*, *Les impudents* et le *Barrage*, peu de romans ont comme cadre interactionnel la famille. Seuls *La pluie* et *L'amant* se déroulent en famille. Mais ces familles pourraient difficilement être qualifiées de « normales » (inceste, violence, alcoolisme,...), et pourtant, derrière leur particularisme, des normes apparaissent.

C'est, une fois encore, dans *La pluie* que les normes institutionnelles sont le plus souvent transgressées. Si Ernesto joue son rôle de frère aîné par rapport aux *brothers* et aux *sisters*, si la mère occupe sa place traditionnelle - elle est dans la cuisine à éplucher des pommes de terre, elle chante « la Neva » à ses enfants, elle craint pour eux, elle a abdiqué son rôle de femme amoureuse pour celui de mère -, il n'en va pas de même pour le père, dépossédé du rôle d'autorité et de référence qui lui est normalement dévolu. L'extrait suivant en témoigne :

Ensuite Ernesto aurait bien voulu encore vérifier auprès de son père mais curieusement le père s'était défilé, il s'était débarrassé du problème, il avait dit qu'il fallait croire ce qu'avait dit l'instituteur (Pluie : 17).

Ce père ne joue plus le rôle de protecteur, il pleure devant Jeanne (p. 85) et se laisse traiter de menteur par ses enfants, sans réagir (p. 74). Mais, paradoxalement, cette déperdition de son statut le fait rejoindre le clan des pères immigrés qui, dépossédés d'un positionnement social, arrivent difficilement, aux dires des sociologues, à assumer au sein de la famille leur rôle.

Dans *L'amant*, autre représentation d'une famille « anormale », l'accent est plutôt mis sur l'incommunicabilité qui devient une espèce de règle familiale :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille de pierre [...]. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. [...] Le mot conversation est banni. Je crois que c'est celui qui dit le mieux la honte et l'orgueil. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe [...]. (Amant : 69).

La famille de l'héroïne est présentée comme une instance sociale, la norme y est l'absence de communication, qu'elle soit d'ordre rituel ou libre. Cette norme n'est pas transférable aux familles réelles. Mais, la négation signale *a contrario* que dans une famille « normale » toute une série de rituels - salutations, remerciements et souhaits - sont présents, et que, dans ce type de famille, on rentre en interaction, soit par la parole, soit par le regard.

En général, la famille durassienne, dès ses premières apparitions dans le roman, est une famille où les rapports d'amour et de haine sont exacerbés - des violences et des meurtres peuvent même y être commis, comme dans *La vie tranquille*. Mais, haine et amour ne sont-ils pas les composantes de la plupart des familles réelles¹²¹ ? La norme durassienne n'est-elle pas, exagération en moins, réalité ? Le roman exercerait alors un effet de loupe par rapport au réel.

2.1.6. Le café et l'hôtel-restaurant.

Les cafés, les hôtels et les restaurants sont souvent le cadre privilégié des romans durassiens. *Les chevaux*, *Dix heures* situent une grande partie de leurs interactions dans le cadre d'hôtel-restaurant. *Moderato*, *Emily*, *L'amante*, le *Barrage* se déroulent fréquemment dans un café. Peu de normes, pourtant, concernent le fonctionnement de ces établissements.

L'amante en indique une, concernant l'heure de fermeture en fonction de l'endroit :

Je dis que la police m'a demandé de laisser le café ouvert, que dans Viorne - un café ouvert jusqu'à minuit dans une ville déserte - ça faisait un drôle d'effet (L'amante : 19).

Dans *Moderato*, le café est présenté comme le lieu où les ouvriers se rendent après le travail, et comme un lieu traditionnellement interdit aux femmes. Anne Desbaresdes énonce, de manière très explicite, l'obligation de trouver un prétexte pour s'y rendre : « la difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café [...] » (p. 41). La transgression est encore plus forte lorsqu'il s'agit d'une bourgeoise, femme du directeur de l'usine où travaillent ces ouvriers. Aussi, Anne Desbaresdes, transgressant l'interdit, suscite-t-elle l'étonnement, voire la réprobation des clients, et, dans une moindre mesure, celle de la patronne, qui, de toute manière, ne peut pas l'exprimer ouvertement :

Les premiers hommes entrèrent au café, s'étonnèrent, interrogèrent la patronne du regard. Celle-ci, d'un léger mouvement d'épaules, signifia qu'elle-même n'y comprenait pas grand-chose (Moderato : 49-50).

Parfois, l'interdit reste dans l'implicite du texte, et le comportement de l'héroïne n'apparaît comme transgressif qu'en référence à l'intégration présupposée des normes sociales chez le lecteur inscrit. Tel est le cas du comportement de Maria dans *Dix heures* : le lecteur la découvre en train de boire de la manzanilla dans un bistrot espagnol et de se renseigner sur le crime. Aller seule, avec sa fille, dans un bistrot d'une ville inconnue, boire plusieurs

¹²¹ Duras semble le suggérer, lors de son entretien avec Pivot : « P. : Oui. Mais quelles relations dans cette famille... ! Parce que ce sont des relations d'amour et de haine, c'est tout mélangé. / D. : Comme dans toutes les familles, non ? / P. : Ah ? Je pense... Pas à ce point... Je pense que... Il y a des familles moins singulières que la vôtre » (*Apostrophes* 1984).

verres d'alcool, parler à des inconnus et se faire offrir les différents verres par les clients est un comportement qui, en fonction des normes sociales intégrées par le lecteur, devrait paraître très transgressif. Pourtant le texte ne le dit pas. Seules quelques remarques des clients ou des notations narratives implicites évoquent cet aspect transgressif :

- Je voudrais un autre verre de manzanilla, dit-elle. Le client le lui commande. Lui aussi boit de la manzanilla. [...] - Vous buvez toujours de cette façon ? - Ça dépend, dit-elle, plus ou moins, oui, à peu près de cette façon. - Seule ? - En ce moment, oui (Dix heures : 10 ; nous soulignons). Maria veut encore boire. Il commande les manzanillas sans faire de remarques. Lui aussi en prendra. [...] Il prend son verre de manzanilla et le lui tend. Il paye le garçon (Dix heures : 12 ; nous soulignons). Maria boit encore. Elle fait une grimace. Le moment de la journée est arrivé où l'alcool lui soulève le cœur (Dix heures : 15 ; nous soulignons). L'ami du client offre un verre de manzanilla à Maria. Elle accepte. [...] - Il faut que je rentre, dit-elle. Avec cet orage, on ne sait pas où aller. - Chez moi, dit le client. Il rit. Elle rit aussi, mais pas assez à son gré. Encore une manzanilla ? Non, elle ne veut plus boire (Dix heures : 17 ; nous soulignons).

Dans un premier temps, les remarques narratives visent à atténuer les réflexions du client en montrant qu'elle n'est pas seule à boire et la transgression de Maria. Mais ensuite, c'est le commentaire narratif qui dénonce notamment par l'utilisation de l'adverbe « encore » les excès de Maria. L'extrait culmine dans cette proposition indirecte de l'ami du client, à laquelle Maria répond par un rire trop faible, sans doute, pour signifier l'acceptation. C'est en fait l'alcoolisme qui est évoqué ici, et tous ses aspects transgressifs.

Dans *Moderato* et *L'amante*, les patron ou patronne de bistrot définissent, de manière assez explicite, leur rôle qui pourrait se résumer par le mot « discrétion », ou par l'expression « ne s'étonner de rien » :

- Vous vous étonnez peut-être de me revoir ? - Dans mon métier..., dit la patronne (Moderato : 38). - Par discrétion, j'avais pris l'habitude de ne pas demander à Pierre pourquoi je ne les avais pas vus la veille ou depuis tant de jours (Amante : 12).

Dans *Moderato*, le caractère normatif du rôle est renforcé par le fait que la patronne fait référence à une expression toute faite : « dans mon métier, on ne s'étonne de rien », dont elle ne formule que la première partie. Mais il est à noter que, dans la vie courante, il n'est pas nécessaire non plus d'achever cette expression, tant elle fait partie des formules stéréotypées.

Les deux patrons paraissent avoir une conscience aiguë de leur rôle et des obligations que celui-ci entraîne. Toutefois, pour la romancière, ils semblent également jouer un autre rôle, celui de gardien d'une certaine morale, d'un certain ordre social. Dans *Moderato*, la patronne indique, par le bruit des verres et en augmentant le volume de la radio, quand Anne devrait avoir la décence de quitter le bistrot. Dans *L'amante*, c'est le patron qui décrit toutes les habitudes de ses clients et définit ainsi une norme comportementale, par rapport à laquelle l'attitude du trio (Alfonso, Claire et Pierre Lannes), le soir des aveux, se révèle assez transgressive. C'est d'ailleurs lui qui est consulté par le romancier-enquêteur, en tant que juge de la normalité :

- Vous trouvez normal que Pierre Lannes dise qu'il n'aurait pas pensé au recouplement ferroviaire ? - Oui, comme tout le monde (L'amante : 53 ; nous soulignons).

Le lieu semble aussi réguler la première entrée en interaction qui s'y déroule. Au vu des divers textes durassiens, celui qui souhaite rentrer en interaction, pour une raison ou une autre, avec les autres clients commence par offrir un verre :

Et voilà que tout à coup l'homme se lève. Il vient au bar, très aimable, il nous demande s'il peut nous offrir une tournée. Je fais une réflexion désagréable du genre : Si vous croyez sortir quelque chose de nous, vous perdez votre temps et votre argent. Bien sûr, il ne s'en formalise pas (Amante : 20).

L'homme est ici un policier qui souhaite interroger les clients et son premier acte est d'offrir une tournée aux clients. Le patron répond sur l'intention cachée, « j'accepte mais je ne dirai rien ». La réponse à l'offre pourrait, à première vue, paraître inadaptée. Le lecteur, en rétablissant la norme, rétablit la cohérence des répliques. On retrouve cette même façon d'entrer en interaction avec Chauvin dans *Moderato*. Le bistrot induit donc un véritable rituel d'accès à un territoire plus privé de la personne que constituent l'espace interactionnel ou conversationnel. Dans d'autres circonstances, l'offre s'avérerait plus menaçante pour les deux personnages, mais, dans un bistrot, ni elle, ni son acceptation, n'engage à quoi que ce soit. Elle exprime généralement le souhait de communiquer, mais à chaque moment le bénéficiaire peut arrêter son engagement.

Quant au restaurant, Duras oppose la conception occidentale où le restaurant se constitue en lieu de parole à la civilisation chinoise où ce statut semble lui être refusé :

Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages, ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands comme des grands magasins, des casernes, ils sont ouverts sur la ville par des balcons, des terrasses. Le bruit qui vient de ces immeubles est inconcevable en Europe, c'est celui des commandes hurlées par les serveurs et de même reprises et hurlées par les cuisines. Personne ne parle dans ces restaurants. Sur les terrasses il y a des orchestres chinois. Nous allons à l'étage le plus calme, celui des Européens, les menus sont les mêmes mais on crie moins (L'amant : 60).

Les termes subjectifs comme « caserne », « inconcevable » et la comparaison nous montrent que le restaurant chinois fonctionne en totale différence du restaurant occidental. D'abord par sa configuration spatiale, ensuite par le bruit qui y règne et enfin par sa fonction sociale, « personne n'y parle ». Ce lieu ne correspond donc pas à l'attente occidentale. Cette description pourrait sans doute se rapporter plus globalement à la fonction « repas » qui, en occident, revêt un rôle d'espace de conversations, alors qu'en Chine et en Indochine, comme dans le Maghreb, il n'a sans doute pas le même rôle.

2.2. Les normes concernant le relationnel.

Kerbrat-Orecchioni (1992 : 35) montre que la « relation interpersonnelle s'organise à partir de trois dimensions générales » : les relations nommées « horizontales » qui renvoient aux notions de « distance vs familiarité », les relations dites « verticales » qui renvoient à un « système de places » et à un rapport hiérarchisé, et les relations que certains répertorient sous le terme d'« affectives » et qu'elle préfère appeler « conflictuelles vs

consensuelles » ou encore, comme Jacques, « agonales vs iréniques ». La notion de « distance » entre partenaires est, selon Kerbrat-Orecchioni (1992 : 39), établie en fonction « de leur degré de connaissance mutuelle (relation cognitive), de la nature du lien socio-affectif qui les unit, de la nature de la situation communicative : on parle d'une situation « familière » (vs « formelle ») ». Toutefois, ces trois dimensions n'ont pas pour nous la même valeur. La troisième relève, à notre sens, d'une modalité qui affecte de la même manière la relation horizontale et la relation verticale, alors que les deux premières peuvent véritablement définir des types de relation qui seraient alors, soit à dominante horizontale, soit à dominante verticale. Nous parlerons de dominante dans la mesure où, dans toute relation, les deux dimensions sont présentes. Toutefois, chaque relation pourrait se définir selon la prédominance d'un axe ou de l'autre. Ainsi, la relation amoureuse est, selon nous, à prédominance horizontale, même si les rapports dominants/dominés sont souvent l'enjeu des différentes interactions qui s'y produisent. La relation patron/employés est à dominante verticale, mais l'enjeu des interactions est souvent d'ordre horizontal. Il est d'ailleurs parfaitement logique que l'enjeu des interactions se produisant au sein des types de relation fonctionne en rapport inverse au type. Une relation à dominante verticale doit nécessairement amener à négocier ou transacter le rapport de distance, alors que, lorsque la relation est à dominante égalitaire, ce sont des enjeux de pouvoir qui s'y présentent et feront l'objet des interactions régulant cette relation. Autrement dit, la dominante de relation est une donnée de départ, alors que l'autre dimension doit, dans les interactions, se négocier.

Dans les romans durassiens, à l'exception de la relation patron/domestique, ce sont les relations à dominante horizontale qui prédominent sur les relations à dominante verticale. En effet, la relation d'amour, la relation d'amitié et la relation familiale sont les grandes relations interpersonnelles décrites par Duras. Cette simple énumération suffit, en outre, à montrer que c'est le paramètre socio-affectif qui prédomine. Elles incorporent généralement les deux modalités, puisque Duras donne, au sein de son univers romanesque, au minimum une illustration de chacune d'elles.

Ces trois types de relation horizontale ne fonctionnent pas de la même manière. Les relations d'amour et d'amitié débutent par une interaction clairement identifiable, la scène de rencontre. Elles se poursuivent par différentes interactions (visite, rendez-vous) qui constituent le corps de la relation et peuvent se clôturer par une scène de rupture qui, elle aussi, est une interaction à part entière. Les relations familiales se subdivisent en relation parents-enfants, mari et femme, enfants entre eux. Elles se comportent très différemment sur le plan interactionnel, puisqu'elles ne comprennent aucune interaction d'ouverture ni de clôture et que, sauf cas exceptionnels d'enfants abandonnés et de rupture familiale consommée, toutes les interactions se situeront dans le corps de la relation.

Sur le plan vertical, la seule relation représentée par le roman durassien est la relation patron-domestique. Elle se rapproche, sur le plan interactionnel, des deux premières, avec une scène d'engagement comme ouverture et une scène de renvoi comme clôture possible.

2.2.1. La relation amicale.

Elle ne fait pas l'objet d'un grand nombre de commentaires normatifs. Seuls trois

paramètres sont envisagés. Tout d'abord, elle semble profondément liée à la nature humaine, comme le prouve cette citation extraite des *Chevaux* :

[...] je trouve que les gens qui n'ont pas d'amis, comme nous, ce sont des espèces d'infirmes (Chevaux : 211).

Ensuite, elle se déroule très souvent sur le mode de la confiance (le vice-consul et le directeur du Cercle, Hélène Lagonelle et Marguerite Duras, Sara et Diana...). Ce mode semble même constituer une norme existentielle pour ce type de relation, puisque le vice-consul déclare au directeur du Cercle :

- Avec le copain du Prisunic on ne se confiait pas de secret, directeur, vous l'ai-je dit ? - Celui qui vous a dénoncé, monsieur ? - Exact, [...]. Après il m'a écrit : Qu'est-ce que tu voulais que je fasse ? mon père à moi il m'aurait tué, et puis, au fond, on n'était pas des vrais copains, on ne se confiait pas de secret (Consul : 208 ; nous soulignons).

La norme est formulée dans un système de polyphonie verticale par le copain du vice-consul. Elle lui sert de justification à sa dénonciation d'un ami. Mais, par là même, une norme de solidarité apparaît qui n'est pas sans rappeler la loi de solidarité entre camarades de classe.

Enfin, elle comporte des obligations morales qui conditionnent l'invitation, puisque Tatiana semble ne pas pouvoir se décommander auprès de Lol qui l'avait invitée :

Le lendemain j'ai téléphoné à Tatiana, je lui ai dit que nous n'irions pas chez les Bedford. Elle a cru à ma sincérité. Elle m'a dit qu'il lui était impossible de ne pas accepter, cette première fois, l'invitation de Lol (Ravissement : 87).

Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, cette obligation interactionnelle provient du risque de rupture qu'on ferait alors encourir à une relation qui vient à peine de commencer ou, dans le cas de Lol et de Tatiana, de recommencer.

2.2.2. La relation amoureuse.

La relation amoureuse revêt, dans la plupart des romans durassiens, un caractère transgressif. Dans un souci de clarté, nous diviserons l'analyse en quatre parties : la passion amoureuse en tant que norme littéraire, le script amoureux en tant que norme de fonctionnement, l'idéologie amoureuse en tant que norme de représentation et, enfin, l'amour et l'expression des normes.

* La passion amoureuse.

Traditionnellement, on oppose deux types d'amour : l'amour-raison et l'amour-passion¹²². Les pièces de théâtre, les films, les romans les mettent en scène, jouent parfois du conflit entre les deux types qui constituent une sorte de norme référentielle de l'art. L'amour-passion s'oppose à la norme sociale, il est 'υβρις ou démesure, condamnée depuis l'antiquité grecque. Chez Duras, et ce contrairement aux idées reçues à son sujet, aucun de ces deux types d'amour ne constitue véritablement la trame ou l'écriture de ses

¹²² Cette opposition se retrouve déjà dans *Le roman de la rose*, où elle s'exprime plutôt dans les termes de la philosophie grecque, opposant la mesure à la démesure (ou 'υβρις). Elle se retrouve au XVII^e siècle sous la forme d'un dilemme.

romans. Bien sûr, l'amour-passion est quasiment convoqué par chaque roman, mais il constitue, soit une sorte de « scène primitive », pour emprunter la terminologie psychanalytique, cause de destruction de l'héroïne, soit une forme d'attente où l'amour revêt alors un caractère fantasmatique. L'amour développé par les narrations durassiennes est alors de l'ordre de l'imaginaire, du renoncement, ou bascule dans un érotisme torride. Il n'est jamais conforme aux normes sociales ou littéraires, sauf pour les personnages secondaires où l'on retrouve les grands trios vaudevillesques, comme celui formé par Tatiana, J. Hold, son amant, et Pierre Beugner, son mari. Si nous reprenons l'un après l'autre les différents romans durassiens à partir des *Chevaux*, nous constaterons que cette affirmation, si paradoxale soit-elle, est néanmoins bien réelle. Dans *Les chevaux*, si l'on parle beaucoup d'amour, le seul couple passionnel est celui de Ludi et de Gina. L'aventure de Sara est plutôt l'histoire d'un adultère qu'une véritable histoire d'amour, et l'on ne peut qualifier les relations qu'elle entretient avec son mari d'amour de raison. Dans *Le square*, l'amour (plus sous la forme d'un mariage, il est vrai) représente une des attentes de la jeune bonne, mais le roman met en scène une rencontre entre celle-ci et le voyageur de commerce. Entre eux, aucune histoire d'amour ne se noue, seule l'évocation d'une possibilité de se revoir à un bal constitue une brève allusion à une hypothétique histoire d'amour. *Moderato* évoque un crime passionnel, mais le roman raconte une reconstitution fantasmatique par le discours, sans qu'on puisse véritablement parler d'amour entre Anne et Chauvin. Même si de vagues indices indiquent que Chauvin a guetté Anne, que leurs mains s'effleurent et qu'une insulte érotique est prononcée, rien ne permet d'affirmer l'existence d'une histoire d'amour entre les deux protagonistes. Tout au plus un désir qui circule, un amour vécu par procuration, un meurtre passionnel reconstitué par le langage. *Dix heures* raconte un adultère en train de s'accomplir et guetté dans sa réalisation par Maria. *L'après-midi* narre l'attente de M. Andemas. L'amour passion entre sa fille Valérie et Michel Arc apparaît en arrière-plan de la diégèse dans une attente de réalisation. Il est d'ailleurs la cause et l'objet de cette longue attente. Dans *Le ravisement*, si amour-passion il y a eu, il est dans cette scène du bal où Lol fut à jamais dépossédée de son amant, de la réalisation de son désir et d'elle-même. L'amour, dont le roman est le récit, est celui de J. Hold pour Lol qui, elle, tente de revivre le scénario du ravisement de son désir à travers la réalisation du couple J. Hold-Tatiana. Le vice-consul éprouve un amour-coup de foudre pour Anne-Marie Stretter, mais qui restera sur le plan fantasmatique. Dans *L'amante*, Claire Lannes a également vécu un amour-passion avec l'agent de Cahors, amour fracturant lui aussi, mais qui n'est nullement l'objet de l'histoire du roman. Même chose, dans *Détruire* : Élisabeth Alione est brisée par un amour-passion pour un jeune médecin. Cet amour fut la cause de la mort de son bébé. Quand le roman commence, cet amour est déjà du passé, il ne sera revécu qu'à travers les mots. Dans *Abahn*, l'intrigue est fort éloignée du scénario amoureux et quand l'amour est évoqué, il s'apparente à l'amour du monde. *L'amour* ne parle presque pas d'amour - le mot n'est prononcé qu'à la fin du roman - et met en scène des êtres détruits par un amour qui les a conduits à une sorte de folie. *L'amant* est un livre érotique mettant en scène la relation « scandaleuse » dans un univers colonial entre une jeune fille de quinze ans et un chinois. *Les yeux* décrivent les relations, à la limite du sado-masochisme, entre une jeune femme et un jeune homosexuel, déchiré par une rupture qui se situe à l'incipit du roman, le tout avec un arrière-fond de prostitution sur la

plage. *Emily* met en scène une jeune femme anéantie par la destruction de ses poèmes et de sa relation amoureuse - épisodes qui se sont déroulés dans un avant-roman et qui ne sont reconvoqués dans le texte que par le dialogue des personnages¹²³. Parallèlement, un couple-épieur, à la fin lui aussi d'une histoire d'amour, discute et écoute l'histoire d'Emily pour la livrer aux lecteurs. *La pluie* contient en son coeur l'accomplissement d'un inceste et évoque un amour-coup de foudre dans un train, qui marquera à jamais la mère.

Ainsi, non seulement Duras ne décrit que des amours relativement marginales, mais en plus elle déroge à toute norme littéraire en décrivant ses héroïnes avant ou après la passion et, lorsqu'elle condescend à la raconter, c'est sur le mode érotique. Nous retrouvons là un lien entre écriture et jouissance : seule peut s'écrire la jouissance, qui devient ainsi objet d'écriture. Seul aussi, dans le coeur de ses romans, circule le désir qui se trouve comme « déshabillé de l'amour, sa parure »¹²⁴ et qui situe la passion, selon Bajomée (1984 : 240), dans un « *amour in absentia* ». Bajomée ajoute : « la passion supposant l'éloignement ou l'inventant, dans la mesure où le désir ne peut s'attacher à un objet qui lui soit adéquat ». Mais, c'est une citation de Duras elle-même - adressée, comme le dit Bajomée (1984 : 241), par Aurélia à son père mort - qui caractérise le mieux la relation amoureuse dans la quasi-totalité de ses romans :

Vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit (Aurélia Steiner : 157).

Il faudrait toutefois compléter, dans le cadre de la relation amoureuse, le « ce qui n'aura pas lieu » par la possibilité de l'alternative : « ou qui n'a pas eu lieu ».

Cette passion, toujours convoquée dans son absence par le texte - sauf pour l'inceste qui, dans *Agatha* ou *La pluie*, se vit sur le mode passionnel - est donc une rupture par rapport à toute la tradition littéraire constitutive de la norme en la matière, comme le signalent les philosophes, Bruckner et Finkielkraut (1977 : 162) :

Il y aurait deux manières de vivre l'amour : le papillonnage et la passion.

Les prototypes littéraires de ces types d'amour se retrouvent dans le théâtre du XVII^e siècle, sous la forme du personnage de Don Juan et des héros de tragédie.

Mais, ces mêmes philosophes parlent d'une nouvelle norme amoureuse :

Le discours de la libération sexuelle a culpabilisé l'amour en tant que vécu, et l'a démodé comme écriture. S'il y a un romantisme aujourd'hui, il est libidinal et non plus sentimental. À la place de la passion, le désir ; au lieu du coeur, le sexe (Bruckner, Finkielkraut 1977 : 145).

Duras rejoint-elle alors cette nouvelle norme ? Non, parce que la passion est toujours présente comme « corps mort de l'amour »¹²⁵ ou en attente de réalisation et que Duras montre des êtres brûlés par celle-ci.

¹²³ Une nouvelle fois, chez Duras, « l'amour est empreinte du passé sur le présent » et « actualisation et répétition d'un passé », comme le signalait Bajomée (1984 : 239).

¹²⁴ Nous faisons allusion à l'analyse de Jacques Solé, cité par Durrer (1998a : 22), selon laquelle « Tout se passe comme si l'amour, même sentimental, habillait le désir ».

¹²⁵ Duras, *L'été 80* : 67.

Duras échappe donc tant à la norme littéraire ancienne qu'à la norme moderne.

*** Le script amoureux.**

En outre, la relation amoureuse est aussi dérogatoire par rapport au script. Durrer (1998 : 23), comme nous l'avons vu, décompose ce script en sept phases : scène inaugurale, confiance, hésitations-doutes, compliments, déclaration d'amour, partage-célébration mutuelle et déclaration publique. Mais un autre script plus global et formulé dans un contexte plus populaire (facteur qui pour cet objet d'étude spécifique constitue plutôt une plus value) revêt la forme suivante : « je te rencontre », « je te drague », « je t'aime », « je te quitte », « je te retrouve »¹²⁶. Nous préférons, pour notre part, cette deuxième version dans la mesure où les catégories plus générales (rencontre, séduction, déclaration, rupture et retrouvailles) permettent d'incorporer celles proposées par Durrer et où surtout se retrouve la scène de rupture conforme non seulement à la vision philosophique¹²⁷, mais aussi à l'imagerie populaire selon laquelle « les histoires d'amour finissent mal, en général »¹²⁸. La dernière catégorie étant de l'ordre du facultatif. Le scénario attendu par le lecteur débute donc par la scène de rencontre, qui, en général, se trouve fort détaillée dans les romans durassiens, quand le roman ne se limite pas à cette seule scène. Dans la poursuite de la relation, devrait se trouver la scène de déclaration d'amour. Or celle-ci n'est que rarement mise en scène dans les romans durassiens :

[...] il dit qu'il l'aime comme un fou, il le dit tout bas. Puis il se tait. Elle ne lui répond pas. Elle pourrait répondre qu'elle ne l'aime pas. Elle ne dit rien (Amant : 47-48).

La déclaration d'amour a, selon Finkielkraut cité par Kerbrat-Orecchioni (1996b : 13), des valeurs illocutoires multiples. C'est une assertion, un optatif, un impératif et enfin une interrogation, puisque dire « je t'aime » c'est aussi demander « m'aimes-tu ? ». Dans l'exemple, l'enchaînement se fait sur la portée interrogative. Et le narrateur indique la norme de réponse puisque Kerbrat-Orecchioni signale que dans la vie courante :

[...] la réalisation par excellence du rejet de la déclaration consiste à produire la contre-déclaration « Moi je ne t'aime pas » (1996b : 14).

Mais ces rares déclarations d'amour se transforment souvent en l'expression d'un désir, d'une volonté de réaliser un fantasme.

À part dans *Le marin*, il n'y a pas non plus de véritable scène de rupture, souvent un

¹²⁶ Ce script provient d'une annonce de programme télévisé, intitulé « Amour etc. », diffusé sur M6, le vendredi 23 mars 2001. Cette annonce a été faite dans le journal *Télé Z* du 17 au 23 mars 2001.

¹²⁷ Bruckner et Finkielkraut (1977 : 163) : « Le code amoureux ne connaît pas d'autre figure de la séparation que la rupture ».

¹²⁸ Ces paroles sont empruntées au groupe « Les Rita Mitsouko » où elles figurent comme titre d'une de leurs chansons. Se référant à cette même croyance, *Télé Z* commente la rubrique « je te retrouve » en ces termes : « Heureusement, beaucoup d'histoires d'amour se finissent bien » contestant par un jeu polyphonique la croyance stéréotypée aux fins désastreuses. Quant à Michèle Bernier, humoriste bien connue, elle continue le même jeu polyphonique en intitulant son livre : *Les histoires d'amour commencent bien*.

simple au revoir ou adieu, un départ forcé par les circonstances et dès lors peu de véritables scènes de retrouvailles. En fin d'analyse, le seul script relativement complet est donné par *L'amante*. Mais il ne constitue pas la trame du roman, il est décliné dans le dialogue entre Claire Lannes et l'intervieweur :

Nous nous sommes aimés à la folie pendant deux ans. je dis à la folie. [...] Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour je n'ai plus eu Dieu mais lui seul, lui seul. Et puis un jour il a menti. Il était en retard. Je l'attendais. Quand il est revenu il avait les yeux brillants, il parlait, il parlait... Je le regardais, je l'écoutais dire qu'il revenait du poste, et ce qu'il avait, ses mensonges, je le regardais, il parlait de plus en plus vite et puis tout à coup il s'est arrêté de parler - on s'est regardés, regardés. Le ciel s'est écroulé. [...] - Vous n'avez jamais revu l'agent de Cahors ? - Si, une fois, à Paris. Il est venu de Cahors pour me voir. Il est arrivé chez moi en l'absence de mon mari. Il m'a emmenée dans un hôtel près de la gare de Lyon. On a pleuré ensemble dans la chambre. Il voulait me reprendre mais c'était trop tard. - Pourquoi trop tard ? - Pour s'aimer comme on s'était aimés. On ne savait que pleurer. À la fin, il a bien fallu, je me suis arrachée de ses bras, arrachée de lui, j'ai détachée ses bras de ma peau, il ne pouvait pas me laisser. Je me suis habillée dans le noir et je me suis sauvée. Je me suis sauvée, je suis rentrée juste avant le retour de mon mari (Amante : 152-154).

La rupture fait partie du récit, mais elle est toute dans cette ellipse narrative que marque « le ciel s'est écroulé ». Une scène de retrouvailles torride a lieu avant la rupture définitive. Cette scène est la seule vraie scène de retrouvailles des romans durassiens puisque dans *L'amant*, elle est n'a lieu qu'au téléphone et que pour *Le ravisement* - dont *L'amour* pourrait être le roman des retrouvailles -, il ne se passe rien d'autre que la mise en place de mêmes personnages à la mémoire abolie dans un même lieu. Il y a donc comme une espèce de déplacement des retrouvailles vers le niveau macrocommunicationnel : c'est le lecteur qui retrouve les personnages.

Nous reviendrons de manière plus détaillée sur tous ces aspects dans la partie consacrée à la typologie des dialogues. Mais des questions restent posées : ce script attendu est-il celui des histoires d'amour fictionnelles ou celui de la vie ? Y a-t-il dans la vie comme dans les romans une véritable scène de déclaration ? La scène de rupture est-elle la norme ? N'est-ce pas plutôt la représentation qu'en donne le fictionnel ? Durrer (1998 : 21-22) ne tranche pas, tant le fictionnel et le réel peuvent s'interpénétrer :

Toutefois, la question du corpus n'est peut-être pas si embarrassante qu'elle pourrait le sembler à première vue si l'on accepte que le comportement amoureux s'apprend autant dans la vie réelle que dans la fiction où les amoureux puisent largement leurs modèles. [...] Ce n'est pas donc pas nécessairement la fiction qui reproduit la réalité, mais peut-être tout autant la réalité qui reproduit la fiction (1998 : 22).

L'intérêt du corpus durassien, pour ce point particulier de l'analyse, se trouve donc confirmé : la dérogation au script prototypique est évidente, et l'on peut se demander quelle réalité normée est à la source de la fiction durassienne. Sans doute, faudra-t-il tenir compte du facteur idéologique.

* Amour et idéologie.

Le script définissait les phases du parcours amoureux, mais non la norme prescriptive telle que la véhicule l'idéologie dominante. Celle-ci se retrouve dans « la presse du coeur » et a été mise en lumière par Lugan-Dardigna (1984 : 284) qui démontre qu'il s'agit d'ailleurs de l'idéologie « des pays latins d'influence catholique », quelque peu différente de celle véhiculée par les « romans roses anglo-saxons ». Il nous a semblé important de reprendre la liste des différentes composantes idéologiques, tant les romans durassiens fonctionnent en opposition totale avec elles, exerçant ainsi une véritable subversion des normes prescriptives. Pour sa description du discours support de cette idéologie, Lugan-Dardigna déclare que :

Il s'agit [...] d'une écriture produite pour un public populaire et féminin. Sous l'apparence romanesque, c'est en fait une motivation d'ordre moral qui crée l'équilibre interne de la narration : le désordre s'installant dans une situation donnée, le but du récit est de montrer comment l'ordre peut se rétablir, et à quel prix. L'enseignement moral ainsi dispensé a presque toujours un rapport avec la régulation des sentiments amoureux, ou du moins ce qui leur sert de support dans les institutions sociales : comment choisir entre deux hommes, comment trouver un mari, comment rester fidèle à son mari, à son fiancé. Thématique souvent monotone et qui tend la plupart du temps à la démonstration d'une vérité fondamentale : le bonheur s'obtient par conformité aux idées reçues (Lugan-Dardigna 1984 : 284-284 ; nous soulignons).

Duras inscrit sa situation romanesque dans le désordre. Ses romans ne comprennent aucune régulation amoureuse et le mariage qui représente l'institution sociale du sentiment est laissé dans l'ombre, sans être aucunement valorisé. Le mari est d'ailleurs très loin de représenter « ce personnage qui passe son temps à affirmer son autorité virile », tel que le définit Lugan-Dardigna (1984 : 284) pour la presse de coeur.

Lugan-Dardigna poursuit son analyse en ces termes :

Ces récits impliquent tous une mystique du destin, de « ce qui est écrit ». [...] L'un des effets de cet esprit apologétique, c'est une narration euphorique et spéculaire où l'on montre un plaisir évident à l'intérieur des limites sécurisantes [...] le bonheur c'est de se voir, épouse et mère dans le « coquet-pavillon-de-banlieue-doté-du-confort-le-plus-moderne » [...]. Les valeurs chrétiennes sont toutes-puissantes dans le schéma de ces récits, surtout pour ce qui est de la conception de l'Amour. Il s'agit d'ailleurs de l'Amour au sens le plus évangélique [...] et non de la vulgaire concupiscence. L'Amour-Vrai n'a rien à voir avec la sexualité ; il serait plutôt le contraire. [...] L'Amour Véritable [...] n'a rien à voir avec le désir. [...] Au bout du compte, l'Amour-Vrai se présente comme un sentiment très codifié qui joue le rôle de stabilisateur émotionnel des femmes (Lugan-Dardigna 1984 : 290-291 ; nous soulignons).

Duras prend le contre-pied total de cette idéologie. La « mystique du destin » est remplacée par un culte de la rencontre accidentelle, la logique du hasard remplace celle de la nécessité. Les « limites sécurisantes » sont franchies, la rencontre et surtout la séparation font basculer l'héroïne durassienne à la limite de la folie, quand ce n'est pas au coeur même de cette folie. Le « coquet pavillon de banlieue » est, dans les romans durassiens, une donnée de départ, mais il ne fait pas le bonheur de l'héroïne qu'il place dans une non-vie. L'Amour-Vrai est concupiscence, est relié à la sexualité et ne constitue

pas un stabilisateur émotionnel. Bien au contraire, il est l'expérience émotionnelle fondamentale. Toutefois, *L'amante* explicite cette idéologie sociale, mais la pose comme étant celle des gens de « l'autre côté ». Ainsi, le rôle du mari comme sauveur, comme celui qui rétablit l'ordre est clairement mentionné par Pierre Lannes, mais sans pour autant que celui-ci y adhère :

Je réponds à votre question : un autre que moi... enfin, pas mal d'autres à ma place auraient pensé que l'ayant épousée ils l'avaient sauvée, que c'était le rôle qu'ils auraient joué dans sa vie, le seul sans doute (L'amante : 104).

Le modèle de bonheur proposé par la société - un mari, des loisirs et le confort matériel dans un joli pavillon - est évoqué très explicitement par *L'amante* :

-Des gens disent que vous aviez tout pour être heureuse. - J'avais tout mon temps, la paye de mon mari est bien suffisante et de mon côté j'ai le revenu d'une maison de Cahors, ils vous l'ont dit ? (L'amante : 155).

Mais ce bonheur est clairement défini comme celui des autres, auquel s'oppose immédiatement le bonheur de Claire Lannes qu'elle situe après le crime, dans sa prison :

- Vous êtes malheureuse en ce moment ? - Non. Je suis presque heureuse, je suis sur le bord d'être heureuse. Si j'avais ce jardin je tomberais dans le bonheur complet, mais ils ne me le rendront jamais, [...] (L'amante : 156).

Le dernier coup porté à cette idéologie chrétienne est le remplacement très explicite de Dieu par l'agent de Cahors, l'amant de Claire :

- Il ne sait pas combien je l'ai aimé. Moi telle que vous me voyez là, j'ai eu vingt-cinq ans et j'ai été aimée par cet homme superbe. Je croyais en Dieu à ce moment-là et je communiais tous les jours.[...] C'est lui qui m'a détaché de Dieu. Je ne voyais que par lui après Dieu. Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour je n'ai plus eu Dieu mais lui seul, lui seul (L'amante : 152).

L'intérêt de *L'amante* est de mettre en lumière cette idéologie de référence que ce roman, comme tous les autres, balayera.

L'analyse de Lugan-Dardigna finit en ces termes :

[...] cet amour qui préexiste aux rapports humains et aux individus, [...] il faut savoir le rencontrer [...], c'est le personnage féminin qui a le plus grand risque d'erreurs. Les personnages masculins, eux, savent toujours où est le Vrai (Lugan-Dardigna 1984 : 292).

Pour Duras, c'est plutôt la femme qui est dans le Vrai, mais pas dans la vérité de l'idéologie dominante. Et l'on constate à quel point l'amour, tel qu'il est représenté dans les romans durassiens, est une contre-figure de l'idéal amoureux présenté par l'idéologie judéo-chrétienne en véritable norme prescriptive.

L'amour durassien transgresse tous les codes, celui de sa représentation littéraire, celui de son script pour culminer dans une véritable subversion idéologique.

*** Amour et expression des normes.**

Dès lors, devant une telle représentation transgressive, comment s'étonner de l'absence de normes explicites ? Il n'y a que dans *Les chevaux* où la relation amoureuse fasse l'objet d'une série de déclarations générales dont la portée normative reste néanmoins

suspecte :

Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour (*Chevaux* : 168).

1.

C'est difficile d'être la femme d'un homme, dit Sara (*Chevaux* : 173).

2.

[...] c'est peut-être bien l'amour à la longue qui rend méchant comme ça. Les prisons en or des grandes amours. Il n'y a rien qui enferme plus que l'amour. Et d'être enfermé à la longue, ça rend méchant, même les meilleurs (*Chevaux* : 210).

3.

En fait, tout se passe comme si Duras refusait de donner une norme pour l'amour ou de remplacer une idéologie par une autre. Dès lors, le refus du directeur du Cercle de répondre à la demande de conseil du vice-consul devient représentative de l'attitude durassienne globale :

Le vice-consul demande : - Est-ce que vous croyez qu'il est nécessaire de donner un coup de pouce aux circonstances pour que l'amour soit vécu ? Le directeur ne comprend pas ce que veut dire le vice-consul. - Est-ce que vous croyez qu'il faut aller au secours de l'amour pour qu'il se déclare, pour qu'on se retrouve un beau matin avec le sentiment d'aimer ? Le directeur ne comprend pas encore (Consul : 76 ; nous soulignons).

Sous cette demande de conseil, apparaît en fait une demande explicite d'une norme de type comportemental. Le narrateur justifie l'absence de réponse du directeur par sa non-compréhension. Ce dernier ne comprend pas, bien sûr, l'intentionnalité profonde du vice-consul¹²⁹, mais la phrase répétée peut aussi référer à la demande normative du comportement amoureux.

La même volonté de ne pas normer la relation amoureuse se retrouve dans la bouche du patron du Balto, lorsque l'enquêteur-écrivain de *L'amante* tente de lui faire préciser la nature du lien unissant Claire Lannes et Alfonso :

- Ce n'était pas de l'amour ? - Comment appeler cette sympathie si grande ? et qui aurait pu, bien sûr, prendre la forme de l'amour mais aussi bien d'autres formes ? - Sans qu'ils se parlent ? - Apparemment, oui (L'amante : 63).

Aussi aurons-nous tout au plus comme dans *Les yeux*, la notation par la négative de toute une série de dérogations au comportement habituel de cette relation : ils ne parlent pas d'eux, ils ne se demandent pas qui ils sont, ils n'ont pas de jalousie, il ne peut pas la toucher. En fait, c'est par ce type de procédés que la passion est convoquée chez Duras.

L'amour chez Duras est objet de scandale et de transgressions, tant au code littéraire qu'aux normes sociales. Aussi n'est-ce pas à son propos que le texte durassien mentionnera le plus de normes. Au contraire, il mettra l'accent sur l'originalité, sur la transgression pour convoquer de manière indirecte une forme de rapport passionnel qui ne peut s'écrire que sur le mode de l'avant ou de l'après-passion, tant il est opposé au *logos* dans deux de ses acceptions grecques fondamentales, celles de raison mais aussi

¹²⁹ À ce moment-là, le directeur du Cercle ne connaît pas encore l'amour du vice-consul pour Anne-Marie Stretter.

de discours.

2.2.3. La relation familiale.

Bien qu'elle constitue rarement le cadre relationnel de tout le roman, elle est, après la relation amoureuse, celle qui est la plus finement analysée chez Duras. On la subdivisera en relations parents-enfants, en relation fraternelle et en relation maritale ou relation de couple.

* La relation parents-enfants.

Si, à l'exception de *La pluie*, la relation père-enfants est une grande absente des romans durassiens (biographie durassienne oblige), la relation mère-enfants - et plus spécialement mère-fils - est très étudiée. Elle correspond au schéma représentatif normal (représentation habituelle de la relation), mais peut paraître anormal sur le plan affectif : la mère aime son fils au-delà du rationnel, son amour est de l'ordre du passionnel. Ces mères sont très nombreuses chez Duras. Que ce soit la mère de *La pluie*, celle de *L'amant*, celle des *Journées*, celle des *Chevaux*, elles sont toutes décrites dans la relation exceptionnelle qu'elles entretiennent avec leur fils :

- Ce que j'ai remarqué, dit l'homme, c'est votre amour pour votre enfant, j'en ai même été agacé. - Tout le monde, dit Sara (Chevaux : 110).

* Les relations fraternelles.

Les relations entre enfants se trouvent également décrites dans certains romans durassiens. La relation frère-soeur est très intéressante puisqu'elle permet de faire apparaître différents aspects de la norme. La norme fictionnelle durassienne de ce type de relation est l'inceste (de la tendance à la consommation). *La pluie*, *L'amant* ou *Agatha* l'illustrent à merveille. Cette norme fictionnelle pousse, à notre avis, à l'extrême une tendance bien réelle de la vie : le frère ou la soeur canalise une pulsion sexuelle dans la mesure où il/elle est le premier « autre » du même âge que l'on rencontre. Mais, cet autre est une forme de soi, ce qui conduit Bajomée (1984 : 235) à affirmer que « l'inceste n'est, pour Duras, qu'une figure, au sens rhétorique, d'une tentative d'approximer l'un, de rejoindre enfin l'indifférenciation absolue qui suturerait la douleur de la déchirure ». Cette pulsion fait partie d'une norme-habitude, mais contrevient à la norme-obligation et dès lors, elle appartient à un hors-langage, un hors-norme, à l'interdit ou au tabou social.

La relation frère-frère est également mentionnée, notamment dans *L'amant* :

[...] la mère disait qu'ils s'étaient toujours battus, qu'ils n'avaient jamais joué ensemble, jamais parlé ensemble. Que la seule chose qu'ils avaient en commun c'était elle leur mère et surtout cette petite soeur, rien d'autre que le sang (L'amant : 75).

Une fois encore, la norme fictionnelle, signalée par le fait que les deux frères se battaient, est opposée à une norme présentée comme réelle par la négation : des frères jouent ensemble, parlent ensemble.

* La relation maritale.

La relation mari et femme n'est pas de celles qui intéressent le plus Duras. Le couple marital existe dans la quasi-totalité des romans, mais reste généralement dans l'ombre de la narration. Peut-être parce que, comme Duras le fait dire à Diana, « la connaissance conjugale qu'on a des gens, [...], c'est peut-être la pire de toutes » (p. 35).

Cette relation essentiellement horizontale apparaît généralement sur le mode affectif de l'indifférence, du moins chez la femme :

Il y a eu une période où je l'aimais encore trop pour la quitter - c'est quand je souffrais le plus de son indifférence à mon égard... Ensuite, pendant des années - j'avais commencé à voir d'autres femmes - cette indifférence au lieu de me faire souffrir m'attirait (L'amante : 95-97).

C'est Pierre Lannes qui parle ici de l'indifférence de sa femme et de ses réactions, par rapport à cette absence de sentiment qu'il mentionne comme une période révolue. Dans *L'amante*, cette indifférence est explicite, mais généralement l'indifférence du couple se traduit par une absence dans l'écriture : Duras ne parle pas de la relation conjugale, parce qu'il n'y a rien à en dire, parce que la relation est dénuée de tout affect.

À l'intérieur de cette relation, c'est la notion d'« équipe » (Goffman 1973a : 81) qui semble être la règle de fonctionnement de ces couples. Nous l'avons déjà analysée pour les rituels de clôture dans *Le ravisement*, mais on la retrouve dans d'autres romans durassiens. Ainsi, dans *Moderato*, c'est le mari d'Anne Desbaresdes qui l'excuse lors de son retard :

Ils sont quinze, ceux qui l'attendirent tout à l'heure dans le grand salon du rez-de-chaussée. Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement. On le fit à sa place (Moderato : 101).

C'est aussi le cas du couple Stretter, lorsque l'ambassadeur entraîne le vice-consul loin de sa femme, évitant ainsi, du moins provisoirement, la situation gênante où il l'inviterait à danser.

Cette norme d'équipe de représentation est une des normes les plus importantes pour un couple se produisant en société. Toute transgression risquerait d'amener le couple à une scène de ménage publique. Elle est d'autant plus signalée dans les romans durassiens que le couple marital est toujours décrit en représentation et rarement en privé.

Duras présente également un modèle de couple consensuel dans *La pluie*. Leur accord se marque par le langage :

Sauf les enfants, disait la mère. C'est vrai, disait le père, sauf les enfants. [...] Toutes les vies étaient pareilles disait la mère, sauf les enfants. Les enfants, on ne savait rien. C'est vrai, disait le père, les enfants on sait rien (Pluie : 10).

Quant au couple conflictuel, il est représenté par le couple Gina et Ludi dans *Les chevaux*. Il s'assortit d'une relation verticale très forte où Gina est dominatrice et Ludi, dominé. Si le couple consensuel n'a pas d'autre règle de fonctionnement que le langage, le mode de relation du couple conflictuel se situe dans « les scènes de ménage ». Habituelles chez les couples réels, celles de Ludi et Gina semblent aussi spectaculaires que fréquentes :

Ludi et Gina, comme eux, se disputaient beaucoup. De longues querelles, impitoyables, qui empoisonnaient toute la plage, les nuits, les vacances (Chevaux : 25).

Elles fonctionnent selon les paramètres observés par Flahault (1987). Tout d'abord, ce sont des scènes mineures, « disputes occasionnées par la vie quotidienne, par la vie domestique » (Flahault 1987 : 22). Elles ne dépassent pas le stade des paroles vives. Et c'est « l'image de l'homme qui en prend un sacré coup », « la scène, c'est le terrain des femmes » (Flahault 1987 : 37 et 84). Ludi est faible, c'est lui qui renonce ; Gina, elle, reste toujours sur ses positions. Elle punit Ludi en donnant les pâtes aux vongole aux vieux (p. 47), elle rentre chez elle et c'est Ludi qui renonce à son intention de rester à l'hôtel :

1.
- Oh ! je suis en colère, dit Ludi, je ne vais pas manger à la maison, je vais aller manger à l'hôtel avec vous, qu'elle les garde ses tomates au maigre (Chevaux : 148).
2.
- Je veux manger chez Ludi tout de suite, dit le petit. - Allez-y, dit Ludi. Je m'en fiche, aujourd'hui je n'y suis pas, vous pouvez tout bouffer (Chevaux : 151).
3.
- Où est Ludi ? demanda l'homme. - Il est rentré, dit Diana. Gina n'est même pas venue le chercher. Il est rentré tout seul, ça l'a pris tout d'un coup, comme une colique (Chevaux : 156).

La faiblesse de Ludi est d'autant plus forte que son intention de ne pas rentrer est répétée dans le texte. Mais Gina et sa cuisine sont plus fortes que tout et Ludi ne peut pas leur résister, comme le montre l'exemple 3.

Flahault (1987 : 119-151) répertorie douze types d'arguments utilisés lors de la dispute. Dans *Les chevaux*, se rencontrent la plupart des types énumérés. Mais, comme toutes les disputes se passent en public avec recours aux témoins, c'est le type « recours » qui constitue la catégorie globalisante et les autres types au lieu de prendre la forme « je-tu » prennent le plus souvent la forme « il-elle ».

Le recours. Flahault (1987 : 139-142) distingue ce qui consiste, soit à rappeler à l'autre sa méchanceté envers les gens, soit à signaler : « il n'y a pas que moi qui pense ça de toi ». Ensuite, le recours au tiers, soit pour assurer l'impunité à l'un des membres du couple qui alors peut dire ce qu'il n'oserait pas dire en face à face, soit pour se donner en spectacle, excité par la présence d'un public. Enfin, « le recours au témoin virtuel qu'on prétend incarner : "Vraiment, si tu t'entendais !" ». Dans *Les chevaux*, le couple se donne en spectacle. Se posera alors le problème de l'attitude des témoins : Sara essaiera de détourner la conversation, « on devrait parler d'autre chose » (p. 31), de ne pas prendre parti « on essaie de ne pas en faire une question de torts » (p. 33). Les autres types seront représentés à l'intérieur de cette catégorie du recours, et les arguments prendront la forme du trope communicationnel, comme dans l'exemple 1 où Gina est présente et où Ludi s'adresse en fait à elle :

« Je suis sain(e), tu es tordu(e) ».

—

Vous voyez, pour cette femme-là, voyager, c'est être fou (*Chevaux* : 187).

« Vois ce que tu as fait de moi ».

—

Vous autres, dit Gina, vous êtes jeunes, vous pouvez encore changer d'hommes. Et puis toi, dit-elle à Sara, tu as ce trésor-là (*Chevaux* : 33).

« Je te hais ».

—

Je n'aime plus ça, dit Gina. Elle hésita et ajouta : Et les gens qui aiment encore ça après avoir aimé ça pendant vingt ans me dégoûtent, me dégoûtent (*Chevaux* : 31).

« Le défaut de cuirasse ». Ludi avait l'air soucieux, mais plus du tout en colère.

—

Tu ne vas pas leur donner toutes les pâtes aux vongole quand même, non ?

—

On verra ce que je donnerai, dit Gina. Ludi s'arrêta, désespéré. [...]

—

C'est impossible, dit-il, tu ne donneras pas tout.

—

Si ça me plaît, je donnerai encore plus. [...]

—

Je suis fou des pâtes aux vongole, expliqua Ludi à Jacques, il y a de ça dans sa décision de tout donner à ces vieux-là. [...]

—

Je peux le jurer, dit Ludi, que c'est parce qu'elle sait que j'en suis fou qu'elle a donné les pâtes aux vongole ce midi au lieu de ce soir. Tout d'un coup, elle s'est souvenue que j'en suis fou (*Chevaux* : 47).

Ici, le défaut de cuirasse n'est plus utilisé comme argument, mais comme moyen de punir l'autre.

« Je peux très bien me passer de toi ».

—

Non, dit Ludi, ce qui me plaît c'est d'aller plusieurs en bateau, pas seul.

–

Moi même seule, je crois que ça me plairait, dit Gina. Ludi parut ne pas entendre (*Chevaux* : 209).

Ce qui se produit dans le roman permet d'affiner les catégories de Flahault, en distinguant deux grands types de scènes de ménage : les scènes privées et les scènes publiques. Et c'est à l'intérieur de chacune d'elles que l'on peut retrouver les types d'arguments énumérés, dont le « recours ». Il semblerait que Flahault n'ait pas suffisamment fait la différence entre le « recours » comme argument et la théâtralisation de la scène qui n'est pas un argument de la scène de ménage, mais un moteur et qui conditionne très souvent l'utilisation du trope communicationnel.

Ainsi apparaît une norme de l'écriture durassienne, qui consiste à donner un modèle au minimum de chaque type de couples possibles. On retrouvera la même attitude par rapport aux interactions verbales : l'ensemble des romans pourrait se lire comme une illustration de tous les types d'interactions possibles, nous y reviendrons.

À côté de ces normes concernant la gestion du couple, certaines concernent sa représentation, d'autres sa création, sa composante ou sa clôture. Ainsi la bonne du *Square* livre-t-elle une représentation de l'épouse idéale en explicitant certaines de ses caractéristiques :

- *J'ai beaucoup réfléchi. Je suis jeune, bien portante, je ne suis pas menteuse, je suis une de ces femmes comme on en voit partout et dont la plupart des hommes s'accommodent. Et cela m'étonnerait quand même qu'il ne s'en trouve pas un, un jour, qui le reconnaîtra [...]* (*Square* : 20).

La santé, l'honnêteté et la jeunesse sembleraient être les caractéristiques recherchées pour épouser une jeune femme. Néanmoins, on peut se demander dans quelle mesure elles sont généralisables à tous les milieux sociaux, autrement dit dans quelle mesure elles ne sont pas celles d'un milieu social modeste : la santé et la jeunesse étant reliées à la capacité de travailler (profession, ménage, enfants), l'honnêteté, ou plutôt le fait de ne pas mentir, est à mettre en parallèle à une vision de la littérature populaire qui, depuis le Moyen Âge, associe la femme à la ruse.

La demande en mariage fait également l'objet d'une mention normative puisque, comme nous l'avons signalé, *Le ravisement* montre à quel point Jean Bedford déroge à la norme en demandant Lol en mariage après une seule rencontre dans la rue.

Quant à la relation même, l'adultère est la norme du couple durassien. Toutefois, c'est l'adultère féminin qui est mentionné et analysé. La différence entre le réel et le fictionnel apparaît ici clairement. Dans la représentation courante de l'adultère, il est plutôt le fait des hommes. Celui de la femme est tabou. Or Duras ne décrit quasiment jamais l'adultère masculin¹³⁰ : il sera simplement mentionné. L'adultère analysé est celui de la femme, qu'il soit fantasmatique ou réel.

¹³⁰

Le seul adultère masculin décrit est celui de *Dix heures*, mais il est vu sous le prisme de Maria.

Quant au divorce, même s'il est fréquent dans les couples réels, il n'est mentionné dans aucun roman durassien. Là encore, il y a dysfonctionnement entre la norme réelle et la norme fictionnelle. Le seul couple à se séparer est celui du *Marin*, qui vivait maritalement.

2.2.4. La relation maître-domestiques.

Si elle apparaît dans de nombreux romans comme *Le consul*, *L'amant*, *Moderato*, c'est dans *Les chevaux* qu'elle est la plus analysée, parce que la bonne transgresse en permanence les limites de son rôle. Dans *Le square*, la relation est mentionnée, la bonne parle de sa condition, mais celle-ci n'est pas l'objet d'une véritable mise en texte dans la mesure où seule s'active, au sein du roman, la relation entre la bonne et le voyageur de commerce.

Cette relation interpersonnelle s'organise, en général, selon les paramètres suivants (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 35-36) : un axe vertical dominant - la domination de l'un qui détient la « position haute » sur l'autre qui est en « position basse » -, une grande distance pour l'axe horizontal, et enfin un caractère fortement consensuel dans la mesure où les deux parties ont intérêt à ce que la relation fonctionne - le maître paie pour être servi et le domestique en dépend professionnellement. La dépendance peut être très forte, le domestique devient alors « le chien fidèle de son maître » et ne le trahira jamais, comme le dit Charles Rossett :

Celui de Lahore, se souvient Charles Rossett, le domestique indien du vice-consul, avait fui pour ne pas déposer contre son maître. On l'a rattrapé et il a menti (Consul : 48).

Cette aliénation fondamentale du domestique est évoquée dans *Le square* :

[...] je ne veux pas commencer à ne pas me déplaire dans cet état, et même à le supporter un peu mieux parce qu'alors, encore une fois, je suis perdue. J'ai beaucoup de travail et je le fais. Et si bien qu'on m'en donne chaque jour un peu plus qu'on ne devrait, et je le fais. Et si naturellement qu'on finit par m'en donner de pénibles même, mais je ne dis rien et je les fais. Parce que si je ne les faisais pas, si je les refusais, cela voudrait dire que j'envisage dans les choses possibles que ma situation pourrait en être améliorée, adoucie, pourrait devenir plus supportable, et même, à la rigueur, supportable tout court (p. 41-42).

La début décrit à merveille la nature profonde de la relation exploité et exploitant. Le texte mentionne toutefois une possibilité de négociation du rapport - le refus de certaines tâches pénibles. Mais, paradoxalement, la négociation représenterait une forme d'acceptation de l'aliénation. Aussi la bonne, comme la plupart des domestiques durassiens, ne refuse-t-elle jamais aucune tâche. Et les interactions verbales entre le maître et le domestique se feront sur le mode de l'ordre et de l'exécution :

1.

Tatiana s'efforce de reconnaître qui vient ainsi à l'improviste. Elle ne reconnaît pas, donne l'ordre d'ouvrir. La femme de chambre disparaît à nouveau. La grille s'ouvre dans un déclic électrique qui fait sursauter Lol (*Ravissement* : 72).

2.

Quelquefois il demande au chauffeur d'aller le long du fleuve faire un tour (*Amant* : 123).

3.

Il se lève, va dire à son domestique indien de broser son smoking et revient s'asseoir sur le divan (*Consul* : 33).

Le texte n'est même pas obligé de souligner la réalisation illocutoire de l'acte, celle-ci est attendue par le lecteur, tant l'obéissance du domestique est liée à la norme de sa condition.

Cette condition est également marquée les rares fois où les domestiques ont droit à la parole, par l'utilisation d'un langage cérémonieux ou révérencieux ponctué de « Monsieur » ou « Madame », par l'utilisation de la troisième personne qui sont, selon Kerbrat-Orecchioni (1992 : 75), autant de « taxèmes » de la relation verticale :

Monsieur veut-il du thé ? Monsieur est-il malade ? (Consul : 47).

Ce langage cérémonieux est tellement lié à la fonction aliénante du domestique qu'il est employé même lors d'autres interactions. Ainsi la bonne du *Square* adopte-t-elle ce ton tout le long de sa rencontre avec le voyageur de commerce. À titre d'exemple, lorsque, par une question, elle envahit la face négative de son interlocuteur, elle utilise trois marqueurs d'atténuation :

- Excusez-moi, Monsieur, mais puis-je me permettre encore de vous demander comment cela vous est arrivé ? (Square : 16 ; nous soulignons).

Le « excusez-moi », le « puis-je », le « permettre » sont donc des « *softeners* », ou « adoucisseurs », selon l'appellation de Brown et Levinson reprise par Kerbrat-Orecchioni (1992 : 196). On pourrait se demander si l'accumulation de ces adoucisseurs ne fonctionne pas comme taxème de la relation verticale.

Si la plupart des domestiques durassiens se comportent conformément à leur rôle, la bonne des *Chevaux* est exceptionnellement transgressive. Transgression par rapport à l'axe vertical : la bonne manifeste la conscience de son aliénation (« Mais moi, dit la bonne, même à Paris, ça recommencera, je serai toujours une bonne », p. 84) et l'attitude de Sara et Jacques, qui refusent d'ordonner, conduit à une forme d'inversion des positions. Elle se lève après ses patrons, (p. 13), elle refuse les ordres, donne son avis ou des conseils, se plaint de son sort, fait des reproches :

- Et le chapeau ? - Impossible de le trouver, dit la bonne. Avec un gosse pareil, si vous croyez que c'est facile... Elle sortit et cria à l'enfant : - Et ton chapeau, où tu l'as foutu ? - Je ne sais pas, dit l'enfant. - Il a quatre ans, dit Jacques, c'est vous qui devriez savoir où sont ses affaires, pas lui. - Ce que j'en ai marre, dit la bonne. - Quand même, dit Ludi, vous devriez pas supporter qu'elle parle comme ça tout le temps, à la fin c'est fatigant. - C'est de sa faute à Sara, dit Jacques. Pourvu qu'elle lui fiche la paix, elle passe tout... (Chevaux : 16).

L'extrait signale la responsabilité de Sara dans l'attitude de la bonne, mais Sara, aime justement l'absence de « servilité » (p. 51) de sa bonne, dont l'attitude suscite pourtant la réprobation des clients de l'hôtel (« Tous les clients de l'hôtel étaient contre la bonne, tout le village en général, sauf les douaniers », p. 83). Jacques et Sara sont en fait des intellectuels de gauche qui refusent, par principe, l'autorité et l'exploitation.

Cette transgression se manifeste également sur l'axe horizontal, où la distance se réduit au profit de la familiarité, et, enfin, par le fait que la relation normalement consensuelle devient conflictuelle¹³¹.

Ainsi, cette relation patron-domestique échappe à la représentation normée et rejoint une norme relationnelle particulière à ce milieu qui tente de remplacer la dominante verticale par une dominante horizontale, et voue ainsi généralement la relation à l'échec. Jacques et Sara devront d'ailleurs renvoyer leur bonne.

2.3. Les normes concernant l'interaction.

Dans les romans durassiens, certaines interactions, par lesquelles la romancière tente de caractériser l'histoire conversationnelle de ses personnages, prennent la forme d'un véritable rituel avec ses caractéristiques répétitives : une temporalité et un comportement fixes. Telles sont, par exemple, les interactions entre Anne et Chauvin, les rencontres entre le jeune homme et la jeune femme dans *Les yeux*, mais aussi les rencontres entre le vice-consul et le directeur du Cercle. Pour certaines, c'est une forme de temporalité relativement fixe qui est mise en évidence :

Le directeur attend le vice-consul ce soir aussi, comme chaque soir (Consul : 82). Elle arrive ce soir-là plus tard que d'habitude (Yeux : 99).

Pour d'autres, ce seront plutôt des normes comportementales :

1.
Elle a repris sa place d'endormie sous la lumière. Elle a remis la soie noire sur son visage. Elle ne s'est pas excusée (*Yeux* : 100-101).

2.
Ludi parlait à Jacques de ses regrets d'avoir une femme pareille, sourde à tout argument. Jacques l'écoutait comme toujours (*Chevaux* : 48).

3.
C'est un homme qui ne se demande pas pourquoi, ce soir, il peut souffrir ce corps si près du sien. Qui ne se demande jamais le pourquoi de son état [...] (*Yeux* : 131).

Le premier extrait témoigne du fait que, lorsque les interactions se répètent, il peut y avoir une place habituelle réservée aux interactants. Et en effet, dans les interactions quotidiennes, apparaissent souvent des formes d'habitude concernant le placement de chacun : les places à table, le fauteuil du père... Ces places deviennent des places de droit, objets de codification dans le groupe, et quiconque y dérogerait, enfreindrait une norme de fonctionnement ou remettrait en cause certaines formes d'autorité. Il est fréquent d'ailleurs qu'un nouvel arrivant demande aux autres s'il ne prend pas leur place. Des symboles l'aident souvent dans sa tâche, notamment concernant les places à table : les serviettes munies d'anneaux portant le nom des membres de la famille désignent a *contrario* les places restant libres pour les invités.

¹³¹ L'étude de la politesse permettra d'affiner et d'interpréter ces différents mécanismes d'inversion, en fonction de la théorie des « faces ».

Le deuxième extrait réfère plutôt à la place occupée au sein de l'interaction verbale où l'un est celui qui parle et l'autre plutôt celui qui écoute. Toute transgression à ces places physiques ou conversationnelles constitue une offense à l'autre, une cause de conflit, pas toujours explicable d'ailleurs à quelqu'un d'extérieur.

Le troisième extrait montre comment une attitude conversationnelle peut devenir définitoire de l'être.

Certaines normes dépassent le cadre d'interactions particulières liées à une société donnée pour atteindre une portée plus universelle :

- Je l'ai accompagné à son avion. Ce sont des moeurs internationales (Yeux : 94).

Tous les types d'interaction ne sont pas représentés dans l'oeuvre durassienne. L'interaction commerciale à but utilitaire n'y est que très peu présente, par exemple. En fait, les deux grands cadres interactifs conventionnés qui se retrouvent à haute fréquence sont la visite et la réception mondaine. Ce seront les interactions pour lesquelles Duras indiquera les normes de façon assez systématique. Toutes les deux se subdivisent, théoriquement du moins, en trois moments : l'ouverture, le corps et la clôture. Les autres interactions sont beaucoup moins conventionnées, donc beaucoup plus libres dans leur structuration, et sont soit reliées à l'institution sociale (famille, école, le café), soit au cadre relationnel (l'amour, l'amitié, relation patron-domestique). Des normes concernant la tenue vestimentaire peuvent néanmoins y être données comme dans cet exemple de *L'amante* :

J'ai trouvé qu'il avait l'air fatigué et qu'il était un peu fatigué dans sa tenue - lui toujours si correct. Il portait une chemise bleue un peu sale au col. Je me souviens, je m'en suis fait la réflexion. Je me suis dit : tiens, qu'est-ce qu'il y a ? (Amante : 13).

L'exemple offre l'intérêt de montrer à quel point toute transgression à une norme-habitude dans la tenue vestimentaire force l'autre à faire des inférences et que cet aspect assez statique de la personne joue dans l'appréhension de l'autre. Toutefois, les remarques de ce type ne sont pas très fréquentes dans le texte durassien qui insistera plutôt sur les normes reliées à l'institution sociale ou au cadre relationnel dont ce type d'interaction dépendra.

Bien sûr, une certaine interpénétration peut se produire due au système d'inclusion existant entre les niveaux sociaux, relationnels et interactionnels. Ainsi, la visite peut se faire chez des amis et la rencontre amoureuse ou sentimentale peut avoir lieu lors d'une visite.

2.3.1. La visite.

Nous distinguerons la visite chez des amis de la visite à des inconnus.

*** La visite chez des amis.**

C'est *Le ravissement* qui en donne les meilleurs exemples. Les deux formes qu'elle peut revêtir s'y retrouvent : la visite improvisée et la visite sur invitation. La première forme est incarnée par la visite que Lol rend à Tatiana ; la deuxième par les invitations de Lol. Duras y mentionne la transgression de multiples normes.

Dans le cadre de la visite improvisée rendue par Lol à Tatiana, les normes sont signalées essentiellement par référence au script présidant à ce type d'interaction. Force nous est de constater que le texte suit en tous points l'attente du lecteur dans le contexte d'une visite impromptue à une ancienne amie de collègue, perdue de vue depuis longtemps. Duras y décrit les préparatifs vestimentaires (p. 70), qui, dans la réalité, correspondent à la peur de décevoir, l'attitude de Lol qui fait le tour de la maison pour dissiper les dernières craintes, sonne, voit l'autre arriver. Elle y place aussi une scène de reconnaissance type « c'est toi, oui c'est moi » (p. 73), des embrassades (p. 73), la reconnexion à l'histoire conversationnelle interrompue (« Dieu ! Dix ans que je ne t'ai pas vue, Lola », p. 74). Enfin, s'y retrouvent l'entrée de Lol dans la maison de son amie, la mention du prétexte de la visite (la photographie retrouvée, p. 75), la conversation qui aurait dû tourner sur le passé, le thé (p. 79), le départ (p. 85) et l'invitation future (p. 86-87). Le script est donc en tous points respecté par le texte qui en décrit toutes les étapes.

Cependant Lol transgresse la normalité du scénario sur deux points : elle n'arrive pas à parler du passé, ni à répondre à la demande de Tatiana :

- Dis-moi quelque chose, tu sais bien quoi, quand nous étions jeunes, supplia Tatiana. Lol chercha de toutes ses forces à deviner quoi dans sa jeunesse, quel détail aurait permis à Tatiana de retrouver un peu de cette amitié si vive qu'elle lui vouait. Elle ne trouva pas. Elle dit : - Si tu veux savoir, moi je crois qu'on s'est trompé (Ravissement : 76).

Cette attitude aurait pu paraître normale, si les deux amies, au bout de dix ans de séparation, n'avaient plus rien trouvé à se dire et n'avaient plus souhaité se revoir, leur vie étant devenue trop différente. Mais la suite du scénario infirme cette hypothèse, dans la mesure où c'est justement Lol qui manifeste son souhait de revoir Tatiana.

La deuxième transgression concerne le moment du départ où Lol reste beaucoup trop longtemps. Une visite d'après-midi doit se terminer avant la tombée de la nuit. Cette transgression est signalée à trois reprises (« Le temps passait. Lol restait, heureuse toujours... », « Pourquoi restait-elle encore et encore ? Voici le soir », p. 81 ; « Lorsque Tatiana alluma, Lol se leva à regret », p. 85). Elle contraint Tatiana à donner le signal du départ, à la mettre en quelque sorte à la porte. Pourtant, pour faire cette première visite à Tatiana, Lol avait respecté l'autre norme temporelle, celle du moment où ces visites doivent se produire pour être en conformité avec le milieu dans lequel elles évoluent :

Arriver le soir chez Tatiana lui aurait peut-être paru préférable. Mais elle a jugé qu'elle devait faire preuve de discrétion et elle s'est conformée aux heures habituelles des visites dans la bourgeoisie dont elles font partie, Tatiana et elle ; [...] (Ravissement : 71-72).

Duras semble très sensible à la temporalité de l'interaction. Ce sont en général, avec le problème du sujet de conversation et avec le problème des rôles, les dérogations aux normes qu'elle mentionne le plus souvent, comme si le déphasage de ses personnages se situait surtout à ces deux niveaux.

Pour la première invitation chez Lol, si les normes temporelles se retrouvent (p. 107), d'autres sont évoquées, même sans être véritablement développées. Tout d'abord, comme nous l'avons dit, l'impossibilité pour Tatiana de décommander cette invitation.

Ensuite, c'est le fait que le mari de Lol « s'est retiré dans sa chambre » (p. 88) qui paraît anormal au lecteur puisque, lorsqu'un couple invite, il semble tout à fait insolite que l'un des deux se retire. Toutefois, l'excuse est donnée. La découverte de la norme se fait donc par le décalage entre ce que le texte dit et ce que le lecteur inscrit est supposé savoir.

Quant au repas chez Lol, il déroge à une norme concernant les partenaires de l'interaction : les invités doivent avoir un minimum de points communs et, si ces points communs ne sont pas visibles, il est du devoir de l'hôtesse de les signaler afin que des terrains d'entente conversationnelle puissent être trouvés. Le texte insiste sur cet aspect des choses :

Il y a donc eu ce repas chez Lol. Trois autres personnes inconnues de Beugner et de moi sont invitées. Une dame âgée et ses deux enfants, un jeune homme et une jeune femme dont le mari, apparemment très attendu par Jean Bedford, ne doit venir qu'après le dîner. [...] Elle ne prend pas la peine, de toute la soirée, d'indiquer, même par une allusion lointaine, pourquoi elle nous a réunis. Pourquoi ? (Ravissement : 141).

Lol ne semble pas non plus remplir une de ses autres obligations d'hôtesse, celle qui consisterait à animer la conversation :

Le dîner est relativement silencieux. Lol ne fait aucun effort pour qu'il le soit moins, peut-être ne le remarque-t-elle pas (Ravissement : 141).

Une autre anormalité du texte, par rapport au script cette fois, réside dans le fait que toute la clôture de l'interaction est supprimée. Il s'agit ici encore du phénomène de troncation.

Si ce procédé de troncation des séquences d'ouverture et de clôture paraît anormal par rapport au réel, il rejoint une norme romanesque en fonction de laquelle, selon Kerbrat-Orecchioni (1997 : 207-227), de nombreux échanges sont tronqués. Les séquences d'ouverture et de clôture font souvent l'objet d'une troncation totale ou partielle dans le texte romanesque, dans la mesure où leur charge informative est faible. En outre, dans *Le ravissement*, où trois scènes de visite se succèdent, textualiser, pour chacune, les rituels aurait un effet artificiel. En fait, le texte les évoque par une phrase symbolique du type « Je suis le dernier arrivé » (p. 141) laissant au lecteur le soin d'imaginer la séance d'ouverture, ou par la fixation d'un prochain rendez-vous « - Demain. À six heures. Je serai à l'hôtel des Bois » (p. 161) évoquant la séance de clôture, où des arrangements appelés « projets » par Traverso (1996 : 86) sont pris pour la poursuite des interactions :

Ils sont systématiquement présents dans les clôtures. Ils consistent à exprimer que l'on prévoit une prochaine rencontre ; ils concernent donc, contrairement aux souhaits, l'avenir commun (Traverso 1996 : 86).

Les normes de la visite semblent concerner essentiellement la temporalité (moment, durée), et, dans le cadre d'une invitation à dîner, l'hôtesse se trouve dans un réseau d'obligations concernant ses invités : ils doivent avoir des points communs, l'hôtesse doit signaler pourquoi elle les a réunis et elle doit veiller à ce que le silence ne s'installe pas à table. Mais ces normes, qui semblent correspondre aux réalités particulières de l'invitation bourgeoise, ne sont pas nécessairement transposables à d'autres milieux.

* La visite à des inconnus.

C'est *La pluie* qui en offre les meilleurs exemples, sous forme de la visite du journaliste à la famille d'Ernesto, des visites des parents à l'instituteur et des visites de l'instituteur à la famille d'Ernesto.

La première visite des parents à l'instituteur suit à peu près le script normal de ce type de visite : tous se saluent (p. 60), le père énonce le motif de la visite, l'instituteur joue un rôle qui, dans un premier temps, est conforme à son statut (p. 61-63), ce n'est qu'après qu'il commencera à quitter son rôle d'instituteur : emplois de termes argotiques (« mômes », p. 61, « s'rait pas miro par hasard », p. 66). Il initie des thèmes plus reliés à la conversation courante comme « vous êtes d'où, vous autres ? » (p. 66), chante et s'endort. La scène de clôture débute par un silence qui suscite chez le père une réaction verbale (« vous n'avez plus besoin de nous », p. 66), mais qui n'engendre pas chez eux, au vu de la réponse négative de l'instituteur, une réaction de clôture. Ainsi, alors que la séquence d'ouverture s'apparentait à la norme, si ce n'est que le père ne s'était pas présenté et que la phrase d'ouverture était inadéquate, la séquence de clôture s'en écarte complètement. La deuxième visite (p. 78-84) respecte également à peu près le script : salutations, identification d'Ernesto, mais, peu à peu, le rapport dominant-dominé s'inverse et l'instituteur se place en soumission par rapport à Ernesto (« Excusez-moi, Monsieur Ernesto », p. 79). Appellatifs et actes de langage sont les manifestations linguistiques de ce type de relation. Ils constituent ce que Kerbrat-Orecchioni nomme des « relationèmes », et qu'elle définit comme des marqueurs de la relation (1992 : 37). Quant à la séquence de clôture, elle déroge encore une fois à la norme de ce type de visite dans la vie réelle, puisque l'instituteur se met, une nouvelle fois, à chanter et s'endort. Mais, cette répétition finit par créer une norme fictionnelle relevant de l'habitude.

Ensuite, ce sera l'instituteur qui viendra rendre visite à la famille d'Ernesto. Sa première visite ne fait pas l'objet d'une scène du roman, mais constitue le sujet d'une conversation entre Jeanne et Ernesto (p. 98-99). Le lecteur n'assiste donc pas au déroulement de l'interaction, les informations qui lui sont données relèvent des paramètres définatoires de l'interaction : le lieu (la cuisine), le cadre participatif (la mère, Jeanne, l'instituteur et « un autre homme venu de Paris ») et son but (communiquer une information). La deuxième visite de l'instituteur, décrite cette fois dans son déroulement (p. 101-106) déroge au script. Le rituel d'ouverture fait l'objet d'une troncation, ensuite le sujet de conversation initié (« l'instituteur parle du printemps » : p. 101) déroge aux normes de ce type de visite où, théoriquement, on commence par donner l'objet de sa visite. Cette dérogation au script joue bien sûr un rôle fictionnel : elle indique au lecteur que la relation entre l'instituteur et la famille d'Ernesto glisse de la relation institutionnelle vers la relation amicale. En outre, ce dialogue narrativisé peut fonctionner en indicateur de troncation. Le lecteur passerait donc graduellement (troncation, discours narrativisé) au cœur de l'interaction : le dialogue essentiel entre Ernesto et l'instituteur. La séquence de clôture est fortement transgressive : l'instituteur non seulement ne part pas, mais en plus il ne suit pas le conseil d'Ernesto - « très gentiment Ernesto dit à l'instituteur qu'il devrait rentrer » - et ne « s'est même pas excusé de rester encore » (p. 106). La troisième visite textuelle de l'instituteur (p.112-114) laisse présager qu'en fait il y en a eu d'autres, mais qui n'auraient pas fait l'objet d'une mise en texte. Cette déduction peut être faite par le lecteur inscrit à partir du discours narratif, en liaison avec la gestion de l'information. Le

texte dit :

L'instituteur est revenu. Encore une fois il attend Ernesto à l'extérieur, il n'entre pas dans l'appentis (Pluie : 112).

Le « encore une fois il attend Ernesto à l'extérieur, il n'entre pas dans l'appentis », alors que, lors de la visite précédente, l'instituteur était entré dans l'appentis, laisse présager une série de visites existant dans la diégèse, mais non dans la narration et qui dès lors feraient l'objet, selon la terminologie de Genette, d'ellipses. Et c'est cette fréquence des visites, dérogeant à la norme quantitative des visites que l'on peut rendre à quelqu'un qui n'est pas de la famille ou qui n'est pas un ami très proche, qui justifierait les excuses de l'instituteur (« Excusez-moi, Monsieur Ernesto... ») et sa justification (« je n'ai personne à Vitry, c'est le désert, je n'ai que vous, » (p. 112-113)). Le rituel de clôture est, ici aussi, tronqué.

Les visites famille d'Ernesto-instituteur ou instituteur-famille d'Ernesto font apparaître des fonctionnements intéressants quant aux normes régissant de ce type d'interaction, où la relation qui lie les interactants, au vu de leur statut social, se définit par la « distance » (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 39-69). Il semblerait que, dans ce type de visite, il faille se présenter et justifier très vite le motif de la visite qui ne peut l'être uniquement par la nature de la relation interpersonnelle, qu'en outre, le nombre de visites que l'on peut rendre à quelqu'un avec qui l'on n'entretient pas un rapport de proximité soit limité et enfin, qu'il y ait une norme temporelle concernant la durée de ce type d'interaction. Les visites du journaliste n'apportent pas grand-chose à ces constatations, si ce n'est qu'elles insistent plus dans leur script sur la nécessité de décliner son identité.

2.3.2. La réception.

Les meilleurs exemples se retrouvent dans *L'amant*, dans *Le consul* et dans *Moderato*. Nous distinguons réception et invitation sur base du cadre participatif. Les invités à une réception sont plus nombreux et n'entretiennent pas nécessairement une relation de proximité alors que, dans le cadre de l'invitation, les gens réunis ont un certain rapport d'intimité entre eux, comme le signale cette citation extraite du *Ravissement* :

Nous devons être les seules gens qu'elle connaisse suffisamment pour les inviter chez elle (p. 141).

D'emblée, nous l'avons vu, les réceptions sont signalées comme faisant partie des obligations des femmes de diplomate. Elles ont deux fonctions essentielles : éviter la solitude des gens et servir à intégrer un nouvel arrivant dans ce microcosme fermé que constituent les milieux d'ambassades, comme la réception de bienvenue offerte par Anne-Marie Stretter à l'occasion de l'arrivée de Charles Rossett et de Jean-Marc de H. :

Charles Rossett et Anne-Marie Stretter se sont vus une fois il y a quinze jours, lors d'une réception de bienvenue dans un boudoir élégant de l'ambassade - c'est là qu'elle reçoit les nouveaux venus. Le vice-consul de France, comme ce soir, était invité. [...] La réception dure une heure. Ses filles sont auprès d'elle. Elle ne bouge pas du divan où elle est assise, droite, sa robe est blanche, elle est pâle sous le hâle de Calcutta, comme tous les Blancs. Toutes les trois regardent attentivement les deux nouveaux venus. Jean-Marc de H se tait. On pose des questions à lui, Charles Rossett, mais à cet autre, aucune. [...] Elle dit qu'elle fait

du tennis avec ses filles, ensuite elle dit d'autres choses de ce genre, que la piscine est agréable. On se dit qu'on ne reverra jamais ce boudoir par la suite, ni elle non plus, elle, s'il n'y avait pas les réceptions officielles et le Cercle européen, la reverrait-on ? (Consul : 106-107 ; nous soulignons).

Des normes sont indiquées. Elles concernent le lieu, la durée de l'interaction, les positions, les formes codifiées de ce que nous nommerons intégration-exclusion¹³² et les stéréotypes conversationnels. Une fois encore, ces normes d'apparence fictionnelle - toutes les femmes d'ambassadeur ne reçoivent pas dans un boudoir rose - sont en fait transférables dans leur principe aux interactions réelles : le salon se doit d'être à la fois intime et solennel, la visite ne doit pas s'éterniser, les sujets doivent être consensuels et suggestifs quant aux possibilités d'activités, puisque cette visite a pour but de faciliter l'insertion du nouveau venu.

Mais, *Le consul* comprend surtout la narration de la réception officielle, offerte par les époux Stretter à l'ambassade. Anne-Marie Stretter remplit ses obligations d'hôtesse : elle incite les invités à « avancer vers le buffet » (p. 93), « elle ouvre le bal avec l'ambassadeur », mais cet acte est qualifié de « rituel méprisé » (p. 93), elle est obligée de danser avec tous les invités (p. 97) et de rester à une place fixe pour « dire bonsoir » (p. 142). L'ambassadeur aussi est soumis à une série d'obligations : outre celle d'ouvrir le bal avec sa femme, il se doit d'écarter d'elle les gêneurs (« Charles Rossett voit que l'ambassadeur de France va vers le vice-consul de Lahore et qu'il lui parle. Ainsi a-t-il évité à sa femme de danser avec lui », p. 116) et de prendre congé (p. 145). Nous avons ainsi par touches le script normé d'une réception d'ambassade, ponctuée par la notation des heures. À noter aussi que, normalement, tous les invités doivent être fréquentables et que l'invitation du vice-consul apparaît, nous l'avons dit, comme hautement transgressive du code.

Dans *Moderato*, la réception prend le caractère d'un dîner de quinze convives. Le caractère non intime de ce repas est renforcé par le fait qu'aucun nom sauf celui d'Anne n'est mentionné. Anne déroge à tous ses devoirs d'hôtesse : elle arrive « bien après ses invités » (p. 101), elle ne s'excuse pas (p. 101), elle ne fait aucun frais de conversation puisque non seulement elle ne parle pas, mais qu'en plus elle n'écoute pas (p.101-102, 105-106), elle se saoule (p. 106) et ne mange pas (p. 106-107). Cette dernière transgression est fortement soulignée par le texte :

Anne Desbaresdes vient de refuser de se servir. Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale. Elle lève la main, comme il lui fut appris, pour réitérer son refus. On n'insiste plus. Autour d'elle, à table, le silence s'est fait. - Voyez, je ne pourrais pas, je m'en excuse. Elle soulève une nouvelle fois sa main à hauteur de la fleur [...]. - C'est peut-être cette fleur, ose-t-on avancer, dont l'odeur est si forte ? [...] On redemande si elle n'est pas malade. Elle n'est pas malade. [...] À la cuisine, on annonce qu'elle a refusé le canard à l'orange, qu'elle est malade, qu'il n'y a pas d'autre explication (Moderato : 108-109 ; nous soulignons).

¹³² L'intégration du vice-consul se fait par l'interaction, son exclusion par la conversation. En tant que diplomate blanc, le vice-consul ne peut pas être tout à fait rejeté du milieu. Pourtant, son acte conduit à ne pas l'accepter totalement. Aussi est-ce l'exclusion par la parole.

L'obligation pour l'hôtesse de manger semble très forte puisque le texte va jusqu'à parler de « scandale ». Elle doit certainement s'inscrire dans une tradition très ancienne et faire office, pour les invités, d'une garantie sur la nourriture qui leur est servie. Néanmoins, cette obligation semble être inversement proportionnelle au degré d'intimité entre les gens.

L'extrait indique également l'existence d'un code gestuel dans ce genre de réception : on lève la main pour signaler aux domestiques un refus de se servir. Ce code fait d'ailleurs l'objet d'un apprentissage que signale le « comme il lui fut appris ». Tout le jeu sur les normes énoncées consiste à renforcer la transgression de l'héroïne en communiquant au lecteur une information que celui-ci ne détient pas toujours, notamment s'il n'appartient pas au milieu dans lequel les personnages évoluent.

Les normes signalées concernent donc à la fois l'attitude ou le rôle des hôtes, ainsi que la temporalité de l'interaction.

Autant la relation d'amitié contraint la visite (obligation de ne pas se décommander), autant elle permet de prendre une distance dans les réceptions, et notamment d'arriver plus tard, comme l'indique *Le consul* (p. 97). Cette divergence d'attitude prouve que l'invitation se distingue bien de la réception par un degré de proximité entre les participants.

2.4. Les normes de conversation.

Chez Duras, la plupart des interactions prennent la forme d'interactions verbales¹³³ et donc de conversations. Le fait même de converser semble déjà présenter un caractère obligatoire. Il est la conséquence d'obligations familiales ou de voisinage, auxquelles la mère de *La pluie* tente par ailleurs d'échapper :

À Vitry la mère ne voulait pas avoir des obligations de conversation ni avec les gens de Vitry, ni avec ceux de la famille (Pluie : 46).

Si l'on peut comprendre comment elles se contractent entre voisins et comment on peut y échapper en refusant toute interaction avec eux, on voit moins comment échapper au caractère obligatoire des conversations familiales.

Bien sûr, ces conversations ne sont pas caractérisées par leur profondeur dans la mesure où elles assurent essentiellement la confirmation du lien social. Un exemple de *L'amante* témoigne de leur nature et de leur rôle, et montre que même un personnage aussi marginal que Claire Lannes ne peut s'y soustraire :

- Vous étiez de leur côté avant le crime ? - Non, jamais, je n'ai jamais été de leur côté. S'il m'arrivait d'y aller, par exemple en faisant les courses [...] alors j'étais bien obligée de leur dire bonjour et de leur parler, mais le minimum. Après j'en avais pour une heure à entendre résonner leurs voix aiguës de théâtre (Amante : 175).

Ces conversations relèvent de la communication phatique pure et correspondent aux rôles sociaux que chacun doit jouer, comme le laisse sous entendre l'expression « leurs

¹³³ Mais, comme le signale Vion (1992 : 18), parler d'interactions verbales c'est aussi incorporer de manière quelque peu paradoxale du paraverbal et du non verbal.

voix aiguës de théâtre ».

C'est également une obligation de converser que signale *Les yeux*, mais cette fois dans un contexte privé :

Elle reste. Il est un peu gêné semble-t-il par le silence. Il lui demande, il se croit obligé de parler, si elle aime l'opéra (Yeux : 15).

Converser semble donc être une obligation généralisée, liée au fait de rentrer en interaction avec quelqu'un, et, si elle n'est pas respectée, un climat de gêne peut en résulter. Des expressions stéréotypées comme « se regarder en chiens de faïence » sanctionnent d'ailleurs une interaction qui ne déboucherait pas sur une conversation.

Duras s'amuse souvent, dans une espèce de jeu littéraire, à fournir le script que suivent les conversations sociales. Dans *La pluie* (p. 45-46), elle livre le script des conversations de rencontre entre inconnus dans un lieu public. La portée générale du script est renforcée par le fait que ces hommes ne reçoivent aucune individualisation ni par leur nom, ni par leur aspect qualifié d'« ordinaire ». Sont mentionnés les thèmes abordés en ce genre de circonstance : leur lieu d'origine, leur travail, leur famille et bien sûr les considérations sur le climat. D'autres indications concernant le tempo (ralentissement, et signe d'alternance) ou concernant leur aspect nécessairement consensuel sont également fournies par le script. Un troisième scénario, relié cette fois à la conversation mondaine autour d'une table, est donné par *Moderato* (p. 103). Y sont donc indiqués, comme parties intégrales du script, l'augmentation du volume sonore, l'aspect consensuel (« des repères sont trouvés », « une conversation généralement partisane » ou « particulièrement neutre »), les essais de familiarités. Un dernier script, celui des conversations de vacances apparaît dans *Les chevaux*. Ces conversations ont la particularité de se dérouler lors des repas entre des « inconnus familiers ». Inconnus parce que les clients de l'hôtel ne se connaissent pas, familiers parce que pendant la durée des vacances, ces clients sont censés se voir et se côtoyer chaque jour. Elles sont « gaies », se produisent entre toutes les tables (p. 89), elles ont comme sujet les vacances, la chaleur, les souvenirs de vacances antérieures ou encore leur rôle relationnel (p. 89-91) :

Une autre femme prétendit qu'il y avait des remèdes à cet état de choses, qu'il n'y avait qu'à décider qu'on n'attendait plus personne, comme elle qui, depuis déjà trois jours, allait se baigner toute seule, en compagnie de son mari et de ses deux petits garçons. Mais les autres clients mariés de l'hôtel n'étaient pas d'accord avec elle. Les vacances n'étaient pas faites pour ça, pour se baigner seule avec son mari et ses enfants. C'était le contraire. Les vacances étaient faites pour se baigner enfin avec d'autres que son mari, sa femme, ses enfants. C'étaient presque là leur raison d'être, de faciliter les connaissances nouvelles, de les simplifier, de les débarrasser enfin des détours habituels de la mondanité (Chevaux : 90-91).

Dans le débat, surgissent deux opinions contrastées sur le rôle relationnel profond des vacances : consolider le lien familial ou au contraire élargir le cercle relationnel. Mais, les polémiques abordées ne sont pas d'ordre à rompre les liens de cette « communauté artificielle » où toute conversation se doit de revêtir un aspect consensuel que souligne d'ailleurs le texte durassien par un « Tout le monde était d'accord », répété à plusieurs

reprises.

En dehors de ces normes très générales posant l'existence de la conversation et concernant son déroulement global, trois grandes catégories de normes plus spécifiquement reliées à sa gestion apparaissent. Certaines normes relèvent de la gestion conversationnelle stricte, d'autres s'expriment sous la forme de maximes conversationnelles et d'autres encore sous la forme de règles de politesse. Toutefois, ces dernières ne seront pas examinées de manière détaillée dans cette partie, puisqu'un chapitre entier leur sera consacré dans la suite du travail.

2.4.1. Les normes conversationnelles pures.

Une série de normes concernent plus spécifiquement l'attitude des participants ratifiés : locuteur ou allocutaire¹³⁴.

Pour le locuteur, une première norme réfère à l'obligation de cohérence du discours :

- Elle parlait de quoi quand ça la prenait ? - Oh, de tout. De ce qu'elle avait vu dans la rue, à la télévision. [...] - C'était... comment ? ce qu'elle disait ? - C'était dix choses à la fois. C'était des flots de paroles. Puis tout à coup, le silence. - C'était sans queue ni tête ? - Non puisque Alfonso, par exemple, s'y retrouvait. Mais il fallait une très grande attention pour la suivre. Alfonso me disait quelquefois : « Tu devrais essayer d'écouter quand elle parle ». J'ai essayé, je ne suis jamais arrivé au bout d'un seul de ses discours. - Ça avait une fin et un commencement ? - Sans doute mais on les perdait. Très vite ça partait dans tous les sens, c'étaient des relations entre tout et tout - auxquelles on n'aurait pas pensé (Amante : 55-56 ; nous soulignons).

Il faut donc organiser son discours avec un début et une fin, sélectionner les idées, les ordonner en vue d'être compris. Norme à laquelle semble déroger Claire Lannes qui, par ailleurs, est consciente de son incohérence langagière, de ses sauts du coq-à-l'âne :

- Je dis des grossièretés et je passe d'un sujet à l'autre. N'allez pas croire que je ne sais pas quand ça m'arrive (Amante : 178).

L'exemple assure la transition entre l'obligation de cohérence et les normes relatives au sujet de conversation. Les grossièretés semblent bannies. Mais outre cela, chaque milieu social, chaque type de relation a aussi ses sujets interdits. Duras les signale le plus souvent par son procédé favori, la négation :

Elle ne parle pas de Tatiana Karl (Ravissement : 190).

Dans cet exemple, la négation du verbe de parole laisse présager qu'il aurait été normal que Lol parle de Tatiana Karl, et ce à double titre : d'une part, Jacques Hold avait initié la thématique, d'autre part, c'est grâce à Tatiana qu'ils s'étaient rencontrés.

Très souvent, le sujet tabou d'une conversation le devient pour toutes et rejoint ainsi un sujet tabou pour l'ensemble des interactions entre les personnages :

Dès qu'ils ne voyaient plus les aînés les brothers et sisters tombaient dans l'épouvante. Ils ne pouvaient pas les voir s'éloigner ou disparaître sans hurler de

¹³⁴ Cette division peut paraître bien artificielle dans un contexte de dialogue où locuteur et allocutaire alternent leur rôle, mais certaines normes réfèrent plus à la personne « qui parle » alors que d'autres définissent plutôt l'attitude de « celui qui écoute ».

terreur [...]. Pour les brothers et sisters, les aînés étaient la barrière entre eux et le danger. Mais jamais ils ne parlaient de ça, ni les grands ni les petits (Pluie : 42-43). Lol dit : - Ah ! tes cheveux défaits, le soir, tout le dortoir venait voir, on t'aidait. Il ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais (Ravissement : 79).

Le deuxième exemple révèle toutefois une ambiguïté puisque le narrateur, Jacques Hold, dit qu'« il ne sera jamais question de la blondeur de Lol ». Jamais dans la conversation qui a lieu lors de la visite, ou jamais dans l'ensemble des interactions entre Lol et Tatiana ?

Même si, dans les exemples, les sujets tabous relèvent du particularisme fictionnel des relations présentées, le transfert peut se faire pour les conversations authentiques qui comportent, toutes, des sujets tabous :

- Elle était indiscrette, elle ne comprenait pas qu'il y avait des choses à ne pas dire. Si je lui avais raconté mon rêve de Marie-Thérèse, elle aurait été capable d'en parler à table, devant elle, la pauvre (Amante : 84).

Le rêve de Pierre concernait le meurtre de Marie-Thérèse. Claire Lannes aurait été capable de révéler à un tiers une chose aussi personnelle et aussi intime qu'un rêve raconté par son mari dans un contexte d'intimité de couple. Or sont tabous les sujets qui relèvent du territoire privé ou de l'émotionnel. Ils dérogent alors à la « loi de décence » inscrite dans les règles de politesse. Mais, l'extrait mentionne en outre qu'« elle aurait été capable d'en parler à table ». La situation de « repas », même dans un contexte familial, semble présider à l'éviction de certains sujets sur lesquels ne pèse pas une interdiction de nature.

De manière plus générale, les sujets de conversation peuvent devenir tabous parce qu'ils ne correspondent pas à la tonalité des interactions en cours. Ainsi, dans une réception mondaine à tendance euphorique, certains sujets susceptibles de créer un climat dysphorique sont interdits :

Il ne répond pas. C'est elle qui demande : - Pourquoi m'en parlez-vous ? [...] - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ? (Consul : 125).

L'inconvenance du sujet, abordé par le vice-consul alors qu'il danse avec l'ambassadrice, est soulignée par les questions d'Anne-Marie Stretter. Elle constitue d'ailleurs une nouvelle manifestation de son indécence. Le problème du sujet tabou rejoint donc à la fois le problème de la « pertinence » sinon conversationnelle, du moins contextuelle et celui d'une certaine forme de décence. Dans les interactions authentiques, la même interdiction se retrouve aussi dans les émissions télévisées dites de « délassement », où, si un invité a envie d'aborder un sujet plus tragique, il se voit dans l'obligation de l'introduire par une formule de circonstance ou de raccourcir son développement en se justifiant de « ne pas vouloir casser l'ambiance ».

D'autres sujets comme la politique ou la religion, qui font encourir des risques trop grands de déboucher sur des polémiques, sont également frappés d'interdit. La fidélité conjugale semble aussi figurer au rang des sujets tabous (Raucourt, cité par Lacroix 1990 : 301-302), peut-être à cause du malaise que ce sujet pourrait provoquer. Durrer récapitule ainsi la liste des sujets interdits par nature :

C'est à peu près la même liste de sujets¹³⁵, si ce n'est pas interdits, du moins

déliçats, que l'on trouve énumérés dans les manuels de savoir-vivre : - la mort - la maladie - l'argent - la sexualité - l'apparence physique - la religion et la politique (Durrer 2001 : 254).

Mais indépendamment du problème de la bienséance des sujets abordés, d'autres règles régissent l'initiation d'un thème de conversation. Il faut que ce dernier soit susceptible d'intéresser les interlocuteurs :

- [...] Mais je dois dire que ce qu'elle racontait alors, on ne l'écoutait pas. - Qu'est-ce que c'était ? - Oh, n'importe quoi. Des conversations inventées - je vous en ai parlé. Ça n'avait jamais de rapport avec ce qui nous intéressait. - Nous ? - Je veux dire Marie-Thérèse, moi, les habitués de chez Robert (L'amante : 118-119).

D'autres obligations, relevant de la pure compétence linguistique du locuteur, sont également soulignées dans les textes durassiens : trouver le mot juste, compléter ses phrases en conformité avec la syntaxe. Mais ces normes linguistiques restent relativement rares :

1.
- Vous avez dit au juge ceci : « Un jour, Marie-Thérèse Bousquet faisait la cuisine... » vous n'avez pas fini la phrase et je vous demande de la finir avec moi. [...] - Pourquoi n'avez-vous pas fini cette phrase avec le juge ? (Amante : 135-136).

2.
Il lui demande ce qu'elle préfère, il ne dit pas entre quoi et quoi (Yeux : 128).

3.
Je n'suis pas né de la dernière. La dernière de quoi ? il avait oublié (Pluie : 67).

Ces trois exemples font référence à la complétude des phrases. Si le premier indique une dérogation générale à cette norme, les deux autres la relient plus explicitement à la norme syntaxique. Le verbe « préférer » se construit habituellement avec un double complément. Néanmoins, cette utilisation intransitive du verbe n'est pas exclue, aussi est-ce plutôt la sincérité de la question qui se trouve remise en doute, du fait que le locuteur ne précise pas les domaines du choix. Quant au troisième exemple, il se situe plutôt dans le champ humoristique puisqu'il oppose l'usage habituel du mot « dernière » à l'usage stéréotypé qu'en fait le père, mais ce procédé résulte d'une assimilation progressive du narrateur à la famille. Comme le père, nous l'avons vu, se trouve dans l'incapacité d'utiliser à bon escient les expressions toutes faites servant de routines conversationnelles, le narrateur se laisse progressivement contaminer et la non-compétence conversationnelle du père atteint le narrateur dans sa communication avec le lecteur.

Le problème du choix lexical était apparu avec l'utilisation du terme « irréprochable » pour qualifier la conduite d'Anne-Marie Stretter et un sens conventionnel, relié au microcosme social, était alors conféré au terme. Un exemple assez similaire apparaît dans *L'amante* :

- Vous en parliez comme d'une folle avec Alfonso ? - Non, comme d'une femme

¹³⁵ Elle avait auparavant cité la liste des domaines qui relevaient du « droit à la vie privée ».

d'abord, une femme qui était folle par certains côtés mais pas d'une folle avant tout. Nous ne disions pas ce mot à son propos. Ça aurait été la condamner. On l'aurait plutôt dit d'autres gens qui n'étaient pas fous, que d'elle, justement (Amante : 61 ; nous soulignons).

L'extrait fait état d'un interdit de langage, norme d'usage entre Robert Lamy et Alfonso. Mais le paradoxe est que ce qui est présenté comme une espèce de convention entre les deux hommes décrit en fait une réalité linguistique où le mot « fou » est très souvent employé pour des gens qui ne le sont pas, alors que, pour des gens qui le sont réellement, des euphémismes sont trouvés du type « il/elle n'a plus toute sa tête », ou de l'ordre des spécificités médicales comme « il/elle est atteint(e) de névrose ».

Mais dans l'ensemble, la compétence linguistique semble très peu intéresser Duras. À la différence de certains écrivains belges comme Amélie Nothomb ou Dominique Rolin, qui centrent leur commentaire narratif des conversations sur ce type de compétence¹³⁶, Duras préfère mettre en lumière les compétences conversationnelles.

D'autres normes définissent, cette fois, plus spécifiquement l'attitude de l'interlocuteur :

On ne se parlait presque plus, surtout à la fin. Je ne lui disais même plus quand je sortais. Et puis il fallait un temps fou pour lui raconter une histoire très simple. Il fallait deux heures pour qu'elle comprenne ce qu'on lui disait (Amante : 84).

Il semble donc que, lorsqu'on s'adresse à quelqu'un, l'on s'attende au minimum à une certaine compréhension de sa part, norme à laquelle Claire Lannes paraît déroger.

Certaines règles concernent l'obligation de clôturer l'échange. Toute réplique initiative semble réclamer une réplique réactive, comme le marquent les très nombreux « il ou elle ne répondit pas » qui parsèment les dialogues durassiens. Ils soulignent l'obligation de répondre à une question, mais aussi à des assertions, à des ordres ou à des polémiques...

Si la plupart des normes conversationnelles règlent donc le rapport entre les « participants ratifiés »¹³⁷, les romans durassiens mentionnent souvent les attitudes habituelles des « bystanders-épieurs » (Goffman, repris par Kerbrat-Orecchioni 1990 : 86). Celles-ci consistent soit à écouter les conversations des autres comme le font les voyageurs du train lors de la conversation entre les deux inconnus de *La pluie* (p. 45-46), soit à se rapprocher pour mieux entendre, lorsqu'on surprend une conversation intime entre deux personnes. Ce comportement référant à une habitude humaine motivée par la curiosité sera refusé par Peter Morgan (*Consul* : 73) qui préférera se conformer à la norme sociale édictée par la politesse : ne pas percevoir ce qui ne lui est pas destiné. Force nous est de constater que les normes-habitudes ne correspondent pas aux normes de bienséance, qui relèveraient plus des normes-obligations pour tout individu socialisé.

¹³⁶ Comme nous l'avons montré dans un article sur « Le dialogue chez Dominique Rolin » à paraître dans les Actes des Journées d'Étude sur la Littérature Française de Belgique (Kairouan 1998), cette attitude qui consiste pour un romancier à référer aux normes linguistiques s'explique généralement par la volonté de s'insérer dans le « champ littéraire ». On retrouve une attitude fort similaire chez les écrivains maghrébins d'expression française. Autrement dit, dans toutes les littératures situées à la périphérie du champ.

¹³⁷ Nous les retrouverons d'ailleurs sous la forme des maximes conversationnelles.

L'existence de « *bystanders-overhearers* », c'est-à-dire de témoins dont « l'émetteur est conscient » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 86), contraint le locuteur à parler plus bas, comme le signalent à plusieurs reprises les romans durassiens :

Ils parlaient à voix basse de crainte de gêner les voyageurs, [...] (Pluie : 46). Nous n'étions pas seuls dans le compartiment, il fallait parler à voix basse (Ravissement : 190).

Cette norme est à relier aux règles de politesse, puisqu'il s'agit de ménager la face négative des autres en n'envahissant pas leur territoire par la voix.

2.4.2. Les maximes conversationnelles.

Ces maximes sont formulées par Grice, et réunies sous un macroprincipe de coopération¹³⁸. Elles revêtent un caractère tellement obligatoire qu'y déroger implique nécessairement un travail d'inférences. Toutefois, au vu du texte durassien, il semblerait que, si aucune inférence précise n'est à trouver, déroger à ces règles suffirait pour que des propos échangés se voient privés du statut de conversation :

- Qu'est-ce que tu disais hier, au fait ? que le nègre a du blanc une intelligence plus grande que le blanc peut avoir de lui ? - Oui, dit Ludi, enfin si on veut... [...] - Ce n'était pas une conversation, dit Jacques en souriant gentiment à Diana, tu le sais bien, Ludi a dit n'importe quoi, ce n'était pas du tout ce qu'il voulait dire (Chevaux : 184 ; nous soulignons).

Le fait que Ludi dise n'importe quoi, ainsi que son attitude hésitante lorsqu'on lui rappelle ses propos, montre qu'il a dérogé au minimum à la maxime de qualité, mais peut-être aussi aux maximes de quantité et de relation. Cette dérogation sans « implicature » possible enlève donc le statut de conversation aux propos échangés, les reliant au bavardage gratuit.

2.4.2.1. Le principe de coopération.

Duras souligne assez systématiquement les dérogations aux maximes conversationnelles et tout d'abord au principe de coopération. Le refus de coopérer peut, lorsqu'il revêt un caractère systématique, dénier à l'interaction son statut de dialogue¹³⁹ comme dans cet exemple du *Consul*, où le refus de Charles Rossett transforme le dialogue en un monologue délirant :

Il dit qu'elle est belle, Anne-Marie Stretter, que lui la trouve belle, quel visage [...]. Charles Rossett ne répond pas. Il doit lui dire quelque chose pour arrêter ce qu'il nommera lui aussi le délire du vice-consul. [...] - Peu importe, Blue Moon ou non, dit-il, c'est une femme qui n'a pas de... préférences [...]. Charles Rossett ne répond pas (Consul : 170-171).

Mais souvent, le refus de coopérer revêt une forme moins systématique qui peut, à notre sens, déjà se situer au niveau de la complétude de l'échange et donc de la réalisation des « paires adjacentes ». Le refus de répondre à une question, d'exécuter un ordre, de

¹³⁸ Pour rappel, elles furent reformulées en lois du discours par Ducrot et Kerbrat-Orecchioni.

¹³⁹ Le terme est utilisé ici dans le sens commun de conversation à deux participants.

répondre à une insulte ou à un compliment, d'écouter un conseil, de polémiquer est d'ailleurs une des dérogations aux normes que le texte durassien mentionne le plus fréquemment. Il prend souvent, comme nous l'avons vu, la forme d'une simple négation. Mais, il peut parfois revêtir des formes plus explicites et devenir définitoire d'une personnalité, comme l'est le refus de répondre aux questions pour Claire Lannes :

- Elle ne vous répondra pas monsieur, elle ne répond jamais quand on la questionne, laissez-la parler toute seule. Claire ! (Amante : 45).

Quant au fait de devoir répondre à une polémique, les normes diffèrent selon la vision que l'on a des conversations. À en croire Lacroix, la bienséance voudrait que l'on évite tout sujet qui risquerait d'entraîner des polémiques et ainsi de métamorphoser la conversation en discussion, voire en dispute :

Il faut empêcher, rappellent avec insistance la plupart des manuels, que la conversation ne dégénère en discussion. Converser, c'est échanger des idées - tandis que discuter consiste à les opposer : telle est la distinction lexicale admise par la quasi-unanimité des auteurs. A. Balbigny décrit clairement le processus : une fois franchi le cap de la discussion, explique-t-il, le débat d'idées est gros de conflits. La tentation est alors de « s'obstiner » et de laisser la discussion, à son tour « dégénérer en dispute » (Lacroix 1990 : 37).

Qu'une société polie qui vise à maintenir une harmonie sociale préfère éviter le débat n'est pas pour nous étonner. Néanmoins, il faudrait se demander si, sur le plan purement conversationnel, la norme ne consisterait pas à continuer l'échange sur le ton sur lequel il a été initié, même s'il est de l'ordre du polémique. C'est ce que semble vouloir dire Duras dans l'exemple de *Détruire* par la phrase « Vous vous trompez encore. Mais nous pouvons descendre ». On rejoint alors la discussion qui s'est engagée à propos de la notion de « coopération » chez Grice. Kerbrat-Orecchioni (1986 : 197) montre que certains théoriciens considèrent « le modèle coopératif » comme « une fiction idéaliste et lénifiante, qui fait bon marché des conflits, affrontements et ratés qui caractérisent aussi les échanges verbaux » et refusent donc d'insérer la polémique au sein de ce modèle. Cette contestation relève, à notre avis, d'une mauvaise compréhension de Grice qui voyait dans ce principe le fait de poursuivre « le but ou la direction acceptée de l'échange parlé » (Grice 1979 : 61) dans lequel les partenaires de la conversation sont engagés. Dès lors, si une direction polémique est initiée, il relève du principe de coopération de poursuivre la polémique, sauf si, comme dans l'exemple de *Détruire*, le locuteur, par raison stratégique ou autre, dégage l'allocutaire de cette obligation.

Parfois, quand il s'agit d'une réponse à une assertion, la négation du verbe répondre indique la volonté de ne pas poursuivre sur le thème initié, c'est-à-dire sur le sujet global de la conversation :

- Je suis allé à l'hôtel, dit-il. Il était encore là. Nous avons parlé ensemble. Elle ne répondit pas. Elle fit encore quelques brasses. [...] - Jamais je ne saurai nager. - Essaye de comprendre. - Je ne sais pas de quoi tu parles. - Je ne voulais pas lui parler [...] (Chevaux : 178).

Jacques voudrait faire porter la conversation sur l'homme au bateau, l'amant de Sara, mais celle-ci refuse obstinément de continuer sur ce thème qu'elle juge gênant. Dans un premier temps, comme l'indique le narrateur, elle refuse de répondre et elle continue son

activité. Dans un deuxième temps, elle feint de ne pas comprendre le thème délicat sur lequel Jacques cherche à l'aiguiller. Il est à noter aussi que si elle identifiait directement le « il » à l'homme au bateau, elle avouerait en quelque sorte son adultère. Un véritable dialogue de sourds va alors s'engager. Sara tentera de s'en échapper en nageant tant bien que mal. La non-coopération de Sara marque, pour le lecteur, le refus clair de l'aveu et forcera Jacques lui-même à formuler l'adultère :

- [...] j'avais envie de le connaître un peu l'homme avec lequel... - Oh ! que je voudrais savoir nager, dit-elle. - Avec lequel je vais te laisser chaque nuit pendant mon voyage à Paestum (Chevaux : 179).

Coopérer, c'est aussi poser les questions sur les informations qui ne sont pas fournies par le locuteur. La dérogation à ce principe est également mentionnée par Duras :

Son père lui a dit : Si je me souviens bien, nous avons un cousin dans la plaine des Oiseaux, il est sans trop d'enfants, il peut peut-être te prendre comme domestique. Elle ne demande pas encore la direction (Consul : 10-11). Il se tait complètement après avoir dit qu'il faisait de la musique étant enfant et après avoir ajouté de façon plus intelligible que ses études de piano ont été interrompues lorsqu'il a été mis dans une école de province. Elle ne demande pas quelle école, quelle province ni pourquoi (Consul : 123).

Dès lors le principe de coopération revêt, chez Duras, trois formes textuelles : continuer le sujet initié (ou thème), demander des compléments d'information et réaliser les paires adjacentes, donc répondre à l'acte de langage initiatif.

Mais coopérer, c'est aussi se consacrer entièrement à la conversation, et dès lors le non verbal est également convoqué sous forme d'une série de contraintes pour les participants. Le fait de mettre « la soie noire » sur le visage (Yeux : 100-101) constitue une transgression grave à l'attitude que doivent avoir les participants à une conversation. Il semblerait aussi qu'il soit du devoir du récepteur de percevoir les signaux non verbaux comme les signes d'émotion chez l'autre :

Lui ne voit rien d'elle. Ni que ses mains sont inertes sur la table. Ni le sourire défait. Ni qu'elle tremble. Qu'elle a froid (Yeux : 14).

Bien sûr, ce type de coopération relève plus de l'interaction que de la conversation pure puisque les personnages n'ont pas encore entamé de conversation à proprement parler et l'on pourrait se demander si ce principe de coopération conversationnel n'est pas plus généralement un principe interactionnel qui comprendrait un volet linguistique. Le même cas est signalé pour le vice-consul qui, lui non plus, ne remarque rien :

Le vice-consul ne voit rien semble-t-il, il ne voit pas qu'elle est occupée, qu'elle se doit de rester là pour dire bonsoir, il est devant elle - cela jette un froid, les gens s'arrêtent -, il ne voit rien, il s'incline, elle ne comprend pas [...] (Consul : 141-142).

La transgression du vice-consul est marquée par la négation et par la consternation sociale qu'elle provoque. Mais ici aussi, il s'agit plus globalement d'une interaction.

2.4.2.2. La maxime de relation.

Elle est ainsi définie par Grice (1979 : 61) :

"Parlez à propos" (be relevant). Dans sa concision, cette règle dissimule bon nombre de problèmes préoccupants : quels sont les différents genres et centres de pertinence possibles, comment se modifient-ils au cours d'un échange parlé, quelles sont les procédures normales qui servent à changer avec légitimité le sujet de la conversation, etc.

Grice s'interroge sur les genres et les centres de pertinence. Le texte durassien en met quelques-uns en lumière, même si les cas de dérogation mentionnés sont plus rares que pour le principe de coopération.

Le premier lieu de la pertinence est évidemment relié au sujet de la conversation : il faut que les propos de tout locuteur s'enchaînent sur la thématique de la conversation. Mais, cette obligation contient aussi ses propres limites, dans la mesure où une conversation riche est celle où les thèmes sont variés. D'ailleurs dans la vie quotidienne, comme chez Duras, des expressions du type « au fait » ou « dis-moi » permettent de feindre de se raccrocher apparemment au sujet alors qu'on s'en écarte, et deviennent alors des marqueurs de transgression à cette norme :

- Qu'est-ce que tu disais hier, au fait ? que le nègre [...] (Chevaux : 184 ; nous soulignons). - Je ne dis pas, dit Jacques, bien sûr que c'est triste, mais il ne se passera rien entre Diana et ce type. Il hésita à dire quelque chose et ne le dit pas. Tu verras, tu peux attendre dix ans. Dis-moi, et les pâtes aux vongole ? (Chevaux : 66 ; nous soulignons).

Les deux exemples montrent que la non-pertinence des propos peut se faire soit par rapport à l'enchaînement sur la réplique de l'autre, soit par rapport à l'enchaînement sur ses propres propos. Toutefois, la deuxième transgression étant moins grande que la première, elle constitue une des stratégies utilisées pour permettre à un des partenaires de la communication de changer de thème.

Un personnage comme Lol V. Stein est souvent présenté comme quelqu'un qui ne respecte pas la pertinence des propos. Il est à noter d'ailleurs que Duras caractérise fréquemment ses personnages par leur attitude communicationnelle :

1.
Elle part dans une longue digression sur une crainte qu'elle a [...] (*Ravissement* : 137 ; nous soulignons).

2.
Tu as toujours ton doux visage, dit Tatiana. Voici, dans un sourire, voici une moquerie très joyeuse, mal à propos me semble-t-il. Tatiana reconnaît quelque chose tout à coup. - Ah ! disait-elle, tu te moquais comme ça aussi quand on te le disait (*Ravissement* : 83 ; nous soulignons).

3.
Dis-moi quelque chose sur le bonheur, dis-le moi. Lol demande, sans agacement avec gentillesse : - Pourquoi Tatiana ? - Quelle question Lol (*Ravissement* : 151 ; nous soulignons).

La digression est un cas typique de propos non pertinent. Dans le deuxième exemple, le commentaire touche une réponse non verbale, mais ce sourire réactif est l'équivalent

d'une réponse verbale et fait donc partie intégrante de la conversation. Aussi n'irons-nous pas, comme pour le principe de coopération, jusqu'à généraliser cette maxime conversationnelle à une maxime interactive. Le troisième exemple dénonce un double cas de non-pertinence des propos : celle de Tatiana que relève la question de Lol et celle de Lol que souligne l'indignation de Tatiana.

La transgression est à chaque fois soulignée de manière explicite par le personnage-allocutaire ou par le personnage-narrateur, observateur de l'interaction. Mais parfois, la non-pertinence n'est signalée par aucun marqueur explicite. Le lecteur devra alors l'inférer à partir du manque d'enchaînement des répliques. Cette incohérence rapproche les propos de personnages des conversations réelles où des coq-à-l'âne pas toujours annoncés ou pondérés par des marqueurs explicites apparaissent. Cependant, sur le plan littéraire, le caractère transgressif du procédé est renforcé par le fait que le texte écrit exige encore une plus grande cohérence que le texte oral (on fait un plan à l'écrit, on n'en fait pas pour une conversation) :

- Regarde tous ces arbres, ces beaux arbres que nous avons, comme il fait doux. - Le plus difficile, qu'est-ce que ça a été Lola ? demande Tatiana (Ravissement : 92).

La transgression se produit donc à un double niveau. Le premier figure au sein du dialogue même des personnages où la réplique de Tatiana déroge à toute règle de pertinence et l'autre au sein de la communication avec le lecteur où le texte témoigne d'une incohérence manifeste. Cette incohérence témoigne auprès du lecteur de la volonté de Tatiana de comprendre, de cerner Lol V. Stein qui perpétuellement se dérobe, comme ici dans sa sensibilité pour les éléments naturels.

Un autre lieu de pertinence mentionné par le texte durassien réside dans le lien du sujet de conversation avec la situation ou contexte¹⁴⁰. Ainsi, lorsque les bateaux passent dans *Les yeux* (p. 117), il aurait semblé normal, comme l'indique l'usage de la négation, que l'homme en parle, mais « Il ne lui a pas parlé du bateau blanc ». *L'amante* pointe une obligation du même genre, puisque l'écrivain-enquêteur s'étonne qu'Alfonso n'ait pas posé de question sur une situation somme toute assez étrange :

- Avez-vous rencontré quelqu'un pendant ces trajets ? - Je l'ai dit au juge. Une fois j'ai rencontré Alfonso. [...] - Quelle heure était-il ? - Entre deux heures et deux heures et demie du matin je crois. - Il n'a pas eu l'air étonné ? Il ne vous a pas demandé ce que vous faisiez là ? - Non, lui-même était sur la route, alors. [...] - Vous ne trouvez pas extraordinaire qu'il ne vous ait pas posé de questions ? (Amante : 134-135).

Parler de la situation, s'interroger sur les situations bizarres constituent donc une norme de pertinence. Dans les interactions authentiques, il semble que les propos sur le contexte soient même parmi les seuls éléments qui autorisent à couper une conversation en cours : que ce soit les commentaires sur les plats servis à table qui coupent les propos de table, ou sur l'écureuil qui passe dans le jardin, tout sujet relié à une situation ponctuelle autorise à une rupture de la thématique conversationnelle en cours. Toutefois, si une interruption de ce genre est autorisée, sa répétition deviendrait indécente : la

¹⁴⁰ Nous avons déjà signalé que c'est ce lien qui préside à l'interdiction de certains sujets.

maîtresse de maison qui interrompait à tout bout de champ la conversation des convives pour leur demander si le repas est bon, s'ils reprennent de tel ou tel plat, ou s'ils ne veulent pas un peu de pain, d'eau ou de sel deviendrait vite exaspérante.

Un autre critère de pertinence des propos est à rechercher au niveau de la relation interpersonnelle entre les personnages. Les notions de verticalité et d'horizontalité des relations, comme les notions de distance et de proximité, paraissent conditionner assez profondément la pertinence d'un propos, mais alors la pertinence rejoint souvent le problème de la politesse. Ainsi, il semble totalement déplacé et même inconvenant de demander un plaisir, de manifester un intérêt pour un objet personnel que possède quelqu'un qu'on ne connaît pas très bien, car cela aurait comme conséquence de placer d'emblée toute la relation potentielle sur le plan de l'intérêt :

- Et alors ? Tu lui as parlé de son bateau ? - Quand même, dit Ludi, on vient juste de faire sa connaissance (Chevaux : 13).

Sara voulait aller faire un tour en bateau, elle espérait que Ludi en avait parlé à l'homme, mais Ludi lui fait comprendre à quel point une telle demande eût été transgressive par rapport à l'état de leur relation.

Le dernier lieu de pertinence qui apparaît dans le texte durassien est d'un ordre plus purement linguistique et concerne les expressions routinières référant à telle ou telle situation communicationnelle. Le père de *La pluie*, en utilisant, lors de sa conversation avec l'instituteur, « on est venus pour vous servir » (p. 60) et « vous n'avez plus besoin de nous ? » (p. 67) dévie les expressions de leur contexte communicationnel habituel, dans la mesure où il utilise au sein d'une relation à dominante horizontale (le père et l'instituteur sont dans une forme d'égalité puisque tous deux jouent à des niveaux différents le rôle d'éducateur) des termes relevant d'une relation à dominante verticale typique de celle qui unit les maîtres et leurs domestiques. L'identification de ce décalage qui se produit entre l'expression et son utilisation normale est fondée sur les compétences communicationnelles du lecteur qui doit, pour le repérer, replacer les expressions dans leur contexte réel.

2.4.2.3. La maxime de quantité.

Comme nous l'avons dit précédemment, les deux aspects que cette maxime comprend¹⁴¹ pourraient, dans le cadre d'une reformulation en lois du discours, se retrouver sous l'appellation très parlante de loi d'informativité et de loi d'exhaustivité (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 214). Il semble que la dérogation à cette maxime - ou norme conversationnelle, sous ces deux aspects - soit relevée par les personnages durassiens ou par le narrateur.

Si le non-respect du principe de coopération était susceptible de faire perdre son statut au dialogue, la loi d'informativité, quant à elle, paraît être de nature à conditionner l'existence même de l'interaction, puisque le narrateur du *Consul* s'étonne, alors que le vice-consul sait tout ce qu'il devait savoir, qu'« il ne parte pas encore » :

Le vice-consul a très longuement questionné le directeur du Cercle sur

¹⁴¹ Pour rappel : « que votre contribution contienne autant d'information qu'il est requis » et « que votre information ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis ».

Anne-Marie Stretter, sur ses amants, son mariage, son emploi du temps, ses séjours aux Îles. Il semblerait qu'il sache ce qu'il voulait savoir, mais il ne part pas encore (Consul : 75). Les soirées qu'ils passent ensemble vont sans doute être ennuyeuses parce qu'il semblerait que le vice-consul de France à Lahore n'ait plus grand-chose de neuf à raconter ou à inventer sur sa vie, ni lui, le directeur, à inventer ou à raconter sur la sienne, sur les Îles, sur la femme de l'ambassadeur de France à Calcutta (Consul : 90).

Au vu de ces deux extraits, l'informativité semble être sinon la raison d'être de l'interaction, au moins son moteur. C'est elle qui justifierait que l'on reste en interaction avec quelqu'un, c'est elle aussi qui mettrait du piment aux différentes réunions.

Ensuite, il semblerait que poser une question alors qu'on connaît la réponse constitue aussi une dérogation à la loi d'informativité :

Jeanne : Non. Tu le sais, alors pourquoi tu le demandes ? Le père : Pour que tu le dises (Pluie : 85).

Ce type de dérogation est assez systématiquement souligné par le texte durassien, dans la mesure où l'inférence qu'elle impose se situe dans la problématique chère à Duras du dit et du non dit, comme le souligne l'exemple d'ailleurs.

Mais, toute dérogation à la loi d'informativité n'est pas nécessairement transgressive par rapport au code conversationnel élargi et au macroprincipe de coopération qui, selon Grice, le conditionne :

- Vous avez dit que vous mangiez quand même la viande en sauce. - Je viens de vous le dire (Amante : 151).

L'écrivain-enquêteur énonce une phrase qui reprend une information que Claire Lannes venait de lui fournir et déroge ainsi à la loi d'informativité. L'inférence à faire est qu'il s'agit d'une phrase de relance visant à poursuivre la conversation. Claire Lannes ne le comprend pas et réagit sur la transgression informationnelle. Ce faisant, elle montre son incompétence communicationnelle au lecteur qui est censé connaître le rôle joué par ce type de propos.

Le deuxième aspect de la maxime, reformulée en loi d'exhaustivité, rentre aussi dans les préoccupations durassiennes. Mais cette fois, son respect semble être de règle dans l'univers durassien et fait même l'objet de marqueurs linguistiques explicites et variés. Les verbes comme « ajouter », « continuer » que l'on retrouve comme verbes introducteurs dans la quasi-totalité des romans en sont le signe. Mais Duras signale aussi très explicitement l'obligation absolue de la respecter dans certains contextes interactionnels comme l'aveu :

Je ne sais pas si je dirai où est la tête. - Pourquoi pas ? - Pourquoi ? - La règle veut que les aveux soient complets (Amante : 139 ; nous soulignons).

Quant à la loi d'« anti-exhaustivité »¹⁴², le texte durassien la mentionne très explicitement sous cette formule :

- Je vous cache des choses, c'est vrai. La nuit je rêve de vous dire. Mais avec le jour tout se calme. Je comprends. - Il ne faut pas tout me dire. - Il ne faut pas, non. Voyez, je ne mens pas (Ravissement : 170 ; nous soulignons).

¹⁴² Pour rappel, Kerbrat-Orecchioni 1986 :219.

L'originalité durassienne consiste à faire figurer cette loi dans un contexte de confiance qui, comme l'aveu, est plutôt régi par la loi d'exhaustivité. Or les personnages durassiens, qui pourtant se confient, pratiquent souvent une sélection des informations au sein même de la confiance :

Chaque soir le directeur du Cercle parle des Indes et de sa vie. Et puis le vice-consul de France à Lahore raconte ce qu'il veut sur la sienne (Consul : 75). - Des tennis je ne parlerai à personne, dit le directeur, même si vous me le demandiez (Consul : 90). Elle vient de le découvrir : Lol ne dit pas tout. [...] - Tu nous caches quelque chose, Lola, dit Tatiana. - Même si Lol disait ce secret, dit Pierre Beugner, il ne serait peut-être pas celui qu'elle croit, malgré elle, il serait différent, de celui... (Ravissement : 107-108).

Dès lors, le personnage durassien apparaît comme fondamentalement manipulateur, mais cette fois aux yeux du lecteur puisque la confiance devient pour lui une sorte de stratégie qu'il utilise très bien à des fins personnelles. Il force même parfois le confident à s'épancher et à quitter son rôle somme toute assez passif. Tel est le cas du vice-consul qui au sein de ses confidences à Charles Rossett contraint ce dernier à dire des choses qu'il n'avait nullement l'intention de dire :

Elle est si... secrète, je ne sais rien, ainsi ce matin - Je suis en train de lui dire une chose que je ne devrais pas dire, pense Charles Rossett, mais l'impatience du vice-consul appelle la confiance de façon irrésistible -, quand elle est venue me raccompagner à la grille, tout à coup elle a pleuré... sans raison visible... elle n'a pas dit pourquoi... tout, dans sa conduite, doit être pareil, je crois bien... (Consul : 171 ; nous soulignons).

Cette loi d'« anti-exhaustivité » est à relier ici à un devoir de réserve, mais peut rejoindre des normes de décence ou de convenance :

[...] il ne se passera rien entre Diana et ce type. Il hésita à dire quelque chose et ne le dit pas (Chevaux : 66).

Jacques se retient d'informer Ludi sur la relation probable de Sara et de l'homme au bateau et la loi rejoint ici une sorte d'obligation de décence. Cet exemple est une fois encore à resituer dans le contexte du double circuit de communication au sein duquel se trouve le dialogue romanesque, puisque les propos de Jacques, s'ils dérogent bien à la loi d'exhaustivité au sein la conversation entre Jacques et Ludi, y répondent dans le dialogue qui unit l'auteur et le lecteur inscrits. Ils permettent d'informer le lecteur que Jacques est au courant de la relation de sa femme et de l'homme au bateau. Bien sûr, comme souvent chez Duras, le fait n'est pas explicité, c'est au lecteur de le déduire par la connexion entre l'hésitation de Jacques et le thème général du propos : la relation amoureuse possible entre l'homme du bateau et Diana.

Mais, déroger à cette loi peut s'avérer salutaire, quand il s'agit de la formulation d'une opinion qui pourrait déplaire ou qui obligerait à prendre parti dans une discussion ou un conflit :

- Jacques, qu'est-ce qu'il en pense ? dit Diana. - Il ne l'a pas dit. Sara s'adressa à l'homme : Qu'est-ce qu'en pense un homme ? Qu'est-ce que vous en pensez ? - C'est-à-dire, dit l'homme. Il rit. - Oui, c'est ça exactement, dit Diana. - Je vois, dit Sara. Ils se mirent à rire de bon coeur (Chevaux : 69).

Toutefois, le non-respect de cette loi d'anti-exhaustivité est, dans le contexte durassien, souvent relié à la notion de mensonge :

- Elle disait chaque jour, comme si c'était la première fois, qu'elle s'était promenée là ou là, dans quel quartier, mais elle ne signalait jamais le moindre incident auquel elle aurait assisté. [...] Lol ne parlait jamais d'achats qu'elle aurait pu faire. Elle n'en faisait jamais durant ses promenades à S. Tahla. Ni du temps (Ravissement : 43-44).

Les notations narratives sont un moyen utilisé par l'auteur inscrit pour faire comprendre au lecteur que Lol ment, que ses promenades ont un autre but que le simple intérêt de sortir.

Des réparations apparentes qu'indique une expression comme « j'ai oublié de te dire » sont à relier au mensonge par omission :

- Ah oui, dit Ludi, j'oublie de te dire, on est venu en bateau avec lui, Gina, Diane et moi (Chevaux : 65).

Là encore, et le fait est d'importance au sein de la communication auteur-lecteur inscrits, il signale la difficulté pour Ludi d'aborder le sujet délicat de la liaison possible entre Sara et Jean, l'homme au bateau. Le problème du mensonge n'est donc pas à relier uniquement à la maxime de qualité.

Il peut aussi arriver aussi que les personnages donnent plus d'informations que nécessaire et ainsi ne respectent pas la loi d'anti-exhaustivité :

Elle détaillait - elle croit peut-être que c'est ce qu'on veut savoir - la grandeur de la dernière maison qu'elle a habitée, à U. Bridge, pièce par pièce, de façon assez longue pour que la gêne s'installe de nouveau chez Tatiana Karl et Pierre Beugner (Ravissement : 82).

Grice (1979 : 61) indiquait que « l'excès d'information peut être déroutant parce qu'il est susceptible de faire dévier l'échange vers des points de détail ; et il peut aussi avoir un effet indirect, en ce que les interlocuteurs peuvent l'interpréter à tort, en pensant par exemple qu'il y a une *raison particulière* à un tel excès d'information ». C'est cet effet indirect que Jacques Hold essaye de conjurer en le faisant passer auprès du lecteur pour un acte intentionnel de la part de Lol (« elle croit peut-être que c'est ce qu'on veut savoir ») et non pour une forme de sa folie. Grice montrait la parenté entre l'excès d'informations et la règle de pertinence (« on peut encore hésiter à admettre cette règle pour une autre raison : en fait, sa fonction va être remplie par une autre règle, la règle de pertinence »). La notion de digression est celle qui illustre le mieux le lien existant entre la loi de pertinence et la loi d'anti-exhaustivité.

2.4.2.4. La maxime de qualité.

Grice (1979 : 61) en fait une règle primordiale. Kerbrat-Orecchioni, dans sa reformulation en loi de sincérité (1986 : 204), précise qu'« il importe d'assortir immédiatement l'énoncé de cette "loi de sincérité" de la clause suivante : elle ne prétend nullement que l'on croit nécessairement à la vérité de ce qu'on affirme, ni que l'on a toujours l'intention de tenir ses promesses ou de voir exaucer ses requêtes. Elle énonce simplement que parler, c'est se prétendre sincère dans son énoncé... ». Rectification donc, par rapport à la maxime de Grice.

Dans le cadre restreint de la loi de sincérité, on la trouve mentionnée pour les rituels de salutation à propos de Ramon Fernandez pour lequel le texte dit « C'était quelqu'un de sincère. [...], il était heureux de vous voir, et c'était vrai » (*L'amant* : 84). Or c'est justement dans ces routines du type « je suis heureux de vous voir », « je suis enchanté de vous rencontrer » que la sincérité du locuteur est la plus souvent mise en doute. C'est dans le cadre de ces routines, qu'il faut ajouter des expressions du type « sincèrement », « c'est vrai » ou « du fond du coeur » visant à corriger le peu d'implication du locuteur dans son dire.

Par contre, si cette loi de sincérité est étendue à la maxime de qualité, toutes les héroïnes durassiennes, tous les héros y dérogent. Tous fraudent et mentent. Leur mensonge ou leur manque de sincérité sont d'ailleurs souvent signalés aux lecteurs par une dérogation à d'autres maximes, ainsi que nous l'avons vu pour Lol ou pour le vice-consul. Leur attitude est d'ailleurs rejointe par les inventions et les différents mensonges des narrateurs durassiens.

2.4.2.5. La maxime de modalité.

Cette maxime, assortie d'un idéal de clarté, de concision et rejointe par une forme d'obligation de cohérence est assez bien respectée par le texte durassien. Les dérogations concernent plus spécifiquement Claire Lannes et le vice-consul dont les discours délirants sont souvent mentionnés. Ce relatif respect ne doit pas étonner, dans la mesure où parmi les possibilités (Berthelot 2001 : 125 et 183) dont un écrivain dispose pour transmettre les propos de ses personnages, Duras a choisi une forme d'unité entre la parole du personnage et le discours du narrateur. Elle répugne généralement au contraste, qu'elle annule, d'une manière assez originale d'ailleurs, lorsqu'elle le choisit en laissant contaminer le discours narratif par la parole du personnage comme dans *La pluie*. Or le narrateur durassien s'exprime par des phrases courtes, un style concis et clair dans la forme du moins. Les personnages devront alors faire pareil et le style durassien transcende ainsi les discours spécifiques.

2.4.3. Les règles de politesse.

Reste maintenant à examiner, brièvement puisque nous aurons à y revenir, ce que Kerbrat-Orecchioni (1986 : 229) appelle « les lois du discours concernant l'ensemble des comportements sociaux et relevant d'une sorte de code des convenances » et qui pourraient se résumer par les termes de « règles de politesse ». Elles consistent à ménager en permanence lors de la conversation, voire de l'interaction, les quatre faces en présence, à savoir la face positive et la face négative du locuteur (son territoire), la face positive et la face négative de l'allocutaire. Kerbrat-Orecchioni explique, à la suite de Goffman et de Brown et Levinson, cette théorie de la politesse que ce soit dans *L'implicite* ou dans le tome II des *Interactions verbales*, où elle ajoute d'ailleurs le concept de « politesse positive ». Sans en faire ici l'analyse exhaustive, nous dirons que ces règles sont perpétuellement transgressées dans le cadre des textes durassiens, qu'elles peuvent même faire l'objet d'un débat entre personnages et que très souvent la transgression se fait envers plusieurs faces en même temps. Ainsi, les règles concernant les routines

incorporées aux rituels de clôture ou d'ouverture visent globalement le ménagement de toutes les faces.

Certaines règles, comme le fait de ne pas enfreindre le territoire de l'autre, font l'objet d'un débat. Ainsi, dans *Chevaux*, une discussion surgit entre Gina, qui voudrait sortir la « vieille » de son refus obstiné de signer, et l'épicier, qui refuse explicitement cette intrusion dans la vie de la vieille :

- Quand même, dit brusquement Gina à voix haute, ils ne peuvent pas rester là quinze jours, non ? Personne ne répondit. Les douaniers avaient l'air embêtés. [...] - Mais quand même vous ne pouvez pas rester là tout le temps, dit-elle. [...] - Je m'excuse, dit l'épicier, mais je ne crois pas que ce soit le bien que vous voulez tous lui faire qu'elle désire. Gina tourna la tête vers l'épicier, confuse. - Alors, il faut les laisser là quinze jours ? - Pourquoi pas ? Et même plus encore, pourquoi pas ? Tout le monde a le droit de souffrir comme il l'entend (Chevaux : 40-42).

Nous assistons au débat sur l'envahissement territorial que constitue l'aide ou le conseil. Débat qui oppose Gina qui, par générosité ou narcissisme, voudrait aider les vieux et l'épicier qui (attaquant d'ailleurs la face positive de Gina, ce qui explique qu'il s'excuse) répond par un argument du type « on ne fait pas le bonheur des gens malgré eux » ou « tout le monde a le droit de souffrir comme il l'entend ». Dès lors, la question posée au lecteur est celle de la norme comportementale : faut-il laisser souffrir les gens dans l'indifférence ou « se mêler des affaires des autres » ?

Les personnages durassiens, quant à eux, envahissent souvent le territoire de l'autre, que ce soient Lol s'imposant dans la relation Tatiana-Jacques Hold, le vice-consul s'imposant à Anne-Marie Stretter en insistant pour l'inviter à danser, en ne partant pas de la réception obligeant les gens à le mettre à la porte, Chauvin en pénétrant dans l'intimité d'Anne Desbaresdes, l'instituteur forçant la porte de la famille d'Ernesto ou le trio de *Détruire* en s'immisçant dans la vie d'Élisabeth Alione. D'ailleurs, le personnage du voyeur, souvent mis en scène par Duras, est l'exemple extrême de cet envahissement de territoire. Mais ces attaques se font plutôt par les actes que par les paroles, car les actes de paroles, comme l'ordre, le conseil, l'offre, la requête ou le compliment, plus spécifiquement reliés à l'invasion territoriale, sont proportionnellement assez rares dans l'univers durassien. Et nous avons vu que les personnages respectaient, en baissant la voix, le territoire des autres. Dès lors, la transgression de cet aspect de la politesse relève plus d'une norme interactionnelle que d'une norme conversationnelle.

Les transgressions à la règle de ménagement des faces positives concernent essentiellement la face positive du locuteur et passent aussi d'abord par les actes. Ainsi, le héros ou l'héroïne peut perdre toute décence ou toute dignité, comme le vice-consul lorsqu'il brise un verre (p.139) engendrant un silence consterné et lorsqu'il hurle et supplie qu'on le garde (p. 146-147), comme Anne Desbaresdes qui, pour revivre une sorte de scène primitive, rentre dans un café et discute en se saoulant dans un bar où sa présence est transgressive, comme la jeune héroïne de *L'amant* qui s'offre à un chinois malgré tous les tabous de l'époque ou encore celle des *Yeux*, qui accepte de se faire payer pour passer ses nuits avec un jeune homosexuel.

Il semblerait qu'à ces règles rhétorico-pragmatiques qui gèrent la conversation, voire

toute l'interaction, et qui constituent des normes à respecter si l'on vise au bon fonctionnement interactif, il faille ajouter des normes concernant la maîtrise de l'émotion. Bien qu'en ce domaine peu d'études aient été faites, une première division doit être opérée. Certaines émotions concernent le locuteur, celles-là nous intéressent peu ici, car elles relèvent de la « loi de décence » consistant à maîtriser son émotion pour préserver sa propre face. D'autres sont des émotions réactives et relèvent du perlocutoire. Au vu des textes durassiens, savoir communiquer, c'est aussi savoir réagir émotionnellement en respectant des normes. Ces normes signalées généralement par les structures négatives permettent de savoir quand on peut rire, s'étonner, se mettre en colère. Les exemples fournis pour l'étude de la négation du perlocutoire sont assez révélateurs sur ce point.

3. Conclusion.

L'univers romanesque durassien, transgressif et subversif, témoigne cependant de l'existence de nombreuses normes. Cette apparente contradiction correspond en fait à une logique implacable : pour pouvoir exercer une subversion, pour pouvoir décrire des personnages comme transgressifs, il faut se référer aux normes telles qu'elles apparaissent dans la société. Mais la difficulté consiste alors à exprimer ces normes de référence, pour que le lecteur soit en mesure de déterminer la nature de la transgression, sans que le discours narratif ou le personnage n'apparaissent comme trop moralisateurs ou trop didactiques, ce qui est le cas chez des romanciers tels que Gide ou Balzac qui explicitent les normes régissant leur univers fictionnel ou la société qu'il représente.

Aussi Duras privilégie-t-elle les moyens implicites d'expression en systématisant l'usage de certaines techniques comme la référence au script, la négation que nous avons appelée pragmatique et qui relève presque du procédé d'écriture, les interrogations ou encore l'usage d'un « mais », à première vue surprenant. Ce sera alors au lecteur, par un jeu d'inférences et en s'appuyant sur ses connaissances empiriques, de restituer ces normes et de reconnaître celles qui sont strictement fictionnelles et celles qui correspondent directement aux interactions authentiques.

Pour les normes fictionnelles, le lecteur aura un véritable travail de transfert à opérer, pour en dégager la correspondance dans le monde réel. Leur existence permet de casser le rapport mimétique à l'univers de référence. Globalement, l'univers romanesque sera alors dans un rapport de nature bijective avec le monde réel, et le lecteur inscrit sera un lecteur très actif auquel rien, ou presque, n'est donné, mais qui doit rétablir par le jeu des inférences, par sa connaissance du monde, ce qui lui est à peine suggéré.

Duras apparaît, dans sa gestion des normes, comme une fine analyste des rapports humains et des conversations. Même si la plupart des romans se déroulent dans un milieu bourgeois, les rapports humains fondamentaux sont le plus souvent désocialisés et le contexte n'exerce que peu d'influence sur la relation centrale qui s'y noue. Elle se déroule essentiellement dans un lieu comme le café, l'hôtel ou le restaurant où seuls le patron ou la patronne remplissent un rôle social et fonctionnent en garant d'une certaine morale sociale et des normes comportementales. Par contre, dans le cadre interactionnel de la visite et de la réception, Duras met en évidence deux types de normes : l'une concernant la temporalité, l'autre les obligations de la maîtresse de maison.

C'est sur le plan relationnel que les romans durassiens s'avèrent les plus subversifs. Si l'amitié inclut une norme définitoire de confiance, si le couple dénote d'une norme de fonctionnement en « équipe », si la famille, en tant qu'institution, reproduit assez bien les rôles sociaux attribués à chacun, la plupart des relations amoureuses et familiales transgressent toutes les normes. Dans la famille durassienne, les rapports d'amour et de haine sont exacerbés et la tentation incestueuse, quand ce n'est pas l'inceste lui-même, fonctionne en norme de son univers. La relation amoureuse échappe à toute norme, qu'il s'agisse de normes de représentation littéraire, ou qu'il s'agisse de représentation tout court, telle qu'elle s'inscrit dans les scripts. C'est par ce type de relation que Duras subvertit en profondeur l'idéologie bourgeoise et judéo-chrétienne, puisqu'elle en prend le contre-pied.

La plupart des normes conversationnelles relevées ont leur correspondance dans le monde réel et rejoignent les observations des conversationnalistes concernant les règles régissant les interactions et intégrant les compétences rhétorico-pragmatiques, pour lesquelles Duras témoigne d'un intérêt tout particulier. À la différence de certains écrivains - souvent situés par leur pays d'appartenance à la périphérie du « champ littéraire » -, elle n'accorde que très accessoirement d'importance aux compétences linguistiques pures, et remplace souvent l'amour de certains romanciers pour les idiolectes, permettant une caractérisation individuelle des personnages, par ce que l'on pourrait appeler du nom d'« idiolecte communicationnel ». Ce n'est pas une déformation phonétique ou syntaxique qui caractérise le parler de certains de ses personnages, mais une attitude transgressive dans l'une des composantes rhétorico-pragmatiques. Ce que nous avons vu pour Lol, qui se caractérise souvent par la non-pertinence de ses propos, se retrouve chez les autres personnages qui, tous, se caractérisent par une transgression communicationnelle spécifique. C'est la non-écoute, l'incohérence, la confusion, les cris, le délire, les pleurs, le silence, etc. qui les caractérisent. Chaque personnage est représenté comme déviant par rapport à une compétence rhétorico-pragmatique et non par rapport à une compétence linguistique, et les romans se situent presque à la limite de l'exercice de style.

Les normes distribuées entre narrateur et personnages ou faisant référence au savoir expérientiel du lecteur se trouvent à la frontière de la macrocommunication et des dialogues entre personnages, objet plus spécifique de la deuxième partie du travail.

Conclusion

Cette première partie nous a permis d'envisager le dialogue romanesque non pas uniquement comme un dialogue de personnages, mais de le replacer dans la problématique générale du dialogisme en tentant d'articuler des notions comme la transtextualité, la polyphonie, la stéréotypie, les normes, la gestion de l'information, le paratexte - qui avaient vu le jour dans des champs théoriques à la fois très différents et très proches - à la problématique d'un dialogue entre instances narratives qui semble régi, dans son ensemble, par les mêmes maximes et lois que les interactions

conversationnelles authentiques.

Le dialogue de personnages est alors apparu comme un gigantesque trope communicationnel parce que, outre le fait de répondre à une logique diégétique (caractérisation des personnages, progression de la diégèse,...), tout dialogue s'adresse à un lecteur inscrit contraint, chez Duras, à faire de nombreuses inférences, à interpréter rétrospectivement les informations données. C'est ainsi que l'on pourrait affirmer que le texte romanesque durassien programme un lecteur « intelligent », familier de l'oeuvre de la romancière et partageant avec elle un même univers référentiel sur lequel elle joue pour faire ses pointes d'humour. Duras entretient donc en permanence avec son lecteur une « histoire de lecture », disséminant au fil des romans des discours métatextuels (explicatifs de son oeuvre et facilitant les inférences), créant ses propres stéréotypes et fonctionnant en intertextualité interne à l'ensemble de l'oeuvre qu'elle positionne comme un tout, donnant souvent plusieurs versions de la même histoire.

Mais au-delà de ces points fondamentaux, cette réinscription des dialogues de personnages au sein du dialogisme a également permis de démonter certains mécanismes plus spécifiques au fonctionnement de Duras et de son oeuvre.

Au premier rang vient le souci constant chez la romancière d'entremêler réel et fictionnel, tant sur le plan de son personnage (auteur réel et auteur inscrit fusionnent) que sur le plan des personnages fictionnels qu'elle associe souvent aux êtres réels, et sur le plan de l'écriture à laquelle elle confère un pouvoir performatif, comme si l'écriture pouvait refaire le monde. Mais en même temps, elle dénonce en permanence l'échec d'une telle vision aussi bien dans l'écrit que par l'écrit.

En deuxième lieu vient le travail de subversion constant qu'elle effectue – comme auteur réel et comme auteur inscrit - à la fois sur les codes de communication et donc sur le code littéraire lui-même (elle préfère « l'intention de vie » à l'effet de réel, déjoue les scripts traditionnels, bafoue le principe de coopération et toutes les lois qui régissent habituellement l'information littéraire...) et sur l'idéologie et la morale bourgeoises, quand ce n'est pas sur toute forme d'idéologie (certains personnages, certaines voix comme celle du « on » servent de repoussoirs ; d'autres sont les porte-parole d'une destruction).

Enfin, apparaît chez Marguerite Duras une volonté de se placer en position haute dans le « champ littéraire » qui se traduit, au sein de ses textes, essentiellement par tous les phénomènes de transtextualité et par un phénomène d'autostéréotypie ; et que l'on retrouve également dans ses manifestations médiatiques.

Nous n'aurons pas la prétention d'affirmer être la seule à faire ces constats sur Duras. De nombreux critiques ont énoncé, au fil de leur analyse, des remarques allant dans le sens de nos conclusions. Mais il nous semble que, outre le fait d'avoir replacé le dialogue romanesque au sein du dialogisme et d'avoir articulé des notions souvent disséminées dans des champs différents, l'intérêt de cette première partie réside dans la déconstruction, sous l'angle de la pragmatique, des procédés et des techniques qui régissent le dialogue romanesque entendu dans son acception la plus large. Reste donc à analyser le dialogue de personnages, sans perdre de vue son insertion dans un macrocircuit de communication.

DEUXIÈME PARTIE : LE DIALOGUE DES PERSONNAGES

Introduction

Cette partie se centrera plus précisément sur l'étude des dialogues entre les personnages. Il s'agira d'étudier les différentes interactions à la lumière de ce que les interactionnistes ont fait pour les conversations authentiques. Les spécificités du dialogue littéraire, par la mise en forme qu'il exige, font apparaître certains mécanismes qui, en retour, pourront contribuer à l'analyse des conversations authentiques. Pour ces dernières, de nombreux phénomènes ont été analysés, notamment par des études anglaises et américaines. Kerbrat-Orecchioni, dans les trois volumes qu'elle consacre aux interactions verbales, les passe quasiment tous en revue, synthétisant la plupart des théories en cours et apportant, pour les interactions réelles, un éclairage particulier notamment concernant le trope communicationnel, la classification des dialogues et le vaste domaine de la politesse linguistique.

Il sera évidemment impossible de développer ici tous les aspects abordés et analysés par Kerbrat-Orecchioni, d'autant que certains, comme le système des tours de parole, ne revêtent aucune pertinence pour l'étude du dialogue romanesque où ils sont fixés par

l'auteur et ne font l'objet d'aucune négociation. Certaines notions, comme les relations interpersonnelles ou l'organisation structurale, le cadre participatif et la typologie des interactions, seront utilisées dans ce qu'elles ont d'opérateur pour le dialogue romanesque. Nous les retrouverons nécessairement, et de façon plus approfondie, dans la troisième partie.

Cette deuxième partie sera donc articulée sur trois éléments interdépendants et étroitement imbriqués dans les interactions, à savoir la *communication non verbale*¹⁴³, la *politesse* et l'*émotion*. Nous consacrerons à chacun d'eux, et à leur fonctionnement à l'intérieur de l'écriture durassienne, un chapitre entier. Ce choix relève de la nouveauté d'une telle problématique dans le contexte du dialogue romanesque, mais aussi de l'intérêt spécifique de ce type d'étude dans le cadre durassien où *communication non verbale*, *politesse* et *émotion* s'inscrivent de manière fondamentale au sein de l'écriture et sont à notre sens parmi les structures fondatrices de l'écriture, comme elles peuvent l'être chez Proust. Signalons également que l'étude du mécanisme de la politesse chez Duras nous aura conduite à réviser quelque peu le modèle théorique général.

Ces notions permettront d'aborder la problématique des actes de langage. Leur champ d'étude est vaste¹⁴⁴, et puisque Lane-Mercier (1989 : 96-105), Durrer (1996 : 70-83) et Berthelot (2001 : 54-64) les ont déjà envisagés pour le dialogue romanesque, nous avons préféré ne les traiter qu'au fil des chapitres, en nous interrogeant sur leur correspondance avec certains phénomènes non verbaux et dans leur fonctionnement avec la politesse et avec l'émotion.

Chapitre 1 : La communication non verbale.

Le fait que la communication humaine soit « multicanale, pluricodique » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 47) et « plurifonctionnelle » (Cosnier, Brossard 1984 : 1-2) n'est plus à démontrer. De nombreux chercheurs, qu'ils soient éthologues, psychologues ou linguistes, se sont penchés sur les signes paraverbaux ou non verbaux intervenant dans le processus de communication animale ou humaine. À ce jour, même si des instruments de mesure de plus en plus précis ont été mis au point et même si les codes de transcription des signaux paraverbaux et non verbaux ont été affinés, tous les chercheurs semblent se heurter à la même difficulté de transcoding. Autrement dit, il leur est pratiquement impossible de décrire par le biais du code verbal des phénomènes relevant d'un autre code. Frey signale cette difficulté :

Cependant l'évolution de la recherche dans ce domaine a toujours buté sur un problème méthodologique fondamental : il n'existe pas de solution pour décrire la gestualité en elle-même. [...] Une des raisons de cette situation déplorable, c'est que « par sa nature même, un geste reste fugace et est difficilement

¹⁴³ Le lien avec la macrocommunication y sera encore très explicite.

¹⁴⁴ Une thèse concernant Duras est en cours sur ce sujet.

traduisible en mots » [Davis 1979 : 10]. [...] Le manque d'un langage codé efficace est un obstacle majeur au progrès de l'analyse de la communication non verbale (Frey 1984 : 145-146).

Que dire alors du texte littéraire ? Par sa nature essentiellement linéaire, par son recours exclusif au code verbal, il ne peut que très difficilement rendre compte de cette interpénétration des codes dans la communication et de leur caractère essentiellement simultané. Aussi le texte littéraire sera-t-il obligé de décomposer les différents signes, de les travailler linéairement, mais aussi d'opérer un choix. Le romancier ou le dramaturge ne peut en effet donner pour chaque dialogue la quantité d'informations que les interlocuteurs reçoivent simultanément dans la vie courante où se mêlent tout à la fois, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1990 : 137-138), des signes *voco-acoustiques*, des signes *corporo-visuels* et des signes *olfactifs, tactiles et thermiques*. Chaque catégorie se subdivisant encore, puisqu'à côté du matériel verbal se trouve le paraverbal avec *les intonations, les pauses, l'intensité articulatoire, le débit, les particularités de la prononciation, les caractéristiques de la voix* pour les signes *voco-acoustiques* ; qu'à côté des *statiques (naturels, acquis ou surajoutés)* se trouvent *les cinétiques lents* (attitudes, postures) et *les cinétiques rapides (jeu des regards, des mimiques et des gestes)* pour le non verbal. Dans toute conversation authentique, tous ces signes s'interpénètrent pour donner des informations de nature très diverse aux interlocuteurs. À titre d'exemple, ils peuvent les informer sur leur statut social mutuel, sur leurs sentiments, leurs émotions, leur nervosité, leur sincérité, leur intention et interviennent aussi dans l'organisation des tours de parole. L'homme de lettres sélectionnera un ou deux de ces traits qu'il mettra sous la plume du narrateur soit pour donner des informations au lecteur, soit pour créer l'effet de réel. C'est aussi la partie du dialogue entre personnages qui est encore explicitement à destination du lecteur.

C'est donc à ce niveau qu'une des différences majeures apparaîtra entre la conversation authentique et le dialogue littéraire, mais aussi entre le dialogue romanesque et le dialogue théâtral ou cinématographique. Ces deux derniers ont la particularité de ne pas avoir une finalité littéraire, mais d'être destinés à être joués. Le non verbal et le paraverbal constituent l'espace de création du metteur en scène qui choisit les acteurs, la gestuelle, et aussi du comédien qui prête son corps et sa voix pour animer les différents personnages. Comme le montre très bien Ubersfeld (1996 : 143), Racine n'indique pas si Phèdre a seize ans ou quarante, si Pyrrhus est séduisant, et Molière ne nous dit pas si Alceste est jeune ou vieux.

C'est là aussi que réside une des différences majeures entre le théâtre et le cinéma, puisque l'acteur de théâtre, vu la distance qui peut le séparer du spectateur, se verra contraint de donner une amplitude à son geste et à sa voix, alors que l'acteur de cinéma pourra jouer plus « naturel » dans la mesure où, comme le signale Larthomas (1972 : 95), les gros plans livrent au public « grossi et comme à nu, le visage des acteurs ».

Aussi nous a-t-il paru intéressant de rendre compte tout d'abord du code de transcription utilisé par les romanciers, d'examiner ensuite la nature des choix opérés dans le roman en général et chez Duras en particulier en commençant par le non verbal proprement dit pour poursuivre par le paraverbal. Nous avons repris la classification mentionnée par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 137-138) ; cependant nous traiterons à part

les sanglots, rires et soupirs qui constituent une catégorie à la fois visuelle et acoustique, donc relevant du paraverbal et du non verbal, pour tenir compte d'une des objections faites à ce classement et indiquée par Kerbrat-Orecchioni elle-même. Et nous finirons par l'examen des fonctions que la communication non verbale dans son ensemble peut revêtir. Nous mettrons le terme en caractères italiques chaque fois que, dans ce chapitre, il s'agira de l'acception première du terme, qui englobe aussi bien le non verbal strict que le paraverbal, pour le différencier de celle qui l'oppose au paraverbal.

1. Le code de transcription romanesque.

C'est au sein du « discours attributif » que se trouvent la plupart des indications relevant du non verbal ou du paraverbal car, comme le signale Prince (1978 : 307) :

Les formules qui présentent le discours direct peuvent désigner, outre celui qui parle et son acte de parole, celui à qui il parle, le ton employé, la mimique des interlocuteurs et leurs gestes, le contexte - physique ou autre - des paroles exprimées, leur signification.

« Ton, mimique, geste, contexte physique des paroles... », tous ces éléments réfèrent à la communication *non verbale*, au sens large du terme.

Bessonnat (1990 : 22), quant à lui, a dressé une liste très hétéroclite des moyens, tant linguistiques que stylistiques, dont disposaient les romanciers pour rendre compte de ces phénomènes :

- Les verbes modaux - Le gérondif avec deux cas de figure : - soit le mimogestuel l'emporte sur l'acte de parole - soit l'acte de parole l'emporte sur le mimogestuel - Le commentaire apposé - La ponctuation : signes mélodiques ou points de suspension manifestant une interruption de l'émission de parole, due à l'émotion, l'hésitation. Bref, une aposiopèse [...]. - Les métaplasmes - Le graphisme

Si le gérondif, le commentaire apposé et la ponctuation sont abondamment utilisés par Duras, force nous est de constater que les verbes modaux spécifiques, les métaplasmes et le graphisme particulier sont très peu employés. Les verbes « dire » et « demander » sont largement majoritaires et ont pour caractéristique de n'indiquer que l'acte de parole. Si, dans le *Barrage*, le trait d'union est utilisé pour désunir ou pour réunir des groupes accentuels et tenter ainsi de rendre une certaine prononciation, le procédé n'est plus guère utilisé dans les romans ultérieurs :

Quand il eut fini, la mère regarda M. Jo avec l'air de se dire qu'est-ce-qu'il-fout-là-celui-là-à-cette-heure-ci (Barrage : 70). [...] moyennant quoi il lui promet le dernier modèle de LA VOIX DE SON MAÎTRE et des disques en plus, les dernières-nouveautés-de-Paris (Barrage : 62).

Quant à l'apocope ou l'aphérèse, si l'on excepte *La pluie*, rares sont les romans durassiens qui l'utilisent. Par contre, l'aposiopèse que Dupriez (1984 : 64) définit comme une « interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace » est très abondamment pratiquée par la romancière pour marquer l'émotionnel :

La mère : Ernesto jure-moi que... ce que tu veux c'est pas... jure-moi Ernesto... (Pluie : 124).

L'extrait se situe au moment où la mère d'Ernesto comprend tout à la fois l'amour incestueux de ses enfants et leur envie de mort. Les ruptures sont très marquées dans la réplique.

Chez Duras, le discours attributif peut emprunter la forme du code théâtral (nom du personnage suivi de deux points), être accompagné de véritables didascalies, sous forme de « commentaire apposé » dans la terminologie de Bessonat, et faire ainsi l'économie de la mise en forme syntaxique, comme c'est le cas dans *La pluie* :

L'instituteur, grandiloquent : Mais Monsieur, aucun des quatre cent quatre-vingt-trois enfants qui sont ici ne veut aller à l'école (Pluie : 60 ; nous soulignons). Ernesto, aimable : Pas partout Monsieur (Pluie : 79 ; nous soulignons).

Mais à l'inverse, ce type d'indications peut se dégager du cadre strict du discours attributif. Deux grands types de procédés sont alors utilisés. Tout d'abord, les propos du personnage peuvent subir une espèce de dissociation linéaire : la notation du paraverbal ou du non verbal apparaît alors comme complètement délogée des propos, ce qui a pour conséquence de lui redonner un sens plein :

- On demande madame Élisabeth Alione au téléphone. Une voix nette, haute, d'aérogare, a appelé. Stein, lui, n'a pas bougé (Détruire : 23).

En fait, Duras profite de la linéarité de l'écriture pour donner une existence autonome à cette voix qu'elle présente comme dissociée des propos. C'est un procédé qu'elle utilise fréquemment pour la voix, pour le ton. Le dire, délogé de l'énoncé, se transforme en dit narratif. Elle se sert du code écrit pour charger sémantiquement l'énonciation qui, ainsi, acquiert un statut égal au dit. Il est intéressant d'observer qu'en utilisant un procédé typiquement littéraire, puisque dans le cadre du discours oral le dit et le dire sont indissociables, Duras, sur le plan sémantico-pragmatique, rejoint les interactions verbales réelles où la façon dont on dit les choses a autant d'importance que ce qu'on dit.

Le deuxième procédé de développement consiste à charger le narrateur de faire un véritable commentaire de l'interaction verbale, et le texte ainsi produit est alors de l'ordre du métadiscursif :

L'ambassadeur va vers George Crown. Il parle vite, sur un tout autre ton qu'au vice-consul. Son regard brille d'intérêt, tout à coup. Charles Rossett croit voir le vice-consul s'approcher et il s'approche à son tour. Ils entendent. L'ambassadeur parle de la chasse au Népal. L'ambassadeur va souvent chasser au Népal, c'est sa passion. Anne-Marie ne veut jamais venir. - Je n'insiste plus... tu la connais, la dernière fois elle a fini par venir, mais elle n'aime que le delta (Consul : 119-120).

De l'échange entre l'ambassadeur et George Crown, une seule réplique est retranscrite en style direct, un contenu de propos (*L'ambassadeur... venir*) est vaguement rendu sous la forme de l'indirect libre : propos de personnage ou synthèse narrative ? Mais, le lecteur reçoit des informations sur le changement de ton du locuteur et sur son débit, sur son regard et, en plus, des détails proxémiques concernant les différents témoins. Ce qui transforme l'écriture durassienne en écriture cinématographique. À noter, par ailleurs, une sorte de mise en abyme de ces témoins : la conversation entre l'ambassadeur et George Crown est surprise par Charles Rossett. Ce dernier remarque un autre témoin possible en la personne du vice-consul. L'ensemble, interactants et témoins, est couvert par le

narrateur dont le mode d'énonciation présuppose aussi la présence. Nous dépassons ici largement le cadre d'un simple discours attributif.

Ces commentaires mentionnent aussi bien des signes relevant du paraverbal que du non verbal, pourtant le codage narratif se fait différemment pour l'un et pour l'autre. Kerbrat-Orecchioni¹⁴⁵ signale que pour « *les unités paraverbales* (vocales et prosodiques), le romancier dispose principalement pour le transcrire de deux sortes de moyens : [les] astuces graphiques et orthographiques », alors que « pour ce qui est des *unités non verbales* (mimo-gestuelles et posturales), [les] commentaires constituent la seule ressource dont dispose le romancier pour les restituer ». Ce qui implique une différence fondamentale de transcription entre le paraverbal, qui peut se faire au moyen du commentaire, du code graphique ou du code orthographique, et le non verbal, pour lequel le romancier ne dispose que du commentaire.

En nous penchant tout d'abord sur la notation du paraverbal, force nous est de constater qu'une multiplicité de codes cache en fait une indigence des signes, puisque le nombre de signes écrits dont le romancier dispose pour tenter de témoigner d'une certaine oralité est fortement réduit. Cette indigence se constate déjà lors des transcriptions de conversations authentiques. Les linguistes se trouvent obligés de mettre au point un ensemble de signes pour tenter de reproduire des phénomènes d'oralité qui, habituellement, ne font pas l'objet d'un codage écrit. Il n'est qu'à voir le codage des dialogues transcrits par l'Équipe de Lyon¹⁴⁶ pour s'en rendre compte : les « : » ou « :: » pour tenter de rendre les allongements et faire une différence entre l'allongement simple et l'allongement plus marqué, le tiret sous la première lettre d'une liaison facultative, un « h » pour transcrire une inspiration audible ou certaines modifications orthographiques comme « ché pas » pour rendre les prononciations. Mais, même si le code de Lyon garde un souci de lisibilité, un simple parcours des conversations transcrites témoigne de la difficulté de les lire pour qui n'est pas familiarisé avec le code. Le romancier ne possède lui que les signes usuels dont la plupart sont mentionnés par Bessonnat et certains phénomènes, comme les chevauchements de paroles ou les inspirations, ne pourront être rendus de manière univoque que sous la forme d'un métadiscours. L'autre problème, résultant du premier, est qu'un même signe pourra avoir plusieurs significations, comme le signalent Pinchon et Morel, à propos des points de suspension :

Les points de suspension sont parmi les signes les plus employés par les écrivains. De ce fait, ils sont éminemment ambigus et servent à traduire des phénomènes très différents. Nous verrons que, si leur valeur fondamentale est bien de noter une suspension un arrêt dans la suite continue de l'émission vocale du locuteur, ce qu'ils traduisent est de nature variable et ne correspond pas nécessairement à du silence. Nous avons identifié trois grandes catégories d'emploi des points de suspension :

1.

¹⁴⁵ Kerbrat-Orecchioni 1997 : 207-227.

¹⁴⁶ In Cosnier & Kerbrat-Orecchioni (éds), *Décrire la conversation* (1987 : 371-390).

hésitation du locuteur,

2.

rythme ou un débit particulier.

3.

interruption liée au dialogue, due à la présence de l'interlocuteur - ou bien le locuteur s'interrompt de lui-même. - ou bien c'est l'interlocuteur qui lui coupe la parole.

Ainsi les points de suspension peuvent traduire aussi bien

1.

le silence véritable : au lieu de répondre, l'interlocuteur reste muet et ne profère aucune parole ;

2.

l'interruption de l'énoncé en cours par le locuteur lui-même, suivie d'un silence ;

3.

une pause vide, à l'intérieur de l'énoncé, avec l'interruption de l'émission vocale. Les points de suspension traduisent alors un rythme saccadé, sous le coup de l'émotion ;

4.

une pause hésitation, correspondant à la tenue d'un son (allongement de la dernière voyelle), ou au son transcrit graphiquement par euh, dans les cas d'auto-correction ou d'hésitation sur la formulation d'un mot ou d'un énoncé ;

5.

une superposition, un chevauchement des paroles des deux locuteurs, ou en tout cas une permutation des tours de parole (Pinchon, Morel 1991 : 10-11).

Dès lors, le lecteur ne peut acquérir aucune certitude dans son décodage. Et certains signes, comme les traits d'union, peuvent à la fois signaler la chose et son contraire. Ainsi, dans un même roman de Duras, ils seront utilisés pour couper les mots comme dans l'exemple produit ou pour les réunir sous une même prononciation. Comme Pinchon et Morel (1991 : 17) le résumant très bien, les problèmes liés au codage obligent l'écrivain à choisir la voie du commentaire :

Alors qu'il y a des effets très variés à rendre, le nombre de signes est limité. Il en résulte qu'un signifiant a plusieurs signifiés. En effet pour rendre les hésitations de natures diverses, les ruptures intonatives, les changements de rythme, les interruptions, les silences, les accents d'intensité, le détachement d'un terme, l'auteur ne dispose que d'un nombre restreint de signes. Force lui est donc de commenter, de spécifier par l'écrit l'interprétation qui doit être faite. D'autre part, l'emploi de ces signes n'obéit pas à un code bien fixé, et pour un même signifié les écrivains usent de signifiants différents, voire d'absence de signe.

Duras, comme nous l'avons vu, méprisant la plupart des signes graphiques usuels pour marquer le paraverbal - elle n'utilise ni majuscule pour marquer l'intensité de la voix, ni

graphisme particulier ; même les guillemets ou italiques indicateurs de polyphonie sont abandonnés et les métaplasmes s'avèrent extrêmement rares - recourra de manière quasiment systématique au commentaire, sorte de métadiscours sur l'échange. Chez elle, ce discours ne sera donc jamais en contradiction fondamentale avec la graphie des propos dans la mesure où celle-ci reste toujours neutre, à l'inverse de Dominique Rolin, par exemple, où le commentaire indique un bégaiement et la graphie un découpage syllabique avec un déplacement accentuel :

Gé-nial, n'est-ce pas, Floche, mon petit amour, bégaie-t-il en serrant l'animal contre lui (L'infini chez soi : 155).

Tout au plus aurons-nous, comme dans *La pluie*, l'indication d'une sorte de prosodie provenant du russe chez la mère, sans que jamais le texte ne tente de la reproduire par une graphie particulière :

Elle parle sans accent comme les populations de Vitry. Elle se trompe seulement sur les conjuguaisons. Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée (Pluie : 27).

Duras tente de rendre le paraverbal par des procédés très littéraires, allant jusqu'à utiliser un code propre résultant d'un mélange entre le code poétique, théâtral et romanesque pour rendre certains phénomènes paraverbaux. Elle semble très préoccupée par le rythme des discours. À côté du recours aux structures énumératives qui multiplient le nombre d'accents, Duras utilise de manière assez systématique la « phrase segmentée » qui, elle aussi, est démultipliée d'accents :

Elle, la femme du Capitain. Regarde le sol, déjà dissimulée dans la mort (Émily : 43).

Phrase segmentée et utilisation très particulière du point (dans l'exemple, il sépare le groupe sujet du groupe verbal) créent un effet rythmique indéniable.

C'est la répétition, souvent de type ternaire, qui reste le procédé dominant. Il arrive fréquemment qu'elle soit appuyée par une disposition paginale particulière reliée plus particulièrement au mode de codification poétique :

- J'ai bâti des maisons, avait lu Ernesto. - J'ai planté des vignes. - J'ai planté des forêts [...] (Pluie : 53).

Cet exemple témoigne de la volonté de créer non seulement un rythme oral, ou rythme de lecture, mais de créer en plus un rythme visuel.

Dessons et Meschonnic (1998 : 106), voulant démontrer l'existence d'un rythme dans la prose, ont évoqué le rapport entre la disposition paginale et le rythme, tout comme ils ont examiné de près la relation entretenue par la répétition et le rythme (1998 : 129-145) :

Quand le rythme n'est pas confondu avec la métrique, l'accentuation de groupe est pratiquement le seul phénomène rythmique connu, et reconnu. On ignore généralement un deuxième facteur rythmique, pourtant capital : l'accentuation prosodique. [...] On distinguera deux phénomènes prosodiques : l'accentuation par répétition d'un phonème et l'accentuation d'attaque de groupe. [...] Ce n'est pas une nouveauté : on sait, depuis les travaux de la phonétique expérimentale,

dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, que la répétition d'un même phonème est accentuante (Dessons, Meschonnic 1998 : 137).

Pour montrer à quel point « la proximité des phonèmes répétés reste une donnée empirique », ils mentionnent le cas « des intervalles assez grands » qui séparent la répétition du phonème [K] dans la répétition du subordonnant « que » introduisant des subordonnées. Ce type de répétitions est abondamment utilisé par Duras, qui ajoute toutefois une note personnelle en allant jusqu'à mettre un point entre la principale et les subordonnées :

La mère avait été d'accord avec l'instituteur, elle avait dit que ça tombait bien, que tous ces brothers and sisters devaient s'habituer à l'absence d'Ernesto, qu'un jour ou l'autre il aurait bien fallu qu'ils se passent d'Ernesto, que d'ailleurs un jour ou l'autre tous seraient séparés de tous et pour toujours. Que d'abord, entre eux, tôt ou tard il se produirait des séparations isolées. Et qu'ensuite, ce qui en resterait, à son tour se volatiliserait. Voilà, c'était la vie ça. Et qu'Ernesto de son côté, ils avaient oublié de le mettre à l'école, c'était si facile, des oublis de ce genre avec Ernesto, mais qu'il faudrait bien qu'un jour ou l'autre il s'arrache lui aussi à ses brothers and sisters. Que c'était la vie, ça, voilà, seulement la vie, rien d'autre que ça. Que quitter ses parents ou aller à l'école c'était pareil (Pluie : 17-18).

Ce type de procédé, poussé à l'extrême dans *La pluie*, *Emily* et *Les yeux*, est également très fréquent dans les autres romans.

Le fait le plus remarquable de l'utilisation personnelle faite par Duras du mélange des codes graphiques pour essayer de rendre des phénomènes acoustiques est la transcription qu'elle tente de faire des silences et qui joue tout à la fois sur la ponctuation, sur les choix lexicaux et sur la mise en page. Les silences dans l'interaction réelle sont de deux types, les « pauses » ou « silences intra-répliques » et les *gaps* ou silences « inter-répliques » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 162), mais leur durée peut varier selon les interactants et selon les cultures. Duras va tenter de rendre les différents silences et leur différente durée par des signes graphiques différents. Des points de suspension et trois mots essentiels vont se succéder en crescendo : un temps, le verbe « se taire » et le mot « silence », auxquels s'ajoutent des dispositions graphiques :

- Je vais lire. Ou bien ne rien faire. Un temps passa. Et le chapeau ? (Chevaux : 16). - Et si c'était vrai ? demanda-t-il après un temps. - Alors il fallait te demander pourquoi c'était vrai (Chevaux : 50). L'instituteur : C'est vous Ernesto ? Ernesto : C'est ça Monsieur, oui. Silence. L'instituteur regarde Ernesto très attentivement [...]. Ernesto : J'étais au dernier banc [...]. L'instituteur : En effet, en effet... Je ne vous reconnais pas mais... en même temps... L'instituteur : Alors, on refuse de s'instruire, Monsieur ? [...] L'instituteur : Pourquoi ? Ernesto : Disons parce que c'est pas la peine. L'instituteur : Pas la peine de quoi ? Ernesto : D'aller à l'école. (temps). Ça ne sert à rien. (temps). Les enfants à l'école, ils sont abandonnés. [...] Silence. L'instituteur : Vous, Monsieur Ernesto, [...] (Pluie : 76-77). Ernesto, temps : ... Bon, je crois qu'il faut que j'aille chercher mes brothers et mes sisters (Pluie : 93). - Mon mari vient me chercher demain, dit-elle. Silence. - Nous avons perdu la partie, dit Élisabeth Alione. Silence. - Mais est-ce que nous avons joué ? [...]. - Vous aurez été gentils avec moi... Il vient dans la matinée. Ils se taisent. - Si vous voulez, dit-elle, nous pouvons faire une

promenade maintenant ? (Détruire : 89-90).

Les extraits des *Chevaux* et de *La pluie* permettent de constater les portées différentes du mot « temps » selon sa place. Les extraits de *La pluie*, qui fonctionne en véritable pièce de théâtre, permettent d'observer l'espèce de crescendo entre les points de suspension, l'emploi du mot « temps » et celui du mot « silence ». *Détruire* établit une différence de durée entre les points de suspension, d'une part, et le silence ou l'expression « ils se taisent », d'autre part. Ce roman montre aussi que, si Duras ne joue pas sur la différence usuelle entre « le silence » défini comme une absence de bruit et « ils se taisent » défini comme une absence de paroles, elle joue sur une autre différence bien plus subtile entre les expressions et qui relève du cotextuel : le silence émane de tous les interactants, alors que son « ils se taisent » émane des seuls allocutaires. Élisabeth Alione sera donc obligée d'enchaîner sur ses propres propos en l'absence de réaction des autres protagonistes. Mais Duras joue aussi sur le visuel : les mots « silence » et « ils se taisent » ponctuent toute l'interaction de silences par un système de répétition ternaire, créant ainsi un rythme visuel et oral, au point que l'on peut considérer ces dialogues comme véritablement rythmés par le silence. Bien sûr, à côté de ces expressions majoritaires, existent d'autres procédés, comme la négation d'un verbe de parole signifiant alors une norme ou l'emploi de verbe comme « attendre » ou « hésiter », ainsi que la possibilité de qualifier les différents silences. Mais nous aborderons cela dans la partie consacrée à la nature des silences et à leurs fonctions.

C'est au traitement littéraire du silence que l'on peut le mieux constater à quel point l'oeuvre littéraire est un code conventionnel avec ses propres lois et qui ne peut mimer le monde réel, mais seulement établir des espèces d'équivalences d'ordre conventionnel. Ainsi, le silence dans la conversation réelle est un vide verbal (même si souvent il est plein de sous-entendus et n'est donc ni un vide sémantique, ni un vide pragmatique) que, du moins dans nos cultures bavardes (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 65), on essaie de combler, alors qu'au niveau du texte, il est un plein graphique. Dès lors, plus l'auteur veut rendre les trous des conversations réelles, plus il doit peupler son texte de mots ou d'expressions signifiant le silence. C'est ce que l'on pourrait appeler le paradoxe du silence dans l'écriture.

On constate donc à quel point, pour tenter de rendre la diversité des signes paraverbaux, Duras utilise la pluralité des codes littéraires. Elle utilise aussi la mise en page comme outil de signification. Ces procédés ont l'avantage d'être lisibles pour le lecteur habitué à ces divers codes, et d'établir une sorte de bijection entre le monde réel et le monde littéraire, sans sombrer dans la tentative de mimétisme qui, correspondant si peu au code littéraire, aurait plutôt tendance à provoquer l'effet inverse, comme le *doukipudonctant* de Queneau.

Parmi les procédés dont dispose le texte romanesque pour rendre le paraverbal, il en est un autre dont use abondamment Duras : l'utilisation du cliché qui, nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la stéréotypie, ne relève pas uniquement du signifié, mais permet aussi d'évoquer, en recourant aux connaissances du lecteur inscrit sur le monde, la prononciation globale de l'expression.

Quant à la communication non verbale, elle fonctionne selon un autre code de transcription. Cette dernière est constituée de plusieurs systèmes sémiotiques où chaque

signe possède nécessairement un signifiant et un signifié. Dans les interactions réelles, les interactants reçoivent un signifiant à partir duquel, d'une manière où d'une autre, doit se faire le travail interprétatif d'un signe dont la nature polysémique a été maintes fois évoquée (Baar, Liemans 1995 : 36-37 ; Calbris, Porcher 1989 : 161-162). Bien sûr, le travail interprétatif se trouve facilité par des éléments d'ordre situationnel, par la redondance de certains signes (posture et regard pour le changement de locuteur par exemple), par le savoir que chaque interactant possède sur l'autre. Dans le code romanesque, l'écrivain dispose de trois possibles théoriques : soit il rend le signifiant seul et place ainsi le lecteur dans la situation des interactants réels ; soit il donne le signifié, et au lecteur d'imaginer le ou les signifiant(s) correspondant(s) ; soit il donne les deux, réduisant ainsi le travail interprétatif du lecteur :

Tatiana l'avait bien vu agir avec sa nouvelle façon, avancer, comme au supplice, s'incliner, attendre. Elle avait eu un léger froncement de sourcils. L'avait-elle reconnu elle aussi pour l'avoir vu ce matin sur la plage et seulement pour cela ? (Ravissement : 18).

Seul le caractère anatomique de la mimique est décrit. S'agit-il d'une réprobation ou d'une inquiétude ? Rien ne permettrait au lecteur de trancher. Il se retrouve dans la position de l'interactant réel face à un signifiant cinétique. Le contexte ne permet pas de privilégier une des deux significations. Le cas est un peu différent dans l'exemple extrait de *L'amant* où la redondance des signes permet de dégager le sémantisme du geste :

Elle a attendu longtemps avant de me parler encore, puis elle l'a fait, avec beaucoup d'amour : tu sais que c'est fini ? que tu ne pourras jamais plus te marier ici à la colonie ? Je hausse les épaules, je ris (Amant : 114).

Le haussement d'épaules qui aurait pu signifier entre autres « ça m'est égal » signifie ici la moquerie ou l'ironie, et « je ris » aide à le décoder.

À l'opposé, il peut arriver que seul le sémantisme du geste soit évoqué par le texte, et au lecteur donc de reconstituer, en fonction de son savoir encyclopédique, le geste ou les gestes que ce type de signifié représente :

- Je voudrais un autre verre de vin, réclama Anne Desbaresdes. On le lui servit dans la désapprobation (Moderato : 54).

Servir quelqu'un en manifestant sa désapprobation peut prendre des formes diverses : un geste brusque pour déposer le verre, mimiques ou bougonnements. Quelle est la nature exacte de la manifestation ? Un des trois, ou les trois ensemble ? Le lecteur ne le saura jamais. Cette situation est inimaginable pour l'interactant réel.

Parfois, l'élément linguistique mentionné présuppose un comportement non verbal dont seul le sens est connu :

Je dis que je pense à ma mère, qu'elle me tuera si elle apprend la vérité. Je vois qu'il fait un effort et puis il le dit ; il dit qu'il comprend ce que veut dire ma mère, [...] (Amant : 56).

Le verbe « voir » présuppose l'existence de signes qui témoigneraient du fait de « faire un effort », mais le texte ne dit pas lesquels.

Ceci dénote une communication narrateur-lecteur inscrits où le narrateur privilégie, dans la gestion de l'information, la signification du non verbal transformant ainsi le

polysème en monosème. Ce faisant, il présuppose chez le lecteur un savoir référentiel qui lui permettrait de visualiser la scène.

Le texte littéraire ou, de manière plus générale, le récit peuvent juxtaposer le signifiant et le signifié du non verbal en utilisant des clichés ou des formes voisines :

- Je veux, dit le petit, il faut le prendre tout de suite. Il trépignait d'impatience (Chevaux : 81 ; nous soulignons). Le même trouble que la veille ferma les yeux d'Anne Desbaresdes, lui fit, de même, courber les épaules d'accablement (Moderato : 56 ; nous soulignons).

Parfois la caractéristique anatomique reste vague, le signifiant mentionné se contente de nommer le domaine :

La bonne prit un air compatissant (Chevaux : 83).

Une fois encore, ce sera au lecteur d'imaginer la réalité à laquelle cette expression réfère.

Un autre cas très intéressant, dans la mesure où il respecte essentiellement le caractère d'implicite et de non dit relié au non verbal, est cet exemple extrait de *Moderato* où le narrateur commence par livrer le signifiant et continue en éliminant un des sens possibles. Au lecteur de faire l'inférence permettant de donner le signifié correspondant au geste :

Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetai toute allusion à son existence (Moderato : 63).

En fait, le narrateur rejette le tremblement émotif ; il ne reste donc plus comme inférence possible que l'alcoolisme, inférence facilitée par l'isotopie développée en filigrane au cours des pages précédentes : « il lui tendit un verre de vin » (p. 58), « on la trouvait le soir dans les bars de l'autre côté de l'arsenal, ivre morte » (p. 58), « son visage chavirait sous l'effet du vin » (p. 60). Mais l'alcoolisme, au gros rouge, tabou majeur pour une femme, comme le signale Barbéris (1992 : 21), n'est pas exprimé explicitement. Et l'écriture laisse, en son trou, l'indicible.

Un dernier particularisme de l'utilisation du code narratif reste à examiner. Il s'agit de son ambiguïté fondamentale reliée au problème de la présupposition. Ainsi, certains verbes présupposent des actes pour lesquels il n'est pas toujours possible de trancher sur la nature du signe non verbal, comme c'était déjà le cas avec le verbe « voir » mentionné ci-dessus et comme ce l'est avec des verbes comme « écouter », qui réfèrent à des postures, des regards, des expressions mimiques, ou comme « désigner », qui peut se faire du doigt, du regard ou du menton. D'autres verbes vont plus loin dans l'ambiguïté, puisqu'il n'est pas possible de trancher entre le verbal et le non verbal. Quelle réalité se cache sous la phrase « elle commanda du vin » (*Moderato* : 54) ? Ou derrière « Tatiana acquiesça » (*Ravisement* : 123) ? Des paroles, ou un geste ?

Bien que Duras préfère plutôt la description du geste à l'expression de l'intentionnalité qui le conditionne - ou du type d'émotion dont il est le révélateur -, c'est fondamentalement dans le rapport au savoir et à l'information que le non verbal romanesque diffère du non verbal dans la vie. Le savoir du lecteur reste totalement différent de celui de l'interactant ou du témoin. Et nous avons ici un cas typique de la superposition des structures dialogales dont nous parlions dans la première partie.

Avant d'en arriver à l'étude du non verbal proprement dit, deux précisions importantes

restent à apporter. Les signes acoustiques et visuels, c'est-à-dire les « unités » qui, selon Kerbrat-Orecchioni (1990 : 138) « relèvent à la fois des deux catégories », du non verbal et du paraverbal, se comportent globalement sur le plan de la transcription romanesque comme les signes visuels, c'est-à-dire qu'ils suivent la notation du non verbal, si ce n'est qu'il ne semble pas possible d'avoir dans le texte exclusivement le signifié. Ainsi, le texte mentionnera : « il soupira » ou « il soupira de satisfaction », mais aucun signifié spécifique ne pourra unilatéralement renvoyer à ce type de signes.

Ensuite, chaque fois que pour le non verbal il a été fait mention de code romanesque ou de texte littéraire, il aurait peut-être été plus judicieux de parler du code narratif, parce que toutes les remarques faites semblent pouvoir concerner toute narration d'interaction, qu'elles se fassent à l'oral ou à l'écrit¹⁴⁷. La situation n'est pas du tout la même pour le paraverbal, dans la mesure où la narration orale d'une interaction peut recourir à l'acte mimétique. Le narrateur à l'oral peut jouer à l'acteur et imiter la manière de parler de quelqu'un. Ainsi, s'il veut reproduire les paroles de quelqu'un qui bégaye, il peut dire « il dit cela en bégayant » ou reproduire le bégaiement en même temps que les paroles, liberté que n'a pas le narrateur à l'écrit.

2. La nature de la communication non verbale.

Marguerite Duras attache une extrême importance à la notation du non verbal, et certains romans, comme *L'amour*, se centrent beaucoup plus sur les déambulations des personnages, sur le triangle qu'ils forment et défont que sur l'échange verbal proprement dit. Néanmoins, tous les romans ne sont pas égaux devant le phénomène. *Les chevaux* contiennent à peu près le double de notations du non verbal que les autres romans. Quant à *La pluie* et à *L'amant*, ils en comportent la moitié moins, ce qui s'explique par le fait que l'un a été écrit après la réalisation du film *Les enfants* - et que l'écriture témoigne d'une volonté de situer le texte dans le code théâtral où justement le non verbal est assumé par le comédien -, et que *L'amant* est un roman de nature autobiographique, pour lequel la vraisemblabilisation du récit passe par l'imprécision du souvenir. Pour *Les chevaux*, la seule hypothèse à retenir serait d'appartenir à une écriture encore reliée à l'ancien style beaucoup plus classique de la romancière.

Mais, quelle que soit la quantité de signaux non verbaux mentionnés, il est de fait que, chez Duras, la seule vraie communication entre les personnages relève du non verbal. Ainsi, beaucoup de regards sont réciproques, la danse indique le désir de l'autre, le rire se communique et le positionnement spatial trahit des affinités cachées.

Afin d'analyser la spécificité du non verbal dans l'écriture durassienne, nous examinerons la nature des éléments non verbaux à la lumière de ce qui a été établi pour les interactions authentiques. Néanmoins, certaines fonctions, quand elles sont en lien direct avec la nature de ces éléments, seront abordées ici. Par la suite, sous l'intitulé *Fonctions*, seront examinées celles qui peuvent être exercées indifféremment par des éléments non verbaux ou paraverbaux. Ainsi, le fait d'exprimer l'effet perlocutoire peut être exercé par des éléments de diverses natures : rougeur, rire, gestes, mimiques,

¹⁴⁷ Selon Pratt (1977 : 67-76), Labov avait déjà montré des similitudes entre « *natural narrative and literary narrative* ».

mouvements. Cette fonction existe donc indépendamment de la nature des éléments.

C'est la classification présentée par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 137-138) qui nous servira de guide. Nous rangerons les données d'ordre proxémique avec les cinétiques lents, puisque, comme le signale Kerbrat-Orecchioni, « elles peuvent relever des "statiques", ou des "cinétiques lents" »

2.1. Les « statiques ».

D'une manière générale, ils sont très peu nombreux dans les romans durassiens où ils sont parsemés çà et là. Parmi les caractères naturels, le titre d'un roman s'avère prototypique de la sélection opérée par Duras : *Les yeux bleus, cheveux noirs*. Parmi les seules indications que Duras consente généralement à donner à son lecteur figurent, en effet, la chevelure et les yeux. Ainsi, dans *Le rapt*, la blondeur de Lol s'oppose aux cheveux noirs de Tatiana, et cette opposition revient telle un leitmotiv tout le long du roman :

Lol dit [à Tatiana] : - Ah ! tes cheveux défaits, le soir, tout le dortoir venait voir, on t'aidait. Il ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais (Rapt : 79). - Vous avez les yeux parfois si clairs. Vous êtes si blonde (Rapt : 114). - [...] j'ai vu Tatiana qui passait sous la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs. [...] Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs. [...] Il est vrai que Tatiana était ainsi que Lol vient de la décrire, nue sous ses cheveux noirs. [...] La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, [...]. Nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana nue sous ses cheveux noirs. Je dis en aveugle : - Admirable putain, Tatiana (Rapt : 115-117).

Chevelure profondément ancrée dans l'érotisme, selon la plus pure tradition symboliste, allant de Baudelaire à Maeterlinck. Mais chevelure aussi qui oppose par la couleur et réunit, par le choix descriptif, tous les types de femmes de l'écriture durassienne. Blondeur de Lol, l'absente ; noirceur de Tatiana la « putain »¹⁴⁸ et rousseur d'Anne-Marie Stretter, la ravisseuse :

Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Ève marine que la lumière devait enlaidir (Rapt : 16).

C'est également par l'intermédiaire de la chevelure que peut s'exprimer entre femmes le désir homosexuel, jamais assouvi parce qu'il est tout à la fois le désir du même et de l'autre :

Lol caresse toujours les cheveux de Tatiana (Rapt : 91).

Dans *Détruire*, la célèbre scène du miroir où Alissa et Élisabeth Alione, à travers leur désir trouble, se découvrent à la fois si différentes et si semblables, s'articule autour des cheveux :

- Regardez... la forme de la bouche... les cheveux. - Pourquoi les avoir coupés ? J'ai regretté... - Pour vous ressembler encore davantage. - Des cheveux aussi beaux... Je ne vous en ai pas parlé mais... - Pourquoi ? Elle ne l'aurait jamais dit,

¹⁴⁸ L'expression est de Duras.

sait-elle qu'elle le dit ? - Je savais que c'était pour moi que vous les aviez coupés. Alissa prend les cheveux d'Élisabeth Alione dans ses mains, met son visage dans la direction qu'elle veut. Contre le sien (Détruire : 101).

À côté de la chevelure, comme symbole érotique, les yeux : s'ils ne sont pas toujours bleus comme ceux de l'être destructeur des romans, ils peuvent le devenir sous l'effet d'une lumière :

- Pourquoi ? demande Bernard Alione. Pourquoi dans la forêt ? Silence. - Avec moi, supplie Alissa. - Pourquoi dans la forêt ? Il lève la tête, rencontre les yeux bleus, se tait (Détruire : 126). Sa table est dans la lumière bleue des stores. Ses cheveux en sont noirs. Ses yeux en sont bleus (Détruire : 13).

Mais, le plus souvent, ils sont clairs, presque achromatiques, et deviennent ainsi métonymiques de l'être de l'héroïne puisqu'ils symbolisent la fadeur de sa vie :

[...] le regard, chez elle - de près on comprenait que ce défaut venait d'une décoloration presque pénible de la pupille - logeait dans toute la surface des yeux, il était difficile à capter (Ravissement : 16).

À ces deux traits, s'ajoute parfois la pâleur innée du personnage marquant son trouble ou son émoi permanent et sa non vie, ou sa blancheur pouvant aussi marquer son enfermement dans le milieu blanc des Indes. Et ainsi se trouvent réunis les trois grands traits de l'héroïne durassienne : chevelure blonde ou noire, yeux clairs et pâleur. Ils la symbolisent tout entière allant de l'érotisme à l'absence. Le premier portrait d'Élisabeth Alione les rassemble tous les trois :

Les cheveux sont noirs, gris noirs, lisses, ils ne sont pas beaux, secs. On ne sait pas la couleur des yeux qui, lorsqu'elle se retourne, restent encore crevés par la lumière, trop directe, près des baies. Autour des yeux, lorsqu'elle sourit, la chair est déjà délicatement laminée. Elle est très pâle (Détruire : 10).

La maigreur de la femme est elle aussi généralement mentionnée :

Elle est mince, maigre (Détruire : 11). Elle [Anne-Marie Stretter] était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire [...] (Ravissement : 15).

Borgomano (1984 : 66-67) interprète la maigreur des corps de femme comme un refus du corps féminin et de l'écriture opéré par le texte durassien et donc par Duras. À notre avis, une telle interprétation pêche par une confusion des niveaux énonciatifs. Car s'il est un fait que les héroïnes durassiennes sont maigres, et si, comme le signale Borgomano, Claire Lannes tue sa cousine parce qu'« elle la trouvait trop grosse et qu'elle mettait trop de gras dans la soupe », c'est parce qu'aucune des héroïnes durassiennes n'assume ni son érotisme, ni une féminité qu'elle ne peut vivre dans son corps, faute d'un langage, que sur le mode de l'absence. Que la nourriture puisse jouer le rôle de substitut de l'Éros n'est plus à démontrer depuis la psychanalyse. C'est donc au personnage lui-même, à cette héroïne absente à elle-même, à cette héroïne d'avant la révélation du désir unissant Éros et Thanatos et vécu par la voie des autres qu'il faut imputer ce refus du corps et non à Duras même qui recourt, au contraire, à une écriture très érotique, où le corps est très présent, comme nous le verrons dans l'étude des phénomènes paraverbaux.

Le corps, tant des hommes que des femmes, sera même dévoilé lors d'une scène érotique. Y sont mentionnés les organes sexuels, la peau et son odeur ou sa douceur.

Mais il est toujours vu comme un objet sexuel, sous le regard désirant d'un homme ou d'une femme. Ainsi Hélène Lagonelle est-elle décrite très érotiquement sous le regard désirant de l'héroïne de *L'amant*. Aux pages 89 et 91, les termes suivants sont employés : « la façon dont le corps porte les seins », « cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains », « la douceur de sa peau... », « je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle ».

Tout cela nous éloigne des descriptions de type réaliste, telles qu'Hamon (1993) les étudie dans les romans du XIX^e siècle. Seules quelques touches signifiantes, sans organisation structurante, évoquent les personnages durassiens. À noter toutefois que les mêmes traits choisis pour toutes les femmes les rendent à la fois toutes semblables et toutes différentes, les transforment en véritables symboles de la féminité. Quant aux hommes, à l'exception du vice-consul qui partage avec les héroïnes durassiennes les traits de maigre et de pâleur (*Consul* : 92-105) et de quelques personnages décoratifs comme ce vieil anglais « grand et maigre » aux « yeux d'oiseau » à « la peau taradée par le soleil » (*Consul* : 92-105), figure prototypique du vieux colon, aucune caractéristique physique n'est évoquée, excepté leur corps comme objet érotique.

Duras procède donc un peu comme les dramaturges qui, sans doute pour laisser de plus grandes chances d'existence à la représentation de leur pièce, ne décrivent que très peu le caractère naturel des personnages. C'est là un des traits principaux par lesquels l'écriture romanesque de Duras se rapproche de l'écriture théâtrale. Bien sûr, l'effet produit n'est pas le même, dans la mesure où la figure romanesque, n'étant pas destinée à être représentée, restera floue, et qu'ainsi le personnage atteindra le statut de type, symbolisant en quelque sorte l'éternel féminin, l'éternel mari ou l'enfant. La liberté du lecteur sera préservée et chacun pourra y faire ses projections fantasmatiques. Mais, néanmoins, cette liberté du lecteur n'est pas totale. L'exemple de l'âge des personnages est très révélateur à cet égard. Généralement, il n'est pas mentionné. Cependant, les lecteurs sont obligés de placer la plupart des personnages durassiens dans une tranche d'âge se situant, pour les romans de la deuxième période, autour de la quarantaine. Les héros durassiens ont déjà une vie derrière eux, ils ont des enfants, une maison, ils sont installés dans la vie, mais sont encore objets de désir. Ainsi, par certains attributs, l'âge approximatif du personnage est connu, sans qu'il soit nécessaire de le mentionner explicitement. Concernant les romans de la troisième période, les héroïnes ont apparemment vieilli, que ce soient la mère de *La pluie*, les deux héroïnes d'*Emily*, suivant en cela le vieillissement de l'auteur lui-même.

Certaines propriétés, relevant de l'accident, sont associées à la définition de l'être et se trouvent ainsi transformées en sorte de statiques. Ainsi, durant les premières interactions d'*Emily*, la femme du *Captain* regarde le sol. L'écriture la transforme en « femme qui regarde le sol » :

À côté du *Captain*, cette femme qui regardait le sol a relevé la tête et elle a regardé la jeune patronne (*Emily* : 37).

Une dernière remarque, toutefois : ce que l'on pourrait appeler les « romans de famille », comme *L'amant* et le *Barrage*, échappent beaucoup plus à l'indigence des signes à caractère naturel. L'âge de l'héroïne et sa description sont donnés, mais ils participent doublement à la signification du roman, renforçant, d'un côté, le caractère transgressif du

comportement de l'héroïne et authentifiant, de l'autre, l'aspect autobiographique. Quant à la description de la mère du *Barrage*, elle contribue à créer la figure emblématique de la mère, cette femme usée par la vie.

Quelques signes acquis parsèment les différents romans. Ainsi, les cicatrices, traces d'une tentative de suicide d'un des protagonistes des *Yeux*, sont mentionnées par le texte :

Comme en réplique à tous ces propos, une nuit, elle découvre sur ses poignets les fines traces des lames de rasoir. Il n'a jamais parlé de ça. Elle pleure. Elle ne le réveille pas (Yeux : 67).

Bien que *L'amant* s'ouvre sur une superbe page concernant le vieillissement du visage, il est très rare que les romans durassiens évoquent ces signes acquis.

Quant aux signes surajoutés, souvent indicatifs dans la vie, comme dans les romans, de la psychologie du personnage et de son statut social, leur présence est également rarissime. Quelques indications sur la couleur des tenues : robe blanche et manteau gris pour Lol, robe noire pour Anne-Marie Stretter, tailleur noir pour Tatiana. Toutefois, ces indications fonctionnent sur le plan symbolique, dans la communication avec le lecteur : la figure de la ravisseuse se rattache à l'image de l'oiseau de proie, d'ange de la mort, et la tenue d'Anne-Marie Stretter contribue à la création de l'image.

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée (Ravissement : 15).

Cette même tenue caractérise Anne-Marie Stretter dans *Le consul* :

Ce soir à Calcutta, l'ambassadrice Anne-Marie Stretter est près du buffet, elle sourit, elle est en noir, sa robe est à double fourreau de tulle noir, [...] (Consul : 92).

Tatiana Karl, prototype de la grande bourgeoise, femme de médecin, habitant une grande maison et prenant un amant l'après-midi, est habillée en tailleur noir :

Elle était vêtue discrètement d'un tailleur de sport noir (Ravissement : 58). De ce côté-là Tatiana, en tailleur noir, arrivait (Ravissement : 122).

Quant à Lol, l'héroïne absente à jamais, dépossédée d'elle-même, la robe blanche qu'elle prend grand soin à acheter devient en quelque sorte symbolique de son être de pureté virginale, être qu'elle recouvre, lorsqu'elle sort, d'un manteau gris à la couleur de sa vie maritale :

Lol s'acheta une robe. Elle retarda de deux jours sa visite à Tatiana Karl, le temps de faire cet achat difficile. Elle se décida pour une robe de plein été, blanche. Cette robe de l'avis de tous chez elle, lui allait très bien. [...] Au moment de partir, on l'admirait, elle se crut tenue de donner des précisions : elle avait choisi cette robe blanche afin que Tatiana Karl la reconnût mieux, plus facilement ; c'était au bord de la mer, [...], qu'elle avait vu Tatiana Karl pour la dernière fois, il y avait dix ans et pendant ces vacances-là, sur le désir d'un ami, elle était toujours en blanc (Ravissement : 70). Ce manteau gris je l'ai reconnu, ce chapeau noir sans bord, elle ne l'avait pas dans le champ de seigle (Ravissement : 128). Elle a remis cette

même robe blanche que la première fois chez Tatiana Karl. On la voit sous le manteau de pluie dégrafée. Comme je regarde la robe, elle enlève tout à fait le manteau gris (Ravissement : 130).

L'alliance, symbole de l'aliénation profonde de l'héroïne durassienne, est elle aussi mentionnée :

Sa main s'endort avec elle, posée sur le sable. Je joue avec son alliance. Dessous la chair est plus claire, fine, comme celle d'une cicatrice (Ravissement : 182). Elle [Élisabeth Alione] porte une alliance (Détruire : 27).

Par ailleurs, si l'on excepte l'héroïne de *L'amant*, la mère et la fille du *Barrage*, les indications vestimentaires et autres sont rares. Cela contribue à marquer la femme dans sa féminité plutôt que dans son particularisme social.

Le maquillage n'est que rarement signalé, sauf pour la bonne des *Chevaux*, situant celle-ci dans les figures de prostituées, et pour Suzanne dans le *Barrage* :

Elle était toute prête, chaussée d'escarpins vernis, à talons hauts, violemment fardée, elle ressemblait à une jolie petite putain (Chevaux : 108-109). Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, on dirait une vraie putain (Barrage : 95).

Ce trait tend à montrer que la bonne ne peut échapper à son aliénation fondamentale. Si elle échappe à la condition domestique, c'est pour tomber dans une autre forme d'exploitation. Pour Suzanne, ce fard devient métonymique de sa condition au sein de sa famille. La mère et le frère ne font rien d'autre que, sous une forme camouflée, la prostituer en la livrant à M. Jo pour en retirer un bien être matériel. Aliénation de la jeune fille pauvre, ce trait surajouté en devient le symbole.

Pour les hommes, c'est souvent leur élégance qui est mentionnée ; là encore, le trait devient hautement symbolique de ce qu'ils représentent pour la femme : un statut social, un espoir, dans certains cas, de sortir de sa condition, mais aussi son emprisonnement. Tous les romans mentionnent le trait :

Michael Richard a dans les trente ans. Son élégance dès qu'il entre attire l'attention (Consul : 137). Dans la terrible lumière du jour, elle le voit pour la première fois. Il est élégant (Yeux : 24).

Une occurrence dans *L'amante* où le patron du Balto parle de Pierre Lannes montre qu'une dérogation, sinon à l'élégance du moins à la correction de la tenue est une indication pour le partenaire de la communication :

J'ai trouvé qu'il avait l'air d'être fatigué et qu'il était un peu négligé dans sa tenue - lui toujours si correct. Il portait une chemise bleue un peu sale au col. Je me souviens, je m'en suis fait la réflexion. Je me suis dit : tiens, qu'est-ce qu'il a ? (Amante : 13).

Une sélection est donc opérée au niveau des statiques, plaçant le lecteur dans une position inférieure à celle des interactants, et situant, pour le lecteur, ceux-ci sur le plan de la psychologie, puisque cette sélection a pour effet de réduire au maximum les signes permettant d'ancrer le personnage dans un milieu socioculturel. Toutefois, et nous l'avons montré dans le cadre du *Le ravissement* essentiellement, les traits choisis fonctionnent en symboles. Kristeva (1970 : 25) avait très judicieusement caractérisé le passage de l'épique au romanesque, comme le passage du symbole au signe. Mais elle avait aussi

signalé la tentative des Nouveaux Romanciers de retourner à une forme d'écriture mythique, où le monde serait de nouveau unitaire et reposerait plus sur une représentation symbolique. Duras s'inscrit de plain-pied dans ce retour au symbole, mais avec toutefois une différence fondamentale, c'est que le symbole ne semble plus appartenir à un savoir partagé extra-romanesque, comme c'était le cas dans l'épique, mais se doit d'être explicite, et c'est ce rôle qui incombe à tout le système métaphorique mis en place dans la prose durassienne. Autrement dit, dans *La chanson de Roland*, les chiffres symboliques (7 lié au cycle complet, 10 au monde païen, 12 au monde chrétien) font partie d'un symbolisme non explicité par le texte, mais très certainement décodé par l'auditeur du texte, alors que la tenue d'Anne-Marie Stretter, l'apparentant aux oiseaux de proie, fait partie de la métaphore du texte. Quand le recours métaphorique est de l'ordre de l'absence, c'est par la superposition des différents romans que le lecteur parvient à dégager le code symbolique, chaque roman donnant la signification de tel ou tel symbole, dont la signification reste valable pour tous les autres. C'est donc sur le plan de la codification littéraire, donc de la communication avec le lecteur, que ces signes fonctionnent, transformant l'écriture durassienne en écriture de symboles et l'inscrivant dans un mouvement littéraire participant de la même esthétique, et non sur le plan de la communication entre les interactants.

Sur le plan de l'écriture encore, Duras, auteur inscrit, pervertit complètement le rapport informatif avec son lecteur : pour les personnages principaux, seules quelques caractéristiques sont mentionnées, alors qu'il lui arrive de développer la tenue vestimentaire de personnages décoratifs soit comme dans *Le rapt* pour les réunir sous les traits d'un conformisme ou d'une attitude grégaire :

La rue est large et descend avec nous vers la mer. Des jeunes gens la remontent, en maillots de bain, en robes de couleurs vives. Ils ont le même teint, les cheveux collés par l'eau de mer, ils ont l'air de rejoindre une famille unique aux membres très nombreux (Rapt : 178),

soit, au contraire, pour signaler une personnalité hors du commun, comme c'est le cas de Betty Fernandez :

Betty Fernandez. [...] elle est myope, elle voit très peu, elle plisse les yeux pour vous reconnaître tout à fait, [...]. Ici aussi les yeux sont clairs. La robe rose est ancienne, et poussiéreuse la capeline noire dans le soleil de la rue. Elle mince, haute, dessinée à l'encre de Chine, une gravure. [...] Elle est belle, belle de cette incidence. Elle est vêtue des vieilles nippes de l'Europe, du reste des brocards, des vieux tailleurs démodés, des vieux rideaux, des vieux fonds, des vieux morceaux, des vieilles loques de haute couture, des vieux renards mités, des vieilles loutres, sa beauté est ainsi, déchirée, frileuse, sanglotante, et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle, et c'est beau, elle flotte, trop mince, elle ne tient dans rien, et cependant, c'est beau (Amant : 82-83).

Le fait troublant n'est pas de décrire des personnages décoratifs - c'est une pratique assez commune dans les romans -, mais de procéder à de tels développements, alors que seules quelques touches définissent les personnages principaux. C'est fondamentalement une subversion du code romanesque où le lecteur se retrouve avec une somme d'informations ne participant pas à l'économie générale du roman.

En conséquence, l'écriture durassienne note assez peu les statiques, ce qui la

rapproche de l'écriture dramatique et place les personnages en position d'êtres humains, souvent érotisés. Lorsque les statiques sont notés, ils le sont en proportion inverse du code romanesque, puisque les personnages décoratifs sont plus décrits que les principaux protagonistes. De toutes manières, c'est au niveau du symbolique qu'ils fonctionnent, et non du signe.

2.2. Les « canaux olfactifs, tactiles et thermiques ».

Comparativement aux statiques, cette catégorie est représentée en proportion bien supérieure. Les odeurs tout d'abord, comme le prouvent les exemples suivants :

Ses cheveux avaient la même odeur que sa main, d'objet inutilisé (Ravissement : 29). Tatiana n'a plus l'odeur du linge frais des dortoirs [...] (Ravissement : 73-74). Je vais vers Lol V. Stein. Je l'embrasse, je la lèche, je la sens, je baise ses dents (Ravissement : 117). J'enlève l'alliance, je la sens, elle n'a pas d'odeur, je la remets (Ravissement : 182). Je m'allonge auprès d'elle, de son corps ferme. Je reconnais son odeur (Ravissement : 188).

Les notations sont relativement nombreuses. Elles sont, une fois encore, de nature symbolique. C'est le trait de fraîcheur qui est retenu pour les jeunes filles. Quant à l'alliance, elle est qualifiée de « sans odeur », trait éminemment symbolique puisque Lol, mariée, vit un personnage social d'absente, loin de tout Éros comme l'évoquent les termes « d'objet inutilisé ». L'odeur, comme l'avaient signalé Cosnier et Brossard, cités par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 138), est ainsi fortement reliée à la sexualité. Mais, à la différence de ce qui se produit dans la vie courante, elle n'est chez Duras ni censurée, ni prohibée. Nous la retrouvons aussi dans *Les yeux* comme trace de rapport sexuel et comme possible transfert sur la femme du désir homosexuel de l'homme :

Il dit : Dans vos cheveux, sur votre peau, il y a un nouveau parfum, difficile de dire quoi. Elle baisse les yeux pour le dire. Ce n'est pas seulement son parfum à elle, c'est aussi celui de l'autre homme. S'il le désire, elle viendra avec sur elle le seul parfum de cet homme, demain, s'il le désire (Yeux : 79). C'est alors qu'elle serait supposée s'être endormie qu'il regarde ce que l'autre homme a fait sur le corps [...]. Ce jour-là, le parfum de l'homme est très fort, il est modifié par l'odeur de la sueur, celle de la cigarette, celle du fard (Yeux : 103-104).

Et toujours dans le même roman, cette odeur qualifiée de « sexuelle » figure au sein d'une énumération, où elle se trouve autant banalisée que l'odeur des meubles :

La description du décor, de l'odeur sexuelle, celle des meubles, de l'acajou sombre, devrait être lue par les acteurs à égalité de ton avec le récit de l'histoire (Yeux : 21-22).

Quant aux sensations tactiles, elles ne sont pas décrites. Dans les textes durassiens, il y a bien caresses, embrassades et actes sexuels, mais ce sont les gestes qui sont mentionnés, non les sensations produites comme le montre cet exemple de *Détruire* où ce qu'Alissa éprouve sous la caresse reste dans le non-dit du texte :

Stein caresse les jambes d'Alissa. Il la presse contre lui (Détruire : 131).

Nous les étudierons donc avec les cinétiques. Les notations thermiques sont elles aussi importantes, puisque la plupart des romans durassiens se déroulent sous une chaleur accablante, écrasant les êtres, mais symbolique elle aussi du monde. Les différents

personnages ont en permanence trop chaud. À côté de ces notations dues aux circonstances extérieures, existent les signaux thermiques reliés à l'émotionnel :

Max Thor tend la main et prend celle glacée d'Alissa, sa femme écartelée dans un regard bleu (Détruire : 42). Il nous a parlé de la forêt, justement. - Ah. Élisabeth Alione a chaud tout à coup. Elle bouge la tête en arrière, cherchant l'air (Détruire : 63).

Le premier exemple est de l'ordre du symbole. Alissa est un être de destruction, la main glacée est un symbole de mort. Pour le deuxième exemple, le coup de chaleur d'Alissa succède à l'évocation de la forêt, lieu où seuls les véritables êtres, ceux qui vivent sur le mode de la destruction, peuvent entrer. Il trahit chez Élisabeth Alione, un choc émotionnel. Ce choc est l'effet perlocutoire de l'assertion d'Alissa concernant la forêt.

Ceci confirme en tout point les constatations faites au niveau des statiques : ce sont bien les êtres émotionnels et érotisés qui intéressent Duras, et bon nombre d'interactions entre les personnages se dérouleront sous le mode érotique et émotionnel.

2.3. Les « cinétiques lents » et les « cinétiques rapides ».

C'est au niveau des cinétiques que les notations deviennent extrêmement abondantes, précises et significatives. Que ce soient les attitudes, les postures et la proxémique, que nous avons choisi de rattacher aux cinétiques lents, ou les jeux de regards, les mimiques et les gestes appartenant aux cinétiques rapides, ils font tous l'objet d'une description minutieuse de la part de la romancière, avec toutefois une importance particulière attachée au regard.

Il serait de peu d'intérêt d'examiner tous ces cinétiques sur le plan de leur nature, nous en arriverions à une énumération fastidieuse et inutile de tous les types de gestes, mimiques, postures, mentionnés par le texte durassien. Aussi est-ce dans le chapitre des fonctions que nous les retrouverons, car, de la typologie, naîtront des différences significatives par rapport aux interactions réelles, mais aussi certaines propriétés du texte durassien. Toutefois, il nous a paru utile de mentionner ici une des techniques très particulières dont use la romancière pour rendre les cinétiques rapides, tant l'utilisation de cette technique change la nature même du geste : elle décompose le mouvement, le rend dans ses différentes étapes, créant en quelque sorte l'effet de ralenti, technique utilisée par le cinéma. Ainsi, dans *Moderato*, au lieu d'avoir « il le lâcha pour prendre un crayon et un papier », les actions sont détaillées et juxtaposées :

L'inspecteur le lâcha, sortit un carnet de sa poche, un crayon, lui demanda de décliner son identité, attendit (Moderato : 18).

La description parataxique crée donc un effet de ralenti qui pervertit le rapport de lecture. S'attarder ainsi sur un personnage secondaire, pour lequel la seule mention de l'interrogatoire eût suffi à informer le lecteur d'un acte lié à sa fonction, ne rentre pas¹⁴⁹ dans l'économie générale de la gestion d'informations entre l'auteur et le lecteur inscrits.

Duras l'utilise aussi pour le personnage principal. Ainsi, dans *Les chevaux*, le fait que Sara aille chercher du vin pour l'homme est fortement décomposé :

¹⁴⁹ Comme nous l'avons vu précédemment

Elle s'en alla. L'homme se retourna vers Sara lui sourit, un peu contraint, semblait-il, puis il s'assit par terre contre le mur. [...] Elle entra doucement dans la chambre de l'enfant. La bonne encore une fois, avait oublié d'ouvrir la fenêtre. Elle l'ouvrit toute grande et elle revint près de l'enfant et le considéra dans la pénombre. Il dormait bien, mais il avait très chaud. Elle replia le drap dans lequel il s'était entortillé et elle lui essuya le front. Puis elle le regarda encore, tout en pensant à l'homme qui l'attendait sur la véranda. [...] L'enfant lorsqu'elle l'embrassa, se retourna brusquement vers le mur en grognant [...]. Elle sortit, revint vers la cuisine, prit une bouteille de chianti et deux verres. Puis elle se retourna sur la véranda. [...] Sara versa du vin dans les deux verres, posa la bouteille de chianti sur le rebord de la fenêtre et s'assit près de lui. [...] Il but, posa son verre devant lui et, brusquement, l'enlaça [...] (Chevaux : 109-111).

L'extrait témoigne d'une double décomposition : celle des gestes que Sara accomplit auprès de son enfant est en quelque sorte enchâssée dans celle, plus générale, du geste rituel d'offrir à boire aux invités. Les deux actes ont une faible importance informative : l'un est un geste rituel, l'autre témoigne de l'amour de la mère pour son enfant. Amour qui est maintes fois mentionné par le texte et acquiert ainsi un aspect redondant dans la gestion de l'information. Mais ici, cette technique littéraire a un effet stylistique dans la mesure où elle sert à retarder l'accomplissement du désir, la réalisation de l'acte sexuel unissant l'homme et Sara. Elle place donc le lecteur dans le même état de tension que le personnage.

De plus, ce procédé de décomposition du mouvement s'accompagne très souvent d'un jeu sur l'aspect verbal. Duras déploie le mouvement de l'inaccompli à l'accompli :

Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée (Moderato : 49). Bernard Alione se lève difficilement. Il est levé (Détruire : 127). [...] elle [Anne-Marie Stretter] tend une coupe de champagne. Elle l'a tendue (Ravissement : 92). Anne Desbaresdes attendit cette minute, puis elle essaya de se relever de sa chaise. Chauvin regardait ailleurs. Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère. Elle fut levée (Moderato : 123).

Ce dernier exemple pousse à l'extrême « l'effet de ralenti », dans la mesure où il situe toute une série d'actions entre l'inaccompli et l'accompli du mouvement. Cet effet est renforcé par le fait qu'il s'agit de verbes « perfectifs » qui, théoriquement, sont incompatibles avec la vision durative de l'action - lorsqu'on se lève, on est levé, comme lorsqu'on naît, on est né, ou lorsqu'on sort, on est sorti. Le jeu sur l'aspect lié au tiroir verbal par opposition à l'aspect émanant du sémantisme du verbe décompose en fait ce qui dans la vie réelle correspondrait à une fraction de seconde. L'effet de ralenti est donc considérablement amplifié par le procédé. L'écriture, ici, s'apparente à la technique cinématographique avec la même ampleur ou presque que la scène de l'accident dans le film « *Les choses de la vie* » de Claude Sautet, où une seconde de vie correspond, plus ou moins, à vingt minutes d'images. La différence, toutefois, est que, dans le film de Sautet, la scène est d'une importance capitale, puisqu'elle montre la mort du héros et déclenche le processus du souvenir d'une belle histoire d'amour, alors que, chez Duras, il s'agit en fait de gestes sans importance

Sur le plan de la nature proprement dite, seuls les regards feront l'objet d'une étude détaillée, parce que c'est elle qui conditionne fortement leur fonction. On pourrait presque

qualifier les romans durassiens de romans du regard, tant cet élément intervient dans la structure narrative et dans la structuration des relations entre personnages. Nous distinguerons deux types de regard. Celui du narrateur tout d'abord, celui des personnages ensuite.

Tout le texte durassien s'organise autour du regard du narrateur, assistant à une scène qu'il raconte au lecteur. La plupart des romans de la deuxième et troisième périodes sont à focalisation externe, selon l'appellation de Genette (1972). Le fait est habituel pour les Nouveaux Romanciers qui rejetaient le narrateur omniscient. Mais ce qui est spécifique à ce regard, c'est qu'il est actualisé dans le texte par les marqueurs « voilà », certaines interrogations, la présence de « non » et par les nombreuses modalités d'incertitude qui relativisent toute interprétation. La focalisation est donc actualisée dans le texte. C'est comme si le narrateur se transformait en reporter dont le rôle serait de faire vivre à l'auditeur-spectateur la scène en direct, comme s'il y assistait. Ainsi le lecteur se mue-t-il, lui aussi, en voyeur. La description de la réception d'ambassade et des différentes interactions qui s'y déroulent est très significative à cet égard :

Anne-Marie Stretter est libre. Le vice consul de Lahore se dirige vers elle. On dirait qu'il hésite. Il fait quelques pas. Il s'arrête. Elle est seule. Ne le voit-elle pas venir ? [...] Charles Rossett voit que l'ambassadeur de France va vers le vice-consul de Lahore et qu'il lui parle. Ainsi a-t-il évité à sa femme de danser avec lui. A-t-elle vu ? Oui. [...] L'ambassadeur paraît étonné. [...] L'ambassadeur doit trouver que dans les yeux il y a soit de l'insolence, soit de la peur. [...] L'ambassadeur paraît vouloir s'éloigner du vice-consul. Non, il se ravise (Consul : 116-118 ; nous soulignons).

La technique du reportage en direct structure tout le texte et l'apparente au discours des commentateurs sportifs, par exemple, avec même, comme dans la dernière phrase de l'extrait, les signes de « ratés ». Ce type d'écriture crée, en quelque sorte, une communication avec le lecteur inscrit. Dans l'extrait, il est à noter toutefois que l'assimilation du focalisateur au narrateur n'est pas évidente. L'expression « A-t-elle vu ? Oui » traduit-elle un dialogue entre des invités dont, par ailleurs, la voix se fait entendre sous un « on » ? Le focalisateur se distinguerait-il ainsi du narrateur ? Ou, au contraire, s'agit-il d'une trace de monologue intérieur chez le narrateur et qui s'assimilerait alors au focalisateur ? L'ambiguïté reste totale.

L'extrait de *L'amant*, déjà cité à deux reprises, est révélateur à la fois de la position du narrateur chez Duras et de toute l'écriture :

Betty Fernandez. Étrangère elle aussi. Aussitôt le nom prononcé, la voici, elle marche dans une rue de Paris [...] (Amant : 82 ; nous soulignons).

L'écriture y a, en effet, un véritable pouvoir sur le réel. Le dire devient un faire, un faire apparaître, un faire exister et en même temps, se dénonce comme écriture et non comme réalité, car elle ne « fait apparaître » que dans le texte¹⁵⁰. Mais en outre, à partir de « la voici, elle marche », va s'enclencher un processus descriptif. Les attitudes, les allures, les vêtements de Betty Fernandez vont être décrits. Nous retrouvons ce qu'Hamon (1993)

¹⁵⁰ Pour rappel, nous avons déjà fait le même constat pour les répliques de clôture de la page 123 de *Moderato*.

appelle « le regard, déclencheur de description » et qui motive, d'après lui, l'insertion du descriptif dans le narratif. Néanmoins, dans les romans du XIX^e siècle, c'était un regard porté par le personnage qui enclenchait la mécanique descriptive. Ici, c'est le nom couché sur le papier qui ressuscite Betty Fernandez, la fait apparaître au regard du narrateur. Par ailleurs, la technique du regard du personnage, comme déclencheur de description, peut également se rencontrer, mais plus rarement :

La jeune fille se hisse et voit : la dame pose l'enfant sur la table, s'éloigne, revient avec une cuvette d'eau, reprend l'enfant et, tout en lui parlant avec douceur, elle la plonge dans l'eau (Consul : 63).

Dès lors, le regard est l'élément fondamental de toute l'écriture durassienne : il la produit, en quelque sorte. Le narrateur se transforme en observateur direct ou en visionnaire et le lecteur, auquel une certaine passivité est conférée, en voyeur. L'écriture va donc plonger le lecteur au sein de la perversion fondamentale du désir des principaux protagonistes durassiens : le voyeurisme. Stein est un voyeur, Lol V. Stein aussi et Anne Desbaresdes également, mais dans une moindre mesure. Quant à Claire, l'héroïne de *Dix heures*, elle l'est aussi, même si, pour elle, c'est involontaire. La structure profonde qui conditionne toutes les relations entre les divers personnages est le voyeurisme, qu'il soit un voyeurisme dans toute sa dimension érotique ou un voyeurisme plus diffus, se contentant d'observer les relations qui se tissent entre les êtres. Stein regarde le couple Alissa-Max Thor dans leur chambre (*Détruire* : 104), Lol, comme l'a montré Lacan (1975), assiste à l'accouplement de Jacques Hold et de Tatiana du fond d'un champ de seigle (*Ravissement* : 122-126) pour tenter de revivre ce dont elle fut dépossédée dix ans auparavant, à savoir l'accomplissement du désir entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter. Anne Desbaresdes est désespérément attirée par ce couple où l'amour et la mort, par le crime commis, sont réunis, quant à Chauvin nous le retrouvons en épieur de l'intimité d'Anne Desbaresdes (*Moderato* : 59). Le couple formé par la romancière et l'homme dans *Emily* épie véritablement le *Captain* et sa femme pour tenter de reconstituer leur vie.

Ce voyeurisme fait l'objet d'une véritable mise en abyme : le texte est déclenché par le regard du narrateur sur les personnages qui eux-mêmes regardent des êtres qui regardent. Et le regard de ces derniers se porte très souvent sur des objets naturels tels que la mer, la forêt, mais peut aussi se porter sur la femme désirée :

Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés le couchant passa avec la précision du hasard. Elle le vit (Moderato : 57). Il regarda Sara qui regardait le fleuve (Chevaux : 121). Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait (Barrage : 36). Elle [...] les voit se regarder (Dix heures : 130).

Parfois, c'est l'écoute qui se substitue au regard-point de fuite :

Il regarde vers Anne-Marie Stretter qui, une coupe de champagne à la main, écoute distraitement quelqu'un (Consul : 120). Nous la regardions qui écoutait Tatiana [...] (Ravissement : 85).

Cet emboîtement de regards est métonymique du désir, l'un comme l'autre sont toujours en fuite, et le lien entre le regard et le désir n'est plus à établir depuis Starobinsky (1975 : 13). Ce qui nous conduit au deuxième type de regard, celui des personnages.

Il est à noter tout d'abord que ce regard peut lui-même être au service de l'écriture,

puisqu'il constitue un véritable procédé qui permet d'apparenter des personnages. Le narrateur, dans sa communication avec le lecteur inscrit, associe deux personnages dans le même acte de regarder, tissant ainsi entre eux un réseau de ressemblance. C'est ainsi que, dans *Détruire* par exemple, le regard du même objet réunit Alissa et Stein, mais qu'aussi tous les deux constituent l'objet du même regard :

Alissa et Stein les regardent. [...] Elle regarde Alissa et Stein (Détruire : 88-89).

Ce procédé d'écriture permet au narrateur de créer ainsi des similitudes entre les personnages et de les maintenir unis par l'écriture, même s'ils sont séparés comme personnages :

Alissa et Stein, maintenant séparés, les regardent (Détruire : 129).

Ensuite, la mention du regard sert à la régulation romanesque des tours de paroles. Bien sûr, dans les dialogues romanesques, il n'y a pas de véritable négociation de tours, puisque ceux-ci sont orchestrés par l'auteur inscrit et préexistent en quelque sorte à l'échange. Néanmoins, les mentions de regards, au sein d'un trilogue ou d'un polylogue, permettront souvent de dire aux lecteurs à qui le discours est adressé. Le procédé est toutefois extrêmement rare. Nous trouvons ce type de regard dans *Emily* par exemple :

De temps en temps elle [la patronne] regarde le Captain - elle évite de regarder cette femme qui est la femme du Captain. Elle hésite, elle voudrait encore parler au Captain, [...] (Emily : 33).

C'est parfois aussi le regard qui exclut un des partenaires du trilogue :

La patronne de la Marine était allée vers lui, le voyageur anglais. Elle lui avait parlé en anglais. Elle lui avait demandé comment s'était passé le voyage. [...] Elle, la femme du Captain. Elle regarde le sol (Emily : 32).

Le non regard exclut la femme du *Captain* du trilogue, il la transforme de participant ratifié en témoin (Kerbrat-Orecchioni, 1990 : 86) et par là même, le trilogue potentiel se trouve métamorphosé en dilogue. Dans la vie courante, un tel refus de regard serait un acte d'impolitesse, il équivaldrait à déclarer au nouveau venu qu'il est importun. Ici, il perd son statut d'impolitesse et connote un malaise, une douleur, une honte... L'indécision persiste pour le lecteur, mais, en tout cas, il est le signe d'une « histoire conversationnelle » entre les protagonistes, histoire dont le grand exclu est le lecteur. Pourtant, le regard peut réaliser l'opération inverse : introduire le témoin comme participant ratifié. Tel est l'exemple des *Chevaux* :

Elle [la bonne] regarda vers l'homme pour le prendre à témoin de l'injure, mais celui-ci était tourné vers le fleuve, il fumait, il ne se retourna pas (Chevaux : 109).

Les deux autres exemples que nous avons sont extraits des *Chevaux*, l'un signale le partenaire de manière directe ; l'autre relève du trope communicationnel :

- Mais qu'il est bête ! dit Jacques. Si tu l'aimes, nous on t'aime plus. - Pourquoi ? demanda le petit. - Pourquoi ? demanda Sara. - Comme ça, dit Jacques, en regardant Sara (Chevaux : 62). - Si vous voulez, dit l'homme, demain matin on peut faire une longue promenade. [...] - Ou bien aujourd'hui, si vous préférez, dit l'homme. - Non, dit Ludi, demain, pas aujourd'hui. Aujourd'hui, ce que j'aimerais faire, ce serait me promener à la montagne. Il regarda Gina. C'était à elle qui parlait (Chevaux : 30).

Duras préfère généralement utiliser le « sourire » ou « la posture » à cette fin, sans doute

parce qu'elle préfère laisser au regard sa pure essence et l'écartier d'un rôle où il se réduirait à une pure fonction.

Dans le même ordre d'idée, ce regard ou ce non regard des personnages peut aussi signaler au lecteur inscrit la présence des témoins, sans changer toutefois les rôles interactifs des personnages. Ce regard ou non regard a comme rôle d'informer le lecteur du cadre participatif réel et de lui donner des informations pour interpréter l'interaction proprement dite :

Suzanne se tenait debout près de lui. Il lui prit la main et l'embrassa. Il n'avait pas encore vu la mère et Joseph qui, immobiles, attendaient. D'habitude, quand ils le voyaient arriver ils travaillaient avec plus d'ardeur pour ne pas avoir à répondre à son salut. Suzanne retira sa main de celle de M. Jo et resta debout (Barrage : 131).

L'extrait indique clairement que M. Jo n'a pas conscience de l'existence de ces épieurs que sont la mère et le frère, par contre Suzanne semble être au courant de leur présence. Cette conscience ou non conscience expliquent au lecteur leur attitude respective : l'intrépidité de M. Jo, le refus de Suzanne. C'est la mention « il n'avait pas vu », et donc le non regard, qui informe le lecteur de l'existence de ces épieurs. Le regard, ici, sert donc la macrocommunication textuelle.

Enfin, le regard des personnages est un des instruments qui assurent la cohérence littéraire du texte, puisqu'il permet de justifier la présence de certaines répliques au sein du dialogue qui constitueraient sans lui de véritables sauts du coq-à-l'âne. Cet extrait de *Emily* témoigne très explicitement de ce rôle :

Je dis : - Parfois je crois que tout est là. Parfois je crois que c'est fini. Fini au-delà de ce que l'on peut imaginer. C'est seulement l'idée de la mort qui réveille. - C'est ça. La mort. On ne peut pas la supporter. Mais pour vous ce n'est rien. Mettez-vous à ma place. On rit encore de la mort. On regarde le pont de Tancarville, le rose au-dessus de la mer. Vous avez dit : - On sera beaucoup venus à Quillebeuf cet été. - Beaucoup. Vous savez pourquoi ça me plaît à ce point ? Je ne le sais pas. - Je le sais un peu, mais le savoir complètement c'est impossible. - C'est vrai que c'est impossible. Quelque chose qui est là en plein visage, qui vous aveugle et qu'on ne voit pas. Tout à coup vous regardiez la place, vous avez dit : - Les coréens sont partis. La place est redevenue vide, [...] (Emily : 61-62 ; nous soulignons).

Le premier regard montrant l'attitude inattentive de l'interlocuteur, alors que la thématique de la mort est initiée, justifie de manière implicite le changement de sujet qu'il initie au paragraphe suivant. Quant au deuxième regard, il assure véritablement la cohérence du texte en légitimant la séquence descriptive. Mais, ce faisant, le regard vraisemblabilise le dialogue, parce qu'il correspond à ce qui se produit dans la conversation réelle où un élément de la situation observée par l'un des protagonistes fait dévier la progression thématique.

Dans ces trois cas, le regard des personnages revêt une importance dans la construction littéraire, puisqu'il devient un instrument de liaison entre personnages, entre thématiques.

Toujours du côté des personnages, le regard est un indicateur de relations

interpersonnelles. Ainsi se trouvent abondamment notés les regards de la mère sur l'enfant et la réciprocité des regards entre amants ou amants potentiels. Le regard dit la relation de désir et d'amour. Ce sont ces regards échangés ou non qui indiqueront le rapport d'amour incestueux entre le frère et la soeur notamment dans *La pluie* :

Jeanne était restée muette après ce qu'avait dit Ernesto. Il avait regardé sa soeur longuement et elle avait été forcée de fermer les yeux ; Et lui, ses yeux avaient tremblé et à leur tour ils s'étaient fermés. Lorsqu'ils auraient pu se regarder de nouveau ils avaient évité de le faire. Dans les jours qui avaient suivi ils n'avaient pas parlé. Ils n'avaient pas nommé cette nouveauté qui les avait anéantis et privés de parole (Pluie : 53).

Ce type de regard qui trahit une relation plus intime semble correspondre aux interactions réelles où, selon la théorie classique mentionnée par Kerbrat-Orecchioni (1992 : 42), « plus une relation est intime entre les interlocuteurs, et plus est élevé le niveau des contacts oculaires ». Bien que cet aspect proportionnel ait été contesté (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 42-43), il n'en reste pas moins que le regard est un des indicateurs de la relation interpersonnelle.

À côté de ces regards trahissant des affects somme toute assez positifs, existe aussi une catégorie de regards qui exerceraient une véritable force illocutoire, et dont certains peuvent révéler des affects beaucoup plus négatifs. Ils servent à poser une question, à inviter ou à exercer une menace :

Elle questionne du regard. Alissa attend (Détruire : 64). Son regard questionne (Abhan : 58). Leurs regards se croisent. À la fin de la nuit, pense Charles Rossett, l'invitation aux Îles (Consul : 132). Il nous regarde manger, le petit frère et moi, et puis il pose sa fourchette, il ne regarde plus que le petit frère. Très longuement il le regarde et puis il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible (Amant : 98).

Ce dernier regard est le regard de domination dont parlent les éthologues et dont « les communautés humaines conservent quelques traces », rappelle Kerbrat-Orecchioni (1992 : 79), mais il reste exceptionnel dans l'oeuvre durassienne où le jeu des relations humaines n'est nullement social.

En situation de polylogue, Kerbrat-Orecchioni (1992 : 79-80) signale un regard très apparenté à celui de la dominance. Selon elle, « la quantité des regards dont est gratifié tel ou tel membre, qu'il soit en position émettrice ou réceptrice, constitue un excellent indicateur de son prestige au sein du groupe » et c'est le personnage le plus faible, le plus accablé vers lequel tous les regards convergent. Que l'on songe au vice-consul ou à la vieille des *Chevaux*, centre des regards du groupe : ils ne sont pas des êtres dominants. L'un jouit du prestige de la transgression, l'autre de la douleur infinie de la mère qui a perdu son enfant. Nous sommes ici au coeur du regard comme instrument social.

C'est également à cette catégorie qu'on peut rattacher le regard de réprobation sociale - pouvant se traduire d'ailleurs par un refus de regard. C'est celui dont seront victimes Anne Desbaresdes ou le vice-consul :

La patronne, tout en tricotant, regardait obstinément le remorqueur. Il était visible qu'à son gré les choses prenaient un tour déplaisant (Moderato : 39-40). Des hommes au bar regardèrent encore cette femme, s'étonnèrent encore, mais de

loin (Moderato : 84). Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère (Moderato : 123). Ils sont partis sur la piste, elle et l'homme de Lahore. Alors toute l'Inde blanche les regarde. On attend. Ils se taisent (Consul : 121).

À côté de ce regard, ou de ce non regard de réprobation, Duras mentionne aussi parfois le lien du regard avec la politesse. Regarder une personne, c'est envahir son territoire et donc menacer sa face négative. Aussi regarder une personne avec insistance constitue-t-il une véritable agression territoriale. *Détruire* et *Le consul* témoignent de ce type de regard qui souvent émane d'êtres libérés, transgresseurs des normes sociales :

Puis Stein s'en va comme il est arrivé, sans hésitation, sans prévenir. [...] Une fois dans le parc, il ralentit sa marche. Il se promène parmi les autres. Il les regarde sans retenue aucune. Il ne leur parle jamais (Détruire : 21-22).

L'expression « sans retenue aucune » indique la norme sociale transgressée ; le fait que Stein « ne leur parle jamais » suggère qu'un tel regard devrait manifester le désir de rentrer en interaction avec les personnes ainsi regardées. Dans les interactions réelles, un regard intensif, lorsqu'il n'est pas le signe d'une menace ou d'un sentiment de haine, ne se justifie que dans deux cas : quand on hésite sur l'identité d'une personne, et il témoigne alors de la difficulté que l'on a à la reconnaître ; quand on porte un intérêt manifeste à une personne, et l'attaque de face négative se trouve alors compensée par la valorisation de la face positive qu'opère un tel regard. Dans les deux situations, on désire rentrer en interaction avec la personne et c'est ce code social que Stein transgresse.

Le regard du vice-consul, qui à la fin de la réception mondaine « toise » littéralement les invités avant de pousser son cri (*Consul* : 146), est un autre exemple de regard transgressif, dérogeant aux règles de politesse. Le verbe *toiser* en lui-même présuppose déjà l'attaque des faces, puisqu'il se définit comme suit : « regarder avec défi, ou plus souvent, avec dédain, mépris » (*Le Petit Robert*) :

Il les toise. On dira plus tard : il nous toisait (Consul : 146).

L'écriture renforce encore cette transgression : une mention narrative place ce regard au centre des conversations sociales futures, et l'institue ainsi en objet de scandale.

Ce regard était déjà celui qu'avait eu le vice-consul avec l'ambassadeur :

L'ambassadeur doit trouver que dans les yeux il y a soit de l'insolence, soit de la peur. [...] Le vice-consul lève les yeux. Insolence, doit penser l'ambassadeur, est le mot qui convient (Consul : 118).

C'est dans la mesure où il transgresse autant le code de politesse que ce regard effraye ou dérange :

- C'est vrai ce que vous dites sur sa voix... mais le regard aussi... c'est comme s'il avait le regard d'un autre, je n'y avais pas pensé. - De qui ? - Ah çà... Elle réfléchit. - Peut-être qu'il n'a pas de regard. - Du tout ? - À peine, en passant, quelquefois, il en aurait un (Consul : 132).

De toute façon, l'excès ou l'absence de regard du vice-consul, dérange.

Enfin, le regard peut signaler une émotion ou un sentiment chez le personnage. Il traduit alors un état psychologique. Nous avons les regards de perplexité, de méfiance, de bienveillance, de désir ou de peur :

Elle le regarda, perplexe, revenue à elle (Moderato : 33). L'ambassadeur regarde Charles Rossett avec bienveillance (Consul : 39). Tout à coup une certaine méfiance traverse le regard d'Ernesto (Pluie : 24).

Dans ces cas-là, Duras use parfois de la répétition pour marquer la durée ou l'intensité : ***[...] elle le regarde, le regarde sans fin, [...] (Yeux : 69). Elle se tourne vers lui. Voit, voit le regard (Amour : 80).***

Mais c'est souvent l'acte mentionné par le seul verbe « regarder » qui figure dans le texte durassien. En fait, c'est l'acte en lui-même, dans sa pure essence d'expression du désir, qui intéresse Duras. Parfois le verbe est accompagné d'une mention de durée ou d'intensité :

Alors l'homme descendit de sa balustrade, revint vers Sara et prit le petit par la main. Il regarda encore une fois Sara, d'une façon un peu prolongée, moqueuse - Diana vit le regard - et il emmena le petit vers Jacques (Chevaux : 34).

Ici, le regard exprime encore le désir de l'homme vers la femme. Il est de fait que les femmes sociales sont définies par le texte durassien comme objet de regard :

Les femmes, pour la plupart, ont la peau blanche de recluses. [...] elles ne font presque rien aux Indes, elles sont reposées, elles sont regardées, heureuses ce soir, sorties de chez elles, en France aux Indes (Consul : 100). Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrirent de bijoux au prorata de leurs bilans. [...] Des hommes les regardent et se rappellent qu'elles font leur bonheur (Moderato : 103-104).

Le regard s'avère donc jouer un rôle fondamental au sein du texte durassien. Tout d'abord, parce qu'il génère et structure l'écriture, qui se présente comme le produit d'un voyeurisme fondamental. Voyeurisme du narrateur que redouble, au niveau de l'énoncé, celui des personnages, et qui engendre celui du lecteur placé souvent dans la même position que l'instance narrative. Ensuite, parce qu'il est utilisé comme technique d'écriture pour signaler les partenaires de la communication, pour associer certains personnages et assurer la cohérence du texte. Enfin, parce qu'il fournit au lecteur des informations relevant de l'implicite, quant aux relations interpersonnelles qui se nouent entre les personnages et quant aux différents affects auxquels ils sont soumis.

Si nous comparons les regards dans la vie réelle et dans les romans durassiens, nous retrouvons tous ces types de regards, ceux qui donnent des informations sur les relations interpersonnelles, sur le désir - avec sa forme de perversion fondamentale, le voyeurisme -, ceux qui témoignent des émotions ou, de manière plus générale, des affects, et, enfin, ceux qui ont un rôle purement fonctionnel dans l'interaction - regard des allocutaires vers le locuteur, regard de prise à témoin d'un *bystander*. Néanmoins si l'on se réfère à l'aspect quantitatif, on constate que le regard chez Duras est souvent un regard pur, non qualifié, qui a pour fonction d'informer le lecteur sur le désir et sur la communication implicite entre les êtres. Il est regard de pure essence, expression du désir perpétuellement fuyant et générateur de l'acte d'écrire lui-même.

Avant de clôturer la partie consacrée à la nature des éléments non verbaux, une mention particulière devrait être accordée à la danse qui, chez Duras, constitue une interaction à part entière. Elle s'effectue dans le silence, fait l'objet d'un véritable rituel et constitue le lieu de la circulation du désir absolu.

C'est surtout le rituel d'ouverture que Duras développe. Ce rituel est développé aussi bien dans *Le ravissement* que dans *Le consul* :

Lorsque Michael Richardson se tourna vers Lol et qu'il l'invita à danser pour la dernière fois de leur vie, Tatiana Karl l'avait trouvé pâli [...] (Ravissement : 17). La femme était seule, un peu à l'écart du buffet, sa fille avait rejoint un groupe de connaissances vers la porte du bal. Michael Richardson se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on prenait peur à l'idée qu'il aurait pu être éconduit. Lol, suspendue, attendit, elle aussi. La femme ne refusa pas. Ils étaient partis sur la piste de danse (Ravissement : 18). Le vice-consul tout à coup s'est dirigé vers une jeune femme qui se tenait seule dans le salon octogonal et regardait danser. Elle accepte de danser avec lui dans une précipitation qui dit son embarras et son émotion. Ils dansent (Consul : 106). Anne-Marie Stretter est libre. Le vice-consul de Lahore se dirige vers elle. On dirait qu'il hésite. Il fait quelques pas. Il s'arrête. Elle est seule. Ne le voit-elle pas venir ? (Consul : 116). C'est Charles Rossett qui lui donne sa chance. Il s'arrête près de la porte tandis qu'une danse cesse et il lui parle en attendant qu'une autre recommence. Anne-Marie Stretter se trouve ainsi devant le vice-consul qui s'incline. Ils sont partis sur la piste, elle et l'homme de Lahore (Consul : 121).

Le rituel est toujours le même : un homme se dirige vers une femme, comme sur une proie, il s'incline devant celle qui ne peut qu'accepter. Le texte rend ce rituel par une série de mouvements, sans qu'aucune parole ne soit reproduite. Ainsi se crée l'impression d'un ballet magnifiquement orchestré. La danse en tant qu'espace du désir ne peut se faire qu'en silence. Mais, lorsqu'elle est reliée aux réceptions mondaines et qu'une parole doit circuler, cette parole sera l'objet d'une codification. Ainsi Anne-Marie Stretter parle-t-elle toujours d'abord de la chaleur (*Consul* : 122). Le thème du climat est répertorié comme sujet sans risque conflictuel et ne peut donc servir d'amorce. Nous avons vu d'ailleurs dans le chapitre sur la norme à quel point la danse est codifiée dans les réceptions : danse d'ouverture entre l'ambassadeur et sa femme (*Consul* : 93) qui autorise les autres participants à danser, obligation d'inviter l'hôtesse (*Consul* : 97), obligation pour toute femme d'accepter de danser avec les invités de l'ambassadrice (*Consul* : 111), interdiction pour l'invité à peine toléré d'inviter l'ambassadrice à danser (*Consul* : 116). Une telle codification sociale s'explique par sa nature même d'interaction du désir. Elle évite les débordements. Dans les interactions réelles, nous retrouvons cette codification lors des cérémonies de mariage, où la danse d'ouverture se fait entre la mariée et son père, puis entre les mariés, le père passant symboliquement sa fille au mari. Cette dernière danse autorise les autres invités à s'élancer à leur tour sur la piste. Ensuite, chaque invité est tenu d'inviter la mariée, sauf ceux qui d'une manière ou d'une autre se trouveraient être des invités quelque peu « périphériques ».

La danse relève donc, parmi les cinétiques, d'un statut particulier dans la mesure où, dans le texte durassien, elle joue le rôle d'une interaction non verbale à part entière qui elle-même comprend plusieurs signes non verbaux. Elle y a le double statut d'interaction du désir qui, dès lors, doit, dans une société donnée, être l'objet d'une codification stricte qui permet ainsi d'éviter tous les débordements. Ici encore, Duras se révèle une fine analyste des interactions sociales.

3. La nature des éléments paraverbaux.

Kerbrat-Orecchioni (1990 : 137) décompose le paraverbal en matériel prosodique et vocal. Après avoir remarqué l'ambiguïté du terme « prosodie », puisqu'il peut dans certains cas s'assimiler à la notion de versification, elle retient la définition suivante, proche de celle des phonéticiens :

[...] on entend aussi par faits prosodiques l'ensemble des traits suprasegmentaux qui, durant l'émission vocale, se surajoutent à la chaîne phonique sans en épouser le découpage en phonèmes (Kerbrat-Orecchioni 1977 : 58).

À cette définition en compréhension de 1977, s'ajoute celle en extension de 1990 où elle cite comme matériel prosodique : « l'intonation, les pauses, l'intensité articulatoire, le débit, les particularités de la prononciation ». Certains de ces traits ne sont pas très significatifs dans le texte durassien. Ainsi, comme nous l'avons signalé préalablement, les particularités de prononciation ne sont quasiment jamais mentionnées, à l'exception de l'accent russe de la mère dans *La pluie*. Quant au débit, les accélérations ou les ralentissements sont notés par l'intermédiaire d'adverbes comme « lentement », « vite » ou d'expressions comme « de façon précipitée ». En général, ces notations trahissent des composantes relevant de l'émotionnel. Toutefois, le trait de lenteur est souvent associé au débit de l'héroïne et apparaît ainsi constitutif de son être, comme le montre cet exemple extrait du *Ravissement* :

Sa voix s'est de nouveau posée bas comme sans doute dans sa jeunesse, mais elle a gardé son infime lenteur (Ravissement : 114-115).

Ce débit ralenti correspond à sa difficulté d'être et à son impossibilité de dire cet être :

De nouveau elle parla, avec application, presque difficulté, très lentement (Moderato : 47).

Ces observations semblent aller à l'encontre des études dont fait mention Kerbrat-Orecchioni (1992 : 81) pour les interactions réelles : celle de Garcia, d'une part, qui indique que « le débit ralenti suppose un locuteur sûr de soi, qui joue sur les émotions de son auditoire sans crainte de se voir couper la parole [...] » et, d'autre part, celle de Maury-Rouan qui montre que « la rapidité d'élocution n'est pas toujours liée au pouvoir, puisqu'elle est [...] caractéristique de la parole féminine ».

Le débit rapide n'est, chez Duras, ni caractéristique de la femme ni caractéristique du pouvoir. Bien sûr, dans les romans, les personnages ne peuvent éprouver la crainte de se faire interrompre, puisque c'est le romancier qui règle les tours de parole qui ne font dès lors l'objet d'aucune négociation. Il est vrai que la situation fondamentale du dialogue durassien est souvent une sorte de plongée dans les profondeurs de l'être qui se rapproche assez fort des entretiens psychanalytiques. C'est donc sur le type de débit dans ce genre d'entretien à plongée mémorielle qu'il faudrait obtenir des renseignements. C'est la première fois, en tout cas, que nous avons chez Duras une telle discordance entre les observations des interactionnistes et les commentaires durassiens. Toutefois, il nous semble, à la lumière des travaux des phonostylisticiens, que le débit est tellement lié à la situation de communication et aux différents affects que les constatations des linguistes formulées ainsi, en dehors de tout contexte, mériteraient d'être affinées.

Pour l'intonation, bien que, comme le signalent Léon et Martin (1969 : xv), sa définition ne fasse pas l'unanimité, puisque les phonéticiens « emploient le terme tantôt d'une façon étroite (les variations de hauteur uniquement), tantôt d'une façon large (incluant dans l'acception du terme les paramètres d'intensité et de durée) », un accord semble se situer chez les linguistes autour d'une identification des phénomènes intonatoires aux courbes mélodiques. Néanmoins, *Le Petit Robert*, révélateur de l'acception commune des termes, identifie l'intonation au « ton ». Ce qui peut s'expliquer par le fait que, comme le montre Léon (1971 : 43-56) et après lui Fonagy (1991 : 121-151), la plupart des émotions se trouvent marquées par l'intonation qui, dès lors, revêt deux fonctions. D'un côté, une fonction syntaxique et démarcative puisqu'elle permet de distinguer une assertion d'une question et, de l'autre, une fonction expressive où elle peut s'assimiler au ton. Si l'étude de la première fonction ne revêt aucun intérêt dans l'étude du texte littéraire, celle de la deuxième contribue à mettre en lumière un des procédés par lequel le texte littéraire peut rendre l'émotion. Ainsi, dans le texte durassien, avons-nous une série d'indications reflétant essentiellement le ton émotif sur lequel le message est prononcé : douceur, tristesse, honte, peur, joie et colère sont les tonalités dominantes. Aux lecteurs alors de reconstruire l'intonation à laquelle ces indications correspondent.

À noter que la douceur est souvent caractéristique des héroïnes. Les autres personnages féminins peuvent aller de la dureté de la mère (*Amant* : 29) à la colère de Gina (*Chevaux* : 186), en passant par la froideur d'Anne-Marie Stretter (*Consul* : 145) et par la véhémence de Tatiana (*Ravissement* : 91). Les professeurs se trouvent souvent affublés d'un ton grandiloquent, comme l'instituteur dans *La pluie* (p. 60) ou d'un ton déclamatoire, comme le professeur de piano dans *Moderato* (p. 77). Il semblerait que le ton participe donc à la caractérisation des différents personnages. Duras insiste aussi sur le caractère social du ton, aspect signalé d'ailleurs par *Le Petit Robert* qui, pour la quatrième acception du terme, donne la signification suivante : « manière de parler et de se comporter en société ». Duras y fait référence, lorsqu'elle mentionne à plusieurs reprises le ton de la conversation (*Chevaux* : 122, *Barrage* : 70-71). Relève aussi du social, et donc d'une certaine connivence avec le lecteur inscrit, la mention du « ton d'homme à homme » qui caractérise dans *La pluie* (p. 65) le ton que prend l'instituteur pour s'adresser au père d'Ernesto. Duras relie aussi le ton aux différents types d'intentionnalité illocutoire, puisqu'à côté du ton de l'excuse peuvent apparaître celui de l'explication et celui de la conciliation. Mais ici encore, c'est au lecteur de décoder en fonction d'un savoir culturellement partagé. Ainsi, le ton ne peut pas se classer comme élément hautement significatif de l'univers durassien ou de son écriture. Il participe simplement, avec d'autres éléments, à la caractérisation émotionnelle ou définitoire des êtres, semble se différencier en fonction de la typologie des personnages et fait donc partie de ces éléments pour lesquels Duras joue sur une connivence avec le lecteur quant à l'univers de référence.

En fait, parmi les éléments reliés au paraverbal, quatre éléments nous paraissent d'une importance capitale par le rôle qu'ils jouent dans la signification du texte : le rythme (pause et accent), le silence, le cri et la voix. Bien que le silence se rattache au rythme, par le biais des pauses, et que le cri ne soit pas autre chose qu'une augmentation du

volume de la voix, leur place privilégiée au sein de l'univers durassien nous conduit à les examiner à part. Ces éléments, à référence plus stylistique que phonétique, sont très souvent étudiés par la critique littéraire, mais l'absence de fondement linguistique à ces études laisse généralement ces commentaires dans un certain flou. Ainsi, le commentaire de Bajomée (1989 : 171) utilise des concepts pour le moins approximatifs en parlant de « rythme cassé », « d'une lenteur qui se désassouplit » et va même jusqu'à parler d'une « sorte de rituel ». Si on se penche sur l'étude littéraire de la voix, force nous est de constater qu'elle aboutit à des considérations contradictoires. Borgomano la voit comme le symbole de l'absence du corps féminin et s'étonne que Duras puisse dire dans *Les parleuses*, « j'essaye une écriture organique » :

Dans Son nom de Venise dans Calcutta désert, le refus du corps est poussé à sa limite : là, ce sont non seulement les voix narratrices qui sont privées de corps, mais tous les personnages, sauf les femmes-sphinx entrevues quelques secondes à la fin du film ; [...]. Plus d'écriture au sens propre, donc plus de corps, le monde est désormais vide, et le corps féminin a disparu (Borgomano 1984 : 67).

Chez Gauthier, la voix est vue comme un signe d'érotisme, de « corps toujours présent » puisqu'elle affirme :

Et toute l'écriture de Marguerite Duras porte sur ce qui véhicule ces relations entre les corps : la voix, le regard, le mouvement (Gauthier 1975 : 25).

La littéralité du texte durassien irait plutôt dans le sens de Gauthier, puisqu'un roman comme *Les yeux* met très explicitement la voix en liaison avec le corps :

Il se souvient d'elle à l'intérieur du café, de cette autre femme, de la douceur corporelle de la voix, [...]. (Yeux : 26).

Par ailleurs, Duras dit très explicitement dans *La Vie matérielle* :

Dans La Navire Night, c'est la voix qui fait les choses, le désir et le sentiment. La voix c'est plus que la présence du corps (p. 160).

3.1. Le rythme.

Nous avons montré, dans la partie consacrée aux procédés, combien la prose durassienne était rythmée et comment Duras mélangeait les codes littéraires pour rendre la diversité des rythmes oraux, mais aussi pour créer une espèce de rythme visuel. Par l'utilisation d'une certaine disposition typographique, Duras crée une répétition pour l'oeil.

Dans une perspective de critique externe, d'autres faits viennent corroborer l'importance accordée par Duras au rythme.

Dans un récent « *Bouillon de culture* » (septembre 1999), B. Pivot invitait Yann Andréa à parler de son dernier livre sur Duras, *Cet amour-là*. Pivot lit un extrait où Yann Andréa fait parler Duras. Yann Andréa en conteste la lecture et se met à lire lui-même. La différence entre les deux lectures relevait du rythme.

Tout aussi significative est la conclusion à laquelle aboutit Fagyal dans sa thèse consacrée aux *Aspects phonostylistiques de la parole médiatisée lue et spontanée* et sous-titrée *Age, prestige, situation, style et rythme de parole de l'écrivain M. Duras*. Fagyal a basé son étude sur six extraits de la parole de Duras. Quatre sont de la parole

spontanée (entretiens et débat) et médiatisée, deux autres relèvent de la parole lue. Elle a sélectionné également ses extraits en fonction d'un deuxième paramètre : l'âge de l'écrivain en correspondance à un changement de notoriété. La parution de *L'amant*, alors que l'écrivain était âgé de 70 ans, correspond à un changement notable de position de l'écrivain dans le « champ littéraire ». En effet, jusqu'à cette date, Duras était marginalisée dans le champ littéraire, voire totalement exclue, puisqu'elle était considérée comme un écrivain réservé à une élite intellectuelle, quand elle n'était pas considérée comme un écrivain aux procédés d'écriture répétitifs sombrant dans la facilité, ce qui l'excluait tout bonnement du champ de « La Littérature ». Avec la parution de *L'amant* et l'obtention du *Goncourt*, Duras voit sa position transformée : le statut d'écrivain, si longtemps revendiqué, lui est non seulement accordé, mais en plus le prix littéraire la place en position haute. Aussi se trouve-t-elle tout à la fois incorporée de manière irréfutable dans le champ et propulsée en son sommet, ce qui s'accompagnera d'un accroissement considérable du nombre de lecteurs et des travaux universitaires qui lui seront consacrés¹⁵¹. Le choix de Fagyal de faire figurer parmi son corpus l'entretien donné par Duras (70 ans) à Pivot dans le cadre de l'émission « *Apostrophes* » et l'entretien accordé par Duras (79 ans) à Dumayet n'est donc pas neutre.

La conclusion de Fagyal conteste les affirmations de Richaudeau (1986 : 23) qui instauraient une discordance entre le rythme des écrits et des paroles spontanées : elle démontre qu'après *L'amant*, les paroles spontanées médiatisées de l'écrivain se confondent sur le plan du rythme avec la lecture qu'elle fait de ses textes :

Mais, ce style dépasse les limites de la parole lue chez D et 'déteint' également sur sa parole spontanée médiatisée. [...] Plusieurs auteurs se sont demandés avant nous dans quelle mesure le contact permanent avec la langue écrite se manifeste dans l'expression orale vice-versa. [...] L'existence d'un tel transfert stylistique paraissait exclue à propos de Duras : « l'on n'écrit jamais comme on parle (heureusement) [...] Mais ni Céline, ni Duras ne s'expriment dans leurs interviews radiophoniques ou télévisées comme ils écrivent dans les morceaux que nous venons d'étudier. » [Richaudeau 1986 : 23] Or, cette affirmation de Richaudeau, n'ayant pas étudié la parole non lue de Duras, est contestée à la lumière de nos résultats [...]. Les analyses qui précèdent montrent que le rapprochement de la structure temporelle de l'entretien III à celle de la lecture artistique est manifeste, entre autres, à l'égard des longueurs des PSils¹⁵², du rapport temps de pause et temps de parole. Autrement dit, à la fin de sa carrière littéraire, à l'âge de 79 ans, l'écrivain parle en situation de parole non lue comme si elle lisait l'une de ses oeuvres 12 ans auparavant (Fagyal 1995 : 175)¹⁵³.

À la lumière de ce travail, il semblerait donc qu'il existe une certaine correspondance entre le rythme du sujet écrivant et le rythme des écrits. Fagyal démontre que Duras écrivain calque le rythme de ses écrits ; Dessons et Meschonnic, quant à eux, signalent à plusieurs reprises (1998 : 28, 44, 46 et 48) que le rythme est l'expression du « Sujet »,

¹⁵¹ En fonction même du mécanisme décrit par Bourdieu, les « Durassiens », contrairement au public, ont « déclassé » le roman.

¹⁵² *Pauses silencieuses.*

¹⁵³ *Nous respectons la typographie de l'édition.*

son révélateur en quelque sorte :

Il est nécessaire d'entendre le rythme, c'est-à-dire d'entendre qu'il y a du sujet. Un sujet. [...] C'est pourquoi quand il y a une poésie du rythme, ce n'est pas du son qu'on entend, mais du sujet (Dessons, Meschonnic 1998 : 44).

Ils vont même jusqu'à incorporer la notion de *sujet* dans la définition du rythme :

La définition est à compléter : le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet (Dessons, Meschonnic 1998 : 28).

Un romancier comme Flaubert avait déjà compris au XIX^e siècle toute l'importance qu'un écrivain devait accorder au rythme. Un extrait du *Journal des Goncourt* annexé au volume III de sa *Correspondance* en témoigne :

Puis nous causons de la difficulté d'écrire une phrase et de donner du rythme à sa phrase. Le rythme est un de nos goûts et de nos soins ; mais chez Flaubert c'est une idolâtrie. Un livre, pour lui, est jugé par la lecture à haute voix : « Il n'a pas le rythme ! » S'il n'est pas coupé selon le jeu des poumons humains, il ne vaut rien (Flaubert, Correspondance III : 876).

Cet extrait montre très clairement les rapports qui s'établissent entre le rythme, l'oralité du texte et le sujet écrivain ou lisant (*jeu des poumons humains*). Rapports qui explicitent partiellement l'importance toute particulière accordée par Duras au rythme.

Duras, comme elle le dit d'ailleurs dans la conférence de presse qu'elle a donnée le 8 avril 1981 au Québec, s'écrit et développe son moi à travers l'ensemble de ses romans :

M. D. : Non. Mais je parlais de moi ; je parle toujours de moi, vous savez. Je ne me mêlerais pas de parler des autres. Je parle de ce que je connais (Lamy, Roy 1981 : 36).

Tous les écrivains qui ont considéré leurs romans comme expression de leur moi ont accordé une importance particulière au travail sur le rythme. Que l'on songe à Flaubert mentionné ci-dessus qui, à côté de l'importance accordée au rythme dans ses écrits théoriques, affirmait : « Madame Bovary, c'est moi » ou que l'on songe à Proust, où un critique-médecin a établi un parallélisme entre le rythme de ses phrases et le souffle des asthmatiques. Bref, l'histoire littéraire nous enseigne que rythme et « Sujet » sont indéfectiblement liés. Ainsi, le rythme devient la marque formelle de la projection de l'écrivain dans son texte et atteste de l'existence de l'auteur inscrit dont nous parlions dans la première partie de ce travail. Il est la trace de sa subjectivité qui traverse le texte et l'unifie. C'est par lui aussi que la communication sensorielle s'établit entre l'auteur et lecteur dans la mesure où le rythme est à relier à l'oralité du texte (Dessons, Meschonnic 1998 : 200-201) et que ce rythme durassien est souvent créé par la répétition. Barthes reliait les répétitions, et les « rythmes obsessionnels » qu'elles créent, à la notion de « plaisir du texte » :

[...] la répétition engendrait elle-même la jouissance. Les exemples ethnographiques abondent : rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc. : répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. Seulement voilà : pour que la répétition soit érotique, il faut qu'elle soit formelle, littérale [...] (Barthes 1973 : 67).

Le rythme fondé sur la répétition rejoint donc une forme d'érotisation de l'écriture. Érotisation qui provoque un plaisir ou un refus et qui peut donc expliquer partiellement les

attitudes opposées des différents lecteurs. C'est cet accord ou non sur le rythme qui permettrait entre autres d'expliquer l'amour, ou le rejet, des lecteurs pour Duras.

Expression essentielle de la subjectivité, rejoignant la musique et participant au plaisir proche d'un certain érotisme du texte, le rythme assure aussi la cohérence du texte : c'est par lui notamment que s'unifient ou se désunifient les parties narratives et les parties dialoguées. Mais il a en outre une fonction esthétique. Signe de littérarité du texte, il oppose le dialogue littéraire et la conversation courante. Larthomas l'avait déjà signalé pour le dialogue théâtral :

La conversation courante n'ayant aucun rythme, un dialogue de théâtre s'en éloigne d'autant plus qu'il est rythmé [...] (Larthomas 1972 : 316-317).

La conversation courante n'exclut cependant pas le rythme. Des traits rythmiques s'y trouvent : pauses, accents. Mais ce dont elle est le plus souvent dépourvue, c'est d'un rythme unitaire, travaillé. Aussi nous semblerait-il plus judicieux de dire que la répétition rythmique est un signe de littérarité. Sans vouloir entreprendre l'étude systématique du rythme de la prose durassienne, nous montrerons à partir de la phrase suivante extraite de *Emily* (p. 10), une récurrence rythmique chez Duras :

Vous ne bougez pas tout d'a'bord et puis, de là où je suis, je vois 532 2 3 un sourire dans vos yeux. Vous dites : 5 3 2

Une alternance de groupes syllabiques constitués de cinq syllabes, refaits en trois + deux, puis en deux + trois, réunis en cinq pour se rescinder en trois + deux ne semble pas simplement aléatoire, mais paraît plutôt le reflet d'une certaine intention rythmique (consciente ou non) de la part de l'auteur.

Dès lors, la thèse selon laquelle le rythme ne doit pas être uniquement envisagé dans son rapport avec la métrique, et donc avec la poésie, se trouve tout à fait corroborée par le texte durassien. Dessons et Meschonnic (1998 : 200) constatent que « la narratologie, comme théorie du récit, s'est construite sur une surdité au rythme ». Beaucoup d'approches critiques concernant Duras n'ont pourtant témoigné d'aucune « surdité au rythme », mais si le fait fut maintes fois signalé, il a rarement été étudié, à l'exception du travail de Cerasi (1991) sur *L'amour*, où rythme de la prose et rythme du récit sont tout à la fois analysés, instaurant ainsi une forme d'assimilation entre rythme et tempo.

Le rythme est donc une des traces les plus manifestes de la présence de l'auteur dans le texte, il est en quelque sorte sa voix, sa conscience, son être. Il est un des signes tangibles de la présence dans le texte romanesque d'une instance qui ne serait ni l'auteur réel, ni le narrateur et qui assurerait une certaine unité entre les parties narratives, descriptives et dialoguées. Relié à des facteurs organiques, à un certain érotisme, allant au-delà de la logique, il participe étroitement à la communication avec le lecteur au sein d'un certain plaisir.

Mais, indépendamment du rythme par lequel Duras fait entendre sa voix, la romancière attache une importance tout aussi grande à d'autres voix : celles des personnages. Ses textes sont, en effet, parsemés de notations concernant les types de voix. Bien sûr à la différence du rythme ou des silences, la voix n'intervient que sur le plan diégétique et non sur la production du texte même et de son énonciation.

3.2. La voix.

L'interview que Duras accorde à Lamy montre à quel point la notion de voix est importante pour elle. À deux reprises, elle tente - vainement d'ailleurs - de faire dériver l'entretien sur ce sujet :

Je voudrais parler de l'écrit et de la voix. Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis (Lamy, Roy 1981 : 57). Mais je voulais te parler de la voix parce qu'il y a beaucoup de thèses maintenant sur la voix, la fonction de la voix (Lamy, Roy 1981 : 64).

Le premier extrait pose le problème de la voix de l'écrivain dans le texte. Cette voix qui est la trace matérielle de la présence de l'auteur inscrit provient donc du rythme et de divers ponctuations, comme « oui, non », de signes de cohérence orale, comme les « et », etc. Sous cette rubrique, nous ne commenterons cependant la voix qu'en termes d'attribut des personnages et non les voix des instances narratives, ni les voix des autres textes

La voix constitue, chez Duras, un véritable attribut du personnage. Elle utilise, tout d'abord, la voix pour marquer un état affectif. La voix devient ainsi, comme dans la vie, indicateur d'émotions diverses, ou de l'émotion tout court.

Ce phénomène a été observé par les linguistes. Fonagy (1991 : 89) a poursuivi une série d'expériences démontrant le lien tout à fait identifiable entre certains types d'émotion et certaines inflexions de la voix. Il montre que « la colère et surtout la haine prolongent la durée de l'occlusion et rétrécissent le canal buccal au cours de l'articulation des consonnes fricatives » et que « la phonation agressive, haineuse produit souvent une voix étranglée », alors que « le sourire joyeux est marqué essentiellement par un spectre sonore clair, une voix douce, semi-sonore, semi-chuchotée... » (1991 : 55).

Dans le texte durassien, l'émotion se marque généralement par une indication de changement de voix. Ainsi, lorsqu'Alissa évoque la forêt, et convoque l'isotopie de la destruction qui justifiera le titre du roman :

Elle réfléchit, les yeux toujours au-delà du parc, vers la forêt. - Pourquoi est-elle dangereuse ? demande-t-elle. - Comme toi, je ne sais pas. Pourquoi ? - Parce qu'ils en ont peur, dit Alissa. Elle s'adosse à sa chaise, le regarde, le regarde. - Je n'ai plus faim, dit-elle. La voix a changé tout à coup. Elle s'est assourdie. - Je suis profondément heureux que tu sois là. Elle se retourne. Son regard revient. Lentement. - Détruire, dit-elle (Détruire : 33-34 ; nous soulignons).

À noter que, dans l'extrait, la notation du paraverbal est complètement détachée du discours attributif, conformément aux procédés dégagés ci-dessus, et qu'une ambiguïté apparaît ainsi quant à la réplique qualifiée. Indépendamment de la charge émotive qu'elle peut revêtir, la voix peut aussi s'associer à la fatigue. Elle traduit alors l'état d'extrême lassitude de vie dans lequel se trouvent les différentes héroïnes durassiennes :

- La brise revient toujours, continua Anne Desbaresdes, d'une voix fatiguée, toujours [...] (Moderato : 63).

Ensuite, la voix peut se faire récitative : elle indique alors au lecteur que le personnage est en proie à ses souvenirs, qu'il parle avec une voix de protection contre l'inconscient. Telle est la voix de la mère dans *La pluie* ou celle de Lol dans l'extrait suivant :

- Comment trouves-tu cet ami que nous avons, Jacques Hold ? Lol se détourne

vers le parc. Sa voix se hausse, inexpressive, récitative. - Le meilleur de tous les hommes est mort pour moi. Je n'ai pas d'avis (Ravissement : 97).

Elle sert alors à effectuer une espèce de dédoublement du personnage, laissant pressentir au lecteur à quel point l'être actuel du personnage est construit et le protège, sous un masque bien fragile, de cette fêlure du passé. Cette voix récitative, inexpressive, métonymique de la personnalité apparente du personnage lui sert de très faible protection contre la fracture de son être.

Enfin, la voix sert à caractériser plus fondamentalement les personnages. Ainsi, le trait de douceur est celui qui caractérise le plus systématiquement la voix des héroïnes. Celle d'Anne Desbaresdes (*Moderato* : 37), celle d'Élisabeth Alione (*Détruire* : 31), celle de la femme dans *L'amour* (1971 : 16) se voient dotées de cet attribut de douceur. L'extrait de *Détruire* montre à quel point elle fait partie de la caractérisation des héroïnes, puisque leur simple apparence physique rend la douceur de leur voix prévisible :

- Anita, dit Élisabeth Alione. La voix arrive de loin, douce, prévue (Détruire : 31 ; nous soulignons).

Cette possibilité de prévoir généralement la voix d'après l'aspect de la personne fait l'objet d'un commentaire métadiscursif dans *Le consul* :

- Il n'a pas, dit Anne-Marie Stretter à Charles Rossett, la voix qu'on lui prêterait à le voir. À voir les gens ont leur prête des voix qu'ils n'ont pas toujours, c'est son cas (Consul : 131).

Les propos d'Anne-Marie Stretter sont de l'ordre du métadiscursif. Le procédé est fréquent chez Duras : elle place dans la bouche d'un des personnages, ou sous la plume du narrateur, une réflexion d'ordre métadiscursif qui explicite ce qui est simplement mis en scène dans un autre roman. Ce procédé d'écriture crée donc pour le lecteur l'obligation de lire l'ensemble de l'oeuvre pour pouvoir la décoder et, comme nous l'avons signalé précédemment, un tel mécanisme d'écriture implique que le lecteur programmé par le texte est un lecteur qui partage une véritable « histoire de lecture » avec l'auteur.

Les différents amants aussi ont généralement une voix douce :

Il dit qu'il n'a rien. Rien. De ne pas s'inquiéter. La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme [...] (Yeux : 14).

Faut-il relier ce trait à la métaphore de *la voix caressante* qui, selon Fonagy (1991 : 49-50), « nous suggère en plus un contact manuel qui caractérise à la fois le rapport parental et les activités qui préparent l'acte sexuel » ? Un tel rapprochement ne serait pas à rejeter *a priori* puisque cette voix douce apparaît dans deux types de circonstances : la relation mère-enfant et la rencontre homme-femme. Il est certain, en tout cas, que cette voix douce contribue à la figure de la femme-absente à la vie, cette femme fracturée qu'est l'héroïne durassienne. Ce trait est aussi celui de l'être à l'écoute. Les personnages sont alors réunis par l'écriture, comme Jeanne et Ernesto dans *La pluie* :

Les voix de Jeanne et d'Ernesto sont douces, elles se ressemblent (Pluie : 128).

Les maris ont eux une voix distinguée, attribut qui participe à la création de leur personnage social. Cette distinction dans la voix apparaît même chez le vice-consul, lorsqu'il se trouve en présence d'Anne-Marie Stretter :

La voix du vice-consul, quand il parle à Anne-Marie Stretter pour la première fois,

est distinguée, [...] (Consul : 124).

Mais, de simple caractéristique parmi d'autres, la voix peut devenir définitoire de l'être, comme c'est le cas pour la « voix sifflante » du vice-consul, qui résonne à faire peur dans tout le roman :

Le vice-consul se tait un si long moment que le directeur s'endort à moitié. Le vice-consul le réveille de sa voix sifflante. [...] Le vice-consul raconte de sa voix sifflante au directeur qui somnole, se réveille, rit, se rendort, se réveille [...] (Consul : 83). Ce n'est pas tant le regard, pense Charles Rossett, que la voix. L'ambassadeur a dit à Charles Rossett : Les gens s'écartent instinctivement... c'est un homme qui fait peur... mais quelle solitude, parlez-lui un peu (Consul : 103).

Ce rôle que Duras fait jouer à la voix dans ses romans correspond aux constats faits par les phonostylisticiens, dont Fonagy (1991 : 155-156) qui affirme que « les gestes vocaux se détachent de l'attitude émotive qu'ils reflètent et seront directement rattachés, sans analyse sémantique préalable, à la personne du locuteur pour faire partie de son signalement, au même titre que la couleur de ses cheveux, sa taille, son nom... ». L'expérience téléphonique nous prouve par ailleurs que l'on peut identifier une personne à sa seule voix. Expérience dont témoigne cette phrase extraite de *L'amant* :

Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès sa voix (Amant : 141).

L'écrivain Didier Daeninckx, interviewé par Reuter à propos des dialogues romanesques, confirme l'importance de la voix dans le processus créatif. Si on s'en reporte à ses propos, la voix est aux personnages de roman ce que la voix est aux personnes réelles :

[...] quand on décide d'écrire et d'avoir des personnages, même des personnages qui ne diront que trois lignes dans un roman, on sait s'ils sont grands, s'ils sont petits, s'ils ont une voix grave, s'ils parlent haut perché... Moi je les entends. [...] et quand je me remets à travailler le lendemain avec le personnage, il faut que je relise pour retrouver un peu la texture de sa voix [...] (Reuter 1989 : 114-115).

La voix est donc bien un des attributs fondamentaux de la personne et du personnage. Duras ira encore plus loin dans l'importance accordée à la voix, puisque, dans de nombreux romans, certains personnages ne sont que voix. Ce sont toutes les voix anonymes qui véhiculent la *doxa* dans les réceptions, les dîners mondains ou encore les voix de la foule qui s'élèvent lors des crimes. Véhicules de la morale, elles commentent l'action, la transgression qu'elle représente. Ces voix correspondent à la technique de la voix *off* abondamment utilisée par Duras au cinéma. Borgomano (1984 : 67) y voyait, comme nous l'avons dit précédemment, un des signes de la disparition des corps dans l'écriture durassienne. Mais il est à remarquer que les seules voix désincarnées sont celles de la morale, celles des êtres qui ne vivent pas sur le modèle du désir, des pulsions inconscientes.

Dès lors, nous constatons à quel point Duras utilise la voix comme symbole du personnage. Elle peut le remplacer, permettre son identification, indiquer son caractère dominant, trahir sa fracture ou révéler son émotion. Elle est donc un des moyens dont le lecteur dispose pour appréhender le personnage. Il faut dire que l'écoute est, à côté du regard, le grand mode de perception des différents narrateurs présents ou absents. Tout l'accès au monde fictif est donc donné non par la perception logique, mais par la

perception sensorielle.

Autant le matériau livré par le regard l'était au lecteur de manière brute, sans axiologisation, autant les signaux sonores sont beaucoup plus axiologisés. Ainsi, si on se base sur le classement des adjectifs opéré par Kerbrat-Orecchioni (1980 : 84), on peut constater que la plupart des adjectifs utilisés pour qualifier les statiques reliés au non verbal (yeux *bleus*, cheveux *noirs*, robe *blanche*, robe *noire*, chevelure *blonde*...) sont des adjectifs objectifs, alors que ceux utilisés pour qualifier la voix, le ton ou le débit (voix *douce*, voix *distinguée*, voix *basse*, *posée*, *altérée*, débit *lent* ou *rapide*, ton *naturel*, *véhément*...) sont tous des adjectifs subjectifs. Ainsi, ils présupposent déjà, derrière le narrateur, une conscience interprétative qui émerge. Il est donc parfaitement normal qu'ils puissent donner des informations concernant l'être des personnages, leur état psychologique ou leur état émotif.

À côté de ce rôle fondamentalement définitoire que Duras fait jouer à la voix, elle met également en évidence son statut dans la politesse. À plusieurs reprises, elle note le fait de devoir parler à voix basse dans les transports en commun pour ne pas déranger les autres passagers :

Nous n'étions pas seuls dans le compartiment, il fallait parler à voix basse (Ravissement : 190). C'était, disait-elle, le souvenir le plus clair de sa vie, lumineux, et auquel elle pensait encore maintenant, celui de cette conversation qu'elle avait entendue par hasard dans un train de nuit qui traversait la Sibérie Centrale [...]. C'étaient deux hommes comme on en voit partout, d'un aspect ordinaire. Ils ne se connaissaient pas avant ce voyage, [...]. Ils parlaient à voix basse de crainte de gêner les voyageurs, ils n'avaient pas remarqué que ceux-ci les écoutaient avec passion (Pluie : 45-46).

C'est le trait de hauteur qui est ici convoqué : parler fort revient en fait à attaquer le territoire de l'autre, à ne pas ménager sa face négative.

La voix fonctionne donc, dans le texte durassien, essentiellement au niveau symbolique de caractérisation ou de substitut de personnage. Mais, elle peut autant traduire des affects ponctuels qu'un état permanent de l'être.

3.3. Le silence.

Le silence est l'une des notions les plus ambiguës à étudier, peut-être parce que, comme le dit Le Breton (1997 : 79-80), il « n'est pas substance, mais relation ». Le définir dévoile déjà des ambiguïtés fondamentales : absence de paroles ou absence de bruit, trait de caractère ou attitude ponctuelle, marque d'une intention ou signe d'un inconscient, sous-communication ou supra-communication ? En fait, il semble être tout à la fois. Quant à ses charges sémantiques et pragmatiques, elles sont loin d'être plus claires, puisque comme le montrent Jensen et Baldini, cités par Le Breton (1997 : 79-80), le silence peut dénoter la chose et son contraire :

Le silence unit et sépare ; il panse les plaies ou les avive ; il révèle une information ou la dissimule ; il signe un désaveu ou un accord ; il indique le vide ou l'activité (Jensen 1973, et Baldini 1989, cités par Le Breton 1997 : 79-80).

Et la liste ne s'arrête pas là, puisque le silence peut être un symbole de pouvoir ou, au

contraire, un symbole de résistance ; il peut marquer une approbation - « qui ne dit mot consent » -, une hésitation ou un refus, être le signe d'une relation interpersonnelle très forte, d'une connivence allant au-delà des mots ou encore le signe d'un malaise ou d'une rupture - « nous n'avons rien à nous dire ». Dans *Discourse of silence*, Kurzon (1998 : 21) mentionne la possibilité d'envisager le silence comme un acte de langage qui aurait un contenu propositionnel à restituer à partir du contexte et une véritable force illocutoire. Pas moins de huit forces illocutoires sont d'ailleurs répertoriées : le silence peut être utilisé comme question, comme promesse, comme refus, comme avertissement, comme menace, comme insulte, comme requête ou comme ordre. Quant à ses causes, elles sont elles aussi assez nombreuses. Verschueren¹⁵⁴ en répertorie huit : le locuteur a un tempérament silencieux, il est incapable de décider ce qu'il doit dire après, incapable de parler suite à la stupeur, le chagrin ou à une autre émotion forte, il n'a rien à dire, il a oublié ce qu'il allait dire, il se tait parce que d'autres sont en train de parler, il est en train de cacher quelque chose ou est indifférent. En fait, il n'y a que sur le plan phonétique et conversationnel que ses fonctions et sa catégorisation ont fait l'objet d'une analyse plus ou moins exhaustive. Le silence du locuteur correspond à des périodes de souffle. Il s'agit alors plutôt de pauses notées à l'écrit par les virgules, les points-virgules et les points. Mais, il correspond aussi à certaines difficultés d'encodage ce qui renvoie aux causes 2, 3, 4, 5, 7 dégagées par Verschueren. Ce silence se situe à l'intérieur de la réplique, et se note plutôt par les points de suspensions et peut être meublé de « heu ». Il correspond à l'attitude normale de l'interlocuteur, néanmoins ce silence n'est pas pur dans la mesure où il s'accompagne de regards, ou de divers ponctuations tels que les « hm ». Lorsqu'il se situe à la fin de la réplique du locuteur, il peut être le signe d'un passage de tours. En outre, entre deux tours de paroles, peut aussi se produire un silence qualifié alors d'inter-répliques - ou *gap* (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 162). Il ne peut dépasser deux secondes, sous peine de provoquer un malaise. Le silence peut aussi être relié au sujet de conversation. En fonction des cultures, des milieux sociaux ou de certaines circonstances, certains sujets sont frappés d'interdit. Le fait est signalé par Ducrot :

Ce qui importe davantage, vu notre propos, c'est qu'il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une sorte de loi du silence (il y a des formes d'activité, de sentiments, des événements, dont on ne parle pas). Bien plus, il y a, pour chaque locuteur, dans chaque situation particulière, différents types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner, non qu'elles soient en elles mêmes objets d'une prohibition, mais parce que l'acte de les donner constituerait une attitude considérée comme répréhensible. Pour telle personne, à tel moment, dire telle chose, ce serait se vanter, se plaindre, s'humilier, humilier l'interlocuteur, le blesser, le provoquer,... etc. Dans la mesure où, malgré tout, il peut y avoir des raisons urgentes de parler de ces choses, il devient nécessaire d'avoir à sa disposition des modes d'expression implicite, qui permettent de laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit (Ducrot 1972, 1980, rééd. 1991 : 5-6).

Le lien est ainsi établi entre le silence, la politesse et l'implicite. Ducrot montre que certaines choses doivent être tues soit pour ménager ses propres faces, soit celles de son interlocuteur ; c'est du moins ce que suggère l'énumération des verbes comme « humilier,

¹⁵⁴ Cité, en anglais, par Kurzon (1998 : 20).

se vanter... ». Mais, le lien entre le silence et la politesse ne s'arrête pas aux ménagements des faces. La problématique du silence relève aussi du savoir-vivre : ainsi est-il fortement recommandé à la maîtresse de maison de ne pas laisser le silence s'installer et d'alimenter la conversation. C'est une des dimensions du silence qui se trouve évoquée sous forme d'un métadiscours narratif dans *Le ravisement* :

Le dîner est relativement silencieux. Lol ne fait aucun effort pour qu'il le soit moins, peut-être ne le remarque-t-elle pas (Ravisement : 141).

Lorsque le silence se situe au début de l'interaction, il traduit un malaise qui risquerait de faire échouer l'interaction, et les interlocuteurs disposent alors d'une série de formules rituelles ou de sujets bateau pour faciliter leur entrée en interaction. Traverso (1996 : 111-127) mentionnait le « commentaire de site » dans le cadre de la conversation familière. Le Breton (1997 : 35-38), quant à lui, parle de formules stéréotypées qui aident à démarrer les rencontres entre personnes étrangères l'une à l'autre, et ainsi à rompre le silence :

[...] les rencontres entre personnes étrangères l'une à l'autre, réunies par des circonstances plus ou moins décidées à l'avance provoquent un bref moment de silence visant à l'accommodation mutuelle, à la recherche des termes adéquats pour lancer l'échange. Souvent la gêne est imperceptible. Des formules stéréotypées sur le temps qu'il fait ou sur la qualité du voyage, ou plus simplement une présentation réciproque suscitent l'entrée en matière et gomme d'un trait la menace du silence (Le Breton 1997 : 35).

Toute interaction verbale retombe bien sûr dans le silence, mais, avant qu'il ne devienne définitif, « une durée plus longue entre les prises de parole » fait partie des signaux de préclôture (Le Breton 1997 : 38). Ce mécanisme est mis en scène dans *Le ravisement* :

Un long silence s'installe. L'attention grandissante que nous nous portons en est cause. Personne ne s'en aperçoit, personne encore, personne ? en suis-je sûr ? Lol va vers le perron, lentement, revient de même. [...] - Il est si tard et Pierre se lève si tôt, dit enfin Tatiana. Elle a cru que la sortie de Lol était une invite à partir. - Oh non, dit Lol (Ravisement : 106-107).

Silence et mouvement de Lol vers l'extérieur sont interprétés, par Tatiana comme par le lecteur, comme des signaux de clôture. Et les dénégations de Lol ne contribuent qu'à la montrer totalement étrangère aux différents codes sociaux.

Toujours dans *Le ravisement*, Duras fait surgir un silence au centre de l'interaction. Des thèmes généraux comme les différentes villes où les protagonistes ont séjourné sont alors initiés pour meubler ce silence naissant :

La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit parce que Tatiana épiait Lol, [...]. Pierre Beugner parla à Lol de S. Thala, des changements qui s'y étaient produits depuis la jeunesse des deux femmes [...]. Puis de nouveau le silence s'installa. On parla de U. Bridge, on parla (Ravisement : 77).

Le silence se marque ici par des termes comme « se ralentit », « s'engourdit » qui laissent présager de nombreux *gaps* avant de s'installer complètement. Ce genre de silence ou d'engourdissement des conversations se produit aussi dans la vie courante. Ils font partie généralement des différentes visites où la conversation initiée connaît un moment d'engourdissement et où des sujets généraux permettent aux différents interlocuteurs de

maintenir le contact entre eux. Dans le cadre littéraire, des mentions de ce type servent non seulement à créer un effet de réel, mais aussi à signaler que de tels propos ne sont pas dignes d'être rapportés au lecteur puisque rien d'essentiel ne s'y dit.

Cette récapitulation sommaire a le mérite de montrer à quel point la position du silence au sein de la réplique, entre les répliques, au début, au milieu ou à la fin de l'interaction, est fondamentale pour son interprétation. La quantité de silences, leur longueur ainsi que les personnes dont ils émanent, sont révélateurs des relations interpersonnelles et des rapports de place des interactants. Le silence conversationnel est donc une absence de paroles, mais n'est pas une absence de communication. Il est à noter que le silence défini comme absence de bruit est une des conditions nécessaires au bon fonctionnement des conversations. À côté de ce silence conversationnel, existe le silence psychologique qui fait partie du tempérament de l'individu et qui se manifestera dans les interactions verbales. Mais l'interactant n'est pas que sujet psychologique, il est aussi sujet social. Le silence peut alors s'associer au pouvoir ou à la résistance. Il est aussi relié au sexe par Duras elle-même qui, notamment dans *La Vie matérielle*, déclare :

Rendre au silence une conduite masculine est beaucoup plus difficile, beaucoup plus faux, parce les hommes, ce n'est pas le silence. Dans les temps anciens, dans les temps reculés, depuis des millénaires, le silence c'est les femmes. Donc la littérature c'est les femmes (Vie matérielle : 118 ; nous soulignons).

Par les sociologues également, comme Le Breton (1997 : 32-33), qui intitule un de ses paragraphes « le sexe du silence » et tout le monde comprend qu'il s'agit des femmes. Il rapporte l'expérience faite en 1975 par deux chercheurs américains (Zimmerman et West) qui montrent que dans les conversations réunissant des hommes et des femmes, les hommes étaient responsables d'un grand nombre d'interruptions de parole et que les femmes ne protestaient pas. Les femmes semblent donc accepter ce rôle de silencieuses auquel les contraint l'homme. Et Le Breton de continuer :

La femme s'autorise moins à parler et elle est le plus souvent contrainte au silence. Curieusement, elle est communément associée au bavardage, à la parole insignifiante, mais la licence de parler lui est mesurée, parfois même interdite (Le Breton 1997 : 32-33).

Le Breton pointe ici un des paradoxes auquel l'écriture durassienne nous confrontera. Cette femme vouée au silence par l'autorité masculine se voit traitée de bavarde. Il continue d'ailleurs son analyse en mentionnant les observations des féministes que nous reproduisons ici, tant elles semblent correspondre parfaitement à ce que Duras met en jeu pour ses héroïnes :

« J'apprendrai à me taire, à observer, à faire allusion, à faire signe, à interpréter. Et à attendre », écrit par exemple E. G. Belotti (1983 : 13). D'où la réplique d'Annie Leclerc sur la nécessité pour les femmes d'inventer une parole qui ne soit pas oppressive. Une parole qui ne couperait pas la parole mais délierait les langues. La femme se tient parfois dans un recroquevillement de silence, ne trouvant pas de légitimité à se dire (Le Breton 1997 : 32-33).

À lire cet extrait parlant de la condition de la femme en général, on a l'impression de lire un commentaire critique sur les héroïnes durassiennes. Elles sont effectivement, quand nous les découvrons dans les différents romans, telles que Belotti les a définies : elles ont appris à se taire, à observer, à parler par allusion, et elles connaissent l'attente. Quant à

la nécessité pour les femmes d'inventer un autre langage qui ne soit plus oppressif, c'est bien la tentative effectuée par l'écriture durassienne. Duras essaie par son écriture d'accéder à la « légitimité de se dire », même si la plupart de ses héroïnes restent dans « le recroquevillement du silence », n'ayant pas d'accès à l'écriture, comme le signale Borgomano. Le roman *Emily*, par un processus de mise en abyme et par un parallélisme entre deux conditions féminines, nous place au coeur de ce même interdit : le poème d'Emily L. a été brûlé par son mari qui, blessé par cette trahison, la voue à jamais au silence et à la mort ; la décision de la narratrice d'écrire leur histoire provoque une réaction de colère chez l'homme (*Emily* : 23, 82-86). Ainsi, l'écriture durassienne se présente comme une lutte contre le silence féminin, tout en déniaut aux personnages féminins de l'histoire le droit d'accéder à cette parole. Mais ce déni permet de démontrer au lecteur l'exclusion de l'ordre symbolique du langage qui frappe la femme.

Si l'analyse conversationnelle permet d'ordonner quelque peu l'approche du silence, tout se complique lorsqu'on aborde le texte littéraire, car les différences instances démultiplient les niveaux d'apparition du silence. Le silence ne s'entend pas, mais il se marque par une codification graphique (ponctuation, mots), c'est-à-dire par un signe et non une absence de signes. Le vrai silence du texte est le blanc (il s'appréhende aussi comme thématique littéraire).

Chez Duras, dont l'écriture s'est vue qualifiée d'« écriture du silence » (Borgomano 1984 : 61), l'analyse est d'autant plus complexe que toutes les formes de silence s'y retrouvent, qu'indépendamment d'illustrer les différentes fonctions interactives, elles s'accompagnent de significations littéraires et que Duras pointe la nature fondamentalement paradoxale du silence.

Un des premiers paradoxes signalés par l'écriture durassienne est que les héroïnes sont posées, par le texte, comme silencieuses. Le silence fait partie de leur nature, doit se rattacher à leur féminité, et pourtant, les romans les font parler énormément. Un bref calcul se basant sur le nombre de lignes, effectué dans les trois premiers chapitres de *Moderato*, montre qu'Anne Desbaresdes parle autant que Chauvin et même plus, si l'on considère les dialogues avec son enfant. Et à la différence de ce que signale Durrer (1994 : 238) à propos de *Madame Bovary*¹⁵⁵, dans le chapitre consacré aux « déviances », l'équilibre se fait même au niveau des modes de retranscription.

Ce paradoxe avait d'ailleurs été mis en lumière par Duras elle-même dans *Duras à Montréal* :

M. D. : Des silences, je ne crois pas qu'il y en ait tant. C'est une impression du lecteur. C'est à la réception par le lecteur que le silence se crée. C'est lui qui le fait, le silence. On m'a dit qu'India Song était un film silencieux. C'est le film le plus bavard depuis dix ans en France. Si vous additionnez les dialogues, il y a plus de quatre-vingts répliques de plus de trois lignes. C'est énorme. Donc, c'est vous qui le faites. C'est un phénomène étrange, mais il existe comme ça. Il faut distinguer entre des dialogues bavards et des dialogues silencieux. Je crois que mes dialogues sont silencieux, c'est-à-dire qu'ils se font dans le silence autour

¹⁵⁵ Elle a montré qu'un des silences du texte de Flaubert vient d'une dissymétrie entre Emma qui a le droit au discours direct Charles qui n'a droit qu'au discours raconté.

d'eux. Ils tombent dans le silence. C'est ce qui fait qu'on pense qu'ils sont suivis ou précédés, ou entourés de silences. Par exemple dans India Song, vous avez une masse énorme de conversations, à la réception de l'Ambassade de France à Calcutta. Ces dialogues sont enfouis, plus ou moins, il y a des phrases qu'on entend à moitié, d'autres qu'on entend à peine, qu'on devine. C'est du silence. C'est ce que j'appelle le silence, c'est-à-dire des textes enchevêtrés, mélangés, qui ne vont dans aucune direction donnée, qui créent un instant que je dirais absolu de cinéma (Lamy, Roy 1981 : 46).

Les mots utilisés par Duras introduisent son écriture littéraire ou cinématographique dans la féminité même. Nous y retrouvons les termes du paradoxe mis en lumière par Le Breton : silence et bavardage. Marini (1985 : 29), dans la même optique, utilise l'expression de « brouhaha silencieux ». Cette association pourrait, à notre avis, constituer une approche de définition de l'écriture féminine. L'écriture féminine serait celle qui sous le bavardage serait capable de faire entendre le silence et qui, ainsi, serait capable de rendre l'être de la femme et son rapport au langage et au monde. Dès lors, il paraît évident que toute écriture de femme ne pourrait être qualifiée de féminine. Nous sommes ici au niveau de la macrocommunication du texte, puisque Duras attribue cette impression de silence au lecteur. Elle montre à quel point la réalité du texte contrarie cette impression et elle l'attribue aux silences qui se font autour des dialogues, aux diverses troncations et à l'enchevêtrement de paroles que crée son texte. Et c'est ici, à notre avis, qu'elle se trompe partiellement sur sa propre oeuvre.

Duras se trompe partiellement quand elle nous dit qu'« ils se font dans le silence autour d'eux », qu'« ils tombent dans le silence ». En fait, très souvent les dialogues centraux se produisent dans le brouhaha des conversations des réceptions ou des cafés suggérés par le texte soit sous forme de voix *off*, soit par simples mentions, comme dans l'exemple suivant :

Il ne resta plus qu'un seul client au comptoir. Dans la salle, les quatre autres parlaient par intermittence (Moderato : 91).

D'autres bruits se font entendre, ceux qui permettent d'introduire le monde extérieur dans l'espace interne du dialogue. Ces bruits peuvent être naturels, comme le bruit de la mer, ou plus artificiels, comme celui d'une foule, d'un bateau... C'est parmi eux qu'apparaîtra le cri déchirant de l'événement. Ils ont deux fonctions essentielles : ponctuer le dialogue et ainsi en déterminer le tempo, montrer à quel point les personnages sont appelés par l'extérieur, à quel point ils communient plus avec les éléments naturels qu'avec leurs interlocuteurs sociaux. Ces fonctions interviennent donc au niveau de la communication auteur-lecteur inscrits. Ces différents bruits ponctuent les différents dialogues dans *Moderato* par exemple, où le bruit de la mer et de la foule vient entrecouper le trilogue central du chapitre I :

Dans le temps qui suivit ce propos, le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. Et avec lui, celui, atténué, de la ville au coeur de l'après-midi de ce printemps (Moderato : 9). L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau (Moderato : 11-12). Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. [...] D'autres cris relayèrent alors le premier, éparpillés, divers. [...] De la musique s'éleva par-dessus la

rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai. [...] L'enfant termina sa sonatine. Aussitôt la rumeur d'en bas s'engouffra dans la pièce, impérieuse (Moderato : 12-13).

Ces bruits viennent fracturer l'espace social. Ce sont les forces naturelles, celles de la nature, celles de l'inconscient qui le brisent. Ici, deux êtres y sont particulièrement sensibles : Anne Desbaresdes et son enfant. Anne, parce que, à l'instar de l'appartement de Mademoiselle Giraud, son être social sera déchiré par la voix de l'inconscient. L'enfant, parce qu'il est, par nature, très proche des forces naturelles. Mademoiselle Giraud, enlisée dans l'interaction sociale restera quasiment sourde à cet appel extérieur. Il n'y a donc pas chez Duras de silences extérieurs : le silence est plutôt le fruit de l'interaction. Ce silence laisse la place à l'entrée des bruits extérieurs, leur laissant l'espace libre pour la fracture sociale. Ainsi est-ce plutôt le bruit extérieur que le silence environnant qui fait émerger les silences des dialogues.

Duras se trompe encore lorsqu'elle impute au seul lecteur le sentiment du silence. En fait, elle oublie que ses textes posent l'héroïne comme silencieuse explicitement ou implicitement :

Puis Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle. Sa difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable (Ravissement : 24).

Lol est bien posée par le texte comme silencieuse, mais en même temps on la voit parler pour dire son impossibilité de dire. Ainsi, une fois encore, comme pour le regard, avons-nous une espèce de mise en abyme de l'écriture : Duras est celle qui dit l'impossibilité de dire.

Emily L. est, elle aussi, posée comme silencieuse, mais d'un silence de l'absence (le non-regard l'écarte de l'interaction), d'un silence de mort, comme le montre l'isotopie convoquée par le texte :

La patronne de la Marine était allée vers lui, le voyageur anglais. Elle lui avait parlé en anglais. [...] Elle, la femme du Capitaine. Elle regarde le sol. Son corps caché est devenu visible. Il est visible qu'il est mortel. Ce corps, il est habillé comme une jeunesse, de nippes usées de la jeunesse, avec, aux doigts, les diamants et l'or des parents du Devon. La mort est à nu sous les robes, la peau, sous les yeux aussi, sous le regard farouche et pur (Emily : 32).

Une nuance toutefois pour Jeanne, la soeur d'Ernesto dans *La pluie*. Le texte ne la pose pas comme silencieuse dès le début. Ce n'est qu'avec la prise de conscience de son désir pour son frère Ernesto qu'elle devient, comme toutes les héroïnes durassiennes, silencieuse :

Et Jeanne est devenue maintenant celle qui se tait, farouche, celle qui fait peur (Pluie : 99).

Ici encore, nous retrouvons le paradoxe de départ. Dans les quatre-vingts premières pages du roman, Jeanne en tant que personnage n'accédait quasiment jamais à l'énonciation. Les rares conversations mentionnées avec les *brothers* et les *sisters* (p. 14)

ou avec Ernesto (p. 32-33) étaient dans leur presque totalité rapportée sous forme d'une conversation racontée. Elles étaient donc sous le contrôle narratif qui couvrait la voix de Jeanne. Son être ne se distinguait pas de celui d'Ernesto, par la présentation qu'en faisait le texte, et c'est en tant que silencieuse ou en tant qu'endormie qu'elle apparaissait dans le récit :

Ernesto et Jeanne savaient que la mère avait en elle des désirs comme ça, d'abandonner. [...] C'est surtout Ernesto et Jeanne qui croyaient le savoir comme à sa place, mieux qu'elle-même (Pluie : 44). Ils étaient tous là, Jeanne et Ernesto et les brothers and sisters (Pluie : 50). Ernesto s'arrête. Il se tait. Il regarde Jeanne qui est couchée contre le mur. Jeanne ouvre les yeux, et, à son tour, elle le regarde (Pluie : 54). Ernesto et Jeanne dormaient dans ce couloir ouvert qui séparait la casa du dortoir que la commune leur avait fait bâtir (Pluie : 70).

Ces extraits montrent à quel point Jeanne n'apparaît qu'en liaison avec Ernesto, à quel point elle n'accède pas à l'énonciation. Jusqu'à la page 84, elle n'apparaît dans aucun des grands dialogues au style direct de *La pluie*. Ce n'est qu'à partir de là qu'elle sort du silence, et commence à avoir une identité, sous l'interrogation du père :

Père : T'es laquelle, toi ? Jeanne : Je suis Jeanne (Pluie : 85).

Après cette reconnaissance par le père, après l'évidence de l'inceste et après avoir été définie comme « celle qui se tait », Jeanne aura paradoxalement accès à l'énonciation libre. Elle deviendra la protagoniste principale de deux grands dialogues reportés au discours direct : celui avec le journaliste qui s'étend de la page 114 à 118 et celui avec Ernesto qui s'étend de la page 128 à la page 131. Contraste manifeste donc entre le discours narratif qui pose Jeanne comme silencieuse au moment même où elle accède à la parole. Ainsi, l'impression du lecteur dont parlait Duras, provient-elle de ce qui est posé par le narrateur et non par la mise en texte des personnages. Ne sommes-nous pas au creux même du pouvoir performatif de l'écriture, au véritable pouvoir du verbe où un dire devient un faire exister ? N'est-ce pas cette magie même de l'écriture qui, indépendamment de la réalité, possède un pouvoir suggestif, un pouvoir de faire exister ce qui n'existe pas vraiment ? Mais alors le mécanisme deviendrait métonymique du travail littéraire dans sa totalité.

Quant à Anne Desbaresdes, si elle n'est pas décrite explicitement comme silencieuse, le premier chapitre, celui de la leçon de piano, nous la met en scène en tant que femme vouée au silence :

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira. [...] - Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle. Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois. - À qui le dites-vous, dit-elle. [...] - Ça recommence, dit tout bas Anne Desbaresdes. Anne Desbaresdes aussi reconsidéra cet enfant de ses pieds jusqu'à sa tête mais d'une autre façon que la dame. [...] - C'est un enfant difficile, osa dire Anne Desbaresdes, non sans une certaine timidité. [...] - Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non, Madame Desbaresdes, dit la dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse (Moderato : 7-9).

La présence d'Anne Desbaresdes est bien signalée par le texte, mais tout d'abord par du non verbal : elle soupire à deux reprises. Sa première prise de parole est de l'ordre du cliché : « à qui le dites-vous », il ne s'agit donc pas d'une parole personnelle. Ensuite, un deuxième cliché est prononcé à voix basse comme si l'héroïne n'osait pas s'exprimer.

Quant au troisième cliché, il s'accompagne de l'expression verbale « osa dire », tout de suite rectifiée par la mention de sa timidité. Anne Desbaresdes reste sans réaction devant la remarque, pourtant blessante et directement dirigée contre elle, du professeur de piano. Ainsi, sans poser explicitement Anne Desbaresdes comme une femme silencieuse, le texte nous la met en scène comme dénuée d'une parole propre, n'étant capable qu'après de multiples efforts de s'exprimer péniblement par la voix des autres. Cette technique utilisée ici pour présenter Anne Desbaresdes est celle à laquelle Duras a le plus souvent recours pour faire entendre le silence féminin, qui n'est pas tant une absence d'énonciation qu'une difficulté, voire une impossibilité, à trouver un langage personnel, expression d'une féminité et d'un être. La femme se trouve alors contrainte d'emprunter, sous forme de clichés, le langage des autres, auquel elle ne peut s'identifier parce qu'il ne la dit pas. Cette attitude n'apparaît toutefois que lorsque l'héroïne se trouve au sein d'une interaction sociale, comme ici avec le professeur de piano. On retrouvera cette même forme d'aphasie de Lol ou d'Anne Desbaresdes dans les dîners mondains, d'Élisabeth Alione ou d'Emily L. en présence de leur mari. Ici encore, le décompte des répliques de chaque personnage est significatif, puisque si les chapitres 2 et 3 placent Anne à égalité de lignes avec Chauvin, voire en supériorité, le même procédé de comptage au chapitre 1 montre que Mademoiselle Giraud parle deux fois plus qu'Anne.

Cette impression est en fait renforcée, comme l'avait mentionné Duras dans son interview à Montréal, par des procédés d'écriture : l'inachèvement des répliques et une troncation de l'échange déjà étudiée dans le chapitre consacré à la gestion de l'information. Le procédé est utilisé dans de nombreux romans (*Ravissement, Consul, Emily...*), mais trouve son point d'aboutissement dans le dîner mondain auquel Anne assiste. Tout le report des conversations est fait en fonction de ce qu'Anne entend, c'est-à-dire lorsqu'elle est présente mentalement et que son esprit ne vagabonde plus. Aussi des pans entiers de conversations se trouvent-ils tronqués :

- Anne n'a pas entendu. Elle pose sa fourchette, regarde alentour, [...]. On répète. [...] - Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli (Moderato : 101).

La question fait l'objet d'une troncation qui correspond à l'absence mentale d'Anne. Néanmoins, comme s'il assistait à une communication téléphonique dont il n'entendrait qu'une seule voix, le lecteur peut, d'après la réponse, reconstituer approximativement la question. Un peu plus loin apparaît une réplique qui présuppose que d'autres propos ont été échangés qui resteront à jamais absents du texte, parce qu'Anne qui sert de focalisateur au récit ne les a pas entendus :

- Mademoiselle Giraud, qui donne également, comme vous le savez, des leçons à mon petit garçon, me l'a racontée hier, cette histoire. - Ah oui. On rit (Moderato : 102-103 ; nous soulignons).

Le terme anaphorique « cette » présuppose qu'il a déjà été fait mention de l'histoire, pourtant la conversation ne la mentionne pas. S'agit-il du meurtre ? S'agit-il du fait que le fils d'Anne ne connaissait pas le titre du morceau qu'il jouait ? Le « on rit » est-il relié aux derniers propos, ce qui exclurait l'histoire du meurtre, ou s'agit-il d'un rire afférent à des propos plus lointains ? Le lecteur est dans le flou, peut-être d'ailleurs comme s'il se trouvait au milieu du dîner mondain, ne saisissant lui-même que des bribes de

conversation parmi le brouhaha environnant. Ce qu'on peut en tout cas affirmer, c'est que ce procédé sert bien à créer un personnage d'absente silencieuse. Un peu plus loin, une autre réplique, du mari cette fois, laisse, elle aussi, supposer que tout un pan de la conversation a été tronqué :

- Anne, comme vous le savez, est sans défense devant son enfant. Elle sourit davantage. On répète. [...] - Il est vrai, dit-elle (Moderato : 105).

Là encore, si l'on présuppose qu'un propos doit avoir une certaine « pertinence », nous devons postuler un ou plusieurs propos antérieur(s) qui justifie(nt) la réplique du mari. La mention du « on répète » prouve que la troncation s'est faite par rapport à l'écoute d'Anne. La troncation manque quelque peu d'indices textuels, et il s'agit, pour le lecteur, plutôt de la repérer en fonction de la « norme » dont parlait Kerbrat-Orecchioni (1990 : 255). Norme qui ici correspondrait à la « maxime de relation » de Grice, ou au « principe de pertinence » de Sperber et Wilson.

Ce procédé d'écriture, dont nous avons déjà vu le rôle dans la gestion de l'information, a donc ici pour conséquence de créer du silence au sein de l'interaction sociale et de nous montrer des héroïnes absentes derrière leur silence. Il a, en outre, le mérite de réduire à néant le propos mondain qui, en quelque sorte, n'est même pas digne d'être rapporté.

Par contre, la rencontre avec l'amant, ou plus exactement avec celui que nous avons appelé l'« être à l'écoute », rend l'héroïne durassienne bavarde, parce qu'avec lui, elle recherchera, dans une quête souvent éperdue, à créer ce langage qui pourrait la nommer, elle, dans son désir un court instant pressenti.

En fait, la cause profonde de cette espèce d'aphasie féminine est expliquée en détails dans *Le ravisement* et rappelée dans bien des romans sous forme d'une simple mention. C'est ce célèbre commentaire de J. Hold qui explicite la déficience du langage pour nommer la femme et la faire exister :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres ? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'oeuf, piétinées et des massacres [...]. Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne (Ravisement : 48-49).

Le passage établit clairement une relation entre le silence de Lol et l'absence du mot capable de définir la femme évoquée par les termes de « trou » et d'« absence », d'exprimer le désir pressenti lors de la scène du bal. Faute de ce mot, Lol se trouve incapable de parler, mais aussi d'exister, comme l'indique la dernière phrase du passage.

L'absence de ce mot est évoquée dans *L'amante* et, par là même, *Le ravisement* se

trouve en quelque sorte convoqué au sein de ce roman :

- Alors il n'y aurait que ce mot-là qui compterait au milieu des autres ? Et vous croyez que je vais me laisser enlever ce mot ? pour que les autres soient enterrés vivants et moi avec eux dans l'asile ? Non non, il faudra que vous passiez beaucoup de temps avec moi, vous et d'autres, avant que ce mot sorte de moi (Amante : 192).

Apparemment Claire Lannes le possède, ce mot englouti en elle-même, mais elle ne peut le sortir et c'est là sans doute sa folie. Elle aussi restera dans l'incapacité de se dire.

L'amour fait aussi état de ce mot qui manque :

- Oui, c'est ça - elle déchiffre lentement l'espace - alors vous êtes venu à S. Thala pour vous tuer, et puis vous avez vu qu'on était encore là. - Oui. - Vous vous êtes rappelé. - Oui - il ajoute - de - il s'arrête. - Je ne sais pas le mot pour dire ça (Amour : 64-65).

Mais, nous l'avons dit, un essai d'élaboration d'un nouveau langage se fera, qui prendra la forme d'un dialogue proche de l'entretien psychanalytique avec un être à l'écoute. Ce dialogue aboutira pourtant à l'échec et retournera au silence. Marini (1985 : 29) illustre parfaitement ce mécanisme pour *L'amante* :

Et, si après son crime, Claire trouve la parole, le temps bref d'un dialogue avec le journaliste-écrivain-enquêteur, cette parole tombe dans le vide, à la fin, quand l'autre part : se dérobe ? fuit ? (Marini 1985 : 29).

Cette tentative pour trouver le langage, elle aussi, sera faite de pauses, de silences, de trous. Le silence prendra alors toutes les formes mises en lumière par les conversationnalistes et sera traduit par toute une série de procédés graphiques déjà évoqués dans la première partie de ce chapitre, mais complétés ici par l'analyse de Borgomano :

Le silence pénètre l'écriture de toutes parts : il saute déjà aux yeux du lecteur, marqué par l'utilisation graphique des blancs, beaucoup plus envahissant qu'ils ne le sont généralement dans les textes en prose. [...] La ponctuation, autre marque visuelle des silences, des arrêts du discours abonde : des points séparent des phrases un peu longues. Des tirets s'intercalent, arrêtent les paroles, de toute leur longueur, et le dialogue est sans cesse interrompu de points de suspension : brisure, attente, silence. Le vocabulaire lui-même participe au silence général : les mots choisis sont d'une telle transparence, d'une banalité si grande qu'ils troublent à peine le vide (Borgomano 1984 : 61-63).

Nous avons, tout d'abord, le silence « inter-répliques » des interactants. Bien que Kerbrat-Orecchioni (1990 : 45) recommande une extrême prudence dans le fait de relier la quantité de ces silences à un quelconque état d'anxiété au niveau des conversations réelles, il semble que, pour le texte romanesque, ils soient toujours le signe d'une certaine difficulté psychologique à parler, due à la déficience du langage mais aussi à l'état émotionnel du locuteur. Cette difficulté d'encodage fait l'objet d'un commentaire dans *L'amour*, qui confirme en tout point l'analyse des conversationnalistes qui avaient dégagé le rôle du non verbal pour faciliter l'encodage :

- Ce n'est pas la première fois que vous venez à S. Thala. Le voyageur cherche à répondre, plusieurs fois il ouvre la bouche pour répondre. - C'est-à-dire... - il s'arrête - Sa voix est sans écho. L'immobilité de l'air égale celle de la lumière. Il

cherche toujours à répondre. Ils n'attendent pas de réponse. Dans l'impossibilité de répondre, le voyageur lève la main et montre autour de lui, l'espace. Le geste fait, il parvient à avancer dans la réponse. - C'est-à-dire... - il s'arrête - je me souviens... c'est ça... je me souviens... Il s'arrête. La voix au timbre lumineux se hisse jusqu'à lui, elle lui porte la réponse, sa clarté est éblouissante. - De quoi ? Une poussée incontrôlable, organique, d'une force très grande le prive de voix. Il répond sans voix : - De tout, de l'ensemble (Amour : 18-19).

L'extrait nous semble intéressant dans la mesure où il utilise à peu près l'ensemble des procédés durassiens pour montrer le silence : blancs qui visualisent le silence pour le lecteur, points de suspension, tirets, négation de verbes, pauvreté du vocabulaire - lequel relève principalement du cliché. Mais, à la différence de ce que pense Borgomano, le silence environnant redonne tout son sens aux rares mots utilisés. L'extrait met également en évidence le commentaire métadiscursif qui range Duras, comme le signale Gelas, du côté des écrivains-analystes des conversations : pour un geste comme lever la main, la romancière en mentionne le rôle - observé par les interactionnistes - de facilitation d'encodage, même si elle le traite concomitamment en déictique de réponse, et elle met en évidence le processus d'auto-interruption du locuteur marqué de manière redondante par le texte (le verbe « s'arrête » ne fait que redire ce que les points de suspension disaient déjà). Le dernier intérêt de l'extrait est qu'il montre à quel point le silence est un plein au niveau macrotextuel de la communication auteur-lecteur, mais non pas au niveau microtextuel des interactants. Ici, comme dans la majorité des dialogues durassiens, les interactants n'implicite rien du silence, ils ne semblent même pas le remarquer. Le « ils n'attendent pas de réponse » explicite, d'ailleurs, cette indifférence des interactants. Ce silence dans le texte dit tout à la fois au lecteur la douleur du souvenir, la difficulté du langage et la difficulté de la communication. C'est l'un des meilleurs moyens dont dispose un auteur pour faire passer l'émotion et le trouble, que paradoxalement les mots rendent très mal.

Parmi les divers troubles émotifs, causes de silence, se trouvent la révélation du désir et l'émoi sexuel. C'est le silence qui couvrira les différentes danses, la découverte de l'amour incestueux ou l'acte sexuel lui-même :

Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal. Ils ne s'étaient pas parlé (Ravissement : 19). Les bras d'Ernesto s'étaient refermés sur le corps de Jeanne. Ils étaient restés ainsi silencieux et les yeux baissés, cachés à eux-mêmes comme les amants de la nuit récente. Un long moment était passé pendant lequel une connaissance silencieuse les avait envahis, inoubliable désormais (Pluie : 33). C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d'Ernesto, elle s'était glissée contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit-là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot (Pluie : 109). C'est alors qu'elle ne demande plus rien qu'il va sur le sexe étale. Elle écarte les jambes pour lui se placer dans leur creux (Yeux : 55).

Ce silence rejoint alors la thématique du désir, il est une des expressions privilégiées, avec le cri, de l'union d'Éros et de Thanatos. Là encore, le texte durassien l'explique clairement :

Ce soir-là, la mère avait su que le silence d'Ernesto, c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir (Pluie : 47).

C'est en ce sens que le silence est relié à la forêt, espace symbolique chez Duras du lieu mystérieux de l'inconscient que seuls les êtres libérés, comme Alissa, peuvent pénétrer :

- Quelquefois, le silence peut empêcher de dormir, la forêt, le silence ? - Peut-être, oui (Détruire : 36).

C'est pour cela que les êtres sociaux sont effrayés par sa présence :

Pierre Beugner boit d'un trait, le silence l'effraie, il le supporte mal (Ravissement : 99-100).

Dès lors, ce silence devient le signe d'une communication intense entre les êtres fracturés, entre les femmes ou entre les frères et les soeurs :

Ils se taisent ensemble comme souvent ils font, longtemps (Yeux : 73). Elles restèrent toutes les trois silencieuses à le regarder jouer (Chevaux : 33). De nouveau, Tatiana Karl, Lol. V. Stein et moi nous nous retrouverons : nous nous taisons (Ravissement : 142). Elle avait interrogé Suzanne du regard. Sans doute aurait-elle voulu qu'elle lui dise quelque chose. Mais Suzanne, les yeux baissés, mangeait. Alors elle avait deviné leur complicité et s'était désespérée (Barrage : 129).

La juxtaposition des différents textes permet, comme souvent chez Duras, de dégager tout le réseau thématique du silence qui fait, par ailleurs, l'objet d'un métadiscours :

C'est la dernière nuit, dit l'acteur. Les spectateurs s'immobilisent et regardent dans la direction du silence, celle des héros. L'acteur les désigne du regard. Les héros sont encore exposés dans la lumière intense du bord de la rivière. Ils sont allongés face à la salle. On les dirait anéantis par le silence. [...] Une dernière phrase, dit l'acteur, aurait pu être dite avant le silence. Elle aurait été censée avoir été dite par elle, pour lui pendant la dernière nuit de leur amour. Elle aurait eu trait à l'émotion que l'on éprouve parfois à reconnaître ce que l'on ne connaît pas encore, à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur (Yeux : 149-151).

Duras relie donc explicitement le silence à l'émotion, à l'insuffisance du langage pour exprimer l'émotion et à la réunion de l'amour et de la douleur. Nous venons de développer le caractère émotionnel du silence, en l'envisageant sur le plan thématique quand c'est toute l'interaction qui est frappée de silence, mais il est à noter qu'il peut apparaître sous forme de pauses marquées par des points de suspension correspondant à certaines difficultés d'encodage chez le locuteur qui résultent de son état émotionnel. Ce n'est plus alors le silence de l'interaction, mais le silence dans l'interaction.

Ce dernier silence, relié au conversationnel, est celui qui tourne autour du sujet de conversation. C'est celui qui avait été mentionné par Ducrot. Il renvoie l'acte de déchirure, l'union d'Éros et de Thanatos dans l'indicible. C'est l'impossibilité de nommer l'inceste pour Jeanne et Ernesto, de nommer le « ravissement » de Lol dans les deux sens que Lacan (1975) fait apparaître, de nommer le crime de Lahore pour le vice-consul, de définir le meurtre et l'adultère pour l'héroïne de *Dix heures*, de nommer ce qui s'est joué dans le crime initial pour Anne Desbaresdes, qui est au centre du silence de l'oeuvre romanesque de Duras. C'est l'indicible qui est au centre de son écriture : on parle autour de la

révélation fracturante, mais on ne peut parler d'elle. L'impression de silence éprouvée par le lecteur n'est donc pas étrangère au texte, qui porte en son sein la béance de l'indicible. Les différents textes sont explicites à cet égard, mais deux extraits du *Consul* suffisent à illustrer toute la dimension du problème :

On demande : Et de Lahore parle-t-il ? - Non. - Jamais. - Et d'avant Lahore ? - Oui. De l'enfance à Arras. Mais ceci n'est-il pas pour tromper ? (Consul : 98). - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ? - Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... - il tremble -, les mots pour vous dire, à vous, les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux... pour dire autre chose... une chose arrivée à un autre... - Sur vous ou sur Lahore ? [...] - Sur Lahore (Consul : 125).

Lahore est de l'ordre de l'indicible. Il n'existe pas de mots pour le dire, il faudrait inventer un nouveau langage. À défaut de pouvoir nommer Lahore, le vice-consul reste à la périphérie de l'événement : l'enfance (l'abandon de la mère et le meurtre du père) ou le désastre de la lèpre. Néanmoins, avec Anne-Marie Stretter, qui sera ici l'un des êtres à l'écoute, il tentera d'exprimer Lahore et, comme on le voit dans le deuxième extrait, son discours est alors troué de silences émotifs que montrent les nombreux points de suspension.

Mais l'indicible peut être un interdit de dire. Il relève alors du tabou et est très souvent relié à la famille. C'est celui que l'on retrouve du *Barrage* à *La pluie* et que *L'amant* explicite :

De tout cela nous ne disions rien à l'extérieur, nous avons appris à nous taire sur le principal de notre vie, la misère. Et puis sur tout le reste aussi. Les premiers confidents, le mot paraît démesuré, ce sont nos amants, nos rencontres en dehors des postes, dans les rues de Saïgon d'abord, et puis dans les paquebots de ligne, les trains, et puis partout (Amant : 75-76).

Ce silence familial, fondateur du clan, unissant les membres de la famille de manière plus sûre que toute interaction, se brisera dans les rencontres. Il est un silence de honte partagée. C'est ce silence du secret qui unit les frères et sœurs de *La pluie* :

Le secret qui leur était commun c'était que pour eux, les choses n'allaient pas de soi comme pour les autres enfants. Ainsi, eux, ils savaient qu'ils étaient chacun à part et tous ensemble, la calamité de leurs parents. Les aînés ne leur parlaient jamais plus de ça, jamais, ni les parents d'ailleurs, mais ils le savaient tous, les tout petits comme les plus grands (Pluie : 43).

Il frappe aussi les différents adultères dans le rapport mari et femme. Que ce soit celui de Sara dans *Les chevaux*, celui d'Élisabeth Alione, celui de Tatiana ou celui d'Émily L., que ce soient les différentes rencontres entre Lol et Jacques Hold ou celles entre Anne Desbaresdes et Chauvin, rien n'est dit dans la conversation entre la femme et son mari, si ce n'est sous la forme d'un silence lourd. L'information en est donnée au lecteur soit par le biais d'un autre dialogue, soit parce qu'il assiste en direct à la rencontre.

Nous rentrons ici de plain-pied dans la forme sociale du silence qui, chez Duras, revêt d'autres aspects. Il peut aller de la simple réprobation, comme le silence de la patronne de bistrot dans *Moderato* (p. 40), à la véritable exclusion sociale, comme le

silence qui frappe l'héroïne de *L'amant* ou celui dont est objet le vice-consul et la mendicante. Il frappe dans les deux cas l'être qui a commis, par ses actes, une transgression totale des lois du milieu, souvent d'ailleurs du milieu colonial :

Toutes les trois regardent attentivement les deux nouveaux venus. Jean-Marc de H. se tait. On pose des questions à lui, Charles Rossett, mais à cet autre, aucune. Pas un mot n'est dit sur Calcutta ni Lahore. On ignore le vice-consul et il l'admet. Debout, il se tait. De même, sur l'Inde. Sur l'Inde comme sur lui, pas un mot n'est dit (Consul : 107). Ils ne le regardent pas, ils ne lui répondent pas. Alors il crie encore : - Je veux rester avec vous, laissez-moi rester avec vous une fois. [...] Et puis c'est le silence une deuxième fois (Consul : 146-147). Elle est aussi au lycée où sont les petites filles blanches, les petites sportives blanches qui apprennent le crawl dans la piscine du Club Sportif. Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec (Amant : 110).

À côté de cette exclusion terrible et totale, les textes durassiens mentionnent d'autres silences d'exclusion, comme celui qui se fait autour de M. Jo (*Barrage* : 81, 85) ou celui qui entoure l'amant chinois (*Amant* : 64). Dans les deux cas, ce sont les frères qui refusent de leur adresser la parole. L'exclusion revêt une forme moins absolue, puisqu'il ne s'agit que d'une exclusion familiale.

Ce silence, qui est un puissant moyen d'exclusion de la famille ou de la société, attaque de plein fouet la face positive de celui qui en est l'objet, mais la victime, comme c'est souvent le cas chez Duras lorsqu'il y a attaque de la face positive, ne réagit généralement pas et cette absence de réaction peut elle aussi s'assimiler à un silence.

Le silence d'exclusion nous conduit à examiner le lien global du silence et de la politesse, mais brièvement, dans la mesure où, d'une part, les personnages durassiens réagissent relativement modérément à l'attaque de face que peut constituer le silence et où, d'autre part, nous retrouverons l'analyse du lien silence-politesse dans le chapitre consacré à l'étude de la politesse.

Toujours en liaison avec la face positive, une citation du *Barrage* prouve que le silence peut constituer une réponse, non dépourvue d'agressivité cette fois, à l'attaque subie par la face positive :

M. Jo observait le silence de la dignité offensée (*Barrage* : 68).

Dès lors, deux silences presque antinomiques apparaissent en réaction à l'attaque de la face positive : un silence d'acceptation, de résignation et un silence ostensible signifiant l'outrage subi. Néanmoins, chez Duras, c'est le premier type de silence qui est majoritaire dans la mesure où les différentes héroïnes sont présentées comme étant quasiment démunies de face positive. L'écriture gère d'ailleurs différemment ces deux types de silence, puisque, dans le cadre du premier silence, le procédé général consiste à recourir à la troncation et à ne mentionner ainsi aucune réaction. Le texte se fie ainsi aux connaissances du lecteur, alors que le deuxième type de silence est non seulement mentionné par le texte, mais en plus explicité.

Nous avons également montré que le silence en lui-même est déjà considéré comme une menace pour les faces positives des participants. Aussi est-il du rôle de la maîtresse de maison d'animer les conversations en initiant les thèmes et en relançant une conversation qui menacerait de mourir. Rôle auquel Lol V. Stein déroge avec splendeur,

mais qui est consigné dans tous les manuels de savoir-vivre. Mais, exception faite de cette mention dans *Le ravissement*, l'attaque produite contre la face positive par le silence ne fait pratiquement jamais l'objet d'une explicitation. Elle fait même rarement l'objet d'une réaction de la part du personnage agressé, au point qu'on peut se demander si les différents interactants du texte durassien ressentent l'insulte du silence, ou si le texte ne préfère pas tout simplement ignorer cet aspect, pour lui laisser toute sa spécificité de langage féminin.

Avant d'aborder le silence de l'écriture elle-même, quelques observations quant à la mise en texte du silence se doivent d'être faites. Tout d'abord, le texte met souvent en rapport le silence et le mouvement : la patronne sert en silence (*Moderato* : 45-46), Michael Richard qui se lève en silence (*Consul* : 196), la mère du *Barrage* (p. 36) ou Anne Desbaresdes (p. 31) qui regardent en silence, Ludi qui se tait et allume une cigarette (*Chevaux* : 12) et l'on pourrait multiplier les exemples où le silence s'accompagne de gestes. Le fait que le silence ne soit pas une simple suspension du temps de la communication est très nettement marqué par l'utilisation du *mais* dans l'exemple suivant :

Elles se turent pendant une minute, mais sans bouger (Chevaux : 88).

En fonction de la théorie de Ducrot, un énoncé de ce type relie *a contrario* étroitement l'absence de communication verbale à l'existence d'une manifestation non verbale.

Ce dernier exemple nous intéresse aussi dans la mesure où il fait apparaître une mention de durée à côté du silence. Ici, la durée du silence est chiffrée, mais, le plus souvent, elle reçoit une qualification subjective qui se base sur l'impression ressentie du type « pendant un long moment » (*Émily* : 60), « se taire encore longtemps » (*Moderato* : 35), « un long silence s'installe » (*Ravissement* : 106), « longtemps ils se taisent » (*Yeux* : 132), « un long moment de silence » (*Pluie* : 142), « un si long moment » (*Consul* : 83), ...

L'intensité du silence est également notée : « nous nous taisons toujours à peu près complètement » (*Ravissement* : 142), « le silence de la chambre est profond » (*Yeux* : 40), « long et plein silence » (*Pluie* : 78) et surtout cette expression pour le moins curieuse, relevée dans *La pluie* : « L'instituteur se met à fortement se taire », comme s'il y avait des degrés dans le silence, comme si le fait de se taire ne s'opposait pas complètement au fait de parler, comme si une gradation était à faire entre « ne pas parler » et « ne pas communiquer ».

Dans *Détruire* et dans *La pluie*, l'écriture durassienne ponctue systématiquement par le mot « silence » les dialogues reportés au style direct. On a l'impression que ces différentes notations ont moins comme fonction de tenter de rendre un silence interactionnel que de ponctuer et de délimiter les échanges. Autrement dit, il semblerait que si le texte devait être joué, il serait quasiment impossible pour les comédiens de rendre la totalité des silences marqués. Rykner (1988 : 161) note d'ailleurs une différence à ce sujet entre la version romanesque et la version théâtrale du *Square*.

Reste maintenant à aborder une dernière grande catégorie de silence : le silence de l'écriture. Silence attribuable à l'auteur inscrit et au narrateur. Le véritable silence de l'écriture, c'est le blanc. Si Duras jamais n'a cédé au mythe de la page blanche et qu'elle a préféré fonder celui de l'écran noir, il n'en reste pas moins que l'écriture durassienne est

trouée de blancs. Ces blancs dans la page, comme le signale Borgomano, sautent aux yeux du lecteur dès l'ouverture des romans durassiens. Mais il est vrai aussi que l'apparition de ces blancs fait partie de l'évolution de l'écriture durassienne. Ils apparaissent avec *Moderato* et culminent dans *L'amour*. Si l'on regarde les premiers romans de Duras, qu'il s'agisse des *Impudents*, de *La vie tranquille*, du *Marin*, du *Barrage* ou même des *Chevaux*, l'écriture reste pleine, les pages chargées de signes. Mackward (1978 : 314), lors de son étude comparée entre l'écriture d'Hélène Cixous et celle de Marguerite Duras, a dénombré dans *L'amour* un total de 15. 000 mots pour 135 pages, alors que le roman *La* d'Hélène Cixous en totalise 73. 000 pour 265 pages. Ce qui l'amène à constater que « les densités verbales varient de 110 à 265 mots par page de l'une à l'autre ». Variation qui montre bien la présence du silence dans l'écriture durassienne. Mais, toujours dans le même article, Mackward (1978 : 318) dénonce un autre paradoxe : le recours à des titres relativement longs chez Duras, alors que Cixous réduit ses titres à un mot. Il y aurait donc une forme « d'inversion formelle de leurs écritures ». Mais, selon elle, ce paradoxe pointe au niveau de l'énonciation littéraire l'essence même de l'écriture féminine : faire entendre le silence sous le bavardage, dans le cas de Duras, ou faire entendre le délire sous le silence dans le cas de Cixous¹⁵⁶. Dès lors, l'énonciation littéraire reproduit sur le plan d'une macrostructure ce dont l'énonciation des personnages féminins témoigne sur le plan de la microstructure.

L'écriture durassienne est encore éminemment silencieuse dans la mesure où elle pratique, comme nous l'avons vu, une véritable rétention d'informations et que tout savoir sur les personnages est perpétuellement remis en question. L'auteur inscrit gère les informations de telle manière que le lecteur ne puisse jamais avoir de certitude sur ce qui lui est dit. Le cas le plus spectaculaire est celui du *Ravissement* où toute parole, qu'elle émane des personnages ou du narrateur, est qualifiée de mensongère ou de pure invention. Le narrateur laisse lui aussi des zones entières d'ombre.

Dans *Les chevaux*, l'auteur inscrit choisit de ne faire rapporter le contenu des propos de Ludi qui ont tant vexé Sara ni par les personnages, ni par le narrateur ; dans *Moderato* (p. 88), l'insulte proférée par Chauvin à l'adresse d'Anne n'est restituée que plus tard, pour ne citer que ces deux exemples. En fait, seul l'acte d'énonciation est connu du lecteur, un silence se fait sur le contenu :

- S'il suffit qu'il ait dit ça sur toi, une seule fois, dans la colère, pour que tu ne l'aimes plus, alors tu ne l'as jamais aimé (Chevaux : 57 ; nous soulignons). - Il ajouta : Et de quoi t'ennuies-tu ? Elle se redressa et essaya de lui sourire. - Je ne sais pas très bien non plus, peut-être d'un homme qui n'aurait pas admis ce que Ludi a dit de moi. - Et si c'était vrai ? demanda-t-il après un temps. - Alors il fallait te demander pourquoi c'était vrai (Chevaux : 57 ; nous soulignons). - Tout le monde est un peu dans ce cas, dit Ludi. Mais ce n'est pas ce que je veux dire. Tu sais très bien ce que je veux dire. Pourquoi que tu fais comme si tu le comprenais pas ? - Je n'y pense plus, dit Sara. - Il y a des paroles qui font mal à garder pour soi. Je veux pas que tu gardes celles que tu as contre moi. - Puisque je comprends que tu avais raison de les dire, ce n'est pas la peine d'en parler. - Oh !

¹⁵⁶ Il est à noter que nous retrouvons sur le plan de l'auteur inscrit, deux des trois déviations signalées par Durrer pour le dialogue de personnages.

que je suis ennuyé, geignit Ludi, je le savais bien que tu m'en voulais encore. - Je ne t'en veux plus du tout, Ludi. - Je sens bien que si, que tu m'en veux. Comprends-moi. Je crois moi aussi qu'on doit se taire à la limite, tu comprends, à la limite juste de ce qu'on sait qu'on exprimera dans la fausseté. Ni avant ni après. Moi j'aime quand même mieux les gens qui se forcent contre cette limite-là, qui se forcent à parler que ceux qui se forcent à se taire. Oui, quand même je les aime mieux. Toi en ce moment, tu gardes des paroles contre moi, depuis au moins quatre jours. Ça ne me plaît pas. Et elles te font mal ces paroles, j'en suis sûr (Chevaux : 96-97 ; nous soulignons).

Ces extraits montrent très clairement comment Duras utilise ce refus d'information et le rôle qu'elle lui fait jouer dans le roman. Le silence du contenu s'étend sur la quasi-totalité du chapitre II et constitue le sujet de deux dialogues. L'un, entre Sara et son mari, l'autre entre Sara et Ludi. Il est donc fortement marqué par l'auteur. Les propos qui ont tant blessé Sara sont repris par des termes vagues du type « ce ». Ces termes indiquent l'existence d'une « histoire conversationnelle » entre les personnages, mais à la différence de ce qui se passe dans d'autres romans, ce dialogue antérieur reste dans le non-dit du texte. L'auteur utilise une technique propre à la création de suspense, dans la mesure où il retarde l'expression d'une information qu'il semble détenir et que les personnages détiennent eux aussi. Nous sommes donc dans la technique du roman policier où l'auteur connaît le coupable à l'instar d'au moins un des personnages. Mais ici, à la différence du roman policier, l'attente du lecteur sera déçue et le propos coupable restera à jamais inconnu. Cette technique, outre le fait de provoquer une certaine exaspération chez le lecteur résultant d'une attente déçue, a pour conséquence de le placer dans une situation où il en sait moins que les personnages, mais surtout de le placer dans une situation globale d'« épieur ». Le lecteur assiste, en direct, à une conversation portant sur des éléments antérieurs qui lui resteront à jamais inconnus. En outre, cette technique a aussi comme conséquence de poser les personnages comme existant dans un avant-roman¹⁵⁷ et, dès lors, de situer le roman comme une captation d'un moment de vie des personnages. Le silence sur les propos a ici une répercussion sur la macrocommunication, en modifiant aussi bien le statut du lecteur que celui du roman.

Un autre intérêt de ces extraits réside dans la dernière réplique de Ludi qui se présente comme une courte dissertation sur le non-dit et plus précisément sur la limite entre la franchise et l'impolitesse. Cette thématique du « doit-on tout dire ? » nous donne l'impression d'assister aux conversations entre adolescents où ce genre de thèmes, comme jusqu'« où peut-on être francs ou sincères ? », sont souvent initiés. Cette réplique à côté d'autres, comme les considérations générales sur le marxisme, participe à la caractérisation de Ludi comme intellectuel de gauche, amateur des grands débats théoriques. Mais cette réplique constitue aussi une forme de métadiscours sur ce qui doit ou non être dit et donc sur la norme sociale dans le domaine.

Toujours au niveau du silence de l'écriture, il arrive que le narrateur s'auto-interrompe comme dans cet exemple extrait des *Yeux* :

Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref,

¹⁵⁷ Autre technique de liaison entre le réel et le fictionnel.

arrêté dans la rage, égorgé par. Il restera là (Yeux : 132).

Le narrateur interrompt sa narration et le lecteur ne saura jamais par quoi le cri fut égorgé. Dès lors, le lecteur ne peut avoir que l'impression d'une écriture qui se tait, qui ne livre pas ses informations. Le silence est étroitement lié à l'inaccessibilité du savoir. La multiplication, au sein des textes, d'expressions comme « il/elle ne sait pas » (une cinquantaine pour un roman comme *Les yeux*), caractérisant aussi bien le non savoir des personnages que celui du narrateur, contribue à créer cette impression, dont parlait Duras, de silence du texte chez le lecteur.

Mais il y a aussi le silence de la romancière : Makward (1978 : 314) parle du « silence théorique » de Marguerite Duras. L'expression est toutefois à nuancer car si, à la différence des Nouveaux Romanciers, « Marguerite Duras n'a pas écrit *sur* l'écriture »¹⁵⁸, comme le dit Makward, elle en a quand même énormément parlé dans une série d'interviews, qui ont par ailleurs été publiées. Par contre, dans ces interviews, Duras parle souvent du silence de la critique à son égard. Elle se place ainsi dans la même situation que certains de ses personnages, celle de l'exclusion. Elle dira à Pivot lors de l'émission « *Apostrophes* » :

M. D. : Vous savez... je... pendant dix ans. Ça a duré dix ans le silence autour de moi (Apostrophes : 1984).

Il est aussi assez significatif que Marguerite Duras ose, dans ces interviews et notamment dans « *Apostrophes* », laisser entendre des silences, comme dans son oeuvre. Des silences inter-répliques ou intra-répliques qui peuvent dépasser le cap marqué des 2 secondes et atteindre presque les 5 secondes. Ces silences très lourds sont apparents dans la transcription de l'émission « *Apostrophes* », faite par Fagyal. Michèle Manceau, dans son livre *L'amie*, relève le caractère audacieux de ces silences :

Sur le plateau, elle veut s'asseoir derrière une table comme chez elle. Pour les téléspectateurs, elle est tout de suite déconcertante. Ne serait-ce que par ses silences. Elle ose se taire. Elle ose tout d'ailleurs (Manceau, 1997 : 203).

La romancière médiatisée rejoue son oeuvre : elle troue de silences sa parole comme son écriture, se place comme victime d'une exclusion par le silence et commente les silences de ses textes. Dans les interviews qu'elle donne à Montréal, elle parle à quatre reprises des silences dans son oeuvre pointant très lucidement ses valeurs majeures. Le premier extrait est celui que nous avons déjà mentionné, où elle souligne le paradoxe du silence et du bavardage. Mais elle parle aussi du silence comme attribut des femmes :

S. L. : Cette énergie des femmes, elle aurait été préservée par leur marginalité même ? M. D. : Par leur silence, oui. Ce que j'appelle leur silence, leur marginalité (Lamy, Roy 1981 : 69).

Du silence qui couvre l'union d'Éros et de Thanatos, elle en parle aussi :

M. D. : Mais il n'y a plus que ça, la parole étant prise là, l'échange amoureux par la parole étant une mise au point constante pour arriver à ce silence-là. C'est-à-dire qu'il y a une équivalence entre mourir d'amour et se taire à ce point (Lamy, Roy 1981 : 38).

Et enfin du silence de l'écriture elle-même :

¹⁵⁸ Elle le fera par la suite, dans *La Vie matérielle* et *Écrire*, notamment.

M. D. : [...]. L'écrit est beaucoup plus proche du silence que le faux écrit (Lamy, Roy 1981 : 58).

Duras fait donc, au fil des conférences qu'elle donne, une synthèse quasiment parfaite des formes littéraires du silence dans son oeuvre. Le seul qu'elle n'ait pas mentionné est celui de l'exclusion sociale, qui figure pourtant parmi les silences les plus durs de son oeuvre.

3.4. Le cri.

Le cri, comme nous l'avons dit précédemment, est relié à la voix, mais, dans l'univers durassien, il est aussi souvent relié au silence, ainsi qu'en témoignent Armel ou Borgomano :

Le cri, cette forme d'expression dont la sauvagerie rejoint le silence, parcourt, depuis leurs origines, les textes durassiens (Armel 1990 : 118). Inutilité de l'écriture, rareté des paroles : dans le silence, parfois un cri. Cri de mort, ou de naissance dans Moderato, cri de Lol abandonnée, cris indéchiffrables de la mendicante muette, cri nu et sans cause de la plage, dans L'amour, cri universel de Calcutta (Borgomano 1984 : 60).

La nature complexe ainsi que la multiplicité de ces cris qui résonnent dans l'univers durassien nous ont amenée à en faire une catégorie à part.

Toutefois, en ce qui concerne sa multiplicité, il est à noter que, lorsqu'elle est évoquée par la critique littéraire, comme elle l'est ici par Borgomano, c'est plutôt le polymorphisme d'un même type de cri dont il est question, celui qui apparaît au même titre que le silence lors de l'union d'Éros et de Thanatos. Anne Desbaresdes fait d'ailleurs l'assimilation entre le cri de mort et le cri poussé à la naissance de son fils :

Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à se ressouvenir. - C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle. - Elle mourait, dit l'homme. Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir. [...] - Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant (Moderato : 41-42).

Mais, à la différence du silence qui allait du côté de l'Éros, le cri va lui beaucoup plus du côté de Thanatos. C'est ainsi que les êtres destructeurs comme Stein, Max Thor ou Alissa, les personnages de *Détruire* crient souvent. C'est ce qui explique aussi que le vice-consul crie lorsqu'il tire sur les lépreux :

- La nuit, il criait - de son balcon. - Ici crie-t-il ? - Du tout, et pourquoi pas ici où l'on étouffe plus encore ? (Consul : 96).

Ce cri, expression inarticulée de la violence de l'inconscient, trouve son correspondant dans la nature :

Il [le vent] fait crier les palmiers de la place (Dix heures : 93). Dans le parc, des chiens crient (Abahn : 9). - Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non

moi je m'en irais (Moderato : 62).

Il est un puissant moyen de communication avec une force perlocutoire bien réelle, puisqu'il parvient à fracturer l'être social de l'héroïne et qu'il effraye les êtres sociaux qui feignent de ne pas l'entendre. C'est par le cri d'abord qu'Anne Desbaresdes prendra connaissance du crime, et c'est le cri aussi qui la force à revenir dans ce café où le crime s'est produit :

- Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous (Moderato : 27).

Ce cri fonctionne donc comme un appel puissant. Pourtant, les êtres sociaux ne veulent pas l'entendre, comme c'est le cas des milieux mondains de Calcutta qui refusent d'entendre les cris du vice-consul :

Le vice-consul va vers Peter Morgan et Charles Rossett. - Je reste ce soir ici, avec vous ! crie-t-il. Ils font les morts (Consul : 145).

Associés à ces cris, il y a ceux des enfants qui, chez Duras, crient beaucoup : quoi de plus normal d'ailleurs, quand on sait que, dans son univers, les enfants représentent l'état naturel non encore socialisé.

Ces cris ont donc la particularité d'émaner des personnages non socialisés : enfants, êtres destructeurs, meurtriers ou héroïnes comme Lol V. Stein qui lors de la scène du bal, scène de fracture totale, hurle aussi mais sans effet :

Lol cria pour la première fois. Alors des mains, de nouveau, furent autour de ses épaules. [...] Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire. Mais comme ils continuaient à marcher - on avait essayé de l'en empêcher mais elle s'était dégagee - elle avait couru vers la porte, s'était jetée sur les battants (Ravissement : 22).

Ce cri de l'inconscient, c'est aussi lui que l'écriture vient remplacer :

Et comme je ne pouvais pas crier, ça aurait réveillé mon mari, alors, j'ai écrit ? (Amante : 178).

À côté de ces cris, apparaissent ceux des différentes mères de l'oeuvre romanesque. Indépendamment des cris de l'enfantement, toutes les mères chez Duras crient, avec une mention toute particulière pour la mère du *Barrage*, dont les cris permanents semblent être définitoires de son être. Ces cris sont ceux de la femme détruite par la vie qui ne peut exprimer autre chose que la colère, la révolte contre la société qui l'a flouée. Cette mère du *Barrage* donne l'impression de ne plus pouvoir parler :

Suzanne monta en courant passer son maillot. Elle n'avait pas fini que la mère qui l'avait vue monter criait déjà. Elle ne criait pas pour mieux faire entendre les choses qu'elle aurait voulu qu'on comprenne. Elle gueulait à la cantonade n'importe quoi, des choses sans rapport avec ce qui se passait dans le même moment. Quand Suzanne redescendit du bungalow elle trouva Joseph, indifférent aux cris de la mère, à nouveau aux prises avec le cheval (Barrage : 15).

Ici, toute interprétation de type conversationnel comme crier pour se faire entendre est rejetée par le texte, car c'est bien d'un cri essentiel, définitoire de l'être de la mère, dont il s'agit. Duras utilise d'ailleurs un terme peu habituel chez elle, le verbe « gueuler », alors que généralement elle lui préfère le verbe « crier » ou, à défaut, le verbe « hurler ». Ce cri

se passe d'ailleurs dans l'indifférence générale.

Le cri de la mère nous conduit directement au caractère émotionnel du cri. À côté des cris de colère qui accompagnent les différentes insultes, apparaissent des cris d'amour, de joie, mais surtout de douleur :

Le Captain a un gémississement de douleur. Comme un cri sourd, tragique. Il dit : Oh... It's too sad... too much... Il se tourne vers sa femme et il crie tout bas : She's leaving in September... (Émily : 34).

Cette expression « crier tout bas » - ou d'autres, comme « crie doucement » (*Détruire* : 107), « préférer mais à voix basse » (*Moderato* : 88) - où le présumé du verbe est nié est une technique très durassienne, mais qui, paradoxalement, parvient à rendre mieux que toute expression ce sentiment de douleur. Duras utilise très souvent ce genre de procédé où elle rompt par un adverbe le contenu sémantique d'un verbe, ou par un adjectif celui d'un nom. Par ces procédés, elle arrive à rendre au plus près la réalité des choses : quelle expression peut mieux rendre le cri de la douleur qui ne peut atteindre le volume des cris de colère, d'indignation ou de révolte, que ce « crier tout bas » ?

Le roman *Les yeux*, sans nul doute le plus émotionnel des romans durassiens, nous offre aussi de superbes exemples de cris reliés aux affects :

Elle se couche le visage contre le sol. Elle crie de colère, elle se retient de frapper, puis elle ne crie plus, elle pleure (*Yeux* : 56).

Passage émotionnel intéressant, des cris aux larmes, qui rend très bien ce qu'une forte colère peut provoquer. Cris reliés à l'insulte dans l'extrait suivant :

Elle lui apprend qu'elle a démissionné de son poste de professeur. Il crie contre elle. Espèce d'idiote, de folle, il dit (Yeux : 82).

Réaction de colère, mais aussi de peur face à celle qui largue toutes les amarres sociales, ce cri sera proche de ceux des êtres sociaux qui lorsqu'ils crient, le font soit par peur, soit par autorité :

- Cette crise, demande Alissa, ce docteur. - Oui, dit Stein, cette mort du docteur. - Il n'est pas mort, crie Bernard Alione. Silence. - Je ne comprends pas, dit Bernard Alione... elle vous a parlé de... cet accident ? - Quelle mort avait-il choisi ? demande Max Thor. Silence. Dans un crissement pénible, les stores bleus se relèvent (Détruire : 115).

Bernard Alione prend peur à l'évocation de ce suicide du médecin, alors il crie. Il est à noter que les stores, symboles sociaux, se mettent en harmonie avec lui. Les cris de Mademoiselle Giraud sont eux d'une autre nature, ils indiquent sa colère, mais aussi sa position sociale. Ils deviennent donc des indices d'une certaine autorité, comme les cris de Ludi dans les *Chevaux*, ceux du frère dans le *Barrage* ou ceux de l'instituteur dans *La pluie* :

- Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame. L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon (Moderato : 7).

Le dernier grand type de cri que les textes durassiens laissent entrevoir sont ceux que nous qualifierons de conversationnels, dans la mesure où ils sont reliés à des conditions de proxémie. C'est dans *Les chevaux* qu'ils apparaissent le plus fréquemment. Fait peu

surprenant en soi, dans la mesure où c'est un des romans de Duras qui étudient le plus les mécanismes conversationnels :

La bonne apparut à la fenêtre de la cuisine. - Alors, qu'est-ce qu'on mange à midi ? - Je ne sais pas, dit Sara. [...] - On va à l'hôtel, cria Jacques de la salle de bain, moi je ne mange pas ici. - C'était pas la peine de m'emmener en vacances, alors, dit la bonne. Et lui ? Elle montra l'enfant. - Il mangera ici, cria Jacques (Chevaux : 14).

Le texte mentionne, pour Jacques, la nécessité de crier, puisqu'il ne se trouve pas dans l'espace où se situe l'interaction. D'autres exemples se trouveront dans le même roman (p. 27 et 34), quand des personnages sur la plage en appellent d'autres qui sont dans l'eau. Ces cris ne sont pas hautement significatifs sur le plan littéraire. Dans la mesure où ils sont liés aux conditions matérielles de l'interaction, ils contribuent simplement à créer l'effet de réel. Mais, de même, dans la vie, ils ne seraient chargés d'aucune signification de type émotionnel.

Ainsi, le cri - comme le silence - fait partie de ce prélangage apte à exprimer les forces émotionnelles, ou l'union d'Éros et de Thanatos, avec toutefois une portée plus grande du silence vers l'Éros et du cri vers les forces de destruction. Le silence est l'expression des héroïnes, le cri plutôt celle des mères ou des meurtriers. Néanmoins, à côté de ces silences ou de ces cris lourdement chargés de sens dans toute la symbolique durassienne, se trouvent des mentions de cris ou de silences beaucoup plus conversationnels qui, eux, ne sont pas chargés de signification, mais participent aux conditions d'interaction. Ils n'ont alors d'autres effets littéraires que de créer cet effet de réel, et de ranger Duras en fine observatrice des mécanismes conversationnels.

Par conséquent, nous découvrons chez Duras le même souci de donner des indications paraverbaux que de noter le non verbal entourant les interactions entre ses personnages. Parmi ces éléments, certains sont d'ordre purement conversationnel, et ils ont alors peu de signification littéraire. D'autres relèvent de l'émotionnel, ou des relations interpersonnelles, rejoignant le statut qu'ils jouent dans la vie. Les derniers, enfin, participent à la création littéraire à un double niveau : au niveau de l'univers créé d'abord, puisqu'ils contribuent à la caractérisation des personnages ou rejoignent une symbolique bien durassienne, au niveau de l'énonciation littéraire ensuite, puisqu'ils peuvent signaler l'auteur inscrit.

4. Les éléments mixtes.

Kerbrat-Orecchioni (1990 : 138) dénombrerait trois grands types d'éléments mixtes : les soupirs, les sanglots et les rires. Nous constatons que ces trois éléments mentionnés sont en rapport étroit avec les affects, aussi retrouverons-nous ces éléments dans le chapitre consacré aux émotions.

Nous avons toutefois choisi d'ajouter deux éléments à cette catégorie : le tremblement et le sourire. Le tremblement relève bien sûr des cinétiques, mais il est mentionné par le texte durassien à la fois pour les parties du corps et pour la voix. Dès lors, il peut affecter aussi bien le non verbal que le paraverbal. Le sourire est généralement répertorié dans le non verbal, seulement il est en liaison étroite avec le rire,

ainsi que le signale Kerbrat-Orecchioni (1994 : 23). Les étudier en parallèle permet de faire apparaître les points de similitude, comme les différences fondamentales entre ces deux moyens d'expression. En outre, les études des phonostylisticiens (Fonagy 1991 : 52-54) semblent autoriser ce classement du sourire au sein des éléments mixtes, puisqu'ils ont constaté que, bien qu'essentiellement mimiques, les sourires s'entendaient dans la voix. Fait que Kerbrat-Orecchioni (1992 : 198) mentionne elle aussi, puisqu'elle note que « ce signifiant mimique [le sourire] a en outre le mérite d'être audible, donc perceptible même si le canal visuel n'est pas ouvert, comme au téléphone ».

Ceci nous amène donc à l'étude de cinq éléments mixtes qui tous sont loin d'avoir la même importance, aussi bien quantitativement que qualitativement. Ainsi, si dans les romans durassiens l'on pleure beaucoup, l'on rit et sourit beaucoup plus encore. Et ces rires et sourires seront véritablement polysémiques et plurifonctionnels, alors que les pleurs sont monosémiques (douleur, émotion pure) et voient leurs fonctions fortement réduites (expression d'un état émotionnel chez le personnage, indicateur de relation interpersonnelle). Même si un article d'Alazet (1994 : 83-98) sur Duras s'intitule « une écriture du soupir », où se trouvent tout à la fois soulignés la nature mixte du soupir et son lien avec l'émotion, force nous est de constater que les notations de soupirs sont peu nombreuses et que l'article d'Alazet parle plutôt du rythme de l'écriture, conférant alors au soupir son sens musical. Plusieurs romans n'en comprennent aucune et quand le soupir est mentionné, c'est le fait des mères : Anne Desbaresdes (dans le premier chapitre de *Moderato*), la mère du *Barrage* (p. 95, 97, par exemple) ou la vieille dame qui a perdu son fils dans les *Chevaux*. Il exprime alors essentiellement l'accablement social de cette maternité. C'est sans doute parce que, comme le signale Alazet (1994 : 86), il « nous parle essentiellement d'amour et de douleur » qu'il est le signe le plus apte à exprimer la maternité qui, chez Duras, est faite d'amour et de douleur.

Le tremblement semble beaucoup plus intéressant d'abord quantitativement, car l'on tremble beaucoup dans les romans durassiens. Ensuite, parce qu'il peut rendre aussi bien l'alcoolisme que le sommeil ou l'émotion, que si c'est plus généralement les mains qui tremblent, il peut concerner d'autres organes : les lèvres, les paupières, la voix ou le corps entier. Et enfin, parce qu'il exerce différentes fonctions : outre le fait de signaler l'état émotionnel des personnages, de souligner le contraste entre l'état intérieur et l'apparence, il peut constituer un véritable tempo pour le récit ou même participer à son économie générale. Trois romans (*Le consul*, *Moderato* et *Les yeux*) suffisent à faire apparaître tous les types de tremblement :

Le tremblement des paupières avait cessé. Elle dormait lorsqu'ils étaient partis (Consul : 198 ; nous soulignons). Elle tremble elle aussi maintenant (Consul : 128 ; nous soulignons). Il va encore pleurer. Ses lèvres tremblent (Yeux : 16 ; nous soulignons). [...] et puis leurs mains s'étaient retrouvées dans le naufrage, tremblantes encore [...] (Yeux : 143 ; nous soulignons). Ses lèvres à lui tremblaient aussi sur le verre (Moderato : 120 ; nous soulignons). Sa voix tremblait. La patronne s'étonna, puis se ressaisit (Moderato : 24 ; nous soulignons).

Que le tremblement signifie le plus généralement les différents affects des personnages, *Moderato* l'exprime clairement dans cet exemple, déjà cité pour le travail d'inférence qu'il demande au lecteur :

Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetai toute allusion à son existence (*Moderato* : 63).

Mais, en même temps, l'extrait signale que les motifs du tremblement peuvent être autres. Et c'est par exemple le tremblement que l'absorption d'alcool fait cesser :

- Je voudrais un verre de vin. Elle le but aussitôt servi. Le tremblement était encore plus fort que trois jours auparavant. [...] Anne Desbaresdes but la moitié de son second verre de vin. Le tremblement de ses mains s'atténua un peu (*Moderato* : 38-39).

L'alcoolisme évoqué par ses manifestations est ainsi situé dans le non dit du texte. Cette technique, outre le fait qu'elle renforce la transgression d'Anne Desbaresdes, a le mérite de transformer l'alcoolisme en tabou total, puisque son caractère indicible touche même la communication auteur-lecteur inscrits.

Mais, c'est au niveau des fonctions que les mentions du tremblement s'avèrent les plus intéressantes. À côté d'une fonction caractérisante habituelle : décrire les états affectifs et émotionnels des personnages, le tremblement peut jouer un véritable rôle au sein de l'écriture elle-même.

Moderato en fait une utilisation très particulière. Tout d'abord, les indications de tremblement viennent scander certaines scènes dialoguées et créent ainsi un véritable tempo dans le texte. Nous illustrerons cette affirmation à partir des pages 24 et 25 du roman : une première mention du tremblement figure tout juste après l'entrée en interaction des personnages concrétisée par la réplique initiative d'Anne, une autre mention succède aux banalités d'amorce (temps et justification banale), c'est une notation de l'atténuation de tremblement qui ponctue une justification plus personnelle à la venue d'Anne dans le café et c'est la cessation du tremblement de la voix qui clôt la formulation du motif réel de sa venue, le crime. Ainsi, c'est tout le rituel d'entrée en interaction qui se trouve véritablement ponctué par les mentions du tremblement. Une fois le sujet réel abordé, une fois que les deux protagonistes centraux entrent dans le vif du sujet, d'autres indications, comme les éléments naturels, les gestes de la patronne, la sirène ou divers renseignements relevant du paraverbal ou du non verbal, viendront relayer les mentions de tremblement dans cette fonction. L'intérêt littéraire du procédé n'est pas mince puisque, par là, Duras donne une dimension simultanément psychologique et sociale à son personnage. Le lecteur comprend à la fois qu'Anne n'a pas l'habitude de rentrer dans ce type de café, qu'elle transgresse certains codes et que ce qui va s'y jouer est d'une importance capitale puisqu'Anne est dans un tel état émotif.

Ensuite, et c'est encore dans *Moderato* que cette fonction apparaît, le tremblement joue un rôle actif dans l'économie générale du récit. En effet, dans la quasi-totalité des chapitres, c'est Anne qui tremble. Chauvin, quant à lui semble dominer la situation, mais au dernier chapitre, Chauvin se met à trembler lui aussi (*Moderato* : 118, 120, 121). Il se met donc au diapason d'Anne, perd en quelque sorte son identité propre avant d'opérer le meurtre par le langage.

Si le tremblement comme expression d'un fort affect (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 148) revêt une certaine importance, quantitative du moins, ce sont toutefois les mentions du rire et du sourire qui dominent de loin tous les éléments mixtes. Elles jalonnent tous les romans durassiens sans exception.

À consulter les études consacrées à la politesse ou les traités de savoir-vivre, on constate que le rire et le sourire ont un statut totalement différent sur le plan interactionnel et sur le plan social. Ainsi, le rire et surtout son expression bruyante sont frappés d'interdit. Sans doute parce que depuis le Moyen Âge, il est considéré comme une des manifestations de la folie. Alain Montandon (1995 : 735) cite *L'encyclopédie pratique de la politesse et du savoir-vivre* de Cordonnier qui, reprenant par bien des points *La civilité puérile*, d'Erasmus écrivait :

***C'est le propre des fols de rire à tout propos [...] cette manière et façon de rire qui émeut tout le corps n'est honnête et décente à aucun âge, non pas même à la jeunesse. C'est aussi chose déshonnête de rire en hennissant ; retirant les joues et découvrant les dents, car proprement c'est un ris de chien et sardonie ; [...]* (A. Montandon 1995 : 735).**

Montandon signale d'ailleurs que, dans cette encyclopédie, y furent repris « les lieux communs de la proscription du rire en occident ». Rire du fou, rire du diable, relié au corporel et à l'obscène, ce rire-là est frappé d'interdit même pour les enfants. Par contre, et c'est encore une fois Montandon qui souligne le paradoxe :

***Parallèlement à ces discours proscriptifs, un autre versant des traités de civilité laisse transparaitre une tolérance, empreinte d'une évidente fascination, à l'égard de la raillerie. Savoir rire et savoir vivre se rejoignent au sein d'une pratique obligée, celle de la conversation* (A. Montandon 1995 : 736).**

Il semblerait que ce soit à partir du XVII^e siècle que le rire associé à la conversation est devenu un signe de qualité et la marque d'« un savoir être avec autrui et une maîtrise de soi » (Montandon 1995 : 738). Néanmoins, Montandon reconnaît que c'est plus le sourire que le rire qui assume cette fonction :

***Le sourire, plus que le rire matérialise une bonne humeur idéale, garante de l'harmonie et du plaisir d'être ensemble* (A. Montandon 1995 : 739).**

C'est donc en tant que signe de la gaieté que le rire contrôlé - puisqu'à en croire les traités de savoir-vivre (D'Assailly, Baudry 1977 : 83), il s'agit de rire avec modération, ni trop haut, ni trop longtemps - et le sourire se rapprochent. Mais le sourire, comme forme de civilité et de politesse, dépasse de beaucoup la simple expression de la bonne humeur qu'il partage avec le rire. Ainsi, Lacroix (1990) mentionne trois situations où le sourire est en rapport direct avec la politesse. Tout d'abord, il reprend une observation de Gosset : « La politesse et le sourire désarment bien des agressivités » (Lacroix 1990 : 34). Il est toutefois à noter que Kerbrat-Orecchioni (1994 : 192) signale une fonction parallèle pour le rire au sein de l'excuse : « le rire ayant pour fonction de dédramatiser une situation nécessairement tendue, du fait des enjeux narcissiques qu'elle comporte ». Ensuite, se référant aux ouvrages d'Eibl-Eibesfeldt, disciple de K. Lorenz, Lacroix mentionne la vertu apaisante du sourire à côté des rites d'accueil, du salut, du hochement de tête, de la main tendue, de l'habitude d'offrir un présent en signe de bienvenue et en signale le caractère universel (Lacroix 1990 : 54). Enfin, il indique que « le sourire est un adjuvant indispensable au refus » et, dans une formule synthétique, que « la réussite de l'homme poli, c'est de savoir refuser tout en souriant » (Lacroix 1990 : 352).

Kerbrat-Orecchioni, tout en signalant que le rôle joué par le non verbal et par le paraverbal au sein de la politesse n'a pas été suffisamment décrit (1992 : 162), cite

Goffman qui va « jusqu'à définir le sourire comme un " adoucisseur rituel ", stéréotype par excellence de la féminité, sans qu'il soit pour autant interdit aux hommes » (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 199).

Ce rapide examen théorique du rire et du sourire nous les montre tout à la fois semblables dans leur fonction d'exprimer la bonne humeur, de dédramatiser certaines situations et très différents, dans la mesure où le rire relié au diable, à la folie se trouve littéralement proscrit des interactions sociales, alors que le sourire est à divers titres recommandé pour ménager les différentes faces des interactants.

Le texte durassien jouera sur toutes les valeurs possibles du rire et du sourire et les exploitera presque toutes. Par sa qualité de fine observatrice des interactions réelles, Marguerite Duras permettra même d'affiner la description du rôle joué par ces deux éléments dans la politesse.

Nous venons de voir que le rire et le sourire avaient des points communs, mais c'est surtout par un procédé d'écriture que Duras les assimilera. En fait, il lui arrive de reprendre dans l'écriture indistinctement le rire par le sourire ou le sourire par le rire :

- C'est à ce moment-là qu'on devrait savoir s'il y a quelque chose à faire ou non avec ce qu'il y a eu - vous souriez - ou avec ce qu'il n'y a pas eu. Je vous regarde. Je vous dis : - C'est curieux que vous ne compreniez pas. À ce moment-là, que ce qui reste vienne de ce qu'il y a eu ou de ce qu'on croit qu'il y a eu, c'est équivalent... Il n'y a plus rien qui puisse nous départager - je ris à mon tour - nous en sommes au même point (Émily : 24 ; nous soulignons).

L'expression « à mon tour » établit une espèce d'équivalence entre le rire et le sourire.

Un autre point commun entre le rire et le sourire est qu'ils sont tous les deux des moyens de communication véritable. Les mentions de cette communication sont très nombreuses et figurent dans tous les romans sans exception :

Vous riez tout à coup, je ris avec vous (Émily : 12). Le Captain a ri. [...] Celle qui regarde le sol a relevé la tête et elle a ri avec son mari. Nous aussi nous avons ri (Émily : 38).

Le deuxième extrait offre l'intérêt de montrer que l'écriture réunit dans un même rire les « épieurs » que sont la narratrice et son compagnon avec le *Captain* et sa femme. Le procédé est fréquent chez Duras. Il crée, à destination du lecteur, une parenté entre les personnages *a priori* séparés. La communication ici se fait par le rire, mais elle se réalise aussi par le sourire :

Anne-Marie Stretter dort la bouche très légèrement entrouverte, ses paupières légères de temps en temps se soulèvent, elle voit que Charles Rossett est là, elle lui sourit et se rendort encore. Michael Richard sourit à son tour à Charles Rossett. L'entente règne (Consul : 176).

Par le sourire, se forme à destination du lecteur un des triangles relationnels si chers à Duras. Rires et sourires unissent ainsi au sein de l'écriture : la femme et son mari, deux hommes comme Stein et Max Thor (*Détruire* : 20, 133), comme l'homme, amant de Sara, et Jacques (*Chevaux* : 100), ou comme Michael Richard et Charles Rossett (*Consul* : 176), les femmes (*Détruire* : 100), le mari et sa femme (*Émily* : 54), l'héroïne et son amant (*Yeux* : 93, *Barrage* : 67, *Émily* : 40, *Ravissement* : 190), le frère et la soeur... Toutes les

interactions entre les personnages peuvent prendre la forme d'un échange de sourires marqué par l'emploi pronominal du verbe sourire ou par la répétition du verbe accompagné d'un adverbe du type d'« aussi » ou d'un rire.

Mais, ici, intervient une première différence entre le rire et le sourire : les sourires s'échangent, le rire se communique ou se produit simultanément. La propagation du rire se marque par une technique d'écriture assez répétitive. Duras énumère, au sein d'un procédé paratactique, un à un, tous les personnages atteints par le rire, ce qui a comme conséquence de créer chez le lecteur le sentiment d'assister en direct à sa diffusion :

Diana rit, puis Jacques. Sara et l'homme aussi (Chevaux : 51). Ernesto rit. Et puis c'est Jeanne. Et puis c'est tous (Pluie : 57).

Par contre, c'est le caractère simultané du rire qui est mis en évidence dans les exemples suivants :

La mère regarda Joseph. Peut-être que s'il avait ri elle aurait ri avec lui. Mais il ne riait pas (Barrage : 123). Aux fesses nues de son enfant, Sara avait toujours ri. L'homme vit ce à quoi elle riait et rit aussi (Chevaux : 28).

Pouvoir rire des mêmes choses unit les groupes. Le rire est le signe d'une forte cohésion, puisqu'il est la preuve d'un partage de valeurs. C'est ainsi que lorsque Charles Rossett se met à rire avec le vice-consul (*Consul* : 102), cet être par qui le scandale est arrivé, leurs rires communs scandalisent : « Vous avez vu, il a ri avec cet autre-là... Le plus fort, vous voyez, c'est qu'il a accepté cette invitation ». Transgression fortement soulignée par le texte. Le rire, comme force de cohésion des groupes sociaux, est à maintes reprises signalé par le texte :

Dans un groupe on rit très fort. Quelqu'un raconte une histoire de réveillon. A-t-on remarqué, les amis qu'on se fait aux Indes on les oublie aussitôt revenu en France ? Ils sont au bar. L'ambassadeur est avec eux. Ils se parlent. Ils rient (Consul : 130).

Union éphémère dans le cadre des réunions d'ambassade du *Consul*, mais instrument de forte cohésion familiale dans d'autres romans. Ainsi, c'est sur le mode de la propagation du rire de Joseph que la narration des malheurs de la famille provoque une hilarité générale dans le *Barrage* (p. 50-52). Ce rire unit d'ailleurs plus étroitement Suzanne, Joseph et la mère que toute autre chose. Un rire très semblable apparaît dans *La pluie* (p. 39-40).

Rire seul est un fait qui déroge fortement à la norme, comme l'indique ici l'utilisation de la double négation :

Elle éclate de rire, elle ne s'aperçoit pas qu'eux ne rient pas, s'en va (Consul : 141).

Et quand le fait se répète, comme pour le vice-consul qui rit seul (*Consul* : 130) ou comme pour la femme du consul d'Espagne, cela devient le signe d'une folie ou d'une ivresse comme le texte le mentionne : « On l'entend rire. Elle est ivre » (*Consul* : 130). La formule est lapidaire et sanctionne l'être qui rit seul.

Si la propagation du rire assure la cohésion du groupe, c'est l'échange de sourires qui indique l'harmonie entre les personnes. En fait, les sourires scellent un pacte de non agression mutuelle, et il est donc très important qu'ils soient réciproques. Quand ils ne le

sont pas, Duras le marque par un des indicateurs implicites de norme qu'est le « mais » : ***Ludi sourit à Gina mais Gina ne sourit pas (Chevaux : 146). Suzanne se retourna et la regarda en souriant. Mais la mère ne souriait pas et les coins de sa bouche tremblaient (Barrage : 97).***

Échange de sourires ne veut pas dire égalité des sourires :

Jacques et l'homme se sourient. L'homme, d'un air de vague excuse. Jacques de celui qui comprend bien les choses (Chevaux : 100).

Les sourires échangés entre Jacques et l'homme sont bien le signe d'un pacte de non-agression très important pour la portée générale du roman, dans la mesure où l'homme est l'amant de Sara, et Jacques, son mari. Mais, les sourires ici ont un statut d'actes de langage et leur force illocutoire mentionnée par le texte est totalement différente.

Toujours dans le cadre de l'échange de sourires, un exemple extrait du *Barrage* contraint à nous interroger sur le rapport interpersonnel que présuppose cet échange :

Suzanne sourit très largement à M. Jo et celui-ci, pour une fois, le coup du phono aidant, soutint le sourire (Barrage : 67 ; nous soulignons).

Cette expression « soutint le sourire » tend à présupposer que, pour qu'il y ait échange de sourires, il faut un rapport d'égalité entre les personnages. Cette expression habituellement utilisée pour le regard, suppose alors de se placer à égalité avec son interlocuteur et parfois, en agissant ainsi, de le défier. Mais si le regard, comme nous l'avons vu, est bien un instrument de domination et donc un indicateur de rapport de places, il ne nous semble pas qu'il en aille de même pour le sourire. Bien sûr, dans le roman, il s'agit d'un sourire de « drague » qui lui, peut-être, présuppose un rapport d'égalité de places. Mais, tout ceci resterait à confirmer par l'étude du sourire en interactions réelles, et notamment au sein des rapports de séduction.

Le troisième point par rapport auquel le rire et le sourire jouissent d'une certaine parenté est le fait que tous deux peuvent se situer au niveau réactif. Ils correspondent alors soit à une réaction de moquerie, de mépris, à un état d'hilarité devant un personnage, un événement ou une situation comique en ce qui concerne le rire, ou à une attitude de complicité, de bienveillance amusée, de satisfaction ou de contrôle d'une émotion pour le sourire, soit à l'effet produit par l'acte de langage, c'est-à-dire, pour nous comme pour Lane-Mercier (1989 : 99-100) et Moeschler (1985 : 29), au niveau du perlocutoire :

Ce qui faisait rire les enfants c'était le père. C'était le soir au dîner. C'était la répétition de certains mots par le père. Comment vas-tu yau de poêle - et Je n'suis pas né de la dernière. La dernière de quoi ? il avait oublié. Déjà, l'idée que le père allait dire quelque chose qui allait faire rire faisait rire les enfants. L'air que prenait le père quand la mère avait le dos tourné faisait se tordre les enfants. Il la désignait du regard à la fois comme un mystère et comme une calamité. Aussi le père se désignait-il lui-même comme étant lui aussi un enfant de la mère. Quand le père se mettait à faire rire les enfants ça ne s'arrêtait plus. Quoi que fasse le père, pour les faire rire, les enfants ils se tordaient. Il ne faisait rien et les enfants se tordaient de même. Il mangeait les pommes de terre sautées avec un drôle d'air - « encore », l'air voulait dire - et les enfants, ils se tordaient.

Dès lors que c'était parti de cette façon, quoi qu'il fasse tout était à se tordre (Pluie : 67-68).

Ce commentaire narratif illustre tout ce qui chez une personne peut susciter le rire des autres : propos répétitifs, regards, air, etc., mais surtout la perte du statut de père pour rejoindre celui d'enfant. La jonction se fait alors entre le rire et la politesse : le rire apparaît chaque fois que quelqu'un perd de sa face positive. Dans la vie courante, des situations comme les chutes des individus provoquent le rire pour cette même raison. Mais le rire peut également attaquer la face positive de quelqu'un. Lorsque la bonne acariâtre des *Chevaux* (p. 85) reçoit le prix de « Miss Sourire », les autres protagonistes du roman éclatent de rire. La seule solution dans ces cas-là est d'adopter celle choisie d'ailleurs par la bonne : rire de soi-même avec les autres et assortir ce rire d'un commentaire permettant de retrouver toute sa dignité. Stratégie choisie, elle aussi, par la bonne quand s'adressant aux autres, elle leur dit « Vous pouvez vous marrer, [...], je sais sourire autant qu'une autre ». Le rire de Sara, aux fesses nues de son enfant que mentionnait l'exemple ci-dessus, relève encore du même type de rire. Les fesses sont des parties peu nobles de la personne.

Ceci nous amène à une première constatation globale sur le lien entre le rire, le sourire et la politesse. Il semblerait que le rire apparaisse de manière plus générale en liaison avec les attaques de face positive, alors que le sourire apparaît plus systématiquement en liaison avec la face négative. Des exemples où, au sein d'une même interaction, les personnages passent du sourire au rire tendent à confirmer cette spécialisation :

- Et à toi, il ne t'est pas sympathique ? - Oui, dit Sara. Elle sourit à Ludi. - Tu vois, dit Ludi, tu vois, moi, je crois qu'il est un peu amoureux de toi. Tu vois ces choses-là, toi ? - Tu crois que je suis tellement con que ça ? dit-il en riant (Chevaux : 149).

Le sourire de Sara correspond à l'acte de dire à Ludi qu'elle ne lui en veut pas pour l'agression territoriale que représentait sa question. Le rire de Ludi est explicitement lié au fait que Sara, par l'étonnement dont témoigne sa fausse question, attaque la face positive de Ludi, le traitant implicitement d'être insensible, incapable de s'apercevoir des rapports sous-jacents entre les êtres.

La transformation du sourire du *Captain* en rire, lors de son interaction avec la fille de la patronne de la Marine, témoigne aussi d'une certaine spécialisation du rire et du sourire au sein du système de politesse. La jeune fille qui est qualifiée par le texte (*Émily* : 36) de « moins subtile » que sa mère, de « moins apte qu'elle à voir dans l'âme des gens », explique au *Captain* qu'elle le voyait chaque été. Un sourire poli apparaît alors sur les lèvres du *Captain*, clairement mis en rapport par le texte avec l'invasion territoriale :

Le Captain avait souri poliment à la jeune patronne de la Marine. Il avait l'air d'être un peu étonné quand même, et elle, elle était restée assurée du droit qu'elle avait de l'ennuyer avec son existence à elle. [...] Et voilà que ce que sa mère n'avait jamais demandé, elle, elle le demande : - Alors, comme ça, vous voyagez tout le temps. Ça avait été un moment très pénible pour nous tous. Un silence se fait entre le Captain et la jeune femme. Le Captain est surpris, mais il garde un sourire aimable pour la fille de cette patronne amie. [...] Et alors, tout à coup, la

jeune patronne a compris quelque chose et elle a rougi de confusion. - Excuse me. Le Captain a souri à la jeune patronne. [...] Elle a encore demandé où ils allaient. [...] Tout comme si c'était son dû de le savoir. Puis elle s'est arrêtée, effrayée d'avoir osé. Le Captain a vu ça et il a compris aussi que c'était son dû, et la jeune patronne s'est mise à lui plaire comme sa mère lui avait plu. Le Captain a ri. Il a dit : God... How can I possibly tell you... Celle qui regarde le sol a relevé la tête et elle a ri avec son mari. Nous aussi nous avons ri (Émily : 36-38 ; nous soulignons).

Le *Captain*, par son sourire, tente de faire bonne figure devant l'invasion territoriale de la jeune fille. Ce sourire poli, qui vise à atténuer la portée de l'agression territoriale subie, il le garde jusqu'au moment où la jeune fille présente ses excuses, qu'il accepte d'ailleurs avec le même sourire. La jeune fille se rend compte de l'impair commis et prend conscience de son indécatesse, des tabous transgressés. Elle est en train de perdre sa face positive en public. C'est alors que le rire du *Captain*, relayé par celui des autres, lui en redonne par son action dédramatisante.

Le texte durassien spécifie donc bien le rôle du rire et du sourire par rapport à la menace opérée à l'égard des différentes faces. Mais nous reviendrons sur ces points, tant le lien de ces éléments avec la politesse est important.

Que le rire ou le sourire puissent faire partie du perlocutoire, les exemples suivants l'attestent :

- Dis-lui toi-même, dit Gina - elle réfléchit. Un jour j'irai voir ta mère, voir comment tu la traites, si tu ne lui fais pas trop payer de t'avoir élevé avec des tomates volées. Je ne jurerais pas qu'elle est heureuse avec toi, Alphonse. Alphonse essaya de rigoler. Les autres riaient un peu. La vieille souriait comme toujours lorsque Gina parlait (Chevaux : 190).

Les propos de Gina sont une menace d'envahissement de territoire, mais surtout une attaque de la face positive d'Alphonse puisqu'elle l'accuse implicitement d'être un fils indigne. Ces propos engendrent trois effets perlocutoires différents : une tentative de rire de la part de l'allocutaire direct qui montre que l'attaque a porté et que la tentative de sauver la face a échoué, un rire de la part de la plupart des « épieurs » lié sans doute à l'audace de Gina et un sourire de la part de la vieille, clairement relié à l'acte d'énonciation. Ces trois effets perlocutoires ont pour conséquence annexe de rendre le caractère pluriel de l'acte de langage, puisque le premier personnage réagit au contenu des propos, les deuxièmes à une attitude globale du locuteur et le troisième au phénomène paraverbal.

Le rire, et plus rarement le sourire, en tant que force perlocutoire des actes de langage, sont souvent indiqués lorsque les propos touchent des thèmes comme la mort ou la destruction :

- C'est ça. La mort. On ne peut pas la supporter. Mais pour vous ce n'est rien. Mettez-vous à ma place. On rit encore de la mort (Émily : 61). - Ou la mort par Alissa, dit Stein. Silence. Stein sourit. - Nous n'avons plus le choix, dit-il. Silence (Détruire : 131). - Je vais vous faire porter des pâtes, dit Gina. De temps en temps, c'est nécessaire de manger quelque chose de chaud. Sans ça on tombe malade, et tomber malade, ce n'est jamais une solution. La femme sourit et dit

faiblement. - Vous, vous avez des enfants (Chevaux : 38-39).

Toutefois, dans les deux derniers exemples, la linéarité de l'écriture laisse planer une certaine ambiguïté, dans la mesure où le sourire de Stein peut tout à la fois se comprendre comme une manifestation réactive à l'évocation de la mort ou comme un élément accompagnant la réplique suivante ; tout comme le sourire de la femme peut être compris comme une réaction à l'offre de Sara, qui évite à la vieille dame d'accepter ou de refuser le cadeau ou comme un sourire accompagnant l'évocation des enfants par cette femme qui vient de perdre son fils. Cette ambiguïté des sourires ne nous semble en fait pas si éloignée de ce qui pourrait se passer au sein d'un échange réel où le sourire peut à la fois constituer une réaction à la réplique antérieure ou anticiper la réplique suivante, comme l'ont démontré les spécialistes de la kinésique.

Pour le lecteur, le rire est souvent plus facile à décoder dans cette fonction que le sourire. Le rire correspond soit au comique intentionnel ou non du propos, soit à un état de malaise, soit à une satisfaction joyeuse. L'acte et le cotexte suffisent au lecteur pour arriver à l'interpréter. Par contre, le sourire est beaucoup plus ambigu à décoder parce qu'il mêle des sentiments différents :

Dans le crissement aigu et prolongé des freins il passe lentement. Il s'arrête, visible dans son entier. Lol rit, se moque. - Le Casino de T. Beach, que je le connais. Elle sort du compartiment, s'arrête dans le couloir, réfléchit. - On ne va pas rester dans la salle d'attente quand même. Je ris (Ravissement : 176). Dans la rue nous nous sommes regardés. Je l'ai appelée par son nom, Lol. Elle a ri (Ravissement : 190). Je lui demande si elle croit Tatiana capable de prévenir Jean Bedford qu'il se passe quelque chose entre nous. Elle ne comprend pas la question. Mais elle sourit au nom de Tatiana, au souvenir de cette petite tête noire si loin de se douter du sort qui lui est fait (Ravissement : 190). Tu es sauvage comme ta mère a dit le père, pareil qu'elle. Jeanne a souri (Pluie : 88).

Si le premier rire de Lol correspond clairement à une intention comique qui déclenche celui de Jacques Hold, si son deuxième rire témoigne de la satisfaction heureuse d'être enfin nommée - elle qui ne pouvait l'être - son sourire à l'évocation de Tatiana, même commenté par le texte, correspond à des sentiments beaucoup plus troubles. Satisfaction ? Signe d'attendrissement ? Marque d'une certaine cruauté ? Nostalgie de l'enfance perdue ? Gratitude pour Tatiana d'avoir permis par sa personne le transfert amoureux ? Ou tous ces sentiments réunis ? Et que dire alors du sourire de Jeanne ? Sourire de satisfaction, d'affection, de tristesse ?

Nous retrouverons ce type de rire et de sourire dans leur liaison avec la politesse également, puisque c'est très souvent par rapport à l'attaque des faces qu'ils apparaissent dans leur statut de manifestations du perlocutoire.

Si les rires et les sourires, comme comportements réactifs ou comme marques de la force perlocutoire, sont souvent signalés dans le texte durassien, c'est pourtant comme accompagnements des paroles du locuteur qu'ils apparaissent le plus. Ceci constitue le quatrième point par rapport auquel rire et sourire sont voisins : on peut dire en riant ou en souriant. Les exemples abondent :

- J'imaginai que vous étiez un homme libre de toute attache à l'extérieur de l'hôtel - il sourit -, on ne vous appelle jamais au téléphone. Vous ne recevez

jamais de courrier. Et voici, tout à coup, voici qu'arrive Alissa (Détruire : 19). - Bien sûr, dit Jacques, mais elle dit des choses justes presque toujours. Sauf lorsqu'elle se retrouve petite-bourgeoise comme avec les parents du démineur. Mais - il sourit - au fond, qui n'est pas enfermé avec qui ? (Chevaux : 62). - Dans le livre que je n'ai pas écrit il n'y avait que toi, dit Alissa. - Avec quelle force, dit Max Thor en riant, avec quelle force cela s'impose quelquefois, de ne pas l'écrire. Je n'écrirai jamais de livre (Détruire : 46). - Non, rien, je ne risque plus rien, je le sais... Je n'attends que cette affectation, rien d'autre. Elle traîne, bien sûr, c'est difficile... Ça m'est plus difficile qu'à un autre de paraître à la hauteur de - il rit encore - ma tâche mais c'est tout (Consul : 103).

Les rires et les sourires fonctionnent ici comme coverbaux, et leur positionnement au sein de la réplique le prouve. Pourtant, leur valeur semantico-pragmatique diffère. Dans le premier exemple, le sourire fonctionne selon le rôle d'« adoucisseur » observé par Goffman et repris par Kerbrat-Orecchioni. Stein menace « la face négative » de Max Thor, puisqu'en lui faisant part de ses déductions faites à partir de ses différentes observations, il lui révèle dans le même temps qu'il l'a épié. Le sourire du deuxième exemple est un indicateur de pensée. Jacques sourit sans doute à l'idée de son enfermement avec Sara au sein du mariage. Cette inférence peut être faite par le lecteur à partir d'autres passages du texte qui mentionnent explicitement le mariage comme une prison. Le rire de Max Thor est lié à l'impossibilité d'écrire, un des centres de l'union d'Éros et de Thanatos. Le rire du vice-consul est lié à la menace qu'il fait planer sur sa face positive dans la mesure où il s'autodévalue.

La mention du « encore » dans le quatrième exemple nous amène à considérer les points de suspension précédents comme des marqueurs graphiques du rire. Le rire est un des seuls éléments avec l'hésitation à être marqué par un code graphique (interjections et/ou points de suspension) à l'intérieur des propos des personnages comme dans la grande scène du fou rire d'Élisabeth Alione, racontée dans *Détruire* (p. 84-87) ou comme dans ces extraits de *La pluie* :

Rire de la mère à l'idée des enfants qui lisent ça. Ernesto rit. Jeanne rit de même. Ernesto, continue : C'est qu'éclatements, bombardements, etc. Ah la la... Ça y va... moi j'y lis aussi là-dedans. Ah la, la ! Sont là, les petits, en bas des rayons, oh la la. les vendeurs ils leur passent des albums, sont sages faut voir. Rire des parents (Pluie : 40). Puis les deux, tout à coup, ils rient... oh la la. Ils rient. Ils épluchent, ils rient. [...] Silence. Puis exaltation soudaine de la mère et d'Ernesto, leur amour l'un pour l'autre qui tout à coup éclate dans la joie. La mère : C'est fou ce que le monde il est arriéré, des fois on sent combien... oh la la... Ernesto : Oui, mais des fois, il l'est pas, arriéré... oh non, oh la la ! La mère, heureuse : C'est ça... des fois il est intelligent... oh la la... Ernesto : Oh oui ! L'est à un point... il le sait même pas. Silence. Ils épluchent. Ils sont calmés (Pluie : 22-23).

Les points de suspension et les différents « oh la la » et « ah la la » marquent le rire à l'intérieur même des propos des personnages, mais fait plus remarquable encore, dans le deuxième exemple, le discours du narrateur est lui-même contaminé par le rire des personnages, puisqu'après l'indication « ils rient », les points de suspension, les différents « oh la la » et la triple répétition de la mention trahissent un rire narratif. Le fait n'est pas rare dans *La pluie* où l'on constate qu'à diverses reprises, le parler des personnages déteint sur l'instance narrative¹⁵⁹, transformant ainsi non seulement son statut, puisque de

narrateur hétérodiégétique, il se mue en narrateur homodiégétique, mais aussi le statut de l'écriture qui semble alors détenir un véritable pouvoir performatif : les êtres créés et fictifs parviennent à contaminer les instances narratives.

Ces points de similitude ne doivent pas nous voiler la profonde différence entre le rire et le sourire. Le rire est une réaction émotionnelle, alors que le sourire est tout au contraire un contrôle des émotions. C'est d'ailleurs pour cela que les traités de savoir-vivre ou les études sur la politesse les traitent totalement différemment. L'expression libre des émotions a toujours été condamnée socialement, parce qu'elle s'apparente à une forme de folie, à un non contrôle de soi qui est en totale contradiction avec une société polie. Par contre, la sérénité heureuse, la pleine domination de soi-même dans une attitude de bonne humeur et de disponibilité aux autres, toutes ces attitudes que suppose le sourire sont vivement recommandées dans les interactions sociales. Le rire, quant à lui, ne sera autorisé, voire apprécié, que s'il est relié à une intention comique de la part du locuteur ou à une situation consensuellement jugée comique et que s'il est contrôlé dans ses manifestations.

Ce rire émotionnel est très présent dans les romans durassiens. Tout d'abord, il est explicitement relié à la folie. C'est le rire du vice-consul ou de la mendicante dans *Le consul* :

- Comment la retrouver dans le passé ? rassembler même sa folie ? séparer sa folie de la folie, son rire du rire, le mot Battambang... du mot Battambang ? (Consul : 183),

mais aussi les différents fous rires qui parcourent les romans durassiens, et pour lesquels Duras utilise la technique d'écriture précédemment décrite. Le lecteur a ainsi l'impression d'assister en direct à la diffusion d'une force fracturante, irrépressible.

Ensuite, ce rire est présenté comme un trouble émotif. Le personnage passe alors du rire aux larmes ou aux cris, ou d'un état émotionnel à un autre comme dans les extraits ci-dessous :

Jeanne rit tout à coup et elle pleure à la fois. Et elle crie (Pluie : 87). Vous mettez du temps à me répondre. Vous êtes en colère. Puis vous riez (Émily : 60).

Enfin, il surgit à l'évocation de la mort ou de la destruction, et parfois aussi lors de l'union d'Éros et de Thanatos. Si le fait est plus rare, il est davantage marqué dans l'écriture :

Les mots ne sont pas là ni la phrase pour y mettre les mots. Pour eux dire ce qui leur arrive il y a le silence ou bien le rire ou quelquefois, par exemple, avec elles, pleurer (Yeux : 64-65).

Une équivalence absolue est établie entre le silence, le rire ou les pleurs pour rendre l'indicible de la situation, de la rencontre, de l'amour mortel. Dans la déficience du langage, seul le non verbal permet de communiquer réellement. Un autre extrait révélateur de ce rire irrépressible, qui apparaît à l'évocation de l'union d'Éros et de Thanatos, est le fou rire d'Élisabeth Alione dont la progression est analysée sur près de quatre pages. Il apparaît à l'évocation du médecin, amant d'Élisabeth Alione, auteur d'une tentative de suicide et en rapport étroit avec la mort de son enfant. Ce rire qu'elle essaie de contenir, jaillit et transparait aussi bien au sein de la transcription des propos (les

¹⁵⁹ Par le procédé que nous avons appelé la contamination narrative.

« oh », les points de suspension, les phrases suspendues) que comme mention ponctuelle émanant du narrateur et signalant sa progression (« commence à être gagnée par un rire léger », « Le rire cesse. Mais les traces en restent dans les yeux », « Le rire recommence », « Le rire cesse encore en apparence », « Le rire commence », « Le rire contenu, court sur le visage, il arrive dans les mains qui tressaillent. Des cartes tombent », « Le rire commence », « Le rire, plus fort », « Le rire, encore plus fort », « Elle rit », « Élisabeth rit », « Le rire s'espace. Elle les regarde chacun à leur tour. De l'effroi arrive dans les yeux. Le rire cesse »). Duras fait ici une analyse très fine de la progression du fou rire, de ses manifestations et surtout de son caractère irrépressible. Ce rire apparaît comme essentiellement transgressif. Il vient rompre une activité sociale comme la partie de cartes. Le fait qu'à plusieurs reprises le narrateur mentionne qu'Élisabeth rit seule, que son fou rire n'est pas partagé renforce encore son caractère transgressif.

Sous cet aspect-là, c'est souvent son caractère brutal qui est retenu. Ainsi, Anne Desbaresdes « rit subitement dans un éclat » (*Moderato* : 55), Joseph dans le *Barrage* (p. 84) se met à rire « tout à coup », « Gina éclata d'un rire heureux » (*Chevaux* : 187), etc. Mais à la différence de ce qui se produit dans la vie, ce rire n'est absolument pas condamné par l'écrivain. Au contraire, il fait l'objet d'un véritable renversement axiologique : force de destruction sociale, reliée aux êtres, il fracture l'apparence sociale et assure une véritable cohésion entre les êtres vrais. Sa valeur négative habituelle se voit donc commutée en valeur positive. D'ailleurs, tous les personnages n'accèdent pas aux rires et les êtres médiocres des romans, les maris, les êtres sociaux, « ricanent » ou « rigolent » plus souvent qu'ils ne rient. Ainsi, Duras utilise une fois encore « les lieux communs occidentaux », dont parle A. Montandon à propos du rire, mais elle les insère dans son propre univers, leur donnant une sorte de valeur symbolique et détruisant le système de valeurs qui leur est associé en opérant une véritable inversion. Cette inversion des valeurs profondément ancrée dans la culture populaire, comme le signalait entre autres Bakhtine (1978), explique partiellement le fait que Duras n'ait jamais eu l'impression d'écrire pour les intellectuels¹⁶⁰.

Le sourire, quant à lui, est explicitement signalé comme un contrôle des émotions, mais contrôle très imparfait, comme le prouve la phrase « Il/elle sourit mais ses mains tremblent » qui émaille de nombreux romans durassiens (*Consul* : 170, *Les yeux* : 89, *Moderato* : 85). Si l'on applique également à ce type de phrases le système mis en lumière par Ducrot, on constate qu'il s'agit bien d'une opposition des conclusions (*r* et *-r*) qu'il faut inférer. Ainsi, *P* « il sourit » -> *r* : il contrôle ses émotions, mais *Q* « ses mains tremblent » -> *-r* : il ne contrôle pas totalement ses émotions. Reformulée autrement, une phrase de ce type signifie que malgré les tentatives pour dominer ses émotions, le personnage n'y arrive pas totalement. Dès lors, comment s'étonner que le sourire soit la manifestation privilégiée des héroïnes durassiennes qui vivent tout à la fois sur le mode de l'être et du paraître et que le roman présente au moment de la fracture de leur être social ?

Il nous reste maintenant à examiner le rôle du rire et surtout du sourire au sein de la politesse, ainsi que les spécificités du sourire.

¹⁶⁰ Sans que l'écriture durassienne n'en devienne pour autant « carnavalesque ».

Marguerite Duras, nous l'avons dit, fait indirectement une analyse assez fine du rôle du sourire et du rire dans le fonctionnement de la politesse. L'étude de leur statut, dans le ménagement des faces, mériterait confirmation par l'étude complète de son rôle dans les interactions réelles.

Le rire, nous l'avons déjà vu lors de l'analyse des divers exemples, est en étroite liaison avec « la face positive » et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il apparaît chaque fois que la personne ou le personnage se trouve dans une situation où sa face positive est fortement menacée. C'était le cas où le père d'Ernesto se positionnait en enfant de la mère, par exemple. La situation ridicule dans laquelle il s'était mis volontairement déclenchait le rire des enfants. C'est un rire parallèle que déclenche Ludi qui, se présentant comme un théoricien politique, se retrouve à court d'arguments devant Diana et montre des signes visibles d'embarras :

- Ah ! elle est belle, la dialectique de Monsieur, dit-il. Il rit de voir Ludi se gratter la tête d'embarras (Chevaux : 184).

Mais c'est aussi le cas où la face positive est attaquée par des propos insultants, par une attitude méprisante ou par la dénonciation d'un propos mensonger, pour n'énumérer que les situations révélées par le texte durassien :

« Quand est-ce qu'on se marie ? demanda-t-elle, [...]. - Je vous le répète, dit M. Jo, avec lenteur quand vous m'aurez donné une preuve de votre amour. Si vous acceptez de faire ce voyage, au retour je ferai ma demande à votre mère. » Suzanne rit encore et se tourna vers lui. Il baissa les yeux. « C'est pas vrai », dit-elle. M. Jo rougit (Barrage : 107-108). - Quel était ce livre que vous ne lisiez pas ? dit Max Thor. - Il faut que j'aille le chercher justement - elle fait une grimace -, oh, je n'aime pas lire. - Pourquoi faire semblant dans ce cas ? - Il rit. - Personne ne lit (Détruire : 93).

Dans les deux textes, le personnage qui dénonce le mensonge, en montrant qu'il n'est pas dupe, est aussi celui qui rit. En fait, dire à quelqu'un qu'il ment, c'est attaquer « la face positive » de l'autre en même temps que rehausser la sienne, puisque c'est montrer à l'autre qu'on n'est pas dupe, qu'on est plus intelligent qu'il ne pouvait le croire. Le rire fonctionne donc doublement, d'abord comme adoucisseur de l'attaque produite par la dénonciation du mensonge, mais aussi comme signe qu'on a pardonné l'attaque subie à sa propre face.

C'est aussi par le rire que Suzanne réagit quand M. Jo, se plaignant d'être en quelque sorte mis à la porte, puisqu'il ne peut plus voir Suzanne qu'à l'extérieur du bungalow, dit « J'ai jamais été traité comme ça » (Barrage : 99). Ici encore, il s'agit d'une attaque contre la face positive de M. Jo, mais force nous est de constater que l'attaque est double puisqu'elle émane d'une part de la famille de Suzanne, mais aussi de M. Jo qui met à mal sa propre face en acceptant la situation et en s'en plaignant aux agresseurs mêmes. Agissant ainsi, il devient tout bonnement ridicule et c'est ce ridicule que sanctionne le rire de Suzanne.

Le rire sanctionne aussi l'insulte ou le reproche direct ou rapporté. Souvent alors, dans le texte durassien, il émane du récepteur. Il devient alors un moyen pour le personnage insulté de se redonner de la face soit en marquant le propos de l'autre par le mépris, soit en le revendiquant comme réalité, et ainsi montrer qu'on est fier de ce qu'on

est :

« Il m'a dit qu'on était immoraux », dit Suzanne. Joseph rit encore une fois. « Oh ! c'est sûr qu'on l'est. » (Barrage : 138). - Stein dit que vous êtes folle, dit Élisabeth. - Stein dit tout. Alissa rit (Détruire : 103).

Dans les deux cas, le reproche ou l'insulte proférés sont rapportés par une autre personne. Il peut donc sembler important pour le personnage insulté de pouvoir rire afin de ne pas perdre la face devant l'interlocuteur-rapporteur. Mais l'exemple extrait des *Yeux* et cité dans le chapitre « des normes », où l'homme de l'histoire demande à la jeune femme si elle est une prostituée et où la négation du verbe « rire » présente l'action comme le comportement normal et normé à ce type de propos somme toute fort insultant, nous contraint à penser que la différence entre le caractère direct ou rapporté de l'insulte ou du reproche n'est pas pertinent pour l'apparition de la réaction. Le rire est donc ici un moyen de prendre une distance face à l'outrage et ainsi de regagner de la face.

Mais le rire, au lieu d'être réactif, peut quand même émaner du personnage qui profère l'insulte :

Bernard Alione se dresse. Personne ne le retient. Il se rassied. Il a un rire bref. - Je n'avais pas compris... vous êtes malades, dit-il. Voilà... (Détruire : 115).

Le sourire pourrait apparaître dans une situation fort similaire. Il s'apparenterait alors aux « adoucisseurs » mentionnés par Goffman, Kerbrat-Orecchioni et Lacroix. Mais il ne nous semble pas que, dans le cas présent, le rire ait la même fonction. Il nous paraît, par la distance qu'il met entre soi et les autres, être au contraire un « durcisseur »¹⁶¹ de l'attaque. Ceci demanderait à être confirmé par une étude au sein des interactions réelles. En tout cas, il signale un état de malaise chez le locuteur, renforcé ici par les notations du non verbal.

L'obligation stipulée de rire aux plaisanteries faites, aux blagues racontées est, elle aussi, une question de ménagement de la « face positive ». En fait, lorsqu'une intention comique est manifestée par le locuteur, ne pas rire consisterait à rendre l'échec de cette intention évident pour le locuteur et par là même lui infliger une rebuffade. Cette obligation sociale est formulée par Duras, dans un passage d'*Émily* :

Il y avait aussi des touristes, de Ceylan vous aviez dit, et d'autres aussi, de nationalités diverses. Les uns comprenaient vaguement le français et riaient poliment sans conviction des plaisanteries des jeunes gens (Émily : 16).

Toujours au niveau de la face positive, le rire peut apparaître en réaction au compliment qui, même s'il constitue une attaque territoriale, domine sur le plan de la politesse par son action valorisante pour la face positive de celui ou celle à qui il est adressé. Kerbrat-Orecchioni (1994 : 199) classe d'ailleurs le compliment parmi les formes de la politesse positive puisque « c'est un "anti-FTA" s'il en est »¹⁶², dit-elle, « censé venir caresser et "flatter" la face positive de celui auquel il se destine ». Toutefois, lorsque Kerbrat-Orecchioni (1994 : 250) mentionne le rire parmi les réactions « infra-verbales » au

¹⁶¹ L'expression est la traduction donnée par Kerbrat-Orecchioni (1992 : 224) au terme « *hardener* » qui renvoie à tout procédé capable d'aggraver la menace contre les faces des interactants.

¹⁶² Les anti-FTAs sont les actes anti-menaçants pour les faces. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la politesse.

compliment, il semblerait que ce soit plutôt « des petits rires et des petits gloussements » qui apparaissent au sein des interactions réelles. Dans *Le consul*, Marguerite Duras indique le rire comme réaction à un compliment de nature tellement particulière que l'on pourrait le qualifier de « pseudo-compliment » :

- Vous vous ferez à la vie d'ici, je ne crois pas que vous soyez exposé à des accidents. Charles Rossett rit. Il dit : Merci quand même. - Je commence à voir, poursuit le vice-consul, ceux qui le sont, à les distinguer des autres. Vous non. Charles Rossett essaie de rire (Consul : 104).

Le compliment émanant ici de la bouche du vice-consul consiste implicitement à dire à Charles Rossett qu'il est un être équilibré, qui ne sombrera pas comme lui dans une folie criminelle. Nous avons affaire ici à une intention de compliment, mais qui dans sa réalisation s'avère d'une maladresse sans pareille. Le mécanisme consiste à formuler un compliment en envisageant le pire : vous ne deviendrez pas fou, vous ne serez pas un criminel. Que le propos soit perçu comme compliment, le « merci » en est un indicateur (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 238), mais son association au « quand même » en réduit la portée. Un rire apparaît face à ce mauvais compliment qui pourrait n'être qu'une maladresse provisoire du vice-consul. Mais celui-ci persiste dans son erreur et Charles Rossett n'est alors même plus capable d'en rire et de minimiser par ce fait l'attaque qui lui est faite à sa face positive. Il semblerait que ce type de compliment qui en fait comprend une attaque, volontaire ou non, peut se produire en interaction réelle et serait alors assimilable à ce que Kerbrat-Orecchioni (1994 : 239) nomme « le compliment perfide », bien que, dans l'exemple, il s'agisse plus de maladresse que de perfidie, et pourrait susciter les mêmes réactions que celles de Charles Rossett : rire et formule de type « merci quand même ».

Deux exemples extraits des *Chevaux* pourraient nous faire penser que le rire est également en liaison avec l'invasion territoriale :

- Il ne l'a pas dit. Sara s'adresse à l'homme : Qu'est-ce qu'en pense un homme ? Qu'est-ce que vous en pensez ? - C'est-à-dire, dit l'homme. Il rit. - Oui, c'est ça exactement, dit Diana (Chevaux : 69). - Il va aller dîner chez toi, dit Jacques. - Peut-être qu'on abuse, dit Sara en riant (Chevaux : 82).

Les deux échanges ont, sur le plan de la politesse, la même structure. La réplique initiative est une attaque territoriale : dans le premier cas, par le fait de demander à quelqu'un ce qu'il en pense, dans le deuxième, par le fait d'imposer son fils à des amis pour dîner. Le rire accompagne à chaque fois les propos réactifs. Or, dans le premier exemple, l'homme ne trouve rien à répondre et risque donc de passer pour un « imbécile », de perdre la face. Le rire atténue son incapacité à répondre. Sara, elle, conteste une décision de son mari. Le rire fonctionne en adoucisseur. C'est donc bien en liaison avec la face positive que le rire apparaît.

Ainsi, chez Duras du moins, le rire permis par le savoir-vivre n'apparaît qu'en liaison avec la menace qui plane sur la « face positive » du personnage. Il peut être un rire réactif devant quelqu'un qui perd la face, ou un rire réactif qui permet de récupérer de la face comme il peut apparaître à l'encodage de propos et servir alors d'adoucisseur du propos ou de renforçatif de l'attaque produite. Le lien du rire avec la face positive semble confirmé par les cas les plus flagrants de la vie quotidienne, comme les situations où une

personne se trouve en position ridicule notamment à la suite d'une chute, ou par les différentes tartes à la crème, source inépuisable du rire dans un certain cinéma, ou encore par cet exemple extrait de l'émission « *Vivement dimanche prochain* », diffusée à TV5 le dimanche 23 janvier 2000, où pour répondre à Michel Drucker qui lui parle de ses insomnies, Guy Bedos déclare que « ça, c'est le problème des gens intelligents », suscitant un véritable éclat de rire auprès de l'assistance. Guy Bedos a dérogé à « la loi de modestie ». En s'autoproclamant « intelligent », il s'est en quelque sorte donné de la face positive, ce qui risquait par voie de conséquence de lui en faire perdre au niveau des téléspectateurs en le faisant passer pour un être orgueilleux. Le rire du présentateur et des différents animateurs dédramatise le tout, plaçant résolument le propos dans une intentionnalité comique et Guy Bedos ne court plus aucun risque de perdre de la face.

Par contre, le cas du sourire est beaucoup plus ambigu, parce que son lien avec la politesse est de nature éminemment plus complexe. Il fait partie tout d'abord des différents rituels d'ouverture et de clôture des interactions :

Ce soir à Calcutta, l'ambassadrice Anne-Marie Stretter est près du buffet, elle sourit, elle est en noir, [...] (Consul : 92). Dans un coin désolé du salon octogonal, il n'y a plus de fleurs, Anne-Marie Stretter auprès de son mari tend la main en souriant (Consul : 141). Elle a levé la tête, elle a regardé la patronne de la Marine, celle qui part pour la Côte d'Ivoire, elle lui a fait un signe de la main comme un adieu et elle lui a souri. Puis, de nouveau, elle a regardé le sol (Émily : 44). La mère se leva pour dire bonjour à M. Jo et lui sourit (Barrage : 39).

Les exemples parlent d'eux-mêmes. Le sourire du rituel d'ouverture dit que l'entrée au sein de son territoire ne sera pas conçue, ou vécue, comme attaque. Le sourire de clôture confirme qu'il n'y a pas eu agression, que tout s'est bien passé. Ce sourire de rituel d'ouverture peut aussi être le signe d'une reconnaissance. On accueille l'autre avec le sourire parce qu'on le connaît :

La patronne de la Marine était allée vers lui, le voyageur anglais. Elle lui avait parlé en anglais. Elle lui avait demandé comment s'était passé le voyage. Elle l'avait appelé Captain. Glad to see you, Captain. Le Captain avait dit que le voyage s'était bien passé. Yes, we had quite a good trip. Le Captain avait souri à la patronne de la Marine. Ils se connaissaient bien. Glad to see you too, Madame... (Émily : 32). C'est un salon de thé près de la gare de Green Town. [...] C'est elle qui a fixé ce lieu, ce salon de thé. Elle était déjà là lorsque je suis arrivé. [...] Je l'ai vue tout de suite, seule, entourée de tables vides. Elle m'a souri, du fond du salon de thé, d'un sourire charmé, conventionnel, différent de celui que je lui connais (Ravissement : 129).

Le sourire de drague est lui aussi très parallèle aux sourires d'ouverture rituelle, puisque lui aussi signifie « je t'accueille dans mon territoire ». La mère du *Barrage* insiste pour que sa fille le produise :

« Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ? » Suzanne sourit au planteur du Nord. Deux longs disques passèrent, fox-trot, tango. Au troisième, fox-trot, le planteur du Nord se leva pour inviter Suzanne (Barrage : 36).

Ce sourire fait alors partie des rituels conventionnels de la drague féminine, qui se doit d'être implicite, comme chacun sait...

Le sourire « fixe » qu'Anne Desbaresdes arbore tout au long du repas mondain est lui aussi à mettre en liaison avec la territorialité. Agissant ainsi, Anne donne l'impression d'ouvrir son territoire aux autres et de remplir ses obligations d'hôtesse. Néanmoins, la fixité de son sourire s'avère être une arme de défense territoriale qui permet à sa vie intérieure de se poursuivre loin de tous ces gens qui lui sont si étrangers.

Nous venons donc de voir que le sourire ritualisé est plutôt en rapport avec « la face négative », puisqu'il sert en général à accueillir l'autre au sein de son territoire personnel, mais le sourire fonctionne aussi en liaison avec la face positive. Il peut alors, comme cela avait été signalé par les théoriciens de la politesse, devenir un adoucisseur des différents refus ou reproches qui atteignent directement la face positive de celui qui les reçoit. C'est par exemple le sourire que produit Anne-Marie Stretter, lorsqu'elle tente de refuser l'invitation à danser du vice-consul :

Elle fait la grimace, elle sourit, elle dit : - Si j'accepte je n'en finirai plus, et je n'ai plus envie de danser... (Consul : 142).

C'est ce même sourire qui atténue le refus de Sara dans l'extrait suivant :

Elle se tourna vers Sara. Un bitter campari ? - Non. Elle sourit à Diana (Chevaux : 159).

Mais le sourire peut aussi atténuer une critique, ou un désaccord :

- Eh ! dit Ludi en souriant, tu dis ce que tu veux, mais il y a aussi que tu es mince comme une allumette, épicier (Chevaux : 141). Elle est jeune, dit M. Jo d'un ton accablé. - Pas tellement, dit la mère en souriant. Moi, à votre place, je l'épouserai (Barrage : 85).

L'utilisation d'un adoucisseur est, dans ce dernier exemple, d'autant plus nécessaire que la mère, non contente de contredire M. Jo, commet l'audace de lui forcer la main pour le mariage.

Le sourire apparaît aussi en réaction lorsque quelqu'un s'autodévalorise mettant ainsi en péril sa propre face positive :

- Je sais, je suis une plaie. - Mais non... - Charles Rossett lui sourit - mais pourquoi ?... mais vous paraissez très fatigué (Consul : 168).

Enfin, comme Kerbrat-Orecchioni (1994 : 250) l'a signalé, le sourire apparaît en réponse à un compliment. Il exprime alors, toujours selon Kerbrat-Orecchioni, « le plaisir et la gratitude, et s'apparente donc à une acceptation du compliment ». Un exemple prototypique nous est fourni par la bonne des *Chevaux* qui, prenant pour un compliment le propos de Ludi à son égard, lui répond par un sourire :

- Vous êtes extraordinaire, dit-il, j'ai jamais vu quelqu'un comme vous. La bonne, flattée, sourit à Ludi (Chevaux : 124).

C'est aussi une des interprétations possibles au sourire de Jeanne (*Pluie* : 88) en réaction aux propos du père qui, dans l'exemple précédemment cité, lui disait qu'elle était sauvage comme sa mère.

Quand le sourire est acceptation du compliment, il peut accompagner notamment les cas des surenchères¹⁶³ qui, selon Kerbrat-Orecchioni (1994 : 236-237), « passeraient pour une provocation, ou pour le symptôme d'une mégalomanie pathologique, si elles n'étaient pas très systématiquement présentées par leur teneur même et par leur

accompagnement prosodique et mimique, comme relevant de la modalité ludique ». Elle continue en disant que « l'intonation, le petit rire, la mimique appropriée sont autant de marqueurs d'une distance auto-ironique indispensable pour faire passer une transgression aussi éhontée de la loi de modestie ». Le sourire, dans cet exemple du *Barrage*, apparaît comme un autre marqueur possible :

« Vous êtes belle et désirable », dit M. Jo. Suzanne sourit à M. Jo. « Je n'ai que dix-sept ans, je deviendrai encore plus belle » (Barrage : 94).

Nous constatons donc à quel point rire et sourire jouent un rôle au sein de la politesse. Le rire, bien que prohibé par la société polie, intervient pourtant au sein même de la politesse en jouant un rôle d'adoucisseur de menaces envers la face positive. Le sourire, quant à lui, fait partie des règles de la société polie, et il est rituellement lié à l'accueil d'un être connu ou inconnu au sein de son territoire : il dit à l'autre : « ta venue ne m'agresse pas ». Mais il joue aussi un rôle non seulement d'adoucisseur de différents types d'agression pour la face positive, mais encore de reconnaissance devant celui ou celle qui, par ses compliments, nous fait en quelque sorte « gagner de la face ». Aussi, son mécanisme au sein de la politesse, quoique moins contradictoire que celui du rire, est beaucoup plus complexe.

Viennent maintenant les aspects spécifiquement réservés aux sourires. Ils sont au nombre de quatre. Tout d'abord, le sourire peut, à la différence du rire, constituer un véritable acte de langage détenteur d'une réelle force illocutoire. C'est, par exemple, le sourire d'excuse (*Chevaux* : 100) que nous avons mentionné précédemment, et dont Kerbrat-Orecchioni (1994 : 161) donne une description précise. Mais, à en croire le commentaire figurant dans *Le ravissement*, le sourire peut aussi être un avertissement contenu, une menace voilée :

Pierre Beugner me sourit avec cordialité. Au fond de ce sourire il y a maintenant une certitude, un avertissement que demain, si Tatiana pleure, je serai révoqué de son service à l'hôpital départemental (Ravissement : 158).

Ensuite, et c'est là aussi une spécificité du sourire par rapport au rire, il intervient au niveau du « principe de coopération » défini par Grice. En effet, sourire à quelqu'un peut constituer un encouragement pour le forcer à continuer ce qu'il était en train de dire, et c'est donc coopérer à la continuation de l'interaction. Un exemple de ce type nous est fourni par *Moderato* :

- Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là où ils étaient, oui. Parlez-moi. - Je ne sais plus, avoua-t-elle. Il lui sourit de façon encourageante. - Qu'est-ce que ça peut faire ? De nouveau elle parla, avec application, presque difficulté, très lentement (Moderato : 46).

Un autre, dans *Le ravissement* :

Le sourire de Tatiana lorsqu'elle réussit à avoir Lol pour elle je le reconnais. Elle attend la confiance, elle l'espère neuve, touchante mais douteuse, assez maladroitement mensongère pour qu'elle, elle y voie clair (Ravissement : 147).

D'un encouragement à parler, à continuer ce qu'on était en train de dire, le sourire peut

¹⁶³ Kerbrat-Orecchioni (1996 : 236) situe, à la suite de Pomerantz, les cas de « surenchère » au sein des cas « très minoritaires mais malgré tout attestés, où l'accord s'exprime sans ambages, ni minimisation d'aucune sorte, voire avec surenchère ».

devenir un incitateur à la confiance.

La troisième spécificité du sourire est le rôle qu'il joue au niveau de l'écriture elle-même, et plus précisément dans la communication entre auteur et lecteur inscrits. Indiquer au lecteur « qui parle à qui » au sein d'un trilogue ou d'un polylogue romanesque n'est jamais chose aisée. Aussi, pour éviter l'emploi systématique de phrases du type « X s'adresse à », le romancier recourt-il à des procédés variés. Une notation de regard peut, par exemple, remplir cette fonction, mais nous avons vu que ce n'est pas le procédé préféré de Duras. Ne reste alors que le sourire, souvent accompagné d'un mouvement vers le partenaire choisi :

Jacques se retourna vers Sara et sourit. - Toi aussi tu espères qu'ils vont coucher ensemble ? (Chevaux : 67). - De quoi n'es-tu pas fatiguée ? demanda Jacques. C'est moi qui en chercherai une. Ils sourient à la même idée, tous les deux. - Ce qu'il y a de bon dans ce pays, dit précipitamment Diana, c'est ce vin. Mais il faut le boire frais. Ici, à cet hôtel, il n'est jamais assez frais. - On verra, dit Jacques, il ne faut pas se gâcher la vie, il se tourna vers Diana en souriant, mais pour le vin, c'est vrai (Chevaux : 52).

Jacques répond à deux interlocuteurs à la fois. L'impression de saut du coq-à-l'âne est évitée par la mention d'un sourire accompagné d'une orientation corporelle. Mais ce dernier extrait nous montre une autre fonction du sourire au sein de la communication auteur-lecteur. Il indique la complicité entre Jacques et Sara et induit l'existence d'un sous-entendu à un double niveau communicationnel, puisqu'il existe autant dans la communication entre personnages que dans la communication reliant auteur et lecteur inscrits. Le lecteur peut le recomposer : Sara n'est pas fatiguée de l'amour, l'intervention précipitée et hors propos de Diana semble confirmer cette supputation.

Le dernier point par lequel le sourire se distingue totalement du rire réside dans les qualifications dont il se voit gratifié et qui sont en liaison avec sa nature fondamentalement polie. Ainsi, le sourire est souvent « forcé » (*Yeux* : 17), « contraint » (*Chevaux* : 109), « poli » (*Consul* : 144). Il est donc le signe d'un effort de politesse que le texte souligne.

Comme tous les autres éléments mixtes, les rires et sourires de l'univers durassien sont en liaison directe avec l'émotionnel, souvent dévastateur dans le cas du rire, contrôlé dans le cas du sourire. Mais, à la différence des autres éléments mixtes, ils sont en lien direct avec la mise en scène de la politesse au sein des romans durassiens. Leur étude impose de distinguer les plans communicationnels, car, même si ces éléments interviennent au niveau de la macrocommunication, ils ne font ni rire, ni sourire le lecteur.

Avant d'aborder les fonctions de l'ensemble de la communication *non verbale*, une conclusion s'impose quant à leur nature. Le parcours que nous avons réalisé à l'intérieur des romans durassiens nous a menée aux constatations suivantes. Tout d'abord, Duras note avec une extrême précision tous les accompagnements non verbaux et paraverbaux de ses dialogues. Ce qui a pour conséquence, d'une part, de placer ses écrits dans ce que Traverso (1999 : 111) nomme les « commentaires métaconversationnels », avec des observations qui nous paraissent très judicieuses, mais qui mériteraient de recevoir confirmation dans l'étude des interactions réelles, d'autre part, de perturber la communication habituelle avec le lecteur de roman qui se voit assailli, pour un échange entre personnages ou pour une interaction, par un ensemble d'éléments qui participent

beaucoup plus à l'analyse des conversations qu'à des informations importantes pour le fonctionnement de la diégèse. Duras est capable de décortiquer un fou rire, d'analyser les conditions proxémiques de l'interaction, de fournir de nombreuses indications sur des personnages uniquement décoratifs. Elle place ainsi, à la fois par le regard et par l'écoute, et son narrateur et son lecteur en situation d'« épieurs » d'échanges qui se produisent entre les personnages. En apparence, le statut du lecteur est identique à celui d'une personne qui, dans la vie, observerait des interactions entre des individus et recevrait une série d'informations verbales, paraverbales et non verbales à l'état brut, sans qu'une hiérarchie ne soit opérée entre ces différents éléments. Pourtant, nous ne sommes pas purement dans un rapport mimétique. Traverso (1999 : 104-105) en récuse l'aspect dans le dialogue romanesque parce que, dit-elle, il est « lié à une double transformation » : une espèce de « traduction » de l'oral vers l'écrit et un passage « du multi-canal au mono-canal ». À ces deux raisons que nous avons abondamment développées dans la partie consacrée à la transcription, s'en ajoute une autre qui apparaît de manière manifeste dans l'étude des éléments non verbaux. En fait, l'auteur inscrit par le biais du narrateur ne reproduit pas de la même manière tous les éléments qui sont censés se produire. Certains sont très scrupuleusement notés, comme les regards, les sourires, les rires, les tremblements, d'autres le sont beaucoup moins, comme les gestes de la main, les mouvements de têtes, les haussements d'épaule, le débit... Dès lors, une sélection, très apparente pour les « statiques », est déjà opérée sur le matériau brut. Et l'oeil ou l'oreille du lecteur ne reçoivent qu'une perception déjà sélectionnée par un autre oeil ou une autre oreille, celui ou celle du focalisateur choisi par l'auteur inscrit. Aussi faudrait-il rectifier notre première impression : le lecteur n'est pas simplement placé dans un statut d'« épieur » d'une interaction réelle, mais plutôt en spectateur d'un film où une sélection aurait été opérée par l'oeil de la caméra et par la portée du micro, autrement dit par une conscience médiatrice avec certains effets « zoom ». Duras subvertit ainsi fondamentalement le rapport à l'écrit en transformant le statut du lecteur en celui d'un spectateur d'interactions réelles se déroulant sous le regard « sélectionnant » d'une caméra. Dernière raison pour laquelle le rapport mimétique est à exclure, c'est que l'auteur inscrit ne se contente pas uniquement de sélectionner les éléments non verbaux et paraverbaux, il sélectionne également leur caractéristique en fonction de choix romanesque et en fait, sous une apparence hétéroclite, il les hiérarchise.

Ainsi, le silence, quand il constitue une non-réponse soit à une assertion, soit à une question, est dans les interactions réelles assez fortement marqué par rapport à la politesse, pouvant même constituer un véritable affront à l'interlocuteur dans le cas d'une non-réponse à une question. Le texte durassien ne note quasiment jamais cet aspect du silence réactif, parce que Duras lui fait jouer des rôles beaucoup plus significatifs au sein de son écriture, comme son lien avec la féminité. Il s'agit donc d'une deuxième sélection opérée au sein des non verbaux, la première touche les éléments eux-mêmes, la deuxième concerne leur caractérisation.

Sur le plan de la hiérarchisation, on constate que certains éléments sont sans signification aucune au sein de la diégèse : ils relèvent purement des conditions d'interaction et sont des éléments livrés à l'état brut. La seule médiation littéraire relève de leur décomposition linéaire et de la sélection opérée. Ils sont peut-être destinés à créer une espèce d'effet de réel, bien qu'on puisse se demander si leur surabondance, au sein

de l'univers durassien, ne provoque pas l'effet contraire. Et leur présence n'est pas sans nous faire penser à ces fauteuils de *La pluie* (p. 121) qui sont « réels jusqu'à l'irréalité ». D'autres sont fortement inclus dans la diégèse soit avec des valeurs symboliques, comme les cris et les statiques, soit avec des valeurs significatives pour la caractérisation des personnages, pour leur rapport au monde ou pour leur relation interpersonnelle. Des portées intentionnelles sont alors données, des valeurs pragmatico-sémantiques sont dégagées. D'autres enfin comme les cris, les silences, les rires, les regards, le rythme interviennent dans l'écriture elle-même soit dans la création d'un code littéraire (indicateurs de clôture d'échange, de partenaires de communication...), soit au sein de la communication entre auteur et lecteur inscrits, soit encore comme véritable mécanisme générateur d'écriture ou comme définition même de cette écriture. Nous retrouvons ces aspects dans la partie consacrée aux fonctions.

5. Les fonctions du paraverbal et du non verbal.

Dans le cadre des conversations réelles, plusieurs classifications des signes *non verbaux* ont été proposées, chacune d'entre elles repose sur un aspect particulier, mais aucune ne permet de classer complètement les différents phénomènes.

Ainsi, Scherer (1984 : 77) appuie sa « typologie fonctionnelle » sur la tripartition de Morris en divisant les signes *non verbaux* en signes « qui fonctionnent sémantiquement, syntaxiquement et pragmatiquement ». Mais les définitions qu'il propose posent problème dans la mesure où les signes *non verbaux* sont dits fonctionner syntaxiquement « quand ils régulent l'apparition et l'organisation des signes verbaux simultanés ou suivants » et ils fonctionneraient sémantiquement « quand ils signifient le référent par eux-mêmes ou quand ils affectent la signification des signes verbaux concomitants ». Le handicap, pour nous, est la non étanchéité de la catégorie 1 et de la catégorie 2, dans la mesure où « réguler l'apparition et l'organisation des signes verbaux » c'est en fait bien souvent en affecter la signification. Ce sont notamment les célèbres énoncés ambigus que la *Grammaire Générative* résout sur le plan syntaxique en structure profonde, mais qui, oralement, sont très souvent désambiguïsés par le placement de l'accent tonique et par une pause. Dès lors, le signe *non verbal* (accent tonique) fonctionne sémantiquement. Le cas d'homophonie entre « le pape a dit » et « le papa dit », cité par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 146) et repris de Wenk et Wioland, s'apparente aussi aux cas d'ambiguïtés homophoniques, mais il est traité par Kerbrat-Orecchioni au niveau sémantique. L'avantage néanmoins de cette typologie est de distinguer sur le plan pragmatique une « fonction expressive » et « une fonction réactive ».

Quant à Ubersfeld (1981 : 207), elle propose de les classer soit selon les fonctions de Jakobson, soit selon les actes de langage, assimilant de ce fait implicitement la communication *non verbale* au verbal.

Marc et Picard (1989 : 166-169), eux, ne parlent que des signaux corporels et, s'axant sur le social, répertorient trois fonctions : une fonction de communication qui se définit comme un échange d'informations et qui se subdivise en *fonction quasi linguistique*, en *rôle d'étalement du langage*, en *fonction expressive* et en *fonction impulsive* ; une fonction relationnelle et régulatrice qu'exercent les signes qui définissent

la relation, les phatiques et les régulateurs d'échanges et une troisième qui, selon eux, réunissent les signaux non verbaux à fonction symbolique. Cette classification ne manque pas d'intérêt, mais pour l'utiliser il faudrait pouvoir l'élargir aux signes paraverbaux. L'existence de la troisième catégorie nous semble revêtir un intérêt tout particulier dans le cadre d'une application au texte littéraire.

Kerbrat-Orecchioni (1990 : 144-150) distingue six catégories de fonctions :

1.
Constituer les « conditions de possibilité de l'interaction ». Elle signale que la distance proxémique, l'orientation du corps et le regard sont les faits les plus pertinents de la catégorie.

2.
Structurer l'interaction :

–
en identifiant « les schémas participatifs et l'organisation interne des groupes et sous-groupes conversationnels », les marqueurs essentiels, selon elle, sont la direction des regards, les indications proxémiques et posturales ;

–
« dans le système d'alternance des tours de paroles », les marqueurs les plus importants seraient de nature prosodique ;

–
« dans l'organisation de la conversation en unités hiérarchiques », les modifications posturales et les marqueurs prosodiques en seraient les signes les plus significatifs.

3.
Déterminer le contenu de l'interaction :

–
au niveau syntaxique, gestes et prosodie contribueraient largement à l'identification des incises et des structures focales ;

–
au niveau sémantique, les facteurs prosodiques permettraient de supprimer les homophonies, d'établir les significations littérales (déictiques, illustratifs, pictographiques), de déterminer les contenus implicites (connotations, allusions et emplois ironiques) ;

–
au niveau pragmatique, ils servent pour le marquage des actes directs, des actes indirects et seraient importants pour la réussite perlocutoire.

4.
Fournir des « indices de contextualisation » puisque le « matériel paraverbal et non verbal » donne « des indications nombreuses et diverses sur *les caractéristiques biologiques, psychologiques et sociales* ». Les statiques sont les signaux les plus pertinents à ce niveau, mais la voix, les intonations et les éléments mimo-gestuels tels

que le tremblement joueraient un rôle important pour l'expression de l'émotion et le regard pour celle du sentiment.

5.

Déterminer la relation mutuelle : il s'agit aussi bien de signaux verbaux que paraverbaux.

6.

Faciliter les opérations d'encodage. Cette fonction a été démontrée, comme Kerbrat-Orecchioni le signale, par Cosnier et Brossard qui se fondent sur l'existence de signaux non verbaux lors des communications téléphoniques, sur l'appauvrissement gestuel lors de récitation et sur l'existence de mouvements compensatoires de la tête, lorsqu'on empêche le locuteur de bouger.

Cette classification présente trois avantages majeurs : elle permet de classer tous les signaux *non verbaux*, elle s'appuie sur une optique interactionnelle et enfin elle constitue une remarquable synthèse de tous les travaux antérieurs.

Néanmoins, en ce qui concerne le niveau pragmatique de la troisième fonction, il nous semblerait important d'apporter trois aménagements. Tout d'abord, signaler qu'au niveau des actes directs les phénomènes non verbaux peuvent constituer à eux seuls un véritable acte de langage. C'est le cas du regard de menace ou du signe de tête servant à refuser, par exemple. Kerbrat-Orecchioni paraît se centrer sur les signaux non verbaux que l'on qualifie de « coverbaux » et qui permettent de faire notamment la différence entre un acte assertif et une demande. Ensuite, il nous semble qu'en dehors de renforcer les chances de réussite du perlocutoire, les signes non verbaux peuvent manifester le perlocutoire. Cette dernière remarque permet de réintroduire la fonction impressive de Marc et Picard qui, autrement, ne trouvait pas d'équivalence dans cette typologie. Toujours au niveau de la troisième fonction, il est à noter qu'une espèce de macrofonction subsume toute la catégorie. Elle est de l'ordre de la tautologie : les signes *non verbaux* au sens large ont pour rôle d'exprimer le non-dit. Cette évidence aura, pourtant, de multiples conséquences dans le texte littéraire durassien.

L'intérêt est de voir comment ces différentes fonctions s'expriment dans le texte durassien. La sixième fonction est partiellement inopérante sur le plan littéraire : dans la mesure où les personnages sont des êtres de papier, les processus d'encodage du message n'ont aucune importance, puisqu'ils sont réalisés par l'auteur. Les cinq autres interviendront dans le texte littéraire en général, et dans le texte durassien en particulier, mais avec des spécificités reliées au texte romanesque.

* Duras mentionne relativement souvent le non verbal comme conditions de possibilité de l'interaction. D'ailleurs, l'exemple donné par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 144) est extrait d'*India Song*. Son oeuvre romanesque comporte plusieurs exemples de ce type :

Gina se leva, s'en alla et revint sur ses pas. Elle alla vers l'homme et c'est à lui qu'elle s'adressa sur le ton de la colère : [...] (Chevaux : 186).

Le fait de devoir s'approcher de quelqu'un pour pouvoir lui parler est mentionné par l'expression « alla vers l'homme », les autres signes rendent une émotion, la colère.

George Crown et Peter Morgan se sont rapprochés. Ils disent qu'il est bien étonnant [...] (Consul : 156). Ils parlaient bas, à un mètre l'un de l'autre tout en regardant le groupe qui bavardait au loin (Chevaux : 183).

Les deux exemples indiquent qu'un rapprochement est nécessaire à la conversation, mais le deuxième relie de manière significative la faible distance entre les interlocuteurs et le volume de leur voix. Ce genre de considérations associées aux conditions réelles des conversations font partie de tout un ensemble de procédés qui contribuent, tout en étant très proches du réel, à éloigner le texte d'un effet de réel, parce qu'en fournissant aux lecteurs une série d'informations dont ils n'ont nul besoin pour la diégèse, ils ne correspondent pas vraiment au code romanesque de l'effet de réel. Ce genre de présupposés nécessaires à la conversation sont rarement mentionnés par les romanciers, et relèvent beaucoup plus de formes de didascalies à l'intention d'un metteur en scène.

En outre, Duras note assez souvent dans ses textes la distance par rapport à laquelle il devient nécessaire de saluer, de rentrer en interaction avec quelqu'un :

Ils avancent les uns vers les autres. Ils sont maintenant à la distance de se saluer (Détruire : 107-108). Une fois de plus M. Jo fit deux pas dans la direction de Joseph et abandonna la partie. Joseph ne disait jamais bonjour à M. Jo, c'était inutile (Barrage : 69).

Après la mention dans le texte des salutations échangées entre M. Jo et Suzanne, la seule évocation d'une réduction de distance suffit à faire comprendre au lecteur la tentative opérée par M. Jo de saluer Joseph.

Mais les notations de distance sont très souvent étroitement liées à la position d'« épieur » et contribuent cette fois à créer un effet de réel, à concrétiser dans la matérialité du texte cette position du voyeur dont nous parlions dans la partie consacrée au regard :

À cette distance, quand ils parlent, elle n'entend pas. Elle ne voit que le mouvement de leurs visages devenu pareil au mouvement d'une partie du corps, désenchantés (Ravissement : 64).

Cette courte distance nécessaire à l'audition est utilisée, dans le même roman, comme arme pour casser l'illusion romanesque :

Je vois ceci : Prudente, calculieuse, elle marche assez loin derrière lui. [...] J'invente : À cette distance il ne peut même pas entendre son pas sur le trottoir (Ravissement : 55-56).

Les notations proxémiques de ce type apparaissent comme une spécificité de l'écriture durassienne, dans la mesure où certaines s'intègrent dans la problématique du voyeur et où les autres ne sont mentionnées que par rapport à l'interaction. Aucune autre raison que celle d'indiquer une nécessité d'ordre purement conversationnel ne justifie leur présence dans le texte. Chez les autres romanciers, ces notations - quand elles existent - ont un pouvoir informatif sur les personnages en présence, sur leur relation, et ne sont jamais uniquement des notations de pures conditions interactionnelles. Ce faisant, Duras restitue en fait un réel, différent du code romanesque habituel, et casse l'illusion romanesque qui repose sur l'effet de réel. De plus, elle opère une véritable mutation du statut romanesque du texte et change en profondeur le rapport de communication avec le lecteur. Tout se passe comme si le texte s'adressait à un metteur en scène ou à un

cinéaste. Autrement dit, elle force le lecteur à visualiser la scène concrètement. Dès lors, le lecteur inscrit est une sorte de metteur en scène ou de réalisateur et l'écriture s'apparente à l'écriture théâtrale ou filmique.

* La deuxième fonction concerne la « structuration de l'interaction ». Cette fonction est également représentée dans le texte durassien, mais dans une spécificité toute littéraire. Car c'est ici qu'une des plus grandes différences entre les conversations réelles et le dialogue romanesque apparaît. Dans la conversation réelle, la structuration du dialogue est en perpétuelle négociation, tant sur le schéma participatif que sur le système d'alternance des tours de parole. La seule chose qui soit préétablie est l'existence d'un rituel d'ouverture et de clôture et une certaine complétude de l'échange. Dans le dialogue romanesque, tout est préétabli, il n'y a aucune négociation réelle, il n'y a que la création d'une illusion. Cette différence est explicitement mentionnée par André-Larochebouvy :

Le dialogue, construit d'avance, n'a guère besoin non plus de signaux d'enchaînement [...]. Le dialogue n'a pas besoin non plus de faire appel aux stratégies permettant de garder un tour de parole menacé par l'interlocuteur, [...] (1985 : 13-14).

Dès lors, dans le dialogue romanesque, il y a peu d'indicateurs de passage de tours à l'exception des points de suspension. Le cadre participatif sera indiqué par du non verbal, mais ne servira pas tant la communication entre personnages que la communication auteur-lecteur inscrits. Dans le polylogue par exemple, ce genre d'informations sera à décoder comme des informations livrées par la voie du narrateur au lecteur pour lui indiquer « qui parle à qui ». Duras utilise majoritairement deux indices textuels : le changement de position ou le sourire. Le regard ayant été, comme nous l'avons vu, destitué de ses rôles fonctionnels pour n'exprimer que l'acte pur, c'est souvent le sourire qui assume son rôle d'indicateur de schéma participatif au sein du texte durassien :

- Que de littérature, dit Jacques. - La littérature nous est toujours d'un grand secours, dit Diana. Jacques sourit et se tourna vers l'homme : - Avez-vous déjà vu pareille complaisance dans les sentiments ? (Chevaux : 159).

Le changement de position de Jacques ainsi que son sourire permet de faire rentrer l'homme dans le débat qui opposait Sara, Diana et Jacques. Un procédé très similaire est utilisé dans *Le ravissement* :

Lentement Tatiana Karl se retourne vers moi et souriante, avec un sang-froid remarquable elle me prend à témoin de cette déclaration de son amie. - Comme elle le dit bien. Vous avez entendu ? Elle le dit (Ravissement : 148-149).

Sourire et changement de position servent à indiquer au lecteur le destinataire de la réplique de Tatiana. Parfois, seul le mouvement du corps suffit à l'indiquer :

- Ne lui en voulez pas, dit Max Thor à Bernard Alione, [...]. - Il ne m'en voudra pas, dit-elle. Il sait que vous ne pouvez pas être autrement - elle se tourne vers Bernard Alione -, n'est-ce pas ? (Détruire : 122).

Ce sont les mêmes indices qui peuvent fonctionner pour indiquer le destinataire indirect de la réplique. Nous sommes alors devant un trope communicationnel :

- C'est pour m'emmerder, dit Ludi tout bas, [...]. - Qui ne cherche pas à emmerder qui ? dit Jacques, avec les vieillards ou autre chose ? Il se tourna vers Sara et essaya de lui sourire (Chevaux : 191).

Jacques est inquiet de la relation qu'il pressent entre Sara et l'homme, et c'est donc à Sara que s'adresse en fait la réplique, qui en apparence sert de réponse à Ludi. Néanmoins, ici apparaît une différence entre le code romanesque et le code réel. Kerbrat-Orecchioni semble dire que le critère majeur de l'identification du trope dans les conversations réelles est le contenu et la pertinence des propos, les signes non verbaux étant annexes :

[...] cette identification repose essentiellement, certains indices non verbaux mis à part (comme le regard en coin), ou bien le recours paradoxal à une formule métacommunicative ayant toutes les apparences d'une dénégation (« je ne parle pas aussi à vous »), sur le contenu de l'énoncé, et sur des supputations concernant sa pertinence communicative (1990 : 96).

Dans les romans, il semblerait que le seul lien sémantique soit trop ténu. Ainsi, dans l'exemple qui nous occupe, comment le lecteur pourrait-il déduire que c'est en fait Sara qui est visée sous la considération suivante : « tout le monde emmerde tout le monde ». Ce seront donc des notations non verbales qui prioritairement permettront au lecteur de décoder le trope, le contenu informationnel étant trop dilué dans le romanesque pour pouvoir l'identifier avec certitude. Et au théâtre, pourrait-on nous objecter ? C'est la pragmatique qui donnera la réponse la plus appropriée. Dans la vie quotidienne, le trope communicationnel est très souvent utilisé pour dire sans prendre trop de risques des choses que l'on n'est pas vraiment autorisé à dire : faire un reproche à un supérieur, faire une déclaration d'amour, donner une justification de notre acte à quelqu'un qui ne nous l'a pas demandée... C'est donc essentiellement sur le concept de pertinence de propos que le destinataire fictif comprendra que les paroles ne lui sont pas adressées et que le destinataire réel comprendra qu'en fait ces propos peuvent lui être destinés. L'emploi de « pouvoir » a, ici, son plein sens, dans la mesure où le destinataire réel ne peut en aucun cas en avoir la certitude, sinon l'ambiguïté ne protégerait plus le locuteur. Par voie de conséquence, plus le sujet sera délicat et moins les indications non verbales seront visibles. Kerbrat-Orecchioni parle d'ailleurs de « regard en coin ». Dans le roman, la fonction au niveau des personnages est similaire : Jacques ne peut pas se permettre de faire un reproche direct à Sara, parce que lui-même s'est permis des écarts notamment avec Diana et ensuite parce qu'il craint que la relation de Sara et de l'homme ne soit sérieuse et qu'elle ne le quitte. Le trope communicationnel lui permet de faire un reproche indirect, qu'il atténue d'ailleurs par un sourire. Mais, dans le texte romanesque, la préoccupation narrative est de faire comprendre tous ces implicites relationnels au lecteur, et il faut donc les lui indiquer. Quoi de mieux que les notations du non verbal pour le faire comprendre concrètement ? Et dès lors, le sourire mentionné dans l'exemple se voit conférer un double statut : atténuation du reproche au niveau des personnages, marqueur du trope pour le lecteur. La visée romanesque du trope communicationnel est essentiellement de nature informative. Au théâtre, par contre, la situation est tout autre. Le trope communicationnel y a deux fonctions pragmatiques : faire rire le spectateur ou augmenter la tension dramatique en jouant sur la connivence avec le spectateur. Il apparaît souvent à un moment clé de la pièce et est souvent fortement en liaison avec la « fable » ou avec le caractère du personnage. Aussi le dramaturge va-t-il renforcer les indices sémantiques et le décodage du trope se fera sur le contenu des propos que le spectateur identifiera sans équivoque. Restera aux acteurs et au metteur en scène de le

jouer en finesse ou en lourdeur, en l'appuyant par des marqueurs non verbaux.

Ces notations peuvent aussi servir à montrer la subversion involontaire que les héroïnes durassiennes exercent sur le code conventionnel et social. C'est le cas de Lol qui pervertit le code en dissociant l'information verbale et non verbale. Est-ce le signe d'un comportement schizophrénique¹⁶⁴ chez elle ? Est-ce la manifestation concrète du jeu du chat et de la souris que Lol fait avec Jacques Hold ? Est-ce les deux ? Difficile de trancher avec certitude. Mais ce qu'on peut affirmer, c'est que la description de ce type de comportement fait partie des techniques littéraires utilisées par Duras pour montrer à quel point l'être de l'héroïne ne trouve pas son expression dans les codes sociaux :

Lol est à ma droite entre Pierre Beugner et moi. Soudain elle avance son visage vers moi sans regard, sans expression, comme si elle allait me poser une question qui ne vient pas. Et ainsi, si proche, c'est à la dame qui est de l'autre côté de la table qu'elle demande : - Est-ce qu'il y a de nouveau des enfants dans le parc ? (Ravissement : 144).

Le dernier point à envisager, pour rendre compte du non verbal dans sa fonction de structuration du dialogue, est le rôle qu'il joue dans la hiérarchisation de l'interaction. C'est dans ce domaine que nous retrouvons la fonction symbolique du non verbal dont parlent Marc et Picard puisqu'il apparaît dans le dialogue romanesque comme dans les conversations réelles au sein des rituels d'ouverture et de clôture.

Le verbe « se saluer » présuppose autant du verbal que du non verbal et permet au romancier d'être synthétique sur ces rituels. Duras utilise parfois le verbe « s'incliner » au démarrage d'une interaction, mais c'est alors le cas d'une invitation à danser, comme dans *Le consul* ou dans un cadre de cérémonial un peu grotesque, comme c'est le cas dans le *Barrage* (p. 68-69 et p. 39-45) ou dans *La pluie* (131-137), lorsque des personnages ridiculisés par le narrateur se caractérisent par un excès de mondanités. Dans les deux cas, il s'agit en fait de donner de la « face » à des familles déchues socialement. Les deux personnages, M. Jo et le journaliste, en font trop par rapport au statut des familles parce qu'ils poursuivent des fins privées ; leur méconnaissance pragmatique contribue par ailleurs à les ridiculiser et, dans les deux cas, la famille refuse ces marques. Mais, comme souvent, Duras utilise sa symbolique propre qui ponctue l'interaction de manière extrêmement rituelle : les verres de vin entre Anne et Chauvin, la soie noire dans *Les yeux* ou les roses dans *Le consul* qui signalent la fin de la réception. Ces codes structurent véritablement les échanges. À titre d'exemple, les conversations entre Anne et Chauvin sont marquées par un rituel purement littéraire : l'ouverture développe une véritable technique d'approche ponctuée par les différents tremblements d'Anne, ensuite les conversations sont rythmées par les verres de rouge et par les entrées et sorties de l'enfant qui, en quelque sorte, ponctuent la conversation en la découpant en espèces d'unités, ensuite elle se clôture par deux signaux non verbaux : la sirène de l'usine et l'entrée des ouvriers. Il y a donc comme une espèce de tempo de l'interaction. À noter aussi que dans les romans durassiens, ce sont souvent les entrées et sorties des personnages, tout comme au théâtre, qui déterminent les scènes. Dans *Les*

¹⁶⁴ Voir à ce sujet Winkin (1981 : 31) qui rend compte des travaux de Mead et de Bateson amenant au concept de « *double bind* » (double contrainte).

chevaux qui se présente comme de longues conversations, le découpage au sein de chacune d'elles pourrait se faire au niveau de l'arrivée ou du départ d'un des membres du groupe.

* La troisième fonction relative à la détermination du contenu de l'interaction est la fonction la mieux représentée dans le texte durassien. Par définition, la communication *non verbale* a comme caractéristique de ne pas être dite. Elle aura donc un rôle très important pour rendre ce qui est très difficilement traduisible en mots comme les émotions, les sentiments, bref les différents affects tant au niveau du locuteur que des interlocuteurs. C'est par des notations non verbales que Duras fera apparaître dans son texte la réalisation de « tabous ». Les notations de regard et de proxémie font comprendre les rapports de type incestueux unissant le frère et la soeur de *La pluie*. L'extrait suivant témoigne de la première révélation de l'amour incestueux qui unit Ernesto et sa soeur. Toute l'interaction y est non verbale et le rapport du non verbal et de l'indicible y est clairement mentionné :

Jeanne était restée muette après ce qu'avait dit Ernesto. [Les parents s'enfermaient peut-être pour s'aimer] Il avait regardé sa soeur longuement et elle avait été forcée de fermer les yeux ; et lui, ses yeux avaient tremblé et à leur tour s'étaient fermés. Lorsqu'ils avaient pu se regarder de nouveau ils avaient évité de le faire. Dans les jours qui avaient suivi ils n'avaient pas parlé. Ils n'avaient pas nommé cette nouveauté qui les avait anéantis et privés de parole (Pluie : 53). Cette nuit-là Ernesto s'est approché des alentours du corps de Jeanne, de la surface tiède de ses lèvres, de celle de ses paupières. Il l'a regardé longtemps. Quand il est retourné à son lit [...] (Pluie : 107).

Du premier extrait au second, s'effectue le passage de la compréhension du sentiment à sa réalisation. L'amour qui unit le frère et la soeur ne fera jamais l'objet du dire dans les dialogues frère/soeur, par contre il le sera lors des dialogues entre Ernesto et l'instituteur, entre Ernesto et sa mère.

C'est encore par les notations du non verbal que passera l'union de l'amour et de la mort :

Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement. - Mon amour. Mon amour. [...] L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme. Un inspecteur le prit par le bras et le releva. [...] L'homme s'assit près de la femme morte, lui caressa les cheveux et lui sourit. [...] Dans la lueur du magnésium, on put voir que la femme était jeune et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. Dans la foule, quelqu'un dit : - C'est dégoûtant, et s'en alla. L'homme se recoucha de nouveau le long du corps de sa femme, mais un temps très court. Puis, comme si cela l'eût lassé, il se releva encore. - Empêchez-le de partir, cria la patronne. Mais l'homme ne s'était relevé que pour mieux s'allonger encore, de plus près, le long du corps. Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sein, dans le sang de sa bouche (Moderato : 17-19).

Toute la scène qui constituera en fait la scène primitive dans l'acception psychanalytique

du terme se déroule, à l'exception de ces deux mots « mon amour », dans le non-dit ; seule, la gestuelle décrite fait passer l'information au lecteur qui se trouve dans la même position de spectateur qu'Anne Desbaresdes. C'est au langage que reviendra la fonction de situer la scène sur le plan du tabou, de l'interdit premier. Et c'est le rôle qui incombe au « c'est dégoûtant » prononcé par un passant.

Autre désir sur lequel pèse un terrible interdit, le désir homosexuel. Trois romans le mettent en scène : *L'amant*, *Détruire* et *Les yeux*. Nous avons déjà signalé, lors de notre étude des statiques, à quel point les notations du non verbal l'expriment, mais il y a aussi la description des techniques d'approche dans la drague homosexuelle. C'est surtout *Les yeux* qui la mettent en scène. Cette technique n'est pas particulière à Duras, nous la retrouvons chez Gide et chez Proust où, avant d'aborder réellement l'objet du désir, toute une technique stratégique faite d'approches et de fuite, de regards et de regards évités est mise en place. Le début des *Faux-monnayeurs* est très parlant à cet égard. Gide, par les notations du non verbal, fait comprendre à son lecteur que l'amitié unissant Bernard et Olivier est quelque peu particulière et les stratégies d'approche entre les deux personnages relèvent d'un véritable jeu de chat et de souris :

Là, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine, avaient coutume de se retrouver chaque mercredi entre quatre et six, quelques uns de ses camarades. On causait art, philosophie, sports, politique et littérature. Bernard avait marché très vite ; mais en passant la grille du jardin il aperçut Olivier Molinier et ralentit aussitôt son allure. [...] Olivier rougit en voyant approcher Bernard et, quittant assez brusquement une jeune femme avec laquelle il causait, s'éloigna. Bernard était son ami le plus intime, aussi Olivier prenait-il grand soin de ne point paraître le rechercher ; il feignait même parfois de ne pas le voir. Avant de le rejoindre, Bernard devait affronter plusieurs groupes, et, comme lui de même affectait de ne pas rechercher Olivier, il s'attardait (Les faux-monnayeurs : 9-10 ; nous soulignons).

Dans *Les yeux*, se trouve la narration de la scène de rencontre entre le protagoniste principal et le jeune homme aux yeux bleus, cheveux noirs. Et même si la narration de l'interaction antérieure faite par le protagoniste principal est moins détaillée que chez Gide, les mêmes traits de stratégie rusée, de feinte, d'indication par le proxémique s'y retrouvent. Ici, la narration n'est pas simultanée à l'événement. En fait, le lecteur comprend, par la répétition du début du roman, que la rencontre s'est déroulée au début du roman :

- J'ai traversé le parc de l'hôtel, je suis allé près d'une fenêtre ouverte, je voulais aller sur la terrasse avec les hommes, mais je n'ai pas osé, je suis resté là à regarder les femmes. C'était beau, ce hall posé sur la mer devant le centre du soleil. Elle se réveille. - C'est peu après que je suis arrivé près de la fenêtre que je l'ai vu. Il avait dû entrer par la porte du parc. Je l'ai vu alors qu'il était au milieu de sa traversée du hall. Il s'est arrêté à quelques mètres de moi (Yeux : 88-89 ; nous soulignons).

Le lecteur a assisté à la scène de rupture au début du roman, et il a le récit de la scène de rencontre quatre vingt-huit pages plus loin. La réalisation sexuelle est le non dit du texte, et c'est cet « impossible » qui devra tenter de se produire par la médiation de la femme.

Tout le contenu émotionnel se traduira par des phénomènes non verbaux et

paraverbaux. Émotion aussi bien éprouvée par le locuteur que par les allocutaires, qui, chez Duras, constituent très souvent le contenu réel de l'interaction. Kerbrat-Orecchioni le situe essentiellement au niveau de la quatrième fonction puisqu'elle envisage son apparition au niveau du locuteur (1990 : 147). Quant à nous, nous l'examinerons également au niveau de la troisième fonction dans la mesure où, d'une part, le non verbal rendant l'émotionnel fait partie du contenu de l'information de l'interaction auteur-lecteur inscrits et que, d'autre part, il peut faire partie, au niveau de l'interaction entre personnages, de l'effet perlocutoire de l'acte de langage. À côté de toute une série d'indices non verbaux comme le rougissement, le tremblement, les yeux baissés qui renvoient à l'émotionnel, figurent aussi de nombreux indices paraverbaux comme les hésitations, les ruptures syntaxiques se marquant dans le texte par de nombreux points de suspension. Le texte durassien privilégie ce contenu informationnel parce qu'il dit mieux que le langage l'expression du désir et de l'être de la femme. N'oublions pas que ce langage pour Duras est un attribut de l'homme qui ne peut donc jamais dire la femme. C'est donc par un système de « sous-conversations », pour reprendre la terminologie de Sarraute, que cet être pourra tenter de s'exprimer.

* La quatrième fonction selon Kerbrat-Orecchioni (1990 : 147) consiste à donner des « indications nombreuses et diverses sur *les caractéristiques biologiques, psychologiques et sociales* des interactants ». Nous avons déjà signalé que Duras donne relativement peu de caractéristiques de type biologique. Par cette technique, Duras déroge au code romanesque habituel, rapprochant ainsi son écriture de l'écriture théâtrale. Par voie de conséquence, elle réclame une forte participation imaginative de la part de son lecteur et crée des héroïnes relativement diaphanes se rapprochant d'un certain type d'éternel féminin.

L'univers social dans lequel évoluent les différents interactants est indiqué aux lecteurs par une série de gestes relevant du non verbal comme tendre une coupe de champagne ou distribuer des roses pour Anne-Marie Stretter, comme le geste de refus d'Anne Desbaresdes qui est clairement marqué comme objet d'un apprentissage social :

Anne Desbaresdes vient de refuser de se servir. Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale. Elle lève la main, comme il lui fut appris, pour réitérer son refus (Moderato : 108).

Mais ces signaux, si l'on excepte les interactions transgressives, ne servent quasiment jamais la communication entre les personnages eux-mêmes, dans la mesure où l'état réactif constitue un hors-texte. Ils n'opèrent donc qu'au niveau de la communication avec le lecteur. Ainsi, nous l'avons déjà vu dans la partie consacrée à la nature des éléments, les vêtements qui, dans la vie, constituent de forts indicateurs sociaux fonctionnent plutôt chez Duras en symboles des personnages.

C'est donc au niveau psychologique que ces indications non verbales et paraverbaux auront le plus d'importance. La sélection opérée par Duras correspond par ailleurs en tous points aux éléments mentionnés par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 147-148) comme très révélateurs de la psychologie. Voix, regards, tremblements, rougissements, rires et larmes ont, comme nous l'avons vu dans les sections consacrées à la nature des éléments non verbaux, la part belle au sein de l'écriture durassienne. C'est par ce type de parallélisme que l'interaction romanesque se rapproche le plus de l'interaction réelle.

Duras ne construit cependant pas véritablement un personnage psychologique. Elle ne le pose jamais dans la permanence, rejette de son écriture à peu près tous les traits de caractère permanents, à l'exception de l'absence et d'une certaine forme de folie. Par contre, les notations d'ordre paraverbal (ton, voix, débit...) ou non verbal (tremblement, regard...) témoignent d'une analyse très fine de la psychologie momentanée, celle qui apparaît au cours d'une interaction donnée et qui révèle les affects les plus variés. Il peut même arriver que la romancière transforme une attitude extérieure provisoire en trait définitoire de l'être : « celui qui ne répond pas », « celle qui se tait », « celle qui baisse les yeux ». Le comportement interactionnel et conversationnel remplace alors l'habituelle caractérisation psychologique du personnage.

Théoriquement, ces notations sont signalées comme instrument d'information aussi bien pour le lecteur que pour les autres interactants, mais, dans le texte durassien, c'est souvent l'information au lecteur qui prime. Il est d'ailleurs à noter que, lorsque les autres personnages ne remarquent pas ces divers signes, le texte les signale comme une transgression à la norme, sous cette forme négative si chère à Duras. Cette technique consistant à ne pas poser le personnage en être psychologique pour le lecteur, mais à le mettre littéralement en scène, en donnant l'impression de noter aussi précisément que possible les différents gestes et signaux paraverbaux produits, place à la fois l'auteur inscrit et le lecteur dans l'illusion (puisqu'il s'agit quand même, nous l'avons vu, d'une forme de sélection dans les possibles interactifs) d'assister à des interactions réelles. Au lecteur de faire alors tout le travail interprétatif. Ce qui a pour conséquence de le placer, exception faite des sélections et des hiérarchisations opérées par l'auteur inscrit, dans la même situation que s'il était le témoin d'une interaction réelle.

* La cinquième fonction mentionnée par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 149) détermine « la relation mutuelle » des participants. De fait, les signes non verbaux et paraverbaux jouent un rôle privilégié dans la relation amoureuse. Ils en sont les indicateurs, tant pour les interactants romanesques que pour le lecteur. Ce sont eux aussi qui indiquent les rapports, le plus souvent très distants, entre les femmes et leur mari. Ce sont eux encore qui indiquent les différentes sympathies entre les personnages. Nous avons d'ailleurs vu que, sur ce plan bien précis, Duras les utilisait aussi dans sa communication avec le lecteur, puisqu'elle s'en servait sous la forme d'un regard ou d'un sourire commun, par exemple pour créer, par l'écriture, une certaine similitude entre des personnages qui n'étaient pas réunis dans l'interaction romanesque.

À cette fonction de la communication *non verbale*, nous pensons pouvoir associer la politesse, qui joue un rôle fondamental dans le « ménagement des faces », et qui, d'une certaine manière, est liée au relationnel.

Ici aussi, la romancière opère des choix. Ainsi, le silence est, dans la vie réelle, fortement marqué sur le plan de la politesse. Or, dans le texte durassien, les silences ne sont que très rarement reliés à la politesse, alors que le rire ou le sourire le sont très fort. Duras préfère accentuer le lien du rire ou du sourire avec la politesse et atténuer celui du silence pour lui laisser une place plus purement romanesque (création de tempo, création d'une figure de femme, lieu d'écriture...).

Le modèle fonctionnel, proposé par Kerbrat-Orecchioni pour les interactions réelles,

permet d'analyser la plupart des fonctions de la notation du *non verbal* dans le texte littéraire, à condition toutefois d'y apporter certaines précisions. Il convient, tout d'abord, d'appliquer cette classification à un double niveau : celui de la communication entre personnages et celui de la communication entre auteur-lecteur inscrits. Ainsi, les indications des tours de parole à l'aide de procédés *non verbaux* sont des signes adressés aux lecteurs, alors que les personnages, en êtres de papier qu'ils sont, n'en ont nul besoin. Dans les interactions entre personnages, des modifications apparaissent par rapport aux interactions réelles : la sixième catégorie mentionnée par Kerbrat-Orecchioni, celle qui regroupe les fonctions du *non verbal* reliées à l'encodage, n'est pratiquement jamais mentionnée dans le texte durassien. Un seul exemple, extrait de *L'amour*, a retenu notre attention, et encore uniquement par le métadiscours qui l'accompagne, parce que le signe produit relève plus du déictique que du geste d'encodage pur. La sélection de certains éléments au détriment d'autres, l'éclairage de certaines significations, alors que d'autres sont laissées dans l'ombre, impliquent déjà un travail du romancier qui choisit de livrer au lecteur certains faits et pas d'autres et de leur donner un sens programmé dans une certaine direction participant en profondeur aux réseaux de signification du texte, alors que, dans la vie réelle, ces mêmes signaux pourraient aller dans des directions variées, voire opposées. Il est à noter d'ailleurs que les interactants-personnages interprètent très peu ces signaux. Le cas du silence est assez exemplaire à cet égard, dans la mesure où aucun personnage, à l'exception des êtres sociaux, ne semble le considérer comme dérangeant, alors qu'il l'est dans la vie réelle. Ces signaux jouent donc aussi au niveau de la communication avec le lecteur. Ils sont pour lui des indicateurs d'état affectif chez le personnage, et marquent les moments forts du récit. Plus important encore, ils définissent un véritable statut du lecteur et de l'auteur, les plaçant tous deux dans une situation de voyeur-spectateur et transformant ainsi tout le statut de l'écriture romanesque en écriture filmique. Deux éléments jouent un rôle fondamental à ce niveau : le regard et la relative absence de commentaire relevant de l'intentionnel ou de l'état affectif de réception. Chez Balzac, par exemple, tout le travail interprétatif est fait par le romancier et placé soit sous la plume du narrateur, soit dans la bouche des personnages :

- Ma pauvre Minette, dit la présidente à sa fille, nous sommes prises, nous devons maintenant dîner ici. - Voyons, reprit-elle, en voyant à sa chère Minette une figure piteuse, faut-il nous débarrasser de lui pour toujours ? - Oh ! pauvre homme ! répondit Mademoiselle Camusot, le priver d'un de ses dîners ! Le petit salon retentit d'une fausse tousserie d'un homme qui voulait dire ainsi : Je vous entends (Balzac, Le cousin Pons : 35 ; nous soulignons).

Balzac développe à l'extrême le travail interprétatif. Plusieurs procédés sont utilisés : les adjectifs comme « fausse » traduisant le travail interprétatif du narrateur, la notation de l'intention du cousin Pons lorsqu'il tousse et enfin les propos de madame Camusot dans la deuxième réplique sont placés en liaison directe avec la « figure piteuse » de sa fille.

Chez Duras, rien de tel :

Elle ouvre les yeux. Elle le voit, elle le regarde. Il se rapproche d'elle. Il s'arrête. Il l'a atteinte. Il demande : - Qu'est-ce que vous faites là, il va faire nuit. Elle répond très clairement : - Je regarde. [...] Elle se tourne vers lui, à peine, elle parle. Sa voix est claire, d'une douceur égale qui effraierait. - Vous avez entendu on a crié. Son ton ne demande pas de réponse. Il répond. - J'ai entendu (Amour :

14-15).

Dans cet extrait, sont indiqués les regards, la distance (condition nécessaire à l'interaction), les accompagnateurs paraverbaux (ton, voix). Mais aucune intention de la part des personnages n'est indiquée, aucun effet réactif psychologisant relié aux facteurs paraverbaux ou non verbaux. Au contraire, le narrateur note que « le ton n'appelait pas de réponse », alors que le personnage répond. Un roman comme *L'amour* pousse le procédé à son paroxysme, créant presque des personnages autistes. Duras y recourt à des notations du type de celles qui qualifient, dans l'extrait, la voix de la femme. Elle est, dit-elle, d'« une douceur qui effraierait », non d'une douceur qui effraie ; un peu plus loin le corps de la femme est dit « très visible sous la robe », il n'est pas dit « être vu ». Tous ces indicateurs sont donc renvoyés dans une espèce de virtualité, à destination d'un observateur potentiel qui pourrait, lui, peut-être, les décoder. Et si cet observateur était le lecteur ? En fait, au niveau des personnages, seuls les regards et les sourires sont facteurs d'échange. Les autres signaux ne sont donnés, dans une espèce de gratuité, que comme note d'un observateur extérieur à destination d'une virtualité qui pourra peut-être les interpréter et recréer ainsi une certaine unité psychologique aux personnages. Cette manière de procéder crée une des spécificités de l'écriture durassienne, l'insérant au sein d'un code plus théâtral ou cinématographique que purement romanesque, l'apparentant aussi à la technique d'écriture des Nouveaux Romanciers, appelés aussi « l'école objectivale » ou encore « l'école du regard ». Nous nous situons donc ici sur le plan des fonctions littéraires de la communication *non verbale*. La plupart des signaux *non verbaux* s'inscrivent dans le fonctionnement littéraire profond, puisqu'ils interviennent à tous les niveaux de l'acte créatif où ils ont souvent une fonction symbolique. Ils participent à la création des caractères des personnages, notamment en remplaçant les traits psychologiques par des traits interactionnels. Ils sont en étroite liaison avec le sujet même des romans, puisqu'ils indiquent l'indicible et participent à montrer l'échec de la communication verbale, domaine du social et de la masculinité. Enfin, ils définissent l'écriture, créent en son sein un véritable tempo et déterminent les statuts du narrateur, de l'auteur et du lecteurs inscrits. Toutefois, il nous reste à signaler que plus ces signaux sont reliés aux conditions de l'interaction ou à ses modalités techniques (c'est-à-dire quand ils relèvent des fonctions 1, 2 et 6 déterminées par Kerbrat-Orecchioni), moins ils ont de signification littéraire. Censés créer un effet de réel, ils produisent souvent un effet inverse quand ils sont, comme chez Duras, pléthoriques parce qu'ils pervertissent alors au plus haut point les principes informationnels de la communication littéraire où le lecteur s'attend légitimement à ce que toute information soit significative sur le plan de la signification du texte.

6. Conclusion.

Le chapitre consacré à la communication *non verbale* a exigé un développement, d'autant plus long que l'analyse littéraire a pu, quelque fois, prendre le pas sur le cadre strict de l'analyse linguistique. Un tel débordement se voit justifié à la fois par des raisons liées à la nature même du travail, à l'écrivain choisi et par des raisons d'ordre plus heuristiques.

En fait, son étude, souvent évoquée par les chercheurs qui, comme Durrer et Lane

Mercier, se sont penchés sur le dialogue romanesque dans une perspective linguistique, n'a pas véritablement fait l'objet d'une analyse systématique¹⁶⁵. À titre d'exemple, Durrer (1994 : 37-64), sous le chapitre intitulé « style oralisé », envisage plus les traces du « français parlé », au sein du littéraire, que le mécanisme de translation des codes. Kerbrat-Orecchioni et Traverso en ont ébauché l'étude, mais, sous peine de sortir totalement de leur domaine de recherche, ne pouvaient en faire une étude détaillée. Aussi avons-nous pensé qu'une analyse plus approfondie du transcodage, au centre de notre champ de recherche, pouvait revêtir un certain intérêt.

Nous avons étudié la manière dont se codifie le dialogue romanesque chez Duras, son lien avec les interactions réelles et comment l'analyse menée par les conversationnalistes et les interactionnistes pouvaient éclairer certains aspects du dialogue littéraire, jusqu'ici restés dans l'ombre.

C'est par la transcription de la communication *non verbale* et son utilisation au sein d'un univers romanesque que se traduisent le mieux les rapports entre le dialogue littéraire et les interactions réelles. Ce rapport, nous l'avons vu, n'est nullement d'ordre mimétique. Il est d'ordre conventionnel, reposant sur une sorte de bijection entre l'univers réel et l'univers littéraire. Le romancier se voit contraint d'utiliser la ponctuation, pour rendre le paraverbal ou la disposition graphique, pour tenter de rendre des silences de l'écriture. S'établit alors un lien entre code graphique et code oral, mais aussi entre les codes littéraires et le code oral. L'état idéal consisterait à ce que tout élément de l'ensemble A (code oral) ne corresponde qu'à un seul élément de l'ensemble B (code graphique), mais, comme nous l'avons vu, le mécanisme est loin d'être parfait et le romancier est généralement obligé d'assurer, comme le signale Traverso (1999 : 105) « le passage de la multicanalité de la communication authentique à la "monocanauté" du texte ». Ces différentes « traductions » (le mot est lui aussi emprunté à Traverso) ne vont pas sans ambiguïtés. La ponctuation n'est pas monosémique, la linéarité laisse planer, dans certains cas, des ambiguïtés quant au rattachement de certains faits *non verbaux* à la réplique précédente ou à la réplique suivante. Duras, quant à elle, ne déroge pas au rapport conventionnel entre le code graphique et le code oral, mais entre le code littéraire et le code oral. Elle sort totalement des conventions romanesques, utilisant des codes théâtraux, voire cinématographiques ou poétiques, pour rendre, dans un code graphique, la multicanalité de la communication authentique. Le cas le plus remarquable est sa gestion de la disposition paginale, qu'elle utilise à la manière des poètes. Les blancs rendent le silence de l'écriture, et les dialogues placés à mi-page, dans *Détruire* ou *Emily*, rendent les conversations parallèles. Sa façon de reproduire, sous forme d'observation extérieure, les déplacements, les gestes, les mimiques, les tons, les voix, les débits, les rires, les sourires - observations non toujours significatives sur le plan de la diégèse - apparente son écriture au texte théâtral plus qu'au texte romanesque. Ainsi est-ce bien dans la manière de rendre le *non verbal* qu'apparaît une des grandes spécificités de l'écriture durassienne.

Une autre raison pour laquelle le rapport entre les interactions réelles et le dialogue littéraire n'est pas de l'ordre du mimétique relève de la sélection opérée par la romancière.

¹⁶⁵ Page (1973), dont l'ouvrage n'est, à ce jour, pas traduit en français, envisage le problème dans notre perspective.

Dans l'interaction réelle, toute communication entre interactants s'accompagne simultanément d'une foule de signes *non verbaux*. Le romancier opère une sélection parmi tous ces éléments choisissant normalement ceux auxquels il attribue une signification pour la diégèse. Duras, sur ce plan, choisira tous les marqueurs de l'émotion ou des affects, établissant ainsi une véritable communication *non verbale* entre les êtres. Nous avons vu aussi qu'elle pervertissait le code romanesque et la communication avec le lecteur en notant des éléments non significatifs au sein de son univers, et qui relevaient plus des conditions de l'interaction, comme la nécessité de crier ou de parler à voix basse selon la distance à laquelle on se trouve de son interlocuteur. Cette façon de procéder ne relève pas, comme chez les autres romanciers, de la recherche d'un quelconque effet de réel, mais participe plutôt à créer un « effet-caméra ». Nous nous trouvons ici, une fois encore, au risque de nous répéter, dans une subversion profonde du code d'écriture.

Cette sélection ne s'opère pas uniquement au niveau des éléments, elle s'effectue aussi sur le plan de leur signification. Ainsi, le silence ne sera que peu vu dans sa corrélation avec la politesse, Duras préférant le relier à la nature même de la femme. Par contre, le rire et le sourire seront essentiellement envisagés sous cet angle, permettant même, tant l'analyse durassienne est fine, de poser des questions sur leur statut dans les interactions authentiques. Bien sûr, cette sélection romanesque se fait en fonction de l'univers créé. Relier le silence à la politesse aurait consisté à relier la femme au social. L'opposition rire/sourire sur ce plan lui permet de concrétiser l'opposition être/paraître chez ses héroïnes. C'est encore sur le plan de la signification des éléments *non verbaux* que s'effectue chez Duras une nouvelle transgression au code romanesque. Duras n'explique que très rarement le caractère intentionnel de ces signes, comme elle ne décrit que très peu la réaction qu'ils produisent, se contentant, sur ce plan, d'une espèce de virtualité. En fait, pour interpréter la signification profonde qu'ils recouvrent, le lecteur durassien se voit contraint de juxtaposer les différents romans où ils apparaissent. Duras explique, au fil des romans, à peu près toutes les mentions *non verbales* qu'elle emploie, mais jamais toutes dans un seul roman. En revanche, les caractéristiques qu'elle en donne pour un roman restent valables pour les autres. Dès lors, pour comprendre en profondeur un roman durassien, le lecteur se voit obligé de les avoir tous lus et de juxtaposer les différents métadiscours ou « métaconversations » qu'ils recèlent. Se crée ainsi une obligation, pour le lecteur, d'avoir avec l'auteur une « histoire conversationnelle » qui lui permettra de décoder les romans. Le procédé est poussé à l'extrême dans des romans comme *L'amour* ou comme *Abahn*. Curieusement pourtant, ces romans ne s'inscrivent pas, comme ceux de Proust, Zola ou Balzac, au sein d'une oeuvre posée comme unitaire, alors qu'aucun d'eux n'est véritablement autonome.

Le dernier point qui nous conduit à réfuter l'aspect mimétique du dialogue romanesque se situe sur le plan de la fonction de la communication *non verbale*. Dans la vie courante, cette communication a un rôle fonctionnel : elle permet à l'interaction d'exister, elle facilite l'encodage, elle indique l'écoute, elle continue un message verbal, elle permet de connaître son partenaire de communication. Dans le roman, elle ne joue aucun rôle fonctionnel au sens strict, puisque toutes les conversations entre personnages sont, en fait, régulées par l'auteur inscrit. Son apparition relève de l'esthétique, des particularités d'une écriture ou d'un rôle informatif au sein de la macrocommunication

textuelle. Nous avons vu que, chez Duras, la plupart des statiques étaient reliés au symbolique, que d'autres traits définissaient l'écriture, l'écrivain et le lecteur, toute une série de facteurs qui situent la notation du *non verbal* dans le domaine de l'esthétique, qu'il s'agisse d'esthétique pure et simple ou d'esthétique de la réception. Cette fonction ne peut être celle de la communication *non verbale* authentique, exception faite, bien évidemment, des discours d'orateur. Par contre, la fonction informative remplie par les signes *non verbaux* au sein de l'univers littéraire les apparente aux interactions réelles. Dans les conversations authentiques, chaque interactant se fait une représentation de l'autre autant, sinon plus, par les signes *non verbaux* qu'il manifeste que par les propos qu'il profère. Ainsi chaque interactant se voit-il informé sur des domaines aussi divers que l'appartenance sociale de son interlocuteur, son état psychologique, son degré de sincérité, d'adhésion par tous les signes paraverbaux et non verbaux qui se produisent. Dans la communication littéraire, les divers interactants n'ont nul besoin d'être informés, mais, par une sorte d'artefact visant à corroborer l'illusion réaliste, ils sont normalement mis en scène à la fois comme décodeurs et encodeurs de ce type de signes. Nous avons signalé que Duras dérogeait en partie à ce fonctionnement littéraire, puisqu'elle mentionne très peu le côté réactif des personnages. En outre, le caractère informationnel joue surtout au niveau de la macrocommunication, c'est-à-dire que ces signaux visent pour la plupart à informer le lecteur. Durrer (1994 : 40) mentionne un rôle informatif quasiment prototypique de l'usage des signes *non verbaux* dans les romans du XIX^e siècle, en disant que, dans ces romans, « ils ne viennent pas soutenir un discours mais tendent plutôt à dévoiler son caractère mensonger ». Ce type d'information est essentiellement à destination du lecteur et peut, par artefact, être décodé par le personnage. Ainsi la portée informative des signaux non verbaux est-elle, dans son ensemble, prioritairement à examiner au sein de la communication auteur-lecteur inscrits. Elle sert à caractériser les différents personnages, à indiquer leur rapport relationnel, mais tout cela à destination du lecteur. Par voie de conséquence, dans la codification romanesque, il ne peut avoir de signes *non verbaux* purement gratuits : ils doivent tous soit relever de l'esthétique, soit de la nécessité informationnelle. Mais, ici encore, nous avons vu que Duras pervertissait le code en vigueur en notant les signes à pur rôle fonctionnel.

Après avoir montré à quel point l'aspect non mimétique des dialogues romanesques pouvait s'observer par la manière dont ils rendaient la communication *non verbale*, il nous reste à souligner que ces signes *non verbaux* entretiennent quand même un grand rapport de parenté avec les conversations authentiques, ce qui, par ailleurs, justifie leur étude au sein du dialogue littéraire pour réinterroger, par la suite, la linguistique des interactions réelles à leur propos. Le romancier puise ses sources dans la vie quotidienne, il observe, analyse les interactions qui ont lieu autour de lui et les transpose sous forme stylisée dans ses romans. Ce rôle d'observateur est pleinement revendiqué par Duras qui va même jusqu'à parsemer ses romans de récit de conversation. Le rôle fondamental qu'elle fait jouer dans ses romans à tous les signes non verbaux est relié à l'expression de l'émotionnel, rôle que confirme l'analyse des interactions réelles. Elle souligne aussi leur rapport avec la politesse, mais là encore elle rejoint l'analyse faite pour les conversations authentiques où, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1992 : 162), « "le ton" et la mimique jouent pour l'effet de politesse (ou au contraire de grossièreté) que peut produire

dans l'interaction un énoncé donné, même si les descriptions sont à ce sujet encore bien pauvres, un rôle décisif ». En outre, à travers le rendu littéraire des conversations, certains traits des interactions réelles sont grossis par le romancier. Ainsi en est-il, par exemple, du rôle du rire par rapport aux menaces pour « la face positive », rôle que Duras accentue au fil de ses romans et qui, à notre connaissance, n'a pas été mis en lumière pour les interactions réelles. Il s'avérait dès lors intéressant de réexaminer ces interactions à la lumière de ce que le dialogue romanesque accentue. Ainsi la boucle est-elle bouclée : l'analyse interactionnelle permet de faire apparaître des éléments caractéristiques d'une écriture qui, sans elle, seraient restés dans l'ombre, et cette écriture permet, par la sélection et le grossissement qu'elle opère, de révéler des aspects des interactions authentiques, qui, peut-être, sans elle, n'auraient pas été décodés.

Chapitre 2 : La politesse.

Kerbrat-Orecchioni (1992 : 162) donne la définition suivante : « on appelle communément [...] *politesse linguistique*, celle qui s'inscrit et s'incarne dans des productions discursives ». Elle précise que la politesse « est ici entendue au sens large : le terme fonctionne comme un archilèxème » de termes comme tact, savoir-vivre, déférence pour ne citer que les plus fréquents et la caractérise, reprenant Lakoff comme « un phénomène trans-sémiotique ».

Ce concept, associé à celui de l'émotion que nous étudions au chapitre suivant, est une notion centrale pour expliquer le fonctionnement profond des interactions verbales et de leur représentation au sein de l'écriture durassienne. Ce pouvoir explicatif de la politesse est signalé par Kerbrat-Orecchioni pour les interactions authentiques :

Je dirai tout net que ce « modèle B-L aménagé »¹⁶⁶ me semble avoir un pouvoir explicatif considérable, c'est-à-dire qu'il permet de rendre compte de quantité de faits langagiers qui resteraient sinon bien mystérieux (Kerbrat-Orecchioni 2000 : 25).

Le modèle permet également de rendre compte de faits plus littéraires reliés à l'image de l'auteur inscrit, à la présentation des personnages, à leur définition en termes de caractère, mais aussi des enjeux profonds des différentes interactions qui se produisent et des différentes relations qui se nouent dans l'ensemble des romans. Aussi l'avons-nous déjà rencontré à plusieurs reprises au niveau de la macrocommunication, au sein de la communication non verbale et le retrouverons-nous encore en liaison avec les émotions et au sein de la typologie des dialogues. Il s'agira donc, dans ce chapitre, à la fois de synthétiser les éléments déjà apparus au cours de l'analyse d'autres notions, d'annoncer les articulations aux notions futures, mais surtout d'approfondir l'analyse par rapport au fonctionnement global des interactions dans les romans et de voir comment les dialogues durassiens nous ont contrainte à certains réaménagements des modèles théoriques proposés.

¹⁶⁶ Kerbrat-Orecchioni entend par cette expression le modèle de Brown et Levinson auquel elle a ajouté un développement du concept de *politesse positive*.

Chez Duras, la politesse se trouve en profonde association avec l'émotion, tant chez la romancière elle-même que dans la définition du comportement interactionnel des personnages qui sont des êtres dominés par leurs affects d'une part, mais qui, d'autre part, apparaissent aussi comme ayant un comportement très spécifique par rapport à la politesse. Cette articulation politesse/émotion que traduisaient déjà des éléments non verbaux comme le rire, le sourire et le silence se retrouve au niveau de l'organisation globale des dialogues durassiens. La plupart d'entre eux s'articulent autour des concepts de politesse et d'émotion qui constituent une forme de tension du dialogue, voire du roman dans sa totalité. Les dialogues centraux (héroïnes-êtres à l'écoute) sont dominés par les affects, mais témoignent des mécanismes de politesse alors que les autres dialogues, dominés par la politesse, sont fracturés par l'émotionnel.

Kerbrat-Orecchioni (2000 : 21), indépendamment des ouvrages fondamentaux consacrés en grande partie à ce sujet¹⁶⁷, présente une remarquable synthèse de ce problème particulièrement complexe. Elle montre tout d'abord que la politesse linguistique peut être appréhendée à deux niveaux qu'elle définit comme suit :

1.
celui des *théories de la politesse* proposées ici ou là (qu'il s'agisse de modèles plus ou moins formalisés, ou dans une perspective plus normative et moins « scientifiques », de ces innombrables traités qui composent le corpus de la « littérature du savoir-vivre »), théories qui reflètent une certaine conception « idéalisée » de la politesse « réelle » ;

2.
et celui du *fonctionnement effectif* de la politesse dans une société donnée, la politesse étant entendue comme un ensemble de procédés observables permettant une gestion relativement harmonieuse des relations interpersonnelles, et reflétant donc une certaine représentation collective, dans la société considérée, de l'individu et de ses relations avec autrui

L'intérêt de ces deux niveaux d'analyse est d'articuler deux champs dans lesquels se sont développés les différents modèles de politesse : le savoir-vivre et l'étude de ses traités avec leurs définitions de normes sociales ou de règles à appliquer, et la politesse effective. Elle articule ainsi le niveau d'un idéal proposé par chaque type de société à un moment donné à celui de la réalisation analysable dans une société donnée au sein des différentes interactions qui s'y nouent. Ce niveau effectif, derrière les particularismes culturels des différentes interactions, permet paradoxalement de dégager des règles universelles de fonctionnement, comme celles de ménager les faces en présence.

Kerbrat-Orecchioni explique ensuite qu'en linguistique, le modèle dominant est celui de Brown et Levinson (sur lequel nous nous sommes appuyée jusqu'à présent) qui « rebaptisent » les notions goffmaniennes de « territoire »¹⁶⁸ et de « face », respectivement en « face négative » et en « face positive », et que « le coup de génie de Brown et Levinson » a consisté à croiser « Searle et Goffman », autrement dit les notions d'« acte de langage » et de « face ». La politesse ainsi conçue est le fait de « ménager les

¹⁶⁷ L'implicite, Les interactions verbales II et III déjà cités à plusieurs reprises dans cette étude.

quatre faces (face positive et négative du locuteur, face positive et négative de l'allocutaire) qui entrent en jeu dans une interaction » en évitant les actes menaçants (*FTAs* : *Face Threatening Acts*). Ce « désir/besoin de préservation des faces » est nommé le « *face want* » qui demande, selon Goffman cette fois, un véritable travail de « figuration » appelé « *face work* ».

Mais ce modèle, déclare Kerbrat-Orecchioni (2000 : 23), se fonde sur une vision « bien noire » des rapports sociaux et sur une conception « quelque peu paranoïde » de la politesse. Elle justifie, par là, la nécessité d'aménager, comme elle l'a fait, le modèle de base en y introduisant « une notion qui fasse office de *pendant positif à celle de FTA* » le *FFA*. (*Face Flattering Act*, qu'elle a appelé antérieurement *anti-FTA*), et démontre ainsi la nécessité de développer à côté de la « politesse négative, de nature "abstentionniste" », le concept de « politesse positive, à caractère "productionniste" ». Se trouve ainsi fondé ce qu'elle appelle alors « le modèle B-L aménagé ». Toutefois, il ne nous semblerait pas du tout aberrant en fonction même de ce qui a fait en sorte que Kerbrat-Orecchioni (2000 : 24) remplace le terme d'*anti-FTAs* par celui de *FFAs*, de conserver la notion d'*anti-FTAs* à côté de celle de *FFAs*. Kerbrat-Orecchioni dit que le terme d'*anti-FTA* « suggère malencontreusement que ces actes sont "marqués" par rapport aux actes menaçants » et qu'elle « préfère maintenant appeler *FFAs* ces actes susceptibles d'avoir sur les faces des effets positifs, comme le compliment, le voeu, ou le remerciement ». Et s'il est vrai que le remplacement est heureux, cela n'enraye pas, à notre avis, la possibilité d'avoir aussi des actes qui fonctionnent en *anti-FTAs*. Ainsi, au niveau de l'acte réactif, ne pas répondre à une insulte ou à un reproche, par exemple, constitue bien un *anti-FTA* et non un *FFA*.

Sur le plan plus spécifiquement formel, les *FTAs* et les *FFAs* fonctionnent différemment puisque les premiers sont souvent adoucis, alors que les seconds sont souvent renforcés. Les adoucisseurs, selon Kerbrat-Orecchioni (1996a : 55-58) se répartissent en « procédés substitutifs » parmi lesquels figurent, ce qu'elle appelle la formulation indirecte de l'acte de langage, les désactualisateurs modaux, temporels ou personnels, les pronoms personnels et les litotes ou euphémismes et en « procédés accompagnateurs » (l'énoncé préliminaire, les minimisateurs, les modalisateurs, les désarmateurs, les amadoueurs). Les durcisseurs comprennent, selon Kerbrat-Orecchioni (1992 : 225-227), les formulations plus brutales, les reduplications de *FTA*, les accompagnateurs à valeur d'intensification et les accompagnateurs à valeur pragmatique différente.

La nécessité de ménager les faces engendre alors un « ensemble de règles régissant le comportement de L (locuteur) vis-à-vis de A (allocutaire) », comme le fait d'« éviter de donner à A des ordres brutaux, de formuler des exigences inconsidérées, de marcher sur

¹⁶⁸ Kerbrat-Orecchioni (1992 : 167-168) précise que « cette notion de "territoire" qui vient tout droit de l'éthologie animale, reçoit ici une extension beaucoup plus large, puisqu'elle recouvre à la fois : * le corps et ses divers prolongements (vêtements, poches, sac à main, dont on supporte mal qu'ils soient indiscrètement fouillés) ; * l'ensemble des réserves matérielles de l'individu (le "moi" : mon assiette, ma voiture, ma femme, etc.), auxquelles autrui ne saurait avoir accès sans autorisation explicite de leur propriétaire ou protecteur légitime ("touche pas à mon pote !") ; * le territoire spatial : "sa place", son "chez soi", [...] ; * le territoire temporel, et en particulier le temps de parole auquel on estime avoir droit [...] ; * les réserves d'information enfin, ses secrets et ses jardins secrets [...] ».

ses "plates-bandes" », pour reprendre les exemples de Kerbrat-Orecchioni (1986 : 231) concernant le ménagement de la face négative et « d'éviter de dire à A des choses désobligeantes, ou de se moquer de lui », pour reprendre ceux concernant le ménagement de la face positive. Il s'agit alors de principes « A-orientés », comme les appelle Kerbrat-Orecchioni (1992 :176). Toujours dans l'optique du ménagement des faces, il faudra aussi que le locuteur suive les règles de préservation de ses propres faces. La politesse sera dite « L/λ-orientée », selon qu'on tienne compte ou non des subdivisions polyphoniques. On y retrouve les lois de prudence, de décence, de dignité et de modestie dont nous avons déjà parlé à propos de Duras et de la gestion de l'information.

À cette théorie standard de la politesse, nous ajouterons les notions qui se trouvent derrière les expressions « gagner de la face » et « donner de la face » qui, traduites du chinois, apparaissent dans l'ouvrage de Zheng (1998 : 156-157). Elles y sont définies respectivement comme suit : « il s'agit de l'acte du locuteur qui consiste à augmenter la valeur sociale de sa propre face aux yeux du public ou de son partenaire, ou autrement dit, à gagner du prestige social », « l'acte de "donner de la face" consiste à hausser la valeur sociale de son partenaire ». Ces notions et expressions ont le mérite de tenir compte d'une politesse positive productionniste puisqu'elles témoignent de la possibilité de se valoriser et de valoriser l'autre.

Dès lors, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1992 : 254), le modèle de Brown et Levinson permet de décrire efficacement la politesse linguistique, facteur déterminant mais pas unique de l'organisation des interactions, et des phénomènes comme les « actes indirects » trouvent ainsi leur justification.

Mais Golopentia (2000 : 63) émet une forme de réticence avec laquelle nous serions assez d'accord et qu'elle formule en ces termes (nous soulignons) :

Hantées par un désir d'universalité, les descriptions pragmatiques se concentrent sur des fragments de conversation, voire sur des échanges conversationnels et se limitent souvent à l'étude d'actes de langage fétiches particulièrement aptes à exhiber le souci du « maintien des faces » (voir Brown and Levinson 1978) : l'ordre, la requête, les questions, le refus, l'excuse, les compliments, les salutations et présentations, les négociations, ou l'adresse et la référence au niveau locutoire. Elles reproduisent en ceci des stratégies qui ont été celles du structuralisme à ses débuts : analyse formelle et théorisation à partir de textes courts, le plus souvent des poèmes, fragments en prose, proverbes, parodies et pastiches etc. Et cependant, larvée, la durée parlée pointe dans le discours théorique, comme, par exemple, chez Fraser (1990) [...]. Cette politesse à long terme, qui s'épanouit dans le cadre des relations intersubjectives, nous fait signe aussi à travers les concepts de tact, de politesse conviviale, de politesse de collaboration (collaborative politeness), de politesse compétitive ou conflictuelle [...] et ne saurait être appréhendée sans tenir compte à la fois des conversations dans leur ensemble et des séries de conversations dans lesquelles celles-ci sont produites aussi bien qu'interprétées.

Elle pose alors une série de questions auxquelles, selon elle, l'analyste devrait essayer de répondre :

1.
Est-ce que la conversation est polie (voire impolie) de façon *continue* ou *discontinue* ?
[...]

2.
Est-ce que le *déclat initial* (poli ou impoli) d'une conversation est fatal ?[...]

3.
Est-ce la fin (polie ou impolie) d'une *conversation* qui décide de l'interprétation
d'ensemble qu'on lui donne rétrospectivement ? [...]

4.
Pouvons-nous imaginer des *formats complexes*, où une conversation commence par
être impolie et évolue vers des échanges polis par la suite ; où une conversation, polie
au début se détériore, perdant cette qualité au fur et à mesure de son déroulement ; où,
enfin, une conversation évolue en zigzag [...] ? [...]

5.
Si nous répondons par l'affirmative à la question précédente, est-ce que nous
rencontrons, dans les conversations réelles, ce qu'on pourrait appeler des *embrayeurs*
(*shifters*) de *politesse*, qui ménagent, en les adoucissant, les transitions impoli-poli ou
poli-impoli ? [...]

6.
Est-ce que le *degré de politesse* (1/ haut, 2/ moyen, 3/ bas) d'une conversation se
maintient depuis le début jusqu'à la fin d'une conversation ? (Golopentia 2000 : 64).

Toutes les questions tournent, en fait, autour de la continuité ou non du degré de politesse
dans la totalité d'une conversation et/ou d'une histoire conversationnelle.

Golopentia déclare qu'il lui semble que « l'analyste peut recourir à deux types de
sources : « La première serait représentée par des gloses sur les conversations
enregistrées, qu'on essaierait d'obtenir de la part de tous ceux qui y ont pris part [...]. La
deuxième consisterait à examiner, dans les textes romanesques et théâtraux, les
commentaires et les didascalies qui accompagnent et éclaircissent les tours de parole ».

Le problème évoqué ainsi justifie le recours aux textes littéraires et rejoint nos
préoccupations fondamentales dans la mesure où, si le modèle Brown et Levinson permet
effectivement d'analyser les actes de langage et les échanges (entendus comme la plus
petite unité dialogale) entre les personnages durassiens, il ne nous permet pas de rendre
compte en profondeur de l'ensemble des conversations représentées. Aussi avons-nous
été amenée, pour l'analyse de la totalité des interactions de certains romans, à
réaménager le modèle proposé en subdivisant les faces¹⁶⁹.

Dès lors, nous envisagerons cette étude en trois parties. Dans la première, nous
nous consacrerons à l'étude du langage de la politesse dans l'optique du « modèle B-L
aménagé », dans la deuxième nous envisagerons l'aspect narratif et dans un troisième
temps nous étudierons la globalité des dialogues au sein de quelques romans en

¹⁶⁹ Daussaint-Doneux (2000b : 339-350).

montrant ce que le réaménagement des modèles peut offrir comme éclairage.

Dérogeant au principe de la stricte rigueur scientifique, nous emploierons le plus souvent le terme de « territoire » en lieu et place de celui de « face négative ». L'expression de Goffman est beaucoup plus parlante, et son remplacement par face négative, commode sur le plan du système l'est peu sur le plan discursif.

1. Politesse et langage.

Avant de rentrer dans le détail de l'analyse, on dira que la conversation, dans son ensemble, est un acte extrêmement poli parce qu'elle est un signe d'altruisme, d'intérêt pour l'autre, mais qu'elle peut aussi se transformer, dans certaines circonstances, en acte condamné par la société. Cette affirmation se devra d'être nuancée, car si l'acte de converser est globalement valorisant pour les faces positives, il est un acte agressif pour les faces négatives. Comme le dit Maingueneau (1999 : 31), « virtuellement, le seul fait d'adresser la parole à quelqu'un constitue déjà une menace sur la face négative de celui-ci : on lui prend son temps, on le force à vous écouter, à s'intéresser à ce que vous dites ». Duras, comme en témoignent les trois exemples du *Square*, souligne le paradoxe :

- Lorsque les gens ont envie de parler cela se voit très fort et, c'est bien curieux, cela n'est pas bien vu en général. Il n'y a guère que dans les squares que cela semble naturel (Square : 58 ; nous soulignons).

En fait, « avoir envie de parler à l'autre » est globalement condamné par la société parce que cela constitue à la fois un acte menaçant pour la face négative du partenaire et une menace pour sa propre face positive en cas de rebuffade. Le lieu semble pouvoir fonctionner en véritable adoucisseur de *FTA* parce que la personne qui se promène dans un square se présente comme jouissant d'une certaine disponibilité. Le même cas se produit pour les cafés et dans les périodes de vacances, cadre spatio-temporel des romans durassiens qui rend disponible aux rencontres, et aux rencontres verbales. Mais le fait de parler est utilisé par les personnages du même roman comme adoucisseurs d'un *FTA* :

- On cause, n'est-ce pas, Monsieur. Excusez-moi encore de vous poser ces questions (Square : 15). - Non, Monsieur, c'est inutile de me parler comme ça. Je préfère que cette horreur grossisse encore. C'est ma seule façon d'en sortir. - On peut toujours bavarder, n'est-ce pas, Mademoiselle, et simplement je me demandais s'il ne serait pas comme un devoir de se soulager de tellement espérer ? (Square : 102).

Dans le premier cas, la conversation est prise comme véritable justification de l'agression territoriale que constitue le fait de poser des questions. Le fait de parler garantit une élection réciproque (valorisante pour les faces positives des deux partenaires) et un accord sur le territoire (il permet un certain envahissement, mais le degré d'intimité se négocie). Aussi, le fait de dire « on cause » rappelle en quelque sorte cet accord et garantit qu'il n'y a pas d'intentions cachées derrière les questions ainsi posées. Le deuxième exemple vise à réduire l'agression ressentie par la jeune fille, en rappelant le statut de la conversation qui présuppose un pacte de non agression des faces positives,

même s'il n'est pas toujours respecté dans la réalité. Mais en même temps, l'acte fonctionne en reproche indirect : pourquoi se sentir visé, alors qu'on ne fait que parler ?

Lacroix (1990 : 371) signale que « l'une des règles primordiales de la conversation est d'empêcher autrui de découvrir les limites de son esprit et les lacunes de son savoir », autrement dit d'empêcher autrui de perdre la face. Par ailleurs, on sait que l'habile causeur « gagne de la face », et que l'autre la perd. En fait, la conversation comporte, en son sein, la possibilité en constante d'agresser l'autre et d'être agressé. Aussi en arrive-t-on au fait que tout micro-acte de langage (ou acte élémentaire selon la terminologie de Vanderveken¹⁷⁰) à l'intérieur des conversations est potentiellement menaçant. Même un compliment, acte que Kerbrat-Orecchioni classe, à juste titre, dans la politesse positive reste menaçant à certain niveau. Aussi, l'enchaînement suivant ne serait pas du tout inenvisageable :

- 1.
- Tu as de beaux cheveux.
- 2.
- Laisse mes cheveux tranquilles.

Le locuteur B enchaîne, en fait, sur l'agression territoriale accomplie par A. L'enchaînement est marqué comme déviant et est à la limite de la non-pertinence : un témoin pourrait faire deux types d'inférence : soit B est au bord de la paranoïa, soit A déplaît terriblement à B. S'il semble judicieux de classer ce type d'acte dans la politesse positive, il ne faudrait pas pour autant oublier qu'une menace persiste. Cette menace potentielle explique d'ailleurs pourquoi le compliment n'est pas toujours suffisamment valorisant pour pouvoir faire office de « réparation ». Dans un des épisodes de *Friends*, (Fr. 2, 17 août 2001), Chandler, un des garçons du groupe d'amis, a surpris par inadvertance Rachel à moitié nue. Celle-ci en est gênée. Aussi, pour tenter de réparer l'agression territoriale, Chandler lui fait-il ce compliment : « Pour moi, ils sont très jolis tes roploplos ». Pas vraiment apaisée, Rachel répond : « C'est tout ce que tu trouves à dire ». Le compliment n'a pas réussi à atteindre son but et Ross (un autre membre du groupe) réussira à apaiser la tension en proposant en signe de réparation que Chandler montre à Rachel son « zizi ». Si Chandler n'est pas réellement d'accord, Rachel estime que c'est, effectivement, le seul moyen qu'aurait Chandler de réparer son acte et cherchera tout le reste de l'épisode à apercevoir Chandler nu. Le fait est intéressant parce qu'il montre que le compliment n'est pas assez puissant pour compenser une attaque de face et que de manière plus globale un *FFA* ne compense pas la réalisation d'un *FTA*. Ceci nous amène, certes de manière un peu triviale, à la notion de réparation que Goffman définit en ces termes :

Lorsque ceux qui participent à une entreprise ou à une rencontre ne parviennent pas à prévenir un événement qui, par ce qu'ils expriment, est incompatible avec les valeurs sociales défendues, et sur lequel il est difficile de fermer les yeux, le plus fréquent est qu'ils reconnaissent cet événement en tant qu'incident - en tant que danger qui mérite une attention directe et officielle - et s'efforcent d'en

¹⁷⁰ Vanderveken (1988 : 30-32) distingue des actes — qu'il nomme « actes de discours » — élémentaires et des actes complexes.

réparer les effets. À ce moment, un ou plusieurs participants se trouvent ouvertement en déséquilibre, en disgrâce, et il leur faut essayer de rétablir entre eux un état rituel satisfaisant (1974 : 20 ; nous soulignons).

Goffman distingue donc clairement la menace de l'agression réalisée - ce qui n'est plus toujours le cas avec la notion de *FTA*, même si Kerbrat-Orecchioni (2000 : 24) dit que les « "menaces" que réalisent les *FTAs* ne sont pas toujours des "menaces" au sens usuel » - et montre que toute agression demande une réparation qui constitue une forme de rééquilibrage. L'acte verbal rituel est l'excuse, acte par lequel le locuteur reconnaît sa faute et se met en état d'infériorité. Mais, et l'exemple extrait de la série télévisée le montre, il est possible aussi d'effectuer le rééquilibrage par un *FFA*. Celui-ci n'est pourtant pas toujours suffisant parce qu'il compense l'agression d'une face par la valorisation d'une autre sans opérer pour autant, à la différence de l'excuse, de rééquilibrage entre interactants. La stratégie de Ross, de nature non verbale, est la seule à pouvoir rééquilibrer complètement la relation, mais s'apparente à la loi du talion.

Aussi le langage dispose-t-il de moyens non verbaux et d'une série de formules plus ou moins stéréotypées visant, pour la plupart, à éloigner les menaces, à réparer les agressions que l'on fait, ou à signaler à l'autre qu'il nous attaque. Nous tenterons d'analyser cet ensemble de moyens pour montrer, au sein des romans de Duras, comment la politesse se marque dans le langage tant non verbal que verbal des interactants, ce qui justifie d'ailleurs son appellation de politesse linguistique.

1.1. Communication non verbale.

Certains éléments de la communication non verbale, nous l'avons vu, peuvent jouer un rôle autonome, fonctionner comme un véritable acte de langage et à ce titre constituer sur le plan de la politesse un véritable *FTA* ou un véritable *FFA*.

Ainsi, le silence peut fonctionner comme un acte de langage - ou plutôt de non langage - qui constituera soit un *FTA*, soit un *anti-FTA*. Dans ce cas, il nous semble judicieux donc de conserver, à côté de la nouvelle appellation, l'ancienne appellation de Kerbrat-Orecchioni parce que le silence n'est pas un *FFA*, mais peut, par contre, être véritablement un acte anti-menaçant. On peut se taire pour éviter de menacer les faces de l'autre, comme lorsqu'on évite de répondre à une insulte ou à un reproche, ou pour éviter de menacer ses propres faces comme lorsqu'on évite de se dénigrer. Il ne s'agit pas alors d'accomplir un acte valorisant pour soi-même ou pour l'autre, mais bien un acte anti-menaçant. Quant à l'homme silencieux, il peut être vu comme un homme extrêmement poli ou au contraire extrêmement impoli. Le Breton a souligné le statut contradictoire qu'acquiert le silence :

Toute parole introduit dans le monde un supplément difficilement gouvernable, une énergie qui change l'ordre des choses, mais laisse l'homme démuné de toute prise pour contrôler les conséquences. D'où la méfiance affichée par nombre de sociétés à l'encontre du langage, le rappel de proverbes, contes ou mythes à propos de la nécessaire prudence qui doit habiter la parole et lui faire préférer souvent le silence (1997 : 72). Le silence est l'ennemi à traquer, la peste diffuse de toute manifestation mondaine. Émergence négative, il est associé à un vide plongeant le groupe dans le désarroi à moins que quelqu'un ne trouve une parole

secourable (1997 : 44).

Le silence est poli, lorsqu'il s'agit d'éviter des attaques de la face positive de A en ne révélant pas quelque chose de négatif à son égard, quand on ne répond pas à une de ses agressions (insulte, reproche,...) ; quand on évite des sujets de conversation qui seraient menaçants pour l'autre, ou pour soi-même (il réfère dans ce dernier cas à la loi de dignité ou de décence) ; lorsqu'un « récepteur additionnel » évite de prendre parti dans une dispute ou une discussion ; dans les lieux publics - Le Breton (1997 : 47) signale le cas particulier des transports en commun. Bref, il est poli quand il s'oppose à la production d'un FTA contre les faces positives ou négatives des interactants. Il peut l'être aussi parce qu'il entre dans un système ritualisé de clôture, de la clôture de thème à la clôture de l'interaction. Traverso, dans le contexte de la conversation familière, parle en ces termes du rôle du silence lors de la clôture d'un thème :

Les deux points ci-dessus [inachèvements des interventions, ralentissement des enchaînements et de la régulation] s'accompagnent nécessairement d'une augmentation des silences en durée et en nombre. Le locuteur qui prend en charge la clôture en utilisant des marqueurs spécifiques et en laissant inachevées certaines de ses interventions, multiplie aussi les pauses dans ses derniers tours de parole (Traverso 1996 : 140).

Pourtant, quand il devient une attitude conversationnelle, que ce soit celle de l'hôte ou de l'hôtesse, ou une attitude plus globale au sein de l'interaction, le silence devient une insulte pour les autres participants. Il est une façon de dire aux autres : « vous ne nous intéressez pas ». C'est ainsi que Duras choisissant dans *La Chine*, de présenter ses personnages comme n'ayant rien à se dire lors d'un repas, se voit contrainte pour ne pas que le silence apparaisse au lecteur comme une impolitesse insoutenable d'adoucir le FTA par le discours narratif¹⁷¹ :

La commande est passée. Trois Martel Perrier et une bouteille d'alcool de riz. Ils n'ont rien à se dire. Personne ne parle. C'est le silence. Personne ne s'en étonne, n'en est gêné. Les consommations arrivent. C'est le silence général. Personne n'y prend garde ni eux ni l'enfant. C'est comme ça (Chine : 158 ; nous soulignons).

Rire et sourire fonctionnent aussi en liaison avec la politesse : nous avons vu au chapitre précédent que le rire se déclenchait à l'attaque des faces positives du locuteur ou de l'allocutaire et que le sourire était beaucoup plus en liaison avec la face négative puisqu'il constituait, notamment, une acceptation de l'envahissement de son territoire.

Quant au regard, il constitue très vite, pour peu qu'il soit trop appuyé une attaque de la face négative. La formule « pourquoi vous me regardez comme cela ? », ou « qu'est-ce que tu as à me regarder comme cela ? », souligne l'acte d'impolitesse qu'il peut constituer. L'attaque de la face négative peut être tellement forte qu'un simple regard sur soi, sur son compagnon ou sa compagne peut dégénérer en bagarre. Le texte durassien note souvent l'impolitesse de ces regards trop appuyés :

- Vous fumez ? L'enfant fait signe : non. - Excusez-moi... C'est tellement inattendu de vous trouver ici... Vous ne vous rendez pas compte... L'enfant ne répond pas.

¹⁷¹ L'exemple confirme ce que nous avons affirmé à propos du lien entre silence et politesse, puisqu'il signale explicitement l'absence de réaction des personnages.

Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « on ne regarde pas les gens comme ça ». On dirait qu'elle n'entend pas bien ce qu'il dit. Elle regarde les vêtements, l'automobile. [...] Elle regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable (Chine : 36-37 ; nous soulignons).

L'extrait renforce la sanction sociale : par un jeu de polyphonie, la sanction est à la fois sous la responsabilité de la mère et du narrateur.

Quand le regard est un substitut d'un acte de langage, il se charge des mêmes menaces que l'acte qu'il représente :

Ils se regardent. Il demande : - Qui es-tu ? Elle le fixe, le regard est immense, il interroge. - Je ne sais pas, dit-elle. Le regard interroge toujours. - Pour lui, qui es-tu ? (Abahn : 28).

Le regard, qui équivaut ici à une demande, est, comme elle, menaçant pour la face négative. Toutefois, dans l'exemple, aucun commentaire narratif ne vient souligner la chose.

Un acte non verbal, comme un geste de la main, peut servir de rituel de salutations :

Maria lève la main en signe de salut. Elle attend. Une main, lente, lente, sort du linceul, se lève et fait signe à son tour, d'intelligence commune. [...] Maria, sereinement, lève la main, encore. Il répond, encore. Ah quelle merveille. Elle a levé la main pour lui signifier qu'il doit attendre. Attendez, disait la main (Dix heures : 79-80 ; nous soulignons).

Duras insiste sur le fait que la communication a le statut d'un véritable langage et engendre, comme les salutations verbales, l'obligation de réciprocité.

Il reste le problème de la distance interactionnelle qui sépare les partenaires de la communication et qui peut à elle seule constituer un indicateur de politesse :

La jeune fille, à cette distance respectueuse, examina le corps massif, enfermé dans le fauteuil d'osier, qu'elle voyait pour la première fois (Après-midi : 26 ; nous soulignons).

Il y a donc une distance de politesse qui s'oppose à la distance de familiarité. C'est comme si l'espace avait comme rôle de représenter la proximité ou la distance des relations. Toutefois, comme Hall l'a montré dans *La dimension cachée*, le concept de distance interactionnelle est très variable d'une culture à l'autre.

Mais tous ces signes occupent une autre position dans leur lien avec la politesse car, dans son ensemble, la communication non verbale, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1992 : 197-199, 226-227), joue souvent le rôle d'adoucisateurs ou de durcisateurs de FTA ou de FFA. Elle signale à ce propos l'étude de Janney et Arndt « consacrée aux procédés prosodiques et kinésiques d'adoucisement/durcissement des actes de langages, c'est-à-dire à ce qu'ils appellent non sans ambiguïté le degré d'"assertiveness" ». Elle mentionne que, selon les deux auteurs, six facteurs seraient à retenir : l'intonation, l'emplacement de l'accent tonique, la force de cet accent, la mimique faciale, le contact oculaire, la posture. Kerbrat-Orecchioni distingue comme adoucisseurs paraverbaux et non verbaux les faits suivants : l'intensité vocale faible ou atténuée, la voix haut perchée (pour certaines cultures), l'inclinaison latérale de la tête et le sourire. Pour les durcisateurs

qu'elle déclare « beaucoup plus rares et "marqués" » que les adoucisseurs, elle signale surtout la voix stridente et l'augmentation du volume vocal. Duras note souvent ces adoucisseurs ou ces durcisseurs au sein du discours attributif ou sous forme de phrase autonome anticipative ou rétrospective :

- Alors, il va venir ? demanda aimablement M. Andesmas. Elle fit signe qu'il viendrait, oui (Après-midi : 26 ; nous soulignons).

Toute question fonctionne comme *FTA* par rapport à la face négative et le ton adoucit donc la menace. Un même phénomène s'observe dans *Le marin*, mais cette fois par rapport au reproche :

- Quand même, me dit-elle gentiment, tu abuses. Elle paraissait contente. - Tu trouves que j'abuse ? - Un peu, dit-elle gentiment. Elle ne voulait pas poursuivre la conversation (Marin : 29 ; nous soulignons).

Mais le paraverbal et le non verbal peuvent aussi fonctionner en durcisseurs, comme les cris ou un ton agressif peuvent renforcer les menaces ou les reproches :

- Un pastis ? Tu n'as jamais aimé le pastis. Elle devint agressive. Tu vas encore te mettre à tes apéritifs (Marin : 67).

On est en droit de présupposer que l'agressivité se marque dans le ton et qu'elle concerne la phrase suivant la notation. Le reproche s'en trouve ainsi aggravé. *Le marin* offre aussi un exemple de durcisseur non verbal :

- Elle est comment cette femme-là ? - Tu vois bien, dis-je, toujours contente. Gaie. C'est une optimiste. - Je vois, dit-il - il fit une grimace -, je n'aime pas beaucoup les femmes toujours contentes. Elles sont... il chercha le mot. - Fatigantes, dis-je (Marin : 23 ; nous soulignons).

Le chauffeur de la camionnette chargé d'amener les ouvriers à Florence se permet un avis qui fonctionne comme une critique de la femme du personnage principal, et en produisant une grimace - qui doit traduire sinon son dégoût, du moins sa grande désapprobation pour ce genre de femme - il renforce sa critique et dès lors produit un durcissement du *FTA*.

Cependant, il n'est pas toujours évident de décrypter le rôle de ces notations paraverbales ou non verbales par rapport aux propos représentés. Le dialogue romanesque pointe des cas très ambigus comme dans cet exemple du *Marin* où le chauffeur pose au personnage principal sa question concernant les Italiens sur un ton et dans une attitude qui font l'objet d'un commentaire narratif :

- Alors, les Italiens, comment vous les trouvez ? Il me posa la question sur un ton provocant, avec une arrogance un peu enfantine. Puis il attendit ce que j'allais dire, l'air fermé tout à coup, faussement attentif à la conduite de sa camionnette. - Je ne peux pas très bien savoir encore, dis-je, je n'en connais pas. Mais quand même, il me semble qu'on peut difficilement ne pas les aimer. Il sourit. - Ne pas aimer les Italiens, dis-je, c'est ne pas aimer l'humanité. Il se détendit tout à fait. - On a dit beaucoup de choses sur eux pendant la porcheria di guerra (Marin : 14-15 ; nous soulignons).

En fait, la question posée, si elle constitue comme toute question un envahissement territorial, comporte surtout, dans ce contexte, une mise en risque de la face positive du locuteur. Il est Italien et, en tant que tel, a peur de vision négative que l'on pourrait avoir

de son propre peuple, à cause de l'attitude de celui-ci pendant la guerre (le texte le précise). Le ton « provocant » et l'air fermé, cumulés à une indifférence feinte, sont autant d'« avertisseurs » pour l'allocutaire, autant de signes qui lui disent : « attention, n'attaque pas mon peuple, parce que tu m'attaquerais personnellement ». L'allocutaire dans le texte comprend parfaitement son rôle et répond à l'attente. Le locuteur se détend, le paraverbal l'indique. En fait, paraverbal et non verbal fonctionnent donc en véritables « avertisseurs » conversationnels.

Un autre cas de décryptage complexe se retrouve dans *L'après-midi* :

M. Andemas fit un effort, remua dans son fauteuil et prit dans la poche de son gilet une pièce de cent francs. [...] - Monsieur, monsieur Andemas, merci bien. - Tiens, tu sais mon nom, dit doucement M. Andemas (Après-midi : 27 ; nous soulignons).

L'interprétation du « doucement » est ambiguë. Tout dépend de la manière dont on analyse l'acte de langage produit par M. Andemas. Si on le range, selon la terminologie de Searle (1982) parmi les « expressifs » qui marquent l'étonnement ou la surprise, « doucement » fonctionne bien en adoucisseur de surprise. Mais si cette expression de la surprise est envisagée comme un acte indirect, une hésitation apparaît entre le questionnement et le reproche. Le ton permet, alors, d'écarter toute possibilité d'interpréter l'acte de langage comme un reproche. Le paraverbal, s'il fonctionne en adoucisseur, remplit aussi le rôle qu'on pourrait désigner sous le nom d'« écarteur » interprétatif.

On pourrait peut-être même dans certains cas parler de « transformateurs ». Ainsi, dans le cas d'une invitation qui est un acte de langage plutôt poli - donc relevant, selon Kerbrat-Orecchioni (1992 : 227), de la politesse positive - parce que, malgré un certain envahissement territorial (il prend une partie du temps de l'autre), se faire inviter est plutôt gratifiant pour la face positive de l'invité (c'est lui dire « je souhaite votre compagnie »), un ton « poli » peut apparenter cet acte à une offense pour la face positive (en fait, cela consiste à dire : « je vous invite parce que j'y suis obligé, mais en fait je n'ai aucune envie de vous voir »). Un excellent exemple se trouve dans *Les impudents* :

Pour ne plus retarder leurs arrivées chez Barque, Jacques Grant préférerait, en effet, rencontrer Georges Durieux à mi-route, entre le village et la propriété. Aussi celui-ci venait-il à Uderan de plus en plus rarement. La dernière fois remontait à quinze jours, et c'était à cette occasion qu'il semblait s'être intéressé à Maud. - J'organise chaque été une pêche aux écrevisses. J'aimerais vous avoir tous les trois avec moi, je vous ferai signe, avait-il dit. Son ton poli dénotait qu'il devait une politesse aux Taneran et qu'il s'en acquittait, tout simplement. Depuis, il n'était plus reparu au domaine ; [...] (Impudents : 87).

Le commentaire narratif accentue l'aspect non sincère et donc quelque peu hypocrite de l'invitation. Vanderveken (1988 : 183) décrit l'acte en ces termes :

Inviter, c'est prier quelqu'un de se rendre quelque part ou d'assister à quelque chose (condition sur le contenu propositionnel) ; de plus en invitant, on présuppose généralement (condition préparatoire) que ce à quoi on invite l'allocutaire est bon pour lui.

En fait, pour qu'une invitation soit effective - autrement dit pour qu'elle corresponde à ses

conditions de félicité ou de réussite (selon la terminologie qu'on souhaite utiliser) - il faut, selon nous, qu'elle réponde non seulement à la condition préparatoire définie par Vanderveken, mais aussi au fait qu'elle présuppose une envie, un plaisir chez le locuteur qui définit une condition de sincérité de l'acte. Dans la vie réelle, on évite généralement de se rendre à une invitation formulée par pure politesse. Imaginons un cadre interactionnel où A invite B en présence de C et se voit ainsi contraint d'inviter C : il y a fort à parier que C (à moins qu'il y ait un fort enjeu de promotion sociale) n'aille jamais à ce type d'invitation, la ressentant comme une simple marque conventionnelle. La politesse, et ce n'est pas son moindre paradoxe, est loin d'être toujours polie. Nous verrons comment notre modèle permet de résoudre, en partie du moins, cette contradiction apparente.

L'indication du ton poli fonctionne donc ici en véritable transformateur dans la mesure où il change le statut même de l'acte qui, de *FFA*, devient un *FTA*. Mais le problème concerne le « ton » dans son ensemble. Kerbrat-Orecchioni (1992 : 265) parle, à ce propos, du « lancinant problème du "ton", capable d'inverser la valeur de n'importe quel marqueur normalement dévolu à la politesse » et indique que « nombreuses sont les formules qui sont ainsi susceptibles d'un emploi ironique sous leur apparence courtoise ».

En synthèse donc, on pourrait dire qu'indépendamment des rôles stricts d'adoucisseurs et de durcisseurs, la communication non verbale remplit les rôles d'avertisseurs, d'écarteurs et de transformateurs, mais, à la différence de ce qui se passera pour l'émotion, les niveaux du personnage et du lecteur sont confondus.

1.2. Le langage verbal.

Sous cet intitulé, nous envisagerons en premier lieu les formules de politesse et ensuite, sous l'intitulé actes de langage, la façon dont elles s'articulent à ceux-ci.

1.2.1. Les formules de politesse.

De manière générale, on pourrait dire que l'expression « formules de politesse » revêt une extension beaucoup plus grande que l'usage courant ne le laissait présager. Ces expressions figées, appelées formules de politesse dans le langage courant, routines dans le langage linguistique et rituels dans le langage sociologique, apparaissent dès que les « faces » des interlocuteurs sont menacées d'une manière ou d'une autre. Dans le langage courant, l'expression renvoie à des formules vides¹⁷² (bonjour, comment allez-vous ?, merci...) qui servent soit à compenser une agression de faces, soit à réduire une menace envers les faces. En fait, elles sont, en général, de deux ordres : soit elles fonctionnent en « accompagnateurs » (adoucisseurs ou durcisseurs), soit elles fonctionnent en *FFA*, en *anti-FTA*, ou même en *FTA* et sont alors des procédés substitutifs¹⁷³. Mais ces formules de politesse peuvent aussi être très impolies. Le recours à une expression figée pour produire un *FTA* ou en réponse à une attaque de face permet

¹⁷² Kerbrat-Orecchioni (1992 : 195) indique que « plus une expression est figée ("gelée", dit-on en anglais), et plus elle risque d'être désémantisée — mais il ne faudrait surtout pas croire qu'elle se trouve pour autant "dépragmatisée" [...] ».

¹⁷³ Kerbrat-Orecchioni 1996a : 54.

en quelque sorte de se déresponsabiliser en empruntant la voix du « on » à qui l'énoncé est imputable. Et il nous semble que le degré de figement est directement proportionnel au degré de la menace ou de l'agression opérée.

Pour les adoucisseurs, les interactionnistes, comme Kerbrat-Orecchioni (1992 : 215-223 ; 1996a : 57-58), opèrent encore des subdivisions. *Le square* offre une panoplie assez complète des différents adoucisseurs verbaux permettant d'accompagner une demande, un refus ou une contradiction :

- *Je ne voudrais pas vous contredire, Mademoiselle, encore une fois, mais, quoi que vous fassiez, ce temps que vous vivez maintenant comptera pour vous, plus tard (Square : 47 ; nous soulignons).*

L'exemple illustre le cas d'un énoncé préliminaire où le type de *FTA* est annoncé. La stratégie consiste à nier l'intention illocutoire pour pouvoir formuler le contenu propositionnel. L'énoncé suivant, issu d'une des répliques du voyageur de commerce, vise à rectifier l'interprétation erronée de la jeune fille et comprend la présence d'un minimisateur qui a, selon Kerbrat-Orecchioni, pour fonction de réduire la menace par la façon dont on présente le *FTA* :

- [...] je veux simplement vous dire qu'il m'avait semblé que vous étiez une personne plus indiquée qu'une autre pour comprendre ce qu'on veut dire (Square : 80 ; nous soulignons).

C'est d'un recours à un modalisateur, créateur d'une forme de distance entre sujet de l'énonciation et contenu de l'énoncé, dont témoigne cet exemple :

- Si vous voulez, Mademoiselle, c'est un peu ça. Peut-être ne sommes-nous en désaccord que sur ce que nous avons décidé de faire ou de ne pas faire de notre temps (Square : 40 ; nous soulignons).

Un exemple de désarmeur qui, selon Kerbrat-Orecchioni, anticipe sur une réaction négative possible de la part du destinataire figure aussi dans une réplique du voyageur de commerce, en liaison avec l'acte de conseiller :

- [...] Évidemment je ne vous donne aucun conseil... Mais est-ce qu'une autre que vous, par exemple, ne pourrait à la rigueur faire un petit effort et espérer ensuite autant de l'avenir une fois que certaines corvées lui seraient épargnées ? (Square : 50 ; nous soulignons).

Nous avons dans *Le square*, des amadoueurs, sortes de « douceur visant à faire avaler la pilule, sinon trop amère » pour reprendre l'expression imagée de Kerbrat-Orecchioni. Dans l'exemple, il vise à diminuer le *FTA* que constitue, pour la face positive de l'allocutaire, le fait de répondre à un précédent *FTA* :

- Monsieur, vous êtes bien gentil mais je n'en suis pas encore à très bien comprendre ce qu'on me dit (Square : 49-50 ; nous soulignons).

Dans cet exemple, même l'appellatif « monsieur » peut fonctionner de la sorte, dans la mesure où il est le signe d'une marque de considération supérieure à la situation et à l'état des personnes. Quant au fait de s'attribuer à soi-même la responsabilité de la non-compréhension, il constitue aussi un adoucisseur, mais de pensée cette fois.

En général, d'ailleurs, la plupart des répliques, tant du voyageur de commerce que de la jeune bonne, cumulent les adoucisseurs verbaux. L'effet de conversation extrêmement polie est dû à ce cumul. Il est à noter que Duras, supprimant presque totalement le

narrateur du roman, aucune indication de nature paraverbale ou non verbale ne vient compléter les propos des personnages et que c'est donc uniquement aux formules qu'incombe la tâche d'adoucir les *FTAs*. Nous y reviendrons.

Avant d'en arriver aux formules de politesse associées aux différents actes de langage, nous examinerons celles qui interviennent lors de l'agression territoriale conçue comme envahissement du territoire spatial concret.

(1) Aborder un inconnu ou une inconnue.

Situation menaçante s'il en est pour la « face positive » de l'initiateur puisqu'il risque la rebuffade, mais surtout menaçante pour la « face négative » de l'interlocuteur potentiel. La langue offre un réservoir de formules tant au niveau de l'intrusion que de la réaction, si bien que c'est tout l'échange qui se trouve stéréotypé. *Détruire* nous présente une scène de ce genre :

- Vous permettez ? Il relève la tête et le reconnaît. [...] Il s'assied, prend une cigarette, lui en offre une. - Je ne vous dérange pas ? - Non, non (Détruire : 12-13 ; nous soulignons).

Les deux expressions habituelles de l'échange initiateur s'y trouvent, et se cumulent. Dans la conversation ordinaire, on pourrait les disjoindre et utiliser la première lorsqu'on veut s'installer par plaisir et la seconde lorsqu'on est obligé de s'installer. Il est à noter que la réponse à la première question fait l'objet d'une troncation remplacée par un commentaire narratif qui laisse supposer au lecteur - bien que ce ne soit pas dit - qu'un geste a fait office de réponse puisque le personnage s'est assis. Bien sûr, cette troncation est le propre du texte littéraire : dans la vie courante, une réponse verbale ou gestuelle est attendue. En cas d'acceptation, elle prendrait la forme de « je vous en prie » ou d'un geste désignant d'une manière ou d'une autre la chaise. Le refus est beaucoup plus gênant, il se formulerait par un « non », un « laissez-moi tranquille », par un détournement de tête, ou par un refus ostensible d'entendre. Intervient aussi, dans le texte de Duras, un *FFA* puisque cette invasion territoriale est tout de suite suivie d'une offre (ici de cigarette), mais elle pourrait aussi être suivie d'une invitation à prendre un rafraîchissement ou d'une amorce de conversation sur un sujet général.

L'amant (p. 42-43) et *Le ravisement* (p. 26) décrivent une scène de rencontre de rue entre un homme et une femme. Toutes les deux commencent par un sourire permettant de réduire la menace, ensuite dans *L'amant* arrivent l'offre de cigarette et la réponse figée du « refus consentant », puisqu'il permet de refuser la cigarette sans refuser la rencontre : « non merci, je ne fume pas », et dans *Le ravisement*, l'offre de service : « je peux vous accompagner si vous avez peur », formule beaucoup moins figée.

Toute scène de rencontre repose sur un script plus ou moins stéréotypé où s'inscrivent une série d'expressions toutes faites permettant de prendre une distance avec son propre énoncé : en l'assimilant au langage des autres, on réduit sa part personnelle et l'on réduit ainsi la menace que l'on fait peser sur sa face positive. La réponse est beaucoup moins stéréotypée puisqu'elle comprend déjà deux directions totalement divergentes : l'acceptation ou le refus.

(2) L'envahissement conversationnel.

Souvent l'envahissement territorial s'accompagne d'un envahissement conversationnel. Entamer une conversation avec quelqu'un d'inconnu qui partage le même espace interactionnel est une situation menaçante pour la face négative de l'allocutaire et pour la face positive du locuteur qui encourt, comme dans l'intrusion territoriale seule, un risque de rebuffade. Ce type de contact est favorisé par certains lieux (square, bistrot, salle d'attente), par une disponibilité temporelle et par une égalité interactionnelle (les individus se trouvent au même moment dans un même lieu en train de faire la même chose).

Les romans durassiens en tant que romans de rencontre représentent fréquemment ce type de situations. À en croire Duras, l'élément le plus commode pour entrer en conversation est de choisir un élément du contexte situationnel. Le climat est un élément de choix. Ainsi est-ce le procédé utilisé par la patronne de bistrot de *Moderato* qui, après les répliques de routine à propos de la commande, fait une remarque sur le temps :

- Un verre de vin, demanda-t-elle. [...] - Et pour l'enfant ? - Rien. [...] - C'est là qu'on a crié, je me rappelle, dit l'enfant. Il se dirigea vers le soleil de la porte, [...]. - Il fait beau, dit la patronne. [...] - J'avais soif, dit Anne Desbaresdes (Moderato : 24 ; nous soulignons).

À noter, et c'est là une nécessité de cohérence textuelle, que le contexte est mentionné par le cotexte. Le procédé évite l'impression de coq à l'âne.

Le voyageur de commerce du *Square*, quant à lui, préfère faire une remarque à propos de la demande de l'enfant, mais ce type de situation est, comme l'indique le texte, très menaçante :

« J'ai faim », dit l'enfant. Ce fut pour l'homme l'occasion d'engager la conversation. « C'est vrai que c'est l'heure du goûter », dit l'homme. La jeune fille ne se formalisa pas. Au contraire, elle lui adressa un sourire de sympathie (Square : 9 ; nous soulignons).

Le commentaire narratif met en évidence le prétexte utilisé mais montre toute la maladresse de l'homme en signalant à quel point ce prétexte aurait pu être ressenti comme un reproche et donc un FTA.

Dans *L'amour*, c'est par un rapport encore plus direct entre l'allocutaire et le cadre spatio-temporel que se fait l'entame de la conversation :

Il se rapproche d'elle. Il s'arrête, il l'a atteinte. Il demande : - Qu'est-ce que vous faites là, il fait nuit. Elle répond, très clairement : - Je regarde (Amour : 15).

Mais on voit tout de suite que, même si la femme ne réagit pas par rapport à l'offense, l'acte de langage est bien moins poli que lorsqu'on parle de « la pluie ou du beau temps » parce que l'on renforce l'attaque territoriale concrète par une attaque territoriale morale. L'acte ainsi formulé est très menaçant puisqu'il place l'autre en position de justification de sa présence. Dès lors, apparaît tout de suite l'avantage des formules toutes faites comme le « il fait beau » de la patronne de bistrot. À noter aussi qu'au bistrot, un autre moyen, nous l'avons vu, se présente pour le client qui veut rentrer en interaction avec les autres consommateurs : il peut offrir un verre. On compense ainsi le FTA par un FFA, comme pour l'envahissement interactionnel simple. Le cas se retrouve dans *L'amante* (p. 20).

(3) Envahissement autorisé de territoire.

Cette situation concerne tous les types de visites qu'autorise le mode de relation entre interactants. Des formules rituelles, fonctionnant en véritables échanges, apparaissent à l'ouverture et visent à atténuer l'agression territoriale. Ces formules, toutefois, peuvent être étudiées en parallèle avec les formules de clôture dont le but est de ménager la face positive des interactants (il s'agira de montrer que les différentes personnes en présence n'ont pas commis d'impairs graves lors de l'interaction et sont suffisamment intéressantes pour que la relation ne soit pas rompue).

* Les formules de salutation.

Elles ont été étudiées, pour la conversation ordinaire, par Kerbrat-Orecchioni (1994 : 45-55) et par Traverso (1996 : 36-88). L'intérêt, pour nous, réside dans l'examen du traitement durassien de ces rituels. En théorie, le roman peut adopter quatre attitudes à leur égard, qui sont toutes représentées par le texte durassien.

Premièrement, elles peuvent, elles aussi, faire l'objet d'une troncation. Celle-ci serait généralement, comme le dit Kerbrat-Orecchioni (1997), « imputable au narrateur » et peut être totale ou partielle. Il semble que le phénomène soit encore plus fréquent à la clôture qu'à l'ouverture.

Deuxièmement, elles peuvent faire l'objet d'un discours narrativisé, du type « ils se saluèrent ».

Troisièmement, elles peuvent être reproduites sous une forme que nous appellerons « mixte », dans la mesure où les différentes interventions de l'échange rituel utilisent des modes de report différent (direct, indirect, narrativisé) :

On lui dit bonjour. Elle répond (*Amant* : 16).

Enfin, elles peuvent être reproduites au style direct sous une forme semblable à ce qui se serait produit dans la vie courante. C'est le cas le plus intéressant à examiner, parce que leur reproduction intégrale est rare dans les romans. Dans la vie réelle, ce type d'échanges est dit phatique et est considéré comme démuné de charge informationnelle. Dans la plupart des romans, ces échanges visent, d'une part, à créer un effet de réel - mais sur ce plan, la reproduction de leur énonciation est souvent quelque peu inutile puisque leur simple mention sous forme d'un discours narrativisé suffit amplement à remplir ce rôle - et d'autre part, à apporter des informations implicites aux lecteurs sur le niveau relationnel des personnages¹⁷⁴. Le fait paraît assez général chez les romanciers et Durrer (1994 : 184-190) en donne plusieurs exemples pour le XIX^e siècle.

Duras, quant à elle, se plaît très souvent à reproduire ces échanges rituels sous une forme directe, à la manière de ce qui se serait passé s'ils avaient été authentiques. Ainsi, dans *Dix heures*, Claire et Maria se séparent, avant d'aller dormir, en ces termes :

- Ah, je dors déjà, dit-elle. Au revoir Maria. - Au revoir, Claire (*Dix heures* : 55).

¹⁷⁴ Ce type d'informations est apparemment tellement dérogatoire, par rapport à la maxime de quantité régissant la communication littéraire, que le lecteur est contraint de supposer un implicite conversationnel.

Maria initie la clôture par une formule toute faite sur le sommeil qui fonctionne en adoucisseur de FTA. Les deux femmes se disent au revoir et le texte reproduit les deux interventions. Mais il faut dire que la reproduction intégrale du rituel de clôture se justifie dans le circuit macrocommunicationnel : Maria vient d'apercevoir Claire et son mari en train de s'embrasser, et ce rituel devient alors pour le lecteur un des marqueurs du maintien de la relation entre les deux amies.

Dans *Le Barrage*, la mère rentre chez elle et trouve M. Jo qui est en train de parler avec Suzanne après avoir amené le phono. Le rituel de salutations va s'opérer comme suit :

Joseph et la mère montèrent l'escalier du bungalow, Joseph en avant, et firent irruption dans le salon. Ils étaient poussiéreux et suants, leurs pieds étaient couverts de boue séchée. « Bonjour, dit la mère, vous allez bien ? - Bonjour madame, fit M. Jo, je vous remercie. Et vous même ? » Se lever, s'incliner devant la mère qu'il détestait, ça M. Jo savait le faire et très bien encore (Barrage : 68 ; nous soulignons).

L'analyse du système de politesse est extrêmement fine. Tout d'abord, le narrateur utilise un durcisseur d'agression territoriale en utilisant l'expression « firent irruption dans le salon ». Sa présence se justifie parce qu'*a priori*, la mère étant chez elle, l'agression territoriale est de faible ampleur et ne concerne, en fait, qu'une invasion conversationnelle. La description de la mère accentue son côté « bouseux » qui contraste avec son respect des formules : salutation et formule de santé. Le contraste rejoint la signification profonde du texte où la mère aurait pu être « une dame », si elle n'avait pas été spoliée par les administrateurs coloniaux. M. Jo, lui aussi, respecte l'usage : salutation réactive, remerciement et réciprocité. Des manifestations non verbales renforcent la politesse : il se lève et s'incline. Il respecte le code en vigueur dans les « meilleures maisons », mais dans le contexte présent sa politesse est excessive et la scène n'est pas loin de friser le ridicule : un tel cérémonial devant une personne suante et boueuse est inadapté. M. Jo est à la limite de l'obséquiosité, et le texte souligne, à destination du lecteur, toute l'hypocrisie de son attitude. Cet échange phatique est complètement resémantisé et trouve sa place dans le réseau de signification du texte. Ceci constitue une nouvelle différence entre interactions réelles et interactions romanesques, due, une fois encore, à l'existence d'un double circuit communicationnel.

Quant au *Square*, il finit sur un double « au revoir » et sur le souhait d'une prochaine rencontre :

[...] Je vous dis au revoir, Monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient. - Peut-être, oui, Mademoiselle, au revoir (Square : 149).

La formule utilisée par la bonne introduit un ton plus cérémonieux qu'un simple au revoir. Par contre, le remplacement de « à samedi prochain » par « à ce samedi qui vient » (plus analytique) introduit une forme de parler plus populaire. Néanmoins, *Le square* est un dialogue et, dès lors, la présence de la totalité de l'échange au style direct n'amène pas de rupture dans la communication entre auteur et lecteur inscrits. En outre, cet échange rituel se produit à la clôture du roman et pourrait figurer en forme d'au revoir de l'auteur au lecteur. On est alors très proche de ce que Durrer (1994 : 187) signale pour *Germinal* où des échanges rituels au style direct font « partie d'une stratégie assez commune qui

consiste, au début d'un récit à multiplier les signes de l'ouverture, à thématiser l'idée de commencement ». Chez Duras, le procédé est utilisé en thématisation de l'idée de sortie.

Ce genre de répliques, si elles satisfont à l'objectif de vraisemblabilisation du récit, dérogent fondamentalement à la « maxime de quantité ». Comme leur charge informative est très faible, le texte littéraire sature vite à ce niveau. Dès lors, si les participants sont nombreux et que le texte se trouve confronté à la gestion d'un polylogue, il ne lui sera pas possible de reproduire toutes les salutations qui, dans la vie réelle, seraient prononcées. Dans ce cas-là, le recours à la troncation (totale ou partielle) ou au discours narrativisé seront indispensables pour préserver la communication avec le lecteur inscrit. C'est en général ce qui se produit dans les textes durassiens, sauf dans *La pluie*, roman très subversif où Duras place, comme nous l'avons vu, dans la bouche des personnages la totalité des salutations qu'ils auraient prononcées si la scène avait été réelle.

C'est aussi dans *La pluie* (p. 60) que se trouve la formule « on est venus pour... » prononcée par le père et qui permet de formuler l'objet de la visite. Elle est obligatoire lorsque la visite n'est pas annoncée. Une fois encore, la rencontre narrée correspond point par point au scénario réel de ce type de rencontre : salutations et justification de la visite.

* Les formules de présentation.

À côté des salutations, figurent les rituels de présentation qui sont, très souvent, reliés aux salutations d'ouverture. Très étudiés dans les manuels de savoir-vivre où ils font l'objet d'une codification très stricte¹⁷⁵, ils utilisent un clichage de la formulation, surtout quand les présentations sont faites par un tiers (« Permettez-moi de vous présenter X + fonction ou relation. Enchanté (e) ou ravi (e) de faire votre connaissance »). Si dans le discours littéraire, les présentations peuvent faire l'objet d'un discours narrativisé, elles le sont beaucoup moins que les salutations, vu qu'elles ont en elles-mêmes une charge informative plus forte à la fois pour les personnages et pour le lecteur. Leur fonction narrative est également beaucoup plus évidente, puisqu'elles peuvent servir au narrateur à présenter les personnages. Leur rôle narratif est alors similaire à ce qui se passe dans la vie. *Le ravisement* offre un excellent exemple du procédé :

Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi (p. 74).

Le discours y est semi-narrativisé, puisque, indépendamment de l'acte de langage, la substance des paroles, à défaut de leur forme, est reprise. Mais la scène n'est pas gratuite dans l'économie narrative et permet au lecteur de connaître enfin l'identité du narrateur.

Le même rôle narratif incombe aux présentations faites par le personnage lui-même :

- Je m'appelle Stein, dit-il. Je suis juif (Détruire : 15).

Sur le plan de la stéréotypie, ces formules sont beaucoup plus figées lorsque la

¹⁷⁵ Picard (1998 : 55-58) dégage trois règles de fonctionnement rituel et montre que « les présentations posent une sorte de "contrat de communication" qui autorise les protagonistes à aller plus loin s'ils le souhaitent ou à maintenir au contraire la relation à un niveau de convivialité superficielle ».

présentation est faite par un tiers. Lorsqu'on le fait soi-même, la formulation peut se réduire au simple nom, sans introducteur du type « mon nom est... » ou « je m'appelle... ». Ce fait n'est pas étonnant, si l'on accepte notre hypothèse selon laquelle le degré de figement est en corrélation étroite avec l'intensité de la menace. Présenter quelqu'un est beaucoup plus menaçant dans le système des faces que se présenter soi-même.

En fait, sur le plan de la politesse conversationnelle, les formules de salutations d'ouverture compensent l'agression territoriale, alors que les formules de clôture et les rituels de présentation visent à divers niveaux au ménagement de la face positive. Sur le plan littéraire, les fonctions des rituels de salutation diffèrent totalement des rituels de présentation. Ces derniers servent de stratégie au romancier pour présenter ses personnages, alors que les salutations n'apportent au lecteur que des informations relationnelles implicites. Mais nous avons vu que Duras, qui reproduit ce type d'échange à assez haute fréquence - sans doute parce que cette reproduction systématique participe d'un mécanisme général de subversion des codes romanesques -, arrivait à remotiver leur existence sur le plan informationnel, dans *Dix heures*, le *Barrage* ou *Le square*, par exemple.

1.2.2. Les actes de langage

Les actes de langage fonctionnent de manière assez complexe par rapport au système de la politesse. On pourrait globalement distinguer des actes menaçants pour les faces, et qui feraient donc partie de la politesse négative, et des actes plutôt valorisant pour les faces qui font partie de la politesse positive. L'ordre, la requête, la demande, le refus, à titre d'exemple, sont des actes menaçants pour l'autre, alors que l'invitation, le compliment, le remerciement, la manifestation d'accord (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 227) sont plutôt valorisants pour autrui.

Néanmoins, comme dans une interaction quatre faces sont, au minimum, en présence, les choses sont en réalité bien plus complexes qu'il n'y paraît. Ainsi, un ordre est un double *FTA* pour le destinataire puisqu'il atteint sa face positive en le plaçant comme inférieur et envahit son territoire en l'obligeant à faire quelque chose, mais fonctionne en même temps en *FFA* pour le locuteur puisqu'il indique sa position haute ou, à tout le moins, le place en position haute. Bien sûr, les menaces qu'il fait peser sur autrui, et le risque qu'il fait encourir au locuteur en cas de refus, le place globalement dans les *FTAs*. Là, le cas est assez simple puisque les deux *FTAs* sont à destination de l'allocutaire et que, la politesse pouvant être définie comme une forme d'altruisme, c'est évidemment le risque que l'on fait encourir à l'autre qui prédomine. Par contre, un acte comme le compliment, bien que fonctionnant en *FFA* pour la face positive de l'allocutaire, constitue quand même un *FTA* pour sa face négative. Dire à quelqu'un qu'il a de beaux cheveux, ou une belle jupe, consiste à lui parler de quelque chose qui lui appartient et donc à s'introduire dans son territoire. Il n'est pas rare que celui qui formule un compliment soit payé en retour par une rebuffade¹⁷⁶, sans compter que l'acte peut même

¹⁷⁶ Ce risque de rebuffade s'accroît encore lorsque le compliment vient d'un homme et est destiné à une femme parce qu'il est alors la manifestation d'une technique de séduction.

être menaçant pour la face positive de l'allocutaire, dont l'acceptation serait assimilable à « un pêché d'orgueil ». L'invitation, nous l'avons vu, est flatteuse mais elle envahit le territoire temporel de l'autre et fonctionne pour le locuteur comme une promesse donc comme un envahissement de territoire et une mise en risque de sa face positive si les choses se passent mal. Bien sûr, globalement, l'intention est de faire plaisir à l'autre et l'on peut donc parler de politesse positive.

L'étude se complique encore lorsque l'interaction comprend plus de deux individus. Dans un trilogue, par exemple, un acte peut être un *FFA* pour B et être un *FTA* pour C. Un tel exemple se trouve dans *Les chevaux* où la bonne en saluant Ludi, attaque la face de Sara, sa patronne qu'elle ne salue pas, alors que celle-ci est présente sur les lieux :

La bonne sortit de la maison. Elle se frotta les yeux énergiquement et dit très aimablement bonjour à Ludi. Les hommes l'émouvaient toujours, comme les chats le lait. - Bonjour, monsieur Ludi. - Bonjour. Qu'est-ce que vous vous levez tard dans cette maison (Chevaux : 12-13 ; nous soulignons).

La bonne, en apparence extrêmement polie - l'auteur le souligne par la notation narrative d'un durcisseur paraverbal et par la duplication des salutations (discours narrativisé et discours direct) - produit en fait un *FTA* très fort en ne saluant pas sa patronne. Et le durcisseur du *FFA* devient par la même occasion un durcisseur de *FTA* à l'égard de Sara.

Un autre exemple se trouve dans le trope communicationnel où Lol adresse un *FFA* à Jacques Hold, mais produit un *FTA* pour Tatiana :

- Ton bonheur ? Et ce bonheur ? Lol sourit dans ma direction. [...] [...] Lol va répondre. [...] - Mon bonheur est là. Lentement Tatiana Karl se retourne vers moi et, souriante, avec un sang-froid remarquable elle me prend à témoin de la forme de cette déclaration de son amie (Ravissement : 148-149).

C'est le commentaire narratif qui souligne, à destination du lecteur, à la fois le *FFA* et le *FTA*.

En outre, dans le trilogue, la simple parole adressée à A plutôt qu'à B, ou à B plutôt qu'à A, est déjà une menace parce qu'il y a un risque d'exclusion. Sans compter aussi que, comme le signale Kerbrat-Orecchioni, toute présence tierce fonctionne en durcisseur de *FTA*. Ainsi, l'insulte, le reproche publics agressent plus gravement que l'insulte ou le reproche privés. On pourrait faire le même genre de constat pour les conversations à quatre ou à cinq participants. Pour des nombres plus grands, on entre obligatoirement dans le cas de la réception, « point d'orgue du savoir-vivre »¹⁷⁷, qui obéit à toute une codification reproduite dans les manuels de savoir-vivre concernant le rôle de l'hôtesse, celui de l'invité, la tenue à table, la teneur des propos, la durée de l'interaction. Le rituel social remplace alors la liberté individuelle. Et l'on assiste encore à cette variation proportionnelle entre figement et risque d'agression.

Tout polylogue pose aussi le problème du témoin et de l'envahissement du territoire conversationnel que constituerait son intégration à la conversation. Dans un échange verbal, normalement, seuls les « participants ratifiés »¹⁷⁸ auxquels le discours est adressé

¹⁷⁷ Picard 1998 : 37.

¹⁷⁸ Kerbrat-Orecchioni 1990 : 86.

participent à l'échange. Les autres assistent en témoins autorisés ou non. Mais il arrive qu'un des interlocuteurs fasse appel à eux - nous avons vu le cas du comportement de Gina dans *Les chevaux* - les forçant en quelque sorte à intervenir dans l'interaction, souvent pour prendre parti, parfois pour donner leur témoignage. Quoi qu'il en soit, l'acte est très agressif pour la face du témoin. Aussi voit-on apparaître des formules stéréotypées. Keller (1981 :100) les range parmi ce qu'il nomme les « gambits » et cite, pour l'anglais, une des formules que nous retrouvons dans le texte durassien :

[...] when he [the speaker] says « well, what do you think of it ? » , he very probably wants to exchange his active participant role for a passive one.

Les chevaux offre un autre excellent exemple du procédé :

- Jacques, qu'est-ce qu'il en pense ? dit Diana. - Il ne l'a pas dit. Sara s'adressa à l'homme : Qu'est-ce qu'en pense un homme ? Qu'est-ce que vous en pensez ? - C'est-à-dire, dit l'homme. Il rit - Oui, c'est ça exactement, dit Diana. - Je vois, dit Sara. Ils se mirent à rire de bon coeur (Chevaux : 68-69).

La scène montre tout à la fois l'embarras dans lequel plonge la demande d'opinion, le relais conversationnel que constitue le « c'est-à-dire » permettant au locuteur de trouver quelque chose à dire. Le jeu des réponses stéréotypées remplit une fonction à la fois ironique et protectrice des faces et permet à l'échange de déboucher sur un éclat de rire.

Il peut arriver que ce soit le témoin qui, lui-même, s'insère dans la conversation. Il se produit alors une invasion territoriale, qui, dans ce cas, est beaucoup moins grave que dans la situation précédente puisque tout interlocuteur parlant en public peut s'attendre à une irruption de ce genre. Le texte durassien nous montre une scène de ce type où Diana qui suit le groupe intervient en disant :

- Je ne sais pas de quoi il s'agit, mais je suis de l'avis de Ludi (Chevaux : 80).

Toutefois, les interactants ont à leur disposition des formules pour repousser l'invasion conversationnelle :

La mère à son tour s'approcha. [...] « Je t'avais dit de ne pas l'acheter. [...] - Si tu ne la fermes pas je fous le camp », dit Joseph. Suzanne sortit de dessous le bungalow et s'approcha à son tour du cheval. [...] « Si tu fous le camp, t'auras raison, dit Suzanne. - Je ne te demande pas ton avis, dit Joseph. - Moi je te le donne. » (Barrage : 12 ; nous soulignons).

Les mécanismes étant relativement complexes et en étroite liaison avec le positionnement au sein de l'espace interactionnel, nous retrouverons le problème, de manière plus détaillée, dans notre typologie.

De manière générale, il nous semble aussi qu'il faudrait revenir plus systématiquement à la distinction de Goffman entre l'acte simplement menaçant et l'acte agressif. Ainsi, le conseil est-il simplement menaçant pour les faces, alors que l'insulte représente une véritable agression de la face positive. Les premiers vont plutôt engendrer un système d'adoucisseurs, les seconds réclameront une réparation.

Nous avons choisi de n'examiner que quelques actes de langage représentatifs du fonctionnement durassien. Du côté de la politesse négative, nous examinerons les ordres, les demandes, les refus les reproches et les insultes ; du côté de la politesse positive, nous examinerons l'offre (bien qu'il ne s'agisse pas toujours d'un acte de langage au sens

strict), l'invitation, la déclaration d'amour et le compliment. Nous réserverons une place à part à l'excuse et au conseil dans la mesure où l'excuse est plutôt un acte de réparation et où le conseil, déjà envisagé sommairement, relève à la fois de la politesse positive et négative.

(1) Actes de langage et politesse négative.

Parmi les actes choisis, deux relèvent plutôt de l'agression de la face négative : l'ordre et la demande. Toutefois l'ordre, à la différence de la demande, attaque aussi la face positive de l'allocutaire qu'il place en inférieur.

* L'*ordre* constitue une agression de la face négative de l'interlocuteur et présuppose - en vertu des « conditions de félicité » ou « des conditions de réussite » qui lui sont attachées - un locuteur qui soit en droit de le donner. Le rapport relationnel n'est donc plus en négociation dans cet échange. Vanderveken (1988 :186) décrit en ces termes le type de relation présupposée : « quand on ordonne, on exige en invoquant une position de force ou d'autorité ». Il souligne d'ailleurs la différence entre l'ordre et le commandement, en montrant que pour le commandement la position d'autorité doit être institutionnellement reconnue.

Sur le plan des formules de politesse susceptibles d'accompagner sa formulation, les adoucisseurs seront nombreux parce qu'ils viseront à atténuer la supériorité du donneur d'ordre. Modalités (conditionnel, emploi du verbe « pouvoir »), énoncés préliminaires, amadoueurs et utilisation d'actes indirects (parmi lesquels le célèbre : « peux-tu me passer le sel ? » repris par tous les traités de pragmatique) seront légion. Quant aux durcisseurs, ils relèvent très souvent de la temporalité (immédiatement, tout de suite ...), exigeant que non seulement l'ordre soit exécuté, mais qu'il le soit instantanément. L'ordre en lui-même ne fait généralement pas l'objet d'un figement. Un des seuls cas connus d'expression formulaire de l'acte de langage même est celui où l'ordre est donné de rendre quelque chose (même une idée) que l'on s'est approprié à tort, sous la forme : « Il faut rendre à César... ». Le corpus durassien comprend un exemple de ce type, mais il est pastiché :

- *C'est à propos du bateau, dit Sara, Ludi dit qu'il faut laisser à ce type ce qui est à ce type (Chevaux : 80).*

Tout refus se marquera par une contestation du rapport de place - des formules comme « mais qui es-tu pour me donner des ordres ? » ou « fais-le toi-même » aideront cette contestation -, ou devra faire l'objet d'une justification qui comprend aussi une forme de stéréotypage puisqu'elle menace la face positive du donneur d'ordre, du type : « je n'ai pas le temps », « je ne peux pas tout faire » précédés ou non d'excuses.

Duras, en bonne analyste des conversations, centre la représentation de cet acte sur l'accomplissement de l'illocutoire qu'elle accentue d'ailleurs souvent par une répétition de mots :

- *Lève la tête, dit Anne Desbaresdes. Regarde-moi. L'enfant obéit, accoutumé à ses manières. [...] L'enfant leva la tête et bailla face à elle (Moderato : 36 ; nous soulignons). J'ai dit : coupe. Il a coupé (L'Amant : 24 ; nous soulignons).*

Ceci participe à l'impression d'une certaine soumission et d'une certaine passivité chez

les personnages durassiens. Il est donc très rare qu'ils refusent un ordre et qu'ils expriment ce refus. Les rares expressions du refus viennent, essentiellement, de deux personnages dominateurs des *Chevaux* : Gina et la bonne. Si Gina emploie une expression stéréotypée pour refuser l'ordre du curé, la bonne se contente d'une justification non codifiée :

- Elle vieillit, dit le curé avec timidité. - Dites-lui qu'il faut qu'elle la signe sa déclaration, madame Ludi. - Dis-lui toi-même, dit Gina [...] (Chevaux : 190). - Appelez le petit, dit Jacques, après on verra. - Il est sur la rive du fleuve à se tremper les pieds, pas moyen de l'empêcher (Chevaux : 82).

* La *demande* est de deux types : demande d'informations (ou question) et demande de faire (ou requête).

Poser des questions est essentiellement une menace, voire une agression, territoriale d'ordre moral ou psychologique qui peut accessoirement constituer une menace pour la face positive. Aussi existe-t-il dans le langage courant, comme dans le texte durassien, de nombreuses formules figées pour le faire. Pour demander à l'interlocuteur de répéter ce qu'il a dit, on trouve « qu'est-ce que tu dis ? » avec variation des temps verbaux. Si c'est le comportement de l'autre qui inquiète, la question prend la forme de « qu'est-ce que tu as ? ». S'il s'énerve, s'indigne, bref s'il ressent l'acte comme une attaque, il dira « vous vous fichez du monde ou quoi ? », réplique empruntée au texte durassien, et on pourra lui dire « qu'est-ce qui vous prend ? ». On peut également interroger autrui sur ses actes par un « qu'est-ce que tu fais ? » ; sur ses pensées aussi par un « à quoi tu penses ? », mais que l'on trouvera plutôt dans la conversation entre amoureux, tant la question est indiscreète ; sur ses opinions par un « que penses-tu de... ? ». Si c'est la situation qui intrigue, deux formules apparaissent : « qu'est-ce qui se passe ? » ou « qu'est-ce qu'il y a ? » ; si la curiosité pousse à connaître la teneur des propos : « de quoi avez-vous parlé ? », « qu'est-ce que vous vous êtes raconté ? » ou « qu'avez-vous dit ? ». Les inquiétudes pour l'avenir sont du type « que vas-tu devenir ? ».

Drazdauskiene (1981 : 62-63) a remarqué l'existence de certaines questions stéréotypées en anglais comme en lithuanien. Elle leur attribue pour l'essentiel une fonction phatique. Si une question « how about you, [John] ? » revêt bien ce rôle tout comme nos « comment ça va ? » ou nos « quoi de neuf ? », cette fonction paraît un peu plus douteuse pour « is that so ? », « is it really ? » correspondant à notre « c'est vrai ? ».

La question peut être précédée de l'expression d'une exigence : « je veux savoir si... » qui fonctionne en durcisseur. Mais, le plus souvent, pour réduire l'agression territoriale que représente le fait de poser une question, elle se fera précéder d'adoucisseurs qui sont eux aussi relativement figés. Ils vont des plus autoritaires « je peux savoir si... » aux formules extrêmement adoucies dont *Le square* (p. 12-16) offre un échantillonnage assez remarquable du type « Est-ce que je peux me permettre de vous demander si... ? », « si j'ose encore me permettre » ou « Excusez-moi, Monsieur, mais puis-je me permettre de vous demander comment cela vous est arrivé ? » en passant par « Je voudrais vous demander/je voudrais (bien) savoir ». Ces adoucisseurs dont abuse la bonne du *Square* contribuent à créer l'effet d'extrême politesse parce qu'ils sont employés pour les questions les plus banales, alors que dans la conversation ordinaire ils servent essentiellement lorsque la question est très délicate ou que la position sociale de

l'interlocuteur est fortement supérieure. En fait, la répétition de ces formules joue un rôle dans la signifiante même du roman. Elle sert à montrer à quel point la bonne est aliénée par sa condition ; les adoucisseurs qu'elle emploie pour dialoguer avec un inconnu sont les mêmes que ceux qu'elle devrait utiliser si elle posait les questions à ses patrons. Toutes ces formules se retrouvent dans le texte durassien et ont alors un effet de vraisemblabilisation des énoncés.

Parmi les actes plutôt menaçants pour la face positive, nous examinerons le refus, le reproche et les insultes. Ces actes sont menaçants pour l'allocutaire. D'autres, comme la plainte, l'expression de l'indignation, la supplication, signes d'une infraction à la loi de décence ou de dignité, exposent la face positive du locuteur mais relèvent plus étroitement de l'émotionnel.

* Le *refus* est un acte menaçant pour la face positive de l'interlocuteur. On peut refuser plusieurs choses : une proposition, une invitation, une assertion, un ordre... On peut aussi refuser de répondre à une question. Tous ces refus n'ont pas le même statut et les formules stéréotypées varieront en fonction de la situation, de l'objet du refus et du statut des interactants. Le texte durassien exprime toute une série de situations de refus.

D'abord, la situation peut être de l'ordre du conversationnel. S'y trouve, sous forme relativement codifiée, le refus de répondre à une question. Si la question implique la personne, le refus se fera par le mot « rien » qui, en lui-même, n'est pas une formule clichée puisqu'il se réduit à un seul mot, mais qui fait partie de tout un échange figé : « Qu'est-ce que tu as ?/Rien », « À quoi tu penses ?/À rien ». Il peut être renforcé par un « mais »¹⁷⁹ qui remet en cause l'énonciation elle-même, c'est-à-dire le fait de poser une question. On peut, toujours dans un cadre conversationnel, récuser l'attribution d'un propos en disant « je n'ai pas dit ça », ou refuser les propos eux-mêmes : « c'est idiot ce que tu dis là », ou « ce n'est pas vrai » en activant deux topiques, l'idiotie ou le mensonge ; on peut aussi refuser la pertinence d'un propos « tu le sais, alors pourquoi tu me le demandes ? » ; on peut refuser de continuer un sujet de conversation par une expression comme « ça n'a pas d'importance » ; on peut également refuser une participation à la conversation par un « je n'ai rien à dire sur la question, sur les raisons » ou « je n'ai pas d'avis sur la question ». *Le consul* témoigne même d'un refus total de converser :

- Mais laissez-moi tranquille, je n'ai pas envie de vous parler... (Consul : 168).

Ensuite, la situation peut être de l'ordre de l'action où figure alors le refus de « faire ». Sa forme la plus simple est « non », et c'est aussi une des moins polies. Duras la place, à juste titre, dans la bouche des enfants, eux qui n'ont pas encore appris à modaliser leur refus :

- Il mangera ici, cria Jacques. - Non, dit l'enfant, je vais au restaurant avec les grands (Chevaux : 14).

Ce type de refus, réduit à un simple « non », se produit habituellement au sein d'une relation verticale où il émane le plus souvent d'un supérieur. Mais il peut également se produire dans une relation de nature égalitaire, comme la relation intime, à condition que l'objet du refus ne soit pas trop grave. Il en est ainsi du refus exprimé par J. Hold de partir

¹⁷⁹ Daussaint-Doneux 2000c : 104-105.

de chez Lol avec Tatiana et Pierre Beugner :

Tatiana se retourne vers Jacques Hold. - Vous venez ? Jacques Hold dit : - Non. Tatiana les regarde tous les deux, l'un après l'autre. - Tiens, tiens, dit-elle. Vous allez tenir compagnie au bonheur de Lol V. Stein ? (Ravissement : 109-110).

Le refus est ici compensé par le fait qu'il n'est pas poli que tous les invités partent en même temps, mais il est néanmoins marqué, comme le prouvent la réplique de Tatiana et le commentaire narratif.

Plus fort encore que le « non » est le « non et non », qu'accompagne un sentiment de colère :

- [...] Je respecterai le bateau de ce type et l'amour qu'il a pour ce bateau. Avant que vous arriviez, Diana parlait de le lui chiper comme ça pour des promenades, histoire de l'embêter. Non et non (Chevaux : 79).

En général, un élément accompagnera le refus, sous la formule la plus fréquente « non + x ». Ce peut être un simple merci, une marque de regret du type « je suis désolé » ou un élément de justification alléguant l'impossibilité de l'acte, son anormalité ou le manque de temps dont on dispose. Des éléments gestuels comme un signe de tête ou un signe de la main qui, par ailleurs, suffisent déjà à l'exprimer peuvent accompagner les mots. Un exemple, déjà cité, extrait de *Moderato* est très intéressant à tous les égards par l'emploi de la formule, celui du geste, la consternation qu'il crée chez les invités, et le fait de signaler que le refus poli fait l'objet d'un apprentissage :

Le service du canard à l'orange commence. [...] - Non merci. [...] Anne Desbaresdes vient de refuser de se servir. Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale. Elle lève la main, comme il lui fut appris, pour réitérer son refus. On n'insiste plus. Autour d'elle, à table, le silence s'est fait. - Voyez, je ne pourrais pas, je m'en excuse (Moderato : 107-108 ; nous soulignons).

Parfois, le « non » est omis, et seule une justification très stéréotypée est exprimée, du type « il ne manque plus que ça », « ce n'est pas possible », « je ne peux pas », « ce n'est pas le moment », « ce n'est pas la peine », « c'est que je n'ai pas l'habitude, Monsieur », « impossible », « c'est inutile », « ce n'est pas une raison », « ça n'a pas d'importance », « ça tombe mal », « ils ne le méritent pas », « c'est trop tôt », « c'est trop tard », « je suis très fatigué », expressions extraites du corpus durassien. Leur emploi varie en fonction de l'objet refusé et elles puisent toutes dans les lieux communs de l'argumentation. Indépendamment d'arguments comme l'infaisabilité ou l'inintérêt de l'acte, ou de raisons relatives à l'interlocuteur, on constate un recours à l'argument en spirale du type « si j'accepte, je ne m'en sortirai plus ou je ne pourrai plus m'arrêter ou je devrai le faire pour tout le monde », et une forte fréquence de l'argumentation par le temps. Le temps permet aussi d'éviter un refus définitif et des expressions comme « dans quelques jours », « une autre fois », « dans un moment » abondent dans le texte durassien. Ces deux derniers arguments atténuent le refus par un déplacement. Mais la justification semble être un élément très important du refus, et son absence est signalée par Duras comme une dérogation à la norme :

- [...] La mère, surtout. Il y a trois jours qu'on lui demande de la signer, elle ne veut pas en entendre parler. - Et elle ne dit pas pourquoi ? - Il paraît que non

Chevaux : 11-12).

L'extrait montre qu'il existe aussi des formules toutes faites pour rapporter le refus de quelqu'un d'autre : « **elle ne veut pas en entendre parler** », en l'occurrence ; mais cela peut être aussi « il fait la sourde d'oreille » ou encore comme dans *Les chevaux* (p. 116) « elle m'a dit merde ».

Le refus peut porter sur la personne entière, et les formules sont alors du type « je ne peux plus la (ou te) voir », « je ne peux plus te (ou la) sentir » ou encore le « c'est papa que je veux » qui, placée dans la bouche de l'enfant des *Chevaux* (1953 : 27) pour refuser la mère, constitue un signal du langage enfantin.

Quel que soit le refus, la langue offre un large réservoir de formules pour l'exprimer, tant il est menaçant pour la face positive d'autrui. Elles abondent chez Duras et elles vraisemblabilisent ainsi les propos des personnages.

* Le *reproche* est un acte terriblement menaçant pour la face positive de l'interlocuteur, sans compter l'intrusion faite dans son territoire. Aussi les formules sont-elles légion pour couvrir cet acte et l'ensemble des situations qu'il peut concerner. Le texte durassien nous en donne une liste impressionnante qui émane généralement des êtres sociaux.

Il y a d'abord tous les reproches faits à la mère concernant son enfant ou l'éducation qu'elle lui donne. Nous trouvons les expressions formulaires dans la bouche de la bonne des *Chevaux* ou dans la bouche du professeur de piano dans *Moderato*. Le « il mérite une raclée » (*Chevaux* : 49) qui peut être enrichi par l'adjectif « bonne » sert à reprocher un comportement ponctuel de l'enfant. Mais le reproche peut aussi porter sur le type d'éducation : « Quelle éducation vous lui donnez là, Madame Desbaresdes » (*Moderato* : 15) et s'accompagne alors d'une forme de prédiction sur l'avenir de l'enfant renforcée par la formule « c'est moi qui vous le dis ». Cette formule déroge à la loi d'informativité, mais elle permet en quelque sorte de placer le locuteur en position haute et de lui conférer ainsi une sorte de droit au reproche :

- Ça n'empêche, dit la bonne, si vous continuez à le gâter comme ça, ça sera un beau voyou. C'est moi qui vous le dis (Chevaux : 50). - Vous aurez beaucoup de mal, Madame Desbaresdes, avec cet enfant, c'est moi qui vous le dis (Moderato : 16).

Si la formule est relativement bien placée dans la bouche du professeur de piano, dans celle de la bonne elle revêt un certain aspect comique et prouve que la bonne a tendance à « se donner de la face positive ». Le stéréotypage de l'expression de reproche relève plus de l'*inventio* que de l'*elocutio*. Le lieu mental est « votre enfant va mal tourner », mais les formes linguistiques peuvent être relativement variées.

Dans *La pluie*, c'est le père qui utilise une formule de reproche « combien de fois il faut te le répéter ? » à l'égard de son fils désobéissant.

On peut aussi reprocher à quelqu'un son retard avec des formules très stéréotypées du type « vous êtes en retard » (*Chevaux* : 65) ou « alors mon cher, c'est à cette heure-ci que vous rentrez ? » (*Consul* : 167-168).

Un objet de reproche fréquent dans les romans durassiens concerne les propos tenus. Ainsi, le père reproche à Ernesto son discours sur l'origine du monde : « dis,

Ernesto, tu vas pas chercher un peu loin » (*Pluie* : 36). On peut aussi reprocher la nature du propos : « vous dites n'importe quoi, il me semble » (*Pluie* : 79) ou le fait de déroger à certaines normes interactionnelles du type « on ne parle pas pour ne rien dire ». Une liste en est donnée par de Salins (1988 : 52-53) allant du refus de l'intrusion conversationnelle d'un tiers par des formules du type « de quoi je me mêle » aux formules sanctionnant des attitudes plus globales comme « ne coupe pas la parole ».

On peut aussi reprocher à quelqu'un son comportement : « vous voulez toujours changer le monde vous autres » (*Chevaux* : 79), la formule est stéréotypée au niveau de l'*elocutio* dans son début, la suite relève du stéréotype d'*inventio* puisqu'elle fait référence aux longues discussions où les intellectuels de gauche croient changer le monde par leur parole. Une autre formule utilisée est « ce que tu peux être emmerdant avec la nourriture » (*Chevaux* : 66), mais cette formule pourrait être construite avec n'importe quel adjectif dépréciatif : « ce que tu peux être bête/idiot/méchant... ». C'est le vice-consul et Anne-Marie Stretter qui font le plus souvent l'objet de critiques comportementales qui émanent du « on ». Toutefois, la face positive des personnages n'est attaquée qu'à destination du lecteur, dans la mesure où le « on » ne s'adresse jamais directement aux personnages. On critique, par exemple, Anne-Marie Stretter d'avoir invité le vice-consul (p. 93), on dit qu'« elle aurait pu, quand même, nous éviter cette présence gênante » (p. 97) lui reprochant ainsi de ne pas ménager les faces de ses invités.

Les reproches peuvent revêtir une forme indirecte. Ainsi, le locuteur peut, par la formule « on ne m'y reprendra plus... » (*Chevaux* : 51), s'attribuer la responsabilité de la chose, l'attribuer au lieu plutôt qu'aux gens : « ici, c'est de la folie » (*Chevaux* : 49) ou encore attribuer le fait à une intention de l'interlocuteur « tu le fais exprès » (*Ravissement* : 103), « Pourquoi t'arranges-tu pour... » (*Chevaux* : 89).

Le reproche peut aussi être modalisé par une formule-amorce du type « Je voulais te dire aussi quelque chose » (*Chevaux* : 89), mais qui peut servir d'adoucisseur pour tout sujet délicat à aborder.

* Les *insultes* sont très nombreuses dans le texte durassien. Elles constituent, à l'exception des insultes proférées lors de l'acte sexuel, une véritable agression de la face positive du partenaire de l'interaction dont elles réclament, en général, la présence. À notre sens, seule l'insulte relative à un membre de la famille peut aussi être prise comme insulte personnelle, alors que les autres, dans la mesure où elles ne sont pas adressées directement à la personne elle-même, en perdent le statut :

« C'est un con, dit Joseph. Pas méchant, mais vraiment trop con. » (*Barrage* : 137). - Cette folle, cette folle, dit Ludi, et elle se fait une gloire, oui, une gloire, d'être comme ça, sourde à tout ce qu'on peut lui dire (*Chevaux* : 147-148).

Dans le premier exemple, Joseph parle de M. Jo à Suzanne ; dans le deuxième, Ludi parle de Gina à Sara.

L'insulte ne correspond à aucun performatif - dire « je t'insulte » n'insulte pas. Elle est fortement lexicalisée et toute culture a son propre répertoire. Ainsi, dans la culture arabo-musulmane, l'insulte porte souvent sur les parents et plus spécifiquement sur la mère ; dans la culture européenne, l'insulte porte plus souvent sur l'individu lui-même. Son impact théorique dépend aussi de facteurs culturels et aura un impact décuplé dans

les cultures où le verbe est plus important que l'acte.

Chez Duras, l'insulte se produit souvent dans un cadre familial (la mère insulte sa fille ; le fils, sa mère ; le frère l'autre frère et ainsi de suite) et montre toute la violence de ce type de rapports :

Après cette sortie-là les parents étaient restés dans leur chambre pendant trois jours, ils ne voulaient plus ouvrir leur porte à leurs enfants ni même leur répondre. Jeanne pleurait, elle les insultait, elle hurlait qu'elle allait les tuer (Pluie : 52). Joseph s'était levé et il s'était approché de la mère. « Si tu y touches encore, lui dit-il doucement une seule fois encore, je fous le camp avec elle à Ram. Tu es une vieille cinglée. Maintenant, j'en suis tout à fait sûr. » [...] La tête dans ses mains, elle pleurait. « Hélas ! je suis une vieille cinglée » (Barrage : 123-125 ; nous soulignons).

Le deuxième exemple montre à quel point la mère se définit par son fils, à quel point elle a tendance à reprendre l'image qu'il lui donne d'elle-même. La mère, ici, s'auto-insulte dérogeant à la loi de dignité.

L'insulte peut se produire entre amis et au sein d'un couple :

Elle lui apprend qu'elle a démissionné de son poste de professeur. Il crie contre elle. Espèce d'idiote, de folle, il dit. Ce n'est pas moi qui vais vous entretenir, n'y comptez pas. Elle rit beaucoup beaucoup et il finit par rire avec elle (Yeux : 82 ; nous soulignons).

L'insulte est ici une insulte directement réactive et a moins d'impact qu'une insulte initiative (c'est-à-dire qui correspond à un comportement plus général). Le cri est théoriquement un durcisseur d'agression, toutefois dans la mesure où il traduit un énervement qui permet d'expliquer voire de justifier l'insulte, il fonctionne, pour cet acte, en adoucisseur. Le rire est généralement le meilleur moyen de désarmer l'insulte.

En fait, cet acte de langage a un aspect affectif très marqué qui explique d'ailleurs certains emplois paradoxaux où l'insulte peut constituer un véritable marqueur d'affection. Elle équivaut alors à une forme d'hypocoristique, mais sans employer les voies communes de l'affection. Ludi utilise souvent des insultes de ce type :

- Il y avait le pêcheur, dit le petit, je voudrais avoir un poisson. - Pourquoi tu les aimes tellement les poissons ? - Je ne sais pas. J'aime les poissons encore plus que toi. - Salaud, dit Ludi. Je leur dirai, aux poissons que tu es un salaud (Chevaux : 65 ; nous soulignons). - J'ai faim. - Dis-le à ta salope de mère, dit Ludi. Je ne peux plus rien pour toi. - On rentre, dit Sara (Chevaux : 78 ; nous soulignons).

Le deuxième exemple est une forme d'insulte « gentille » qui fonctionne aussi par trope communicationnel. En outre, tout adoucisseur d'insulte fonctionne en transformateur :

[...] et puis, Jeanne, elle chantait A la claire fontaine. Alors voyez, disait Ernesto, bande de petits cons, assez hurlé (Pluie : 51 ; nous soulignons).

Certains actes ou certains propos sont insultants parce qu'ils attaquent directement la face positive de l'allocutaire sans avoir en eux-mêmes le statut d'insultes :

- Tu n'y connais rien, dit Gina. Il faut quinze jours pour que ça arrive ici (Chevaux : 73). « Qu'est-ce que tu fous là ? - Il fait chaud, dit Suzanne. - Il fait chaud pour tout le monde » (Barrage : 13). L'instituteur regarde ces gens, il les a

oubliés (Pluie : 76).

Reprocher à quelqu'un de ne rien y connaître, oublier ses partenaires d'interaction ou demander à quelqu'un de justifier sa présence sont des comportements qui, sans être des insultes, peuvent être qualifiés d'insultants. L'existence relativement fréquente de ce type de phrases contribue au fait que les personnages durassiens apparaissent rarement comme très polis.

Quant aux comportements vexatoires, que ce soient M. Jo, l'amant chinois, l'héroïne de *L'amant* ou le vice-consul, ils les connaissent bien. L'amant chinois, par exemple, non seulement doit inviter la mère et les frères au restaurant, mais en plus les frères ne daignent même pas lui adresser la parole pour lui demander une faveur supplémentaire : aller danser à la Source (p. 64-65).

Les insultes reliées à l'acte sexuel consistent généralement, chez Duras, à traiter la femme de prostituée, de dégueulasse ou de chienne. Elles fonctionnent théoriquement comme acte agressif à l'encontre de la face positive, mais ces insultes accompagnent la jouissance qu'elles augmentent comme si le plaisir ne pouvait arriver que dans une espèce de perte de dignité. Même si le fait peut correspondre à certains comportements sexuels dans la vie réelle, cet acte de langage fonctionne en osmose avec les héroïnes de l'univers durassien très souvent marquées par la honte. En fait, il s'agit d'un acte faussement menaçant et associé au jeu sexuel. On les retrouve dans presque toutes les scènes érotiques durassiennes :

Il devient brutal, son sentiment est désespéré, il se jette sur moi, il mange les seins d'enfant, il crie, il insulte. Je ferme les yeux sur le plaisir très fort. [...] Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour, [...] (Amant : 53-54 ; nous soulignons).

Par ailleurs, nous retrouvons une nouvelle fois ici la technique durassienne de scission de l'acte de langage : illocutoire + contenu propositionnel, mais cette fois, contrairement aux exemples analysés précédemment, l'ordre est respecté.

L'insulte peut être également réclamée par la personne elle-même :

Il questionne sur l'autre homme. Elle dit qu'il frappe aussi. Ils regardent les endroits de son corps que cet autre homme a frappés. Elle dit qu'il l'aime et qu'il l'insulte avec les mêmes mots, que c'est ainsi souvent avec les hommes, qu'elle le leur demande. [...] Il lui demande de répéter les insultes. Elle le fait (Yeux : 126 ; nous soulignons).

Comme dans l'exemple, le contenu de l'insulte reste souvent dans le non-dit du texte et c'est leur caractéristique énonciative qui est alors décrite par le texte :

- La répétition de l'insulte à l'instant précis où elle a été proférée la première fois, quand la brutalité apparaît sans qu'on sache encore ce qu'elle sera (Yeux : 128). Chauvin proféra un mot à voix basse. Le regard d'Anne Desbaresdes s'évanouit lentement sous l'insulte, s'ensommeilla (Moderato : 88).

Dans le premier cas, l'accent est mis sur la brutalité de l'énonciation, dans le deuxième sur l'effet perlocutoire, mais en aucun cas sur le contenu lui-même.

Avant de passer à la politesse positive, il reste à signaler que tous les actes de langage (ou équivalents) qui relèvent de l'émotionnel¹⁸⁰ sont menaçants pour la face

positive du locuteur, mais aussi pour la face négative de l'interlocuteur. Aussi voit-on apparaître une des expressions visant à arrêter l'autre dans son épanchement affectif du type « ne pleure pas ». Parfois, peuvent s'y ajouter un terme d'adresse, une expression du type « je t'en supplie » ou « je t'en prie » :

Ernesto : Pleure pas m'man, pleure pas j't'en supplie. La mère : J'pleure plus, c'est fini... (Pluie : 90).

La répétition de l'injonction vise à réduire l'emploi de l'impératif qui donne à croire que la volonté a un impact quelconque sur l'émotion, elle marque l'émotion du locuteur et traduit ainsi une forme d'empathie¹⁸¹ qui est, somme toute, la seule réaction polie à l'épanchement émotionnel, car, à notre avis, l'affirmation de Traverso (2000 : 207) faite pour la confiance est généralisable à toute situation conversationnelle d'épanchement :

[...] il existe, chez le locuteur, un postulat d'empathie et une attente de manifestation de cette empathie de la part de son confident.

La réponse de la mère est également stéréotypée, elle fait comme si l'« ordre » avait exercé son effet illocutoire, et que les paroles de l'autre avaient eu une vertu apaisante. Il est à noter que ces paroles ne s'accompagnent pas nécessairement d'un arrêt effectif des larmes. D'autres réponses sont possibles visant à minimiser le fait de pleurer, du type « c'est rien », « c'est pas grave ».

Pour arrêter la colère de l'autre, existent des formules du type « ne t'énerve pas », « cesse de crier », « calme-toi ». Pour la plainte, « arrête de te plaindre », « cesse de te lamenter ». C'est donc souvent par l'impératif qu'on tente de faire cesser toute forme d'épanchement. On agit en quelque sorte comme si on feint de croire que l'autre peut contrôler son émotion, et on le rappelle ainsi à sa dignité. Dans le *Barrage*, ces formules sont fréquentes :

Elle se leva et s'approcha de M. Jo. « Faites pas cette gueule-là. » (Barrage : 68). « Pourquoi tu chiales ? demanda Suzanne. - Ça va recommencer, il va falloir tout recommencer. - Faut pas te plaindre, dit Suzanne. - Je ne me plains pas, mais j'ai plus la force de recommencer encore une fois. » (Barrage : 211).

La formule impérative est précédée dans le deuxième exemple d'une interrogation visant à une certaine rationalisation de l'émotion. Parfois l'ordre ne porte pas sur l'arrêt de l'émotion mais sur une activité annexe avec une même finalité, celle de faire cesser l'épanchement émotionnel :

« Mange, dit Joseph. - Laisse-moi tranquille. » Sa voix était mauvaise. [...] « Pourquoi tu fais cette gueule-là ? » demanda Joseph. Elle devint toute rouge et cria : « Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne reverra pas sa bague. - On ne te parle pas de ça, dit Joseph, on te demande de manger. » (Barrage : 117).

¹⁸⁰ Ce sont dans la terminologie de Searle (1982) les actes expressifs.

¹⁸¹ L'empathie est définie en ces termes par Brunel et Cosnier (cités par Traverso 2000 : 207) : « Tout processus interactionnel a pour objectif sous-jacent, explicite ou implicite, de permettre un partage de représentations d'affects et d'actions ; ce qui n'exclut pas l'échange informatif, mais l'échange nous semble être au service du partage. C'est cet aspect de partage que nous appelons empathie ».

Le locuteur dispose aussi de formules pour avertir l'autre de sa colère possible. Mais la colère devient alors une forme d'avertissement ou de menace potentielle :

Le père : Attention Natacha... Je m'en vais m'énerver qu'ça va pas tarder... (Pluie : 38).

Ici, se mêlent l'expression d'un parler populaire et les expressions normales du type « attention, je vais m'énerver » avec les variantes « je te préviens » ou « je t'avertis » et « je vais me mettre en colère ». On pourrait aussi avoir « cesse de m'énerver ou de me mettre en colère » où l'avertissement disparaît.

Le dernier acte relatif au risque de perte de sa face positive par le biais de l'émotionnel que nous examinerons est l'indignation. S'indigner, au même titre que se plaindre ou supplier d'ailleurs, c'est révéler une partie de son moi intime, montrer une faiblesse puisqu'on montre que quelque chose parvient à nous toucher. C'est donc, dans une certaine mesure, contrevenir à la « loi de dignité » dont parle Kerbrat-Orecchioni (1986 : 235). Aussi, une série de formules stéréotypées vont aider à exprimer ce sentiment « Jusqu'où ira-t-il ? » (*Consul* : 143), « Ah, je vous jure » (*Moderato* : 11), « Ça alors c'est trop fort » (*Moderato* : 73) qui pourraient se réduire à un simple « ça alors ». Ces expressions concernent des situations ou des êtres extérieurs à la conversation. Si les propos de l'autre dérangent, on peut faire comme la bonne des *Chevaux* (p. 50) et dire « Dites donc..., il n'est pas plus à la con que vous », on pourrait aussi dire « comment oses-tu dire/prétendre... » et lorsqu'on est accusé injustement, utiliser le type « moi, jamais ».

(2) Actes de langage et politesse positive.

*** L'offre.**

Ce terme peut englober des actes allant du cadeau à l'offre de service en passant par l'offre d'un repas ou d'un verre. L'offre fait partie des vrais *FFAs*, elle est valorisante pour les faces du bénéficiaire et aussi pour le donateur, puisqu'elle le place en position haute, lui donne de la face et le fait passer pour généreux. Le seul risque est que l'autre devienne débiteur. Aussi, par le procédé de rééquilibrage des relations décrit par Goffman, l'offre est-elle immédiatement suivie de remerciements de la part du bénéficiaire.

De manière générale, les personnages durassiens, à l'exception de M. Jo, font peu de cadeaux et offrent rarement leurs services. La plupart d'entre eux n'offrent que des verres dans les bistrotts ou alors, comme l'amant chinois, des repas dans les restaurants.

Les cadeaux.

Une seule offre de cadeau, à notre avis, se passe conformément au script idéal. M. Andesmas va offrir une pièce de monnaie à la fille de Michel Arc :

Elle attendait. M. Andesmas fit un effort, remua dans son fauteuil et prit dans la poche de son gilet une pièce de cent francs. Il la lui tendit. C'est à cela aussi qu'elle arriva vers lui et prit très simplement la pièce de cent francs qu'il fut

confirmé dans cette impression qu'elle était encore une enfant. - Monsieur, monsieur Andemas, merci bien (Après-midi : 27).

Le vieillard n'a plus l'air d'avoir l'habitude de donner (il « fit un effort »). La jeune fille prend la pièce sans façon (il peut, dans le scénario réel, y avoir un simulacre de refus), elle remercie dans une formule consacrée (« merci bien ») et la répétition de « monsieur » sert de durcisseur au remerciement.

Par contre, les différents cadeaux de M. Jo reçoivent un autre sort, lui qui offre une bague à Suzanne, un phonographe à la famille et qui paie en général le champagne lors des sorties à Ram.

La scène du phono est remarquable par l'analyse de la politesse qu'en donne le commentaire narratif :

M. Jo arriva haletant près de Suzanne. Il posa le paquet sur la table du salon et poussa un soupir de soulagement. Ça devait être lourd. Suzanne 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. - C'est lourd, dit M. Jo. C'est le phono. Je suis comme ça, je fais ce que je dis. J'espère que vous apprendrez à me connaître », ajouta-t-il pour asseoir sa victoire, et au cas où Suzanne ne se serait pas fait cette réflexion à elle-même. D'une part, il y avait ce phono, sur la table. Dans le bungalow. Et d'autre part, il y avait dans le cadre de la porte ouverte, la mère et Joseph, aussi assoiffés de voir que des prisonniers derrière une grille. C'était grâce à elle qu'il était maintenant là, sur la table. [...]
Frémissant, triomphant, M. Jo se dirigea vers le paquet. D'un bond, Suzanne fut près de lui et lui interdit d'approcher. Interloqué, il laissa tomber ses bras et la regarda sans comprendre. « Il faut les attendre », dit Suzanne. On ne pouvait ouvrir le paquet que devant Joseph. [...] « J'ai pas de veine », déclara-t-il. M. Jo se décourageait vite. « C'est comme si j'avais craché dans l'eau, reprit-il. Rien ne vous touche, même pas mes intentions les plus délicates. Ce que vous aimez c'est les types du genre de... » [...] « Vous pourriez m'en donner dix, de phonos, ce sera toujours comme ça. » M. Jo baissa la tête effondré. « J'ai pas de veine, voilà qu'à cause de ce phono vous me dites des méchancetés. » Sur le chemin Joseph et la mère revenaient. [...] Ils ne pouvaient pas ne pas avoir vu le paquet sur la table. C'était impossible. Cependant, rien ne pouvait révéler qu'ils l'avaient vu sauf l'air qu'ils avaient d'éviter de le voir, de contourner la table de loin afin de ne pas avoir à le faire de trop près, comme s'ils ne voyaient rien. Sauf aussi une espèce de sourire contenu sur le visage de la mère qui ce soir ne gueulait pas, ne se plaignait pas de sa fatigue et la supportait allègrement [...] (Barrage : 66-69 ; nous soulignons).

Une autre scène s'enchaîne dans la scène du cadeau : celle de l'invitation à rester dîner. Elle a pour but de retarder la réception du cadeau et ce n'est qu'à la page 72 qu'à l'occasion d'une réflexion de la mère, Suzanne trouve l'opportunité de parler du phonographe et que le lecteur pourra assister à la réception du cadeau :

« C'est un phonographe », dit Suzanne. Joseph s'arrêta net de manger. Sous ses paupières à demi levées, ses yeux apparurent éclatants. Chacun le regardait, même M. Jo. « On en a déjà un, dit Joseph, de phono. - Je crois, dit M. Jo, que celui-ci est, comment dire ? plus moderne. » Suzanne quitta la table, alla vers le

paquet. [...] Suzanne [...] sortit une enveloppe de disques et la lui [Joseph] apporta. Ils étaient tous en anglais sauf un intitulé : Un soir à Singapour. Joseph les regarda les uns après les autres. « C'est des conneries, déclara-t-il à voix basse, mais ça ne fait rien. - J'ai choisi les nouveautés de Paris », dit timidement M. Jo un peu décontenancé devant ce déchaînement de Joseph et l'indifférence totale dans laquelle on le reléguait. Mais Joseph n'insista pas. Il s'empara du phono, le posa sur la table du salon et s'assit auprès de lui. Il prit ensuite un disque, le mit sur le plateau [...]. A la fin du disque la glace était fondue. Joseph se marrait. Suzanne se marrait. Et même la mère : « C'est beau », dit-elle. M. Jo éclatait de l'envie de voir son cas reconsidéré. Il allait de l'un à l'autre, cherchant à être enfin admis comme le bienfaiteur de la famille. Mais en vain. Pour personne autour de lui il n'y avait de relation entre le phonographe et son donateur. [...] M. Jo finit par s'en aller (Barrage : 72-74, nous soulignons).

Celui qui fait un cadeau à l'autre espère par cet acte flatter sa face positive, mais aussi gagner de la face lui-même, en se faisant passer pour un homme riche et généreux. Cet aspect est fortement souligné par le texte durassien (air victorieux, reconnaissance en tant que bienfaiteur...). Or cette offre - bien qu'elle fasse secrètement plaisir à la famille - est traitée quasiment comme un FTA dans la mesure où la famille y voit surtout la supériorité que l'acte confère à M. Jo qui espère clairement en retirer quelques privilèges (privilèges sexuels avec Suzanne, meilleure acceptation au sein de la famille). La famille répond au FFA, par l'envoi d'une série de FTAs. Suzanne d'abord, qui refuse à M. Jo l'avantage qu'aurait pu lui conférer le cadeau, Joseph et la mère ensuite, en faisant semblant de l'ignorer et Joseph encore, en dénigrant à la fois le phonographe (inutile puisqu'ils en ont déjà un) et les disques (qualifiés de conneries). L'attitude normale aurait été de remercier et de renforcer les remerciements par un enthousiasme de bon ton. Mais, il faut dire que l'attitude de M. Jo n'est elle-même guère polie dans la mesure où un cadeau s'offre généralement avec une certaine discrétion pour minimiser la plus value que cette offre confère à la face positive du donateur. Le commentaire narratif anticipatif donne à croire que M. Jo respecte la règle :

La première chose importante qu'il lui donna, un mois après leur rencontre fut un phonographe. En apparence il le donna avec facilité comme l'on fait d'une cigarette, mais il ne négligea pas d'en tirer quelque faveur auprès de Suzanne (Barrage : 58 ; nous soulignons).

Toutefois, la mise en texte de la scène montre un M. Jo qui renforce, par toute une série d'attitudes, l'aspect ostentatoire de son acte.

L'épisode du diamant met en scène tout un jeu entre pouvoir de l'argent, envie d'argent, dignité et sentiment. Une fois encore, le cadeau sera refusé en tant que tel et se transformera en véritable FTA :

« Je les ai apportés », dit M. Jo avec calme. Suzanne sursauta. « Quoi ? les diamants ? - Les diamants. Vous pouvez choisir, vous pouvez toujours choisir, on ne sait jamais. » Elle regarda sceptique. Mais déjà il avait sorti de sa poche un petit paquet entouré de papier de soie et il le déplia lentement. Trois papiers de soie tombèrent à terre. Trois bagues s'éparpillèrent dans le creux de sa main. [...] « Ça vient de ma mère, dit M. Jo, avec sentiment, elle les aimait à la folie. » (Barrage : 109).

Au départ, M. Jo n'a l'intention d'offrir un diamant à Suzanne que si elle accepte de partir avec lui. Alors qu'il lui demande lequel lui plairait le mieux, Suzanne ne cherche qu'à savoir quelle bague est la plus chère (*Barrage* : 111). C'est en fait, Joseph qui indirectement oblige M. Jo à donner la bague à Suzanne. Il exige de Suzanne qu'elle la rende immédiatement et reproche, en même temps, à M. Jo de n'avoir apporté les bagues que pour les montrer et ainsi se faire valoir en montrant son argent. C'est du moins ce qu'implicite sa question : « Vous lui avez apporté comme ça, rien que pour lui montrer ? » (p. 113). La question fonctionne en reproche indirect. Suzanne avoue, au grand embarras, de M. Jo, le chantage exercé. Joseph s'énerve et menace de jeter la bague dans la rivière. C'est alors que Suzanne déclare à M. Jo : « Je crois que c'est pas la peine de revenir » (p. 114). Ce n'est qu'après tous ces événements que M. Jo se décide à faire cadeau de la bague à Suzanne :

« Je vous la donne tout de même ! cria-t-il, allez le dire à Joseph. » Suzanne se leva à son tour. Il avait sorti la bague et la tendait à Suzanne. Elle la regarda encore. Elle était à elle. Elle la prit, ne la passa pas à son doigt mais l'enferma dans sa main et sans dire au revoir à M. Jo, elle courut vers le bungalow. »
(*Barrage* : 115 ; nous soulignons).

Le diamant n'est pas un vrai cadeau puisqu'il n'est pas désintéressé et que l'idée de désintéret est, à notre avis, une des conditions préalables du cadeau. En fait, il sert à un ignoble chantage. Toutefois, à la fin, il se transforme en vrai cadeau. La jeune fille non seulement ne dit pas merci, mais en plus elle part sans même prendre la peine de saluer.

Si l'attitude de Suzanne et de sa famille ne correspond pas à l'attitude recommandée, elle permet de faire apparaître le fonctionnement réel de l'acte et de mettre en évidence toutes les attaques de face. Kerbrat-Orecchioni (1992 : 171-172) dit du cadeau qu'il est un acte non verbal et décrit son fonctionnement sur le plan de la politesse en ces termes :

* pour le donateur : [il] lèse sa face négative (FTA), mais valorise sa face positive (anti-FTA)¹⁸² - le donateur exhibant à travers le cadeau sa richesse et sa générosité ;

* pour le destinataire : [il] constitue en ce qui concerne sa face négative un anti-FTA (tout cadeau est un transfert de bien, donc une lésion pour l'un, mais pour l'autre, une extension territoriale), mais aussi secondairement un FTA, car il crée une dette pour le receveur, lequel risque de se sentir « obligé », c'est-à-dire tenu de fournir en retour, comme dans le système du *potlach*, une contrepartie ; même chose de sa face positive : flatté par cette marque d'attention, le receveur d'un cadeau se trouve en même temps placé dans la position subalterne d'un débiteur, qui risque de perdre la face s'il se montre plus tard incapable d'acquitter sa dette.

Les cadeaux de M. Jo sont ressentis comme une façon d'exhiber sa richesse et Joseph, comme Suzanne, refuse toute dette face à ce type qu'ils trouvent « con ».

L'offre en tant que telle.

¹⁸² L'offre peut se produire dans un contexte de réparation et s'éloigne ainsi du cadeau par l'expression etait alors équivalente à FTA.

l'absence de gratuité totale qu'elle suppose. L'offre d'argent en est un exemple. Elle est très menaçante pour la face positive du bénéficiaire, comme le montre l'exemple de *La Chine* :

« [...] Il faut que tu ailles voir la mère aujourd'hui même pour la question de l'argent. Après ce serait trop tard. Tu dois être très poli avec elle. Très respectueux pour qu'elle ne soit pas honteuse d'accepter l'argent. » (p. 129 ; nous soulignons).

C'est le père du Chinois qui donne l'ordre de réparer le préjudice moral que son fils a causé à la jeune fille. Le père insiste sur l'humiliation que représente dans un tel cas ce type d'offre et la nécessité d'adoucir l'agression par des marques de respect. L'offre n'est pas ici spontanée, mais résulte d'une demande écrite du frère aîné qui assiste d'ailleurs à la scène :

- C'est moi qui l'ai écrite. C'est une lettre très claire. Votre père ne vous a pas dit ce qu'on voulait ? Le Chinois ignore le fils. Il s'adresse à la mère : - Mon père ne veut pas du mariage de son fils avec votre fille, Madame. Mais il est prêt à vous donner l'argent nécessaire pour liquider vos dettes et quitter l'Indochine. [...] Le frère aîné : - Combien ? Le Chinois fait comme s'il n'avait pas entendu. La mère est débordée, elle gémit tout à coup. Le Chinois lui sourit. La mère dit : - Mais, Monsieur... le dire comme ça, Monsieur, comment voulez-vous que j'y arrive. Comment voulez-vous calculer une chose comme ça... le déshonneur ? - Il ne faut pas calculer une chose comme ça Madame. Il vous faut dire la somme qu'il vous ferait plaisir d'avoir (Chine : 132-133 ; nous soulignons).

L'argent proposé est clairement présenté comme une réparation de l'outrage subi. Mais la mère dénonce dans le même temps l'insuffisance de ce moyen pour réparer les préjudices moraux. Les différents adoucisseurs, certains transformateurs comme le fait de placer l'argent sur le plan d'un souhait, d'un désir vont réussir à atténuer le caractère insultant que cette offre, véritable agression de la face positive, revêt.

L'héroïne - l'enfant, comme l'appelle le texte - réagit d'abord violemment au récit de la scène que lui fait le Chinois par un « comment vous avez osé » (p. 151). Le « vous » est clairement noté comme durcisseur de reproche comme l'indique, par effet rétroactif, le commentaire narratif de la réplique suivante (« elle dit - le tutoiement a repris - » p. 152). Elle finit toutefois par accepter l'argent en lui donnant son vrai sens, celui d'une espèce de prostitution :

- Combien il faudrait pour tout de suite ?... J'ai apporté que cinq cent piastres. - Cinq cents piastres pour tout de suite... d'accord... pourquoi pas ? Il pose l'enveloppe sur la table. Elle se déshabille. Elle enlève sa robe d'un seul geste, par le haut. Il ne peut pas encore voir ce geste sans être ému. Il dit : - Qu'est-ce que tu fais ? (Chine : 152-153).

On constate donc que la nature de l'objet offert opère en véritable transformateur de l'acte. L'argent transforme ici le FFA en véritable FTA, alors que l'offre appartient plutôt à la politesse positive.

L'offre peut aussi se situer dans le contexte d'une réparation plus rituelle. Lorsque un individu X vient chez un individu Y, ce dernier lui fait assez rapidement une série d'offres (un siège, à boire, à manger). Ces offres sont censées montrer à l'autre qu'il ne dérange

pas, qu'il est le « bienvenu », et elles redonnent de la face positive à ceux qui ont pris le risque d'encourir une rebuffade :

Avec difficulté, M. Andesmas se releva de son fauteuil et s'en écarta. - Je vous en prie, dit-il. La femme examina le fauteuil vide, hésita un peu, puis elle refusa. - Je vous remercie, mais je suis bien, là. M. Andesmas n'insista pas (Après-midi : 68-69 ; nous soulignons).

L'hésitation de Mme Arc s'explique par le fait que M. Andesmas offre son propre fauteuil et que la bénéficiaire de l'offre est en train d'estimer laquelle des deux attaques serait la moins lourde : refuser et alors commettre un *FTA* contre la face positive¹⁸³ ou accepter et commettre un *FTA* relativement important contre la face négative (accepter le fauteuil personnel d'une personne âgée - qui plus est, était occupé par la personne - constitue un acte très menaçant même si on ne fait qu'accepter une proposition). Le texte illustre donc un de ces cas de conflits dont parle Kerbrat-Orecchioni (1992 : 270-280). Le conflit est ici de l'ordre de ceux qui opposent « les faces négative et positive de l'allocutaire ».

D'autres offres ont comme cadre les bistrots. La plupart des personnages durassiens acceptent les verres qu'on leur y offre :

L'ami du client offre un verre de manzanilla à Maria. Elle accepte (Dix heures : 17).

La manière de présenter l'homme montre le degré d'éloignement du personnage par rapport à Maria et traduit un fonctionnement profond des bistrots où il n'est pas rare qu'un parfait inconnu offre un verre. L'acceptation serait normale ainsi qu'en témoigne une des formules rituelles de proposition : « un petit verre, ça ne se refuse pas », si l'offre n'était destinée à une femme et n'était donc pas connotée de tentative de séduction. Anne Desbaresdes accepte, elle aussi, les verres de vin offerts par Chauvin ; la famille de Suzanne, le champagne de M. Jo ; la famille de *L'amant*, les verres et les repas du Chinois et les clients du *Balto*, après une certaine réserve, l'offre de tournée générale d'un parfait inconnu qu'ils soupçonnent d'être un policier. Maria, quant à elle, refusera le deuxième verre de l'ami du client mais s'en était en quelque sorte justifiée préalablement par un impératif temporel :

- Il faut que je rentre, dit-elle. [...] - Encore une manzanilla ? Non, elle ne veut plus boire (Dix heures : 17).

Parfois, c'est la nourriture qui est offerte :

Ils s'arrêtent devant les marchands ambulants. L'enfant regarde les gâteaux - faits de maïs éclaté dans du lait de coco et sucrés à la mélasse et enveloppés dans de la feuille de bananier. Le Chinois lui en offre un. Elle le prend. Elle le dévore. Elle ne dit pas merci. [...] Il la regarde dévorer le gâteau. C'est à ce moment qu'il la tutoie : - Tu en veux un autre ? Elle voit qu'il rit. Elle dit que non, elle n'en veut pas (Chine : 39 ; nous soulignons).

La jeune fille accepte sans dire merci, le fait n'est pas rare et est à chaque fois souligné chez Duras. Le commentaire narratif met l'accent sur la supériorité et le pouvoir conférés par toute offre, si minime soit-elle : le Chinois se permet immédiatement de tutoyer

¹⁸³ Kerbrat-Orecchioni (1992 : 236) dit que l'offre, l'invitation et la proposition sont « des actes qu'il est particulièrement difficile de rejeter (tout comme il est difficile de refuser un cadeau), puisqu'ils sont censés être accomplis avant tout dans l'intérêt du destinataire ».

l'enfant. L'offre est renouvelée dans une formule stéréotypée mais le rire qui l'accompagne opère en transformateur (l'offre devient menaçante) et engendre le refus.

Un autre cas intéressant est l'offre de nourriture faite par Gina aux vieux parents du démineur :

- Les pâtes, dit-elle enfin, vous les voulez à la sauce à la viande ou à la sauce aux vongole ? Le vieux parut embarrassé, même un peu gêné. - Si vous les vouliez aux vongole, continua Gina, il y en a de toutes faites à la maison et je vous les envoie tout de suite au lieu de ce soir. - Tout le monde aime les pâtes aux vongole, dit l'épicier. - Non, dit l'un des douaniers, à la viande, oui, tout le monde, mais pas aux vongole. Ainsi, moi je ne les aime pas. - Ça tombe bien, dit Gina. Alors ? - Ce n'est pas la peine, dit la vieille femme, elle se ravisa et montra son mari, ou bien alors pour lui, un peu, si vous voulez. - Je vous les fais porter tout de suite, dit Gina, avec du vin (Chevaux : 45-46).

Gina, en proposant un choix, présuppose l'offre comme déjà acceptée. Cette offre suscite l'embarras du vieux, et c'est donc plus en *FTA* qu'elle est ressentie. Intervient alors le douanier qui, sous l'apparence de considérations de portée générale, formule ce qui pourrait être pris comme une demande indirecte. Gina, par un « ça tombe bien », refuse toute possibilité de satisfaire l'éventuelle demande et commet ainsi une véritable agression pour la face positive du douanier. L'exemple montre très clairement qu'au sein d'un polylogue, un *FFA* pour les uns peut être un *FTA* renforcé pour les autres. La vieille dame refuse poliment en feignant, par l'utilisation de la formule « ce n'est pas la peine », de ménager la face positive de Gina. Ensuite, pensant à son mari, elle accepte, mais cumule les adoucisseurs puisque, au fait que ce ne soit pas pour elle mais pour lui, s'ajoute l'utilisation du minimisateur « un peu » et du modalisateur « si vous voulez ». Sur le plan de la politesse λ -orientée, l'offre de Gina est d'abord très menaçante pour elle-même : non seulement elle lèse son propre territoire, mais elle touche à sa propre face positive dans la mesure où elle se place en cuisinière pour le couple. Le fait qu'elle réponde, devant la gêne du vieux, qu'« il y en a de toutes faites à la maison » fonctionne en adoucisseur par rapport à sa propre face positive. Elle enlève ainsi aux autres toute crainte de commettre un *FTA* et force à l'acceptation. Toutefois, la totalité de l'offre est un véritable *FTA* contre Ludi puisque Gina donne, par pure provocation, le plat qu'il préfère.

L'offre peut être un véritable acte de langage et s'assimile alors plus ou moins aux propositions de faire quelque chose ou de rendre service. Elles sont souvent reliées au désir et font partie de la relation de la femme et de l'être à l'écoute. La proposition est faite par l'homme et la règle durassienne est l'acceptation et donc la soumission de la femme au désir masculin. Ce scénario se retrouve aussi bien dans *Les yeux* que dans *Les chevaux*, dans *L'amant* que dans *Moderato*. Les propositions faites par le mari sont assez systématiquement refusées, comme la grande majorité de celles que Jacques fait à Sara. Mais là encore, c'est assez symptomatique de la relation mari et femme qui, chez Duras, n'est aucunement le lieu de l'épanouissement.

Quant à la réponse aux autres propositions, elle peut revêtir la forme codifiée d'un refus ou d'une acceptation qui peut, elle aussi, être codifiée puisqu'elle met, comme nous l'avons dit, en risque les deux faces de celui qui la formule. Les expressions que nous offre le texte durassien témoignent d'une certaine réserve dans cette acceptation. Il

semblerait qu'on « ne saute pas de joie », ce qui permet de ménager sa face positive. Cette réserve correspond à la difficulté pour l'héroïne à exprimer son être ou ses propres désirs. Nous trouvons les formules du type « pourquoi pas ? » (*Chevaux* : 22 ; 100), « je ne demande pas mieux » (*Chevaux* : 72), « quand vous voudrez » (*Chevaux* : 21), « si vous voulez... » (*Chevaux* : 21), « je veux bien » (*Chevaux* : 28) ou « j'aimerais bien » (*Chevaux* : 29). Mais il n'en reste pas moins que ces expressions existent aussi dans les conversations ordinaires et il ne serait pas dénué d'intérêt d'en mesurer la fréquence par rapport à celles exprimant un enthousiasme quelconque. Très souvent aussi, le texte mentionne la réalisation non verbale de l'illocutoire :

- [...] Si nous allions près des baies ? Ils se lèvent, traversent la salle à manger vide (*Détruire* :17). - Si on l'invitait à prendre un café avec nous ? Jacques accepta. L'homme vint prendre le café (*Chevaux* : 52).

Dans le deuxième exemple, nous avons une troncation de la proposition faite à l'homme. Seule, la réalisation de l'illocutoire figure sans doute, par souci d'économie narrative.

Il arrive aussi assez fréquemment que Duras note l'effet perlocutoire, qui là encore participe à la création du personnage. Ainsi, dans *Détruire*, la proposition « d'aller dans la forêt » déclenche la peur d'Élisabeth Alione qui se marque dans son regard (p. 65-70) ou dans son cri (p. 124-129), nous les retrouverons donc dans le chapitre suivant.

En fait, l'offre-cadeau en tant que valorisation de la face positive se refuse. Pour les personnages durassiens qui ne s'aiment pas, mais qui ont leur dignité, elle est toujours suspecte. D'ailleurs, le texte durassien met en évidence la supériorité et le pouvoir qu'elle confère au donateur. Il n'y a que les offres de boisson ou de nourriture qui échappent quelque peu à ce refus général. Quant aux propositions, elles sont globalement acceptées mais sans enthousiasme, ce qui n'est pas très flatteur pour la personne qui les formule. En outre, les remerciements, attitude réactive préconisée pour ce type de situation, sont extrêmement rares dans l'univers durassien.

* *L'invitation* est un acte qui fonctionne globalement en FFA pour le bénéficiaire parce que se faire inviter signifie qu'on est apprécié. Elle reste pourtant menaçante pour le territoire dans la mesure où elle noue des obligations et envahit le temps de l'invité. Inviter quelqu'un est très menaçant aussi pour les différentes faces du locuteur : il encourt un risque de refus (l'invitation présuppose une forme de réciprocité et engage un type de relation suivie dont l'autre n'a pas toujours envie), il s'engage à faire les choses au mieux et laisse envahir son territoire tant spatial que temporel. Aussi, pour diminuer les menaces territoriales, existe-il deux types d'invitation : à l'extérieur et chez soi. Inviter quelqu'un au restaurant est moins menaçant puisque l'on continue à protéger son espace privé et que l'on n'encourt pas le risque d'un refus de sa personne au travers du refus de sa maison.

L'invitation au restaurant s'apparente à l'offre de nourriture et se produit essentiellement dans *L'amant* et dans *La Chine*. Dans ce deuxième texte, la scène d'invitation de la famille au restaurant est reprise de *L'amant*, mais avec une divergence appréciable : l'invitation de la famille est imposée par la jeune fille à son amant :

- Ma famille est arrivée de Vinh-Long... on est allés au cinéma avec Than et Paulo. Je leur ai dit que tu les invitais au restaurant de Cholen (*Chine* : 156).

Vu que les propos de la jeune fille sont formulés devant sa famille, le Chinois est placé

devant le fait accompli. Il ne peut qu'accepter de les inviter, s'il veut rester poli.

Le texte durassien, dont le cadre est souvent un lieu de vacances ou un lieu public, offre peu d'exemples d'invitation à domicile. À l'inverse, celles qui y apparaissent sont souvent très détaillées. Outre les invitations apparaissant dans *Le ravissement* et dans *Le consul*¹⁸⁴, nous avons celle formulée, en termes stéréotypés, par Gina à destination de l'homme des *Chevaux* :

- Une fois, dit Gina à l'homme, il faut que vous veniez prendre un repas à la maison (Chevaux : 78).

Cet extrait met en lumière un élément du script. Il semblerait que l'invitation soit souvent précédée d'un amorçage dont nous avons ici la formule stéréotypée : « il faut/il faudrait que vous veniez dîner à la maison » sans autres précisions. Cette formule protège la face positive du locuteur de deux manières différentes : soit elle permet de tester la réaction de l'allocutaire et d'éviter ainsi un refus, soit elle permet de ne pas inviter réellement alors que le niveau d'intimité de la relation l'exigerait. Le texte ne mentionne pas la réaction de l'homme, mais, dans la vie réelle, l'obligation de répondre n'existe pas vraiment et c'est là tout l'intérêt de ce type d'amorçage.

Nous retrouverons un processus d'amorçage dans cet exemple du *Ravissement* qui, en outre, montre bien l'espèce de continuum dont parle Kerbrat-Orecchioni au niveau de la force illocutoire, puisque ici l'invitation prend la forme d'un ordre dans la bouche de Lol :

- Je veux te revoir, Tatiana. Alors ce qui aurait dû paraître naturel paraît faux. Je baisse les yeux. Tatiana qui cherche à trouver mon regard le perd comme une monnaie tombée. Pourquoi Lol qui paraît se passer de tout le monde veut-elle me revoir, moi, Tatiana ? [...] - Pourquoi désires-tu me revoir ? Cette photo t'a-t-elle donné envie de me revoir à ce point ? Je suis intriguée. [...] - On verra bien, on verra où ça mènera, je me sens si bien avec toi. - On verra, dit joyeusement Tatiana. Une tournée théâtrale passait à S. Thala cette semaine-là. N'était-ce pas une occasion de se voir ? Elles iraient ensuite chez elle, Tatiana ferait enfin la connaissance de Jean Bedford. Pierre Beugner et Jacques Hold ne pourraient-ils pas venir aussi ? Tatiana hésita puis elle dit qu'elle viendrait, qu'elle renonçait à aller à la mer. Pierre Beugner était libre. J'essaierai, dis-je, de décommander un dîner (Ravissement : 86-87).

Nous avons affaire à un script (donc à un stéréotype de *dispositio*). L'invitation proprement dite est accompagnée de négociations préliminaires : formulation d'une volonté de se revoir, hésitations, prétexte situationnel. Duras y décrit l'effet perlocutoire produit par l'exigence de Lol : gêne de Jacques Hold, inquiétude chez Tatiana. L'usage de la formule « on verra » ouvre plutôt vers le refus. L'invitation en elle-même n'est pas reproduite en discours direct, et il n'est donc pas possible d'y relever les stéréotypes d'*elocutio*. Ensuite, vient l'acceptation modérée. Duras insiste sur l'envahissement territorial puisque Tatiana doit renoncer à aller à la mer et Jacques Hold doit décommander un dîner.

Il y a aussi cette scène déchirante (*Consul* : 167-168) où le vice-consul invite Charles Rossett à monter chez lui. Les formules sont stéréotypées : « entrez un moment », « dix

¹⁸⁴ *Moderato* ne présente que la réception sans mettre en scène le processus d'invitation.

minutes, je vous en prie ». La formule de proposition sert ici à minimiser l'agression territoriale, et indique que l'on ne retiendra pas l'autre longtemps. Le refus s'exprime d'abord par un « je suis très fatigué » poli, puis par un « laissez-moi tranquille » beaucoup plus violent, mais qui correspond à l'insistance déplacée du vice-consul.

Cette façon qu'a Duras de gérer l'invitation contribue à la constitution de son personnage principal et est donc pleinement significative sur le plan narratif. Dans le script proposé, on pourrait s'étonner du refus assez agressif des différents protagonistes alors qu'ils finissent par accepter. Dans les deux cas, la proposition émane des personnages principaux en pleine fracture d'être. Cette invitation prend la forme d'un appel désespéré et suscite l'inquiétude des autres protagonistes, qui, par excès de mansuétude, finissent par accepter. Il y a donc toujours ce double niveau : un rapport certain avec les invitations réelles, mais une mise en écriture participant à la signification du texte.

* *La déclaration d'amour*, en tant qu'acte de langage, est décrite en ces termes par Kerbrat-Orecchioni :

acte de nature verbale qui constitue certes un anti-FTA pour celui qui la reçoit (c'est en général flatteur de s'entendre dire qu'on est aimé), mais en même temps une menace

—

pour la face négative du locuteur, qui se trouve assujéti à ce que jadis on nommait « le service d'amour » ;

—

pour la face positive de ce même locuteur, dans la mesure où, en avouant qu'il est « tombé » amoureux, il se trouve mis en position inférieure, en même temps que son acte encourt le risque terriblement humiliant d'un rejet de la part de l'aimé ;

—

pour la face négative de l'aimé enfin, l'amour étant, plus encore que l'amitié, une sorte de violation territoriale (1992 : 172-173).

Le clichage - Kerbrat-Orecchioni (1996b : 1) parle de « formules », Gelas (1996 : 32) d'une « formule conventionnelle quasiment figée » - se fait au niveau du locuteur sous les formes d'un « je t'aime » ou d'un « je suis amoureux de toi » qui peuvent être modalisés par un « je crois » ou « je crois bien que » visant à atténuer la menace pour la face positive du déclarant. Au niveau de l'acceptation, la formule est un « moi aussi », lorsqu'elle relève du verbal et non du gestuel. Le clichage de la réponse positive protège la face positive de l'interlocuteur. Le refus est plus libre : il peut revêtir toutes les formes allant du refus violent (« moi, non »), à la remise en doute (« c'est vrai ? ») en passant par tous les modes de dérision. Libre aussi à l'interlocuteur de faire la sourde oreille. Chez Duras, les déclarations d'amour réduites, nous l'avons vu, au simple statut d'acte de langage, génèrent une sorte de refus, normal dans le contexte durassien où les personnages ne s'aimant pas eux-mêmes ont beaucoup de mal à croire qu'on les aime :

- Je vous aime et je vous désire, dit Alissa. Élisabeth Alione ne bouge pas. Elle ferme les yeux. - Vous êtes folle, murmure-t-elle (Détruire : 101-102). - Peut-être

que je suis amoureux de toi. Il regarda encore au loin l'horizon tranquille. - Qu'est-ce que ça fait ? dit Sara en riant (Chevaux : 134).

Le premier exemple discrédite l'énonciateur ; le deuxième, l'importance du sentiment. Il est à noter que si les expressions stéréotypées sont généralement utilisées, elles ne sont nullement obligatoires. On pourrait, par exemple, déclarer, comme le signale Kerbrat-Orecchioni, son amour de manière implicite (1996b : 8). Simplement, elles offrent une possibilité de préserver ses faces en désobjectivant son énoncé, en faisant, par le jeu de polyphonie qu'elles représentent, partager la responsabilité de l'énoncé aux autres. Nous retrouverons cet acte de manière plus détaillée dans la troisième partie.

* Le dernier acte envisagé sous cette rubrique est le *compliment*. À la différence des deux autres actes, il ne menace directement que la face négative de l'allocutaire. Selon nous, il ne revêt pas de forme fixe à l'émission, même si Manes et Wofson (1981 : 115-131) démontrent que les formules employées ne sont, en fait, pas reconnues comme telles par les locuteurs natifs d'une langue donnée. Leur argumentation se base sur les fréquences sémantiques d'adjectifs ou de verbes, le moulage syntaxique, la présence de certains déictiques et une position au sein de l'interaction qui ne nécessite pas un lien avec ce qui précède. Or les adjectifs équivalent à l'anglais *nice* et *good* - qui constituent, selon eux, presque la moitié des compliments en anglais - n'apparaissent pas dans ce sens au sein de notre corpus. En outre, leur conception du compliment ne nous paraît pas suffisamment élargie, en comparaison de celle de Kerbrat-Orecchioni, ce qui peut relever de variations culturelles ou linguistiques (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 291-293). Enfin, ces linguistes se réfèrent à des bases théoriques fondamentalement différentes des nôtres, puisque, pour Dufays, la stéréotypie implique la conscience du récepteur. Seule, reste alors l'idée de l'existence d'un moule syntaxique, confirmée par Traverso (1996 : 93-94). Mais ce moule non spécifique du compliment - il serait exactement le même pour la formulation d'une critique - dépend plus du fait qu'il s'agit de l'expression d'une qualité. Si stéréotypage il y a, il est donc ténu puisqu'il se résume à un moule syntaxique, donc à une programmation assez floue et non spécifique au compliment. Une formule figée d'ailleurs comme « tu as de beaux yeux, tu sais » reprise à Jean Gabin, déclenche le rire et remet en cause la sincérité du compliment.

Par contre, la réaction au compliment est, quant à elle, beaucoup plus stéréotypée et les expressions utilisées ne peuvent servir de réponse à une critique. N'oublions pas que le compliment, même s'il est, comme le dit Kerbrat-Orecchioni (1987b : 36-37 ; 1994 : 199), flatteur pour la face positive de l'allocutaire, n'en constitue pas moins dans un deuxième temps une menace pour cette même face dans la mesure où le bénéficiaire pourrait en être flatté à l'excès et ainsi se donner trop d'importance, s'autoglorifier en quelque sorte, attitude que récusent tous les manuels de savoir-vivre. La politesse extrême à destination de l'allocutaire consisterait donc à offrir, comme le fait le Chinois de *La Chine*, au sein même de sa formulation une possibilité de ne pas répondre directement au compliment lui-même :

- En plus oui... - il la regarde bien - mais comme tu es charmante... On te l'a déjà dit ? ... Elle sourit. - Non. - Et belle ? On te l'a dit que tu étais belle ? Non, on ne le lui a pas dit. Qu'elle était petite, oui, mais belle, non. Elle dit : - Non - elle sourit - pas encore on me l'a dit. (Chine : 45-46 ; nous soulignons).

À défaut de ce type d'échappatoire offert au sein de l'intervention initiative, ce sera une forme de stéréotypage (pouvant aller jusqu'à la formule) de l'intervention réactive qui servira à atténuer les menaces que toute forme de réponse constitue. Kerbrat-Orecchioni (1994 : 260) classe les formes théoriques de réponse en dix possibilités.

Ainsi, lorsque le compliment porte sur la beauté d'un accessoire, la réponse-refus sera plutôt une remarque sur l'ancienneté de la chose, sur son prix ou sur l'endroit où elle a été achetée et exprimée sous une forme linguistique relativement libre :

- Tu as une belle jupe, dit Jacques. - Une vieille jupe, dit Diana (Chevaux : 121-123). [...] C'est pas mal elle dit, ça ne te va pas mal, ça change. [...] Je dis : c'est pas cher du tout... (Amant : 32-33).

Le problème est plus délicat quand le compliment porte sur la personne elle-même : la règle est alors la minimisation du compliment ou la remise en doute (Kerbrat-Orecchioni parle de « demande de confirmation ») par un « vous trouvez ? » qui est déjà plus formulaire, car l'acceptation du compliment est délicate. Un sourire ou un merci suffisent :

- Vous êtes extraordinaire, dit-il, j'ai jamais vu quelqu'un comme vous. La bonne flattée, sourit à Ludi (Chevaux : 124). - Tu es bien jolie. - Il y a comme ça des jours, dit Sara (Chevaux : 64). - Comme vous êtes belle, dit Élisabeth. - Nous sommes des femmes, dit Alissa (Détruire : 100). Je dis : - Vous êtes belle vous aussi. D'un geste de la tête, brusque, comme si je l'avais giflée elle se tourne vers moi. - Vous trouvez ? - Oui, dit Pierre Beugner (Ravissement : 84). - Vous êtes extraordinaire, dit-elle. Qui êtes-vous ? Alissa sourit à Stein et à Max Thor. Elle est distraite. - Vous trouvez ? (Détruire : 66).

Les exemples suivants montrent que le compliment peut même être ressenti comme une agression de la face positive. Le commentaire narratif entourant le compliment du *Ravissement* est déjà significatif à cet égard : le compliment est reçu comme une gifle. Mais très souvent, cette agression émane d'une maladresse du locuteur qui utilise une comparaison ou qui complimente sur une partie du corps, laissant entendre par là que le reste n'est pas beau :

- On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau [les cheveux] et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle (Amant : 24). - Tu es belle comme Hanka Lissovskaja. Sauvage comme elle. Jeanne a crié : - Qui c'est ça ? - Ta mère à vingt ans (Pluie : 89).

C'est aussi par l'agression qu'il constitue que l'on peut comprendre que l'instituteur de *La pluie* fasse précéder son compliment d'excuses :

- Vous êtes des gens... très... très... excusez-moi... très... gentils... La mère et le père se regardent, dubitatifs. Le père : Ça monsieur, non... Je suis désolé. Je ne sais pas ce qu'on est mais gentils, je crois pas qu'on y soit (Pluie : 81).

Mais les réponses peuvent aussi être non verbales :

- Tu as toujours ton doux visage, dit Tatiana. Voici, dans un sourire, voici une moquerie très joyeuse, mal à propos me semble-t-il. Tatiana reconnaît quelque chose tout à coup. - Ah ! dit-elle, tu te moquais comme ça aussi quand on te le disait (Ravissement : 83).

(3) Actes de langage particuliers.

* Le *conseil* est un acte très particulier parce qu'il constitue à la fois un *FFA* pour la face positive de l'allocutaire et un *FTA* pour sa face négative. Par contre, pour le locuteur, il valorise plutôt sa face positive parce qu'il le place en position haute. En outre, par rapport à la politesse, les conseils se divisent en deux grands types : le conseil que nous appellerons auto-initié, parce qu'il relève uniquement de l'initiative du conseiller, et le conseil à la demande. Le deuxième est beaucoup moins menaçant que le premier puisque l'agression territoriale est réduite du fait de la demande. Le texte durassien, comme la sagesse populaire, apprend à se méfier du conseil, mais pour des raisons différentes. Pour la sagesse populaire, il est dit que « les conseillers ne sont pas les payeurs » et le proverbe remet donc plutôt en cause l'utilité du conseil. Le langage courant parle de « conseil d'amis », ce qui laisse présager que certains conseils sont loin d'être amicaux. Dans le texte durassien, quand l'acte apparaît, c'est plutôt le risque énonciatif qui est signalé :

- [...] Encore une fois, je ne vous donne pas de conseils, n'est-ce pas, mais il me semble que, dans certains cas, des gens, d'autres gens, pour se faciliter un peu la vie, pourraient par exemple faire cela et espérer ensuite tout autant de l'avenir. - Non, Monsieur, c'est inutile de me parler comme ça. Je préfère que cette horreur grossisse encore. C'est ma seule façon d'en sortir. - On peut toujours bavarder, n'est-ce pas, Mademoiselle, [...] (Square : 101-102 ; nous soulignons).

Les adoucisseurs sont nombreux, entre énoncé préliminaire, modalisateurs divers et déplacement de personne, mais rien n'y fait et la jeune fille réagit assez violemment (preuve de l'agression du conseil), ce qui a pour conséquence d'engendrer un énoncé réparateur de la part du conseiller. Mais, de manière générale, l'acte est assez rare dans l'univers durassien parce qu'il présuppose une position de supériorité que la plupart des personnages refusent. Charles Rossett conseillera au vice-consul en crise à la fin de la soirée du bal de rentrer chez lui :

- Vous devriez rentrer, dit Charles Rossett (Consul : 145).

L'acte en lui-même est modalisé, mais le vice-consul n'écoute pas et s'entête à vouloir rester.

Pour le conseil, le clichage se fait surtout au niveau du locuteur (« à ta place » et variantes linguistiques, « tu devrais/tu pourrais », ou encore l'utilisation du performatif « je te conseille/SN »), et la réponse peut être polymorphe, sauf en cas de refus de l'invasion de territoire où la langue dispose d'expressions comme « mêle-toi de tes oignons », « occupe-toi de tes affaires » ou encore « je ne t'ai rien demandé ». Si c'est la nature du conseil qui est refusée, le stéréotypage n'est pas linguistique mais relève du *topos* argumentatif : on argue de l'impossibilité à le réaliser. Reste que le conseil est aussi valorisant pour la face positive de l'interlocuteur, puisqu'on lui manifeste de l'intérêt. Aussi le refus est-il fort agressif, comme pour le refus d'un cadeau. Ceci tendrait à confirmer notre hypothèse de protection des faces par le relatif figement des expressions. Chez Duras, des formules stéréotypées sont effectivement utilisées par le locuteur, mais généralement le lecteur reste dans l'ignorance de la réaction ou alors le personnage agit comme si aucune parole n'avait été proférée :

« Elle est jeune, dit M. Jo d'un ton accablé. - Pas tellement, dit la mère en

souriant. Moi à votre place, je l'épouserais. » La danse prit fin. Joseph ne daigna pas s'asseoir (Barrage : 85 ; nous soulignons). Tatiana Karl crut qu'il s'était endormi. [...] Tandis qu'il dormait, croyait-elle, elle, elle lui parla : - Ah ces mots, tu devrais te taire, ces mots, quel danger (Ravissement : 124-125 ; nous soulignons). À votre place, enfant, j'irais vers le sud où Dieu passe pour être meilleur (Consul : 16). - Je veux te revoir, dit-il, te revoir encore et encore. - Ah ! tu ne devrais pas parler comme ça, tu ne devrais pas (Ravissement : 126 ; nous soulignons).

Les formules relatives aux conseils revêtent parfois la forme d'ordre atténué par la présence d'un conditionnel. Les exemples témoignent de la faible réceptivité de l'allocutaire, quel qu'il soit, aux conseils. Même pour l'exemple suivant où l'allocutaire semble suivre le conseil, le commentaire narratif fait en sorte que la réalisation ne suive pas immédiatement sa promulgation :

- Bonjour, dit Ludi, je suis venu te faire une petite visite. - Bonjour, Ludi, tu devrais aller réveiller Jacques. Ludi prit l'enfant dans ses bras, lui mordit l'oreille, le reposa par terre et alla dans la chambre de Jacques. Aussitôt rentré il ouvrit les volets (Chevaux : 10 ; nous soulignons).

* Les *excuses* étudiées par Coulmas (1981 : 69-91), pour l'anglais, et par Kerbrat-Orecchioni (1994 : 149-197) sont menaçantes pour celui qui les présente puisqu'il reconnaît une faute volontaire ou non. L'échange est très stéréotypé, et rentre dans la catégorie appelée par Goffman « échanges réparateurs » puisqu'il vise à réparer une agression commise contre une des faces de l'autre et s'articule en trois temps : offense/réparation/réaction au compliment (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 152). C'est un échange très stéréotypé tant au niveau de « la réparation produite par l'offenseur » qu'au niveau de la « réaction à la réparation, émanant de l'offensé ». Kerbrat-Orecchioni (1994 : 170) parle de « formules réparatrices » qu'elle classe en quatre types essentiels : demande de pardon (réalisation explicite), expression d'un sentiment (regret, embarras ou contrition...), justification de l'offense, explicitation de l'offense (ou reconnaissance de la faute). Quant à la réaction (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 179-184), elle peut être positive, c'est-à-dire que l'offenseur accepte l'excuse : il utilisera alors des formules comme « je vous pardonne » ou « ce n'est rien » ; ou, au contraire, être négative et l'excuse est refusée sous la forme « c'est trop tard », « tes excuses, tu peux te les garder » ou exprimée par la colère. Le corpus durassien confirme en tout point l'analyse de Kerbrat-Orecchioni.

On observera également que le texte durassien mentionne une formule employée notamment lorsqu'un supérieur s'excuse, ou de manière générale quand on ne veut pas faire porter le poids de la faute par une seule personne :

L'instituteur : Excusez-moi, Monsieur Ernesto. Ernesto : Non c'est moi, Monsieur (Pluie : 79).

Ernesto s'est énervé contre l'instituteur et lui a reproché de « dire n'importe quoi ». L'instituteur s'en excuse, et Ernesto répond en s'excusant de sa colère.

Le texte narratif permet également de dénoncer l'hypocrisie de l'excuse, ce que ne permet pas la conversation ordinaire, ou peut signaler quand l'assertion s'apparente à une excuse et que celle-ci se fait alors sous forme indirecte :

**Il dit comme pour s'excuser : - Je suis fatigué [...]. Elle dit que ce n'est rien [...]
(Yeux : 130).**

La réaction montre qu'effectivement la formule est prise comme une excuse.

Le texte durassien mentionne, plus que pour les autres actes, le non-verbal ou le paraverbal par lesquels cet acte est accompagné ou remplacé. *L'amant* (p. 134) parle d'un « très doux sourire d'excuse », les autres textes d'« expression navrée », d'« un air de vague excuse », *Moderato* (p. 57) signale un accompagnement paraverbal typique de l'excuse « avec la voix douce et fautive de l'excuse » et *Les chevaux* (p. 159) parle du « ton de l'excuse ». La douceur du ton ou de la voix semble être ainsi un des traits récurrents de l'excuse, implicite ainsi une forme d'humilité chez le locuteur. Il ne faudra donc pas s'étonner qu'elle serve plutôt à caractériser les excuses du personnage principal. Les excuses peuvent donc être « murmurées » (*Consul* : 122) ou faites à voix « si faible » (*Ravissement* : 40) qu'elles ne sont pas entendues.

Lors de la partie de cartes qui réunit Élisabeth Alione et les autres protagonistes de *Détruire*, la répétition des « pardon » montre la distraction des joueurs plus attentifs à la conversation qu'à leur partie de cartes. Et le texte atteint à une espèce de saturation : sept occurrences du mot pour la même scène.

Chez Duras, les personnages s'excusent souvent et cet abaissement de leur face positive convient à leur attitude générale. On notera cependant que ces excuses concernent souvent des maladroites conversationnelles ou interactionnelles et que, pour les actes plus graves, aucune excuse n'est présentée.

Ainsi, l'étude des différents actes a permis de faire apparaître leur lien avec les formules concernant leur énonciation même. La corrélation qu'il y a entre le degré de figement et l'aspect menaçant de l'acte apparaît très clairement au travers de trois actes plutôt classables en *FFA*. Le compliment n'agresse véritablement que la face négative de l'interlocuteur - agression réduite d'ailleurs lorsqu'il ne porte pas sur la personne mais sur un de ses attributs. Il est une légère menace pour la face positive si la personne réagit par l'autoglorification, mais n'attaque pas en lui-même la face positive. Tout au plus la menace-t-il légèrement lorsqu'il ne concerne qu'une partie de son être. Au niveau des formules, on constate un emploi relativement limité de formules toutes faites, la seule réponse réellement formulaire étant « vous trouvez ? ». Le conseil est une agression de la face négative de l'interlocuteur, mais il menace en plus la face positive du locuteur à double titre : le locuteur risque de se voir remis à sa place, mais surtout il se place en supérieur, en détenteur d'un savoir, il « se donne donc de la face », ce qui est radicalement prohibé par tous les manuels de savoir-vivre. Les formules se retrouvent déjà dans la manière de le prodiguer. Quant à la déclaration d'amour, elle est menaçante pour toutes les faces des interlocuteurs. Aussi l'utilisation de formules est-elle très développée. Il semble donc que le degré de figement soit en liaison directe avec le nombre de faces menacées et la force des menaces. Pour expliciter le phénomène, on pourrait renvoyer à la théorie polyphonique de Ducrot (1994 : 171-233). En fait, en recourant à des énoncés communs, le locuteur noie sa responsabilité dans celle des autres. L'énoncé est en quelque sorte désobjectivé et la menace de face moins grande. Par contre sur le plan des *FFAs*, le figement, comme nous l'avons vu pour le compliment, est souvent suspect car il se voit qualifié - du moins dans la culture française - d'insincère.

Proust analyse remarquablement le phénomène pour les formules de fin de missives : **C'était l'époque où les gens bien élevés observaient la règle d'être aimables et celle dite des trois adjectifs. Mme de Cambremer les combinait toutes les deux. Un adjectif louangeur ne lui suffisait pas, elle le faisait suivre (après un petit tiret) d'un second, puis (après un deuxième tiret) d'un troisième. Mais ce qui lui était particulier, c'est que, contrairement au but social et littéraire qu'elle se proposait, la succession des trois épithètes revêtait, dans les billets de Mme de Cambremer, l'aspect non d'une progression, mais d'un diminuendo. [...] Enfin, par une certaine simplicité raffinée qui n'avait pas dû être sans produire une impression considérable dans la famille et même le cercle de relations, Mme de Cambremer avait pris l'habitude de substituer au mot qui pouvait finir par avoir l'air mensonger, de « sincère », celui de « vrai ». Et pour bien montrer qu'il s'agissait en effet de quelque chose de sincère, elle rompait l'alliance conventionnelle qui eût mis « vrai » avant le substantif, et le plantait bravement après. Ses lettres finissaient par : « Croyez en mon amitié vraie. » « Croyez à ma sympathie vraie. » Malheureusement c'était tellement devenu une formule que cette affectation de franchise donnait plus l'impression de la politesse menteuse que les antiques formules au sens desquelles on ne songe plus (Proust II : 945-946 ; nous soulignons).**

Sur le plan du fonctionnement romanesque, on constate que, chez Duras, les actes visant à encenser la face positive de l'autre sont rares, et que seuls apparaissent quelques exemples au sein des relations amoureuses, familiales ou amicales. Quand ils sont produits, ils sont toujours accueillis avec méfiance. Les personnages durassiens attaquent plutôt le narcissisme de l'autre par une série d'actes allant de la critique à l'insulte, en passant par les rebuffades et par différents comportements vexatoires, et les héroïnes attaquent leur propre face positive en s'humiliant elles-mêmes ou en acceptant, sans réagir, les différentes attaques de leur face positive. La mère du *Barrage* reprend, sous sa propre responsabilité énonciative, l'insulte que son fils lui a adressée, l'héroïne des *Yeux* se laisse traiter à la manière d'une prostituée, Anne Desbaresdes se laisse donner des ordres par Chauvin.

Leur comportement concernant leur face négative - ou leur territoire -, est quasiment inversé : de manière générale, la plupart des personnages destructeurs ou des héroïnes commettent des FTAs territoriaux face aux êtres socialisés, mais protègent assez bien leur territoire. À la différence, les êtres socialisés commettent plutôt des FTAs en l'encontre de la face positive. Nous développerons ces points dans la caractérisation que nous ferons des personnages durassiens par rapport à politesse.

L'étude des actes permet également de montrer à quel point Duras observe avec finesse des mécanismes conversationnels profonds qu'elle met en évidence par une sorte d'« effet-loupe ». La description que nous pouvons faire des différents échanges correspond aux mécanismes mis en lumière par les interactionnistes pour les interactions réelles et récurent, en donnant raison à Gelas, une opinion communément répandue chez les critiques selon laquelle ses dialogues seraient « artificiels ».

1.3. Le paradoxe de la politesse impolie.

Au fil de l'analyse des marqueurs linguistiques de la politesse est apparu le concept de

« politesse impolie », concept qui caractérisera d'ailleurs souvent le langage de nombreux personnages durassiens. On le retrouve sous la forme de l'invitation polie qui devient très impolie et sous les formes d'un langage très poli qui s'avère en réalité soit très menaçant, soit très agressif pour l'autre. Le problème s'expliquera en partie dans le langage par l'articulation entre adoucisseurs et nature de l'acte commis, et par une révision de la notion de face.

En fait, il nous semble que le jugement poli vs impoli est en étroit rapport entre le nombre d'adoucisateurs utilisés et le caractère menaçant des actes. Globalement, l'homme poli est celui qui utilise un certain nombre d'adoucisateurs même pour des actes peu menaçants alors que l'homme impoli est celui qui utilise des durcisateurs pour des actes menaçants et qui n'utilise pas d'adoucisateurs pour des actes agressifs. Entre ces pôles, se rencontrent tous les degrés de la politesse. Au-delà, existent l'homme grossier qui utilise des durcisateurs pour les actes agressifs et l'homme obséquieux qui cumule les adoucisseurs bien au-delà de ce que réclament la norme sociale et la gravité de l'acte.

Le paradoxe de la politesse impolie consiste dans l'utilisation d'adoucisateurs conférant un ton poli à l'acte alors qu'en fait de véritables agressions (et non de simples menaces) sont produites et c'est dans ce type de langage que se situe toute l'âme de la politesse mondaine remarquablement illustrée par Proust. La politesse, quant à elle, se situe soit dans la production de FFA, soit dans les stratégies d'évitement des menaces, soit encore dans l'atténuation des menaces inévitables.

Chez Duras, un échange comme celui qui oppose le Chinois et le frère aîné témoigne de cette politesse impolie :

Le rire du frère aîné devient un rire faux, cinglant. Il dit, il crie : - Excusez-moi, c'est nerveux. Je ne peux pas m'empêcher... vous êtes tellement... mal assortis... je ne peux pas m'empêcher de rigoler. [...] Alors le Chinois dit très calmement, doucement, en souriant : - Excusez-moi, je vous connais mal, mais vous m'intriguez... Pourquoi vous vous forcez à rire... Qu'est-ce que vous espérez... Le frère aîné a peur : - Je cherche rien mais... pour la bagarre... je suis toujours partant... Le Chinois rit de bon coeur : -... J'ai fait du Kung-fu. Je préviens toujours avant (Chine : 165 ; nous soulignons).

Le frère est franchement agressif et grossier : son rire est d'une impolitesse marquée (appuyée par des durcisateurs narratifs) et lorsqu'il s'en excuse, il transforme l'impolitesse implicite en impolitesse explicite. Par contre, l'amant chinois se caractérise par une politesse impolie. En fait, il reproche au frère sa grossièreté, et attaque sa face positive en le remettant à sa place. Mais cette impolitesse réactive est commise de manière tout à fait courtoise. D'abord sourire et douceur du ton fonctionnent en adoucisseurs de l'acte. L'acte de parole lui-même commence par une réparation anticipative et se continue avec un adoucisseur. L'agression prend la forme d'un reproche indirect avant que n'arrive l'attaque véritable qui est encore formulée de manière indirecte. Le nombre d'adoucisateurs rend, du moins en apparence, cette attaque polie. L'effet politesse est, en fait, donné par les adoucisseurs, et correspond à une politesse réelle quand les actes (de langage) ne sont que de simples menaces inévitables dans toute interaction (verbale). Quand les adoucisseurs couvrent une agression de faces (et non plus une simple menace), on parlera de politesse impolie.

Les échanges « perfides » étudiés par Berthelot (2001 : 75) sous l'angle des rapports établis entre personnages à travers les dialogues pourraient constituer une sous-catégorie de cette politesse impolie. Berthelot montre que « sous couleur d'une entente de façade » la perfidie « révèle une mésestente secrète ». Il la décrit ainsi :

Sa forme canonique est une phrase blessante dont la cruauté est masquée par un énoncé à double sens, une intonation aimable ou un simple sourire (p.75).

Il cite alors quelques exemples empruntés à Proust et à Balzac, auteurs chez lesquels ce genre d'échanges abondent parce qu'ils constituent un des traits de la mondanité où les pires atrocités peuvent être dites sur le mode le plus courtois. Chez Proust, de véritables meurtres s'opèrent ainsi par le langage. Ils fonctionnent en propriété distinctive de classe sociale car seule l'aristocratie parvient à y exceller ; la bourgeoisie reste au niveau de l'impolitesse (voire de la grossièreté). Nous ne résistons pas à l'envie de citer deux superbes exemples de Proust, l'un est de l'ordre du conflit noblesse-bourgeoisie, l'autre établit un système de hiérarchisation à l'intérieur même des valeurs nobiliaires :

« Dites donc, Charlus, dit Mme Verdurin, qui commençait à se familiariser, vous n'auriez pas dans votre faubourg quelque vieux noble ruiné qui pourrait me servir de concierge ? - Mais si... mais si..., répondit M. de Charlus en souriant d'un air bonhomme, mais je ne vous le conseille pas. - Pourquoi ? - Je craindrais pour vous que les visiteurs élégants n'allassent pas plus loin que la loge. » (Proust II : 967) « Comme ces deux jeunes gens ont un air étrange ! Regardez cette curieuse passion du jeu, marquise », dit M. de Charlus, en désignant à Mme de Surgis ses deux fils, comme s'il ignorait absolument qui ils étaient, « ce doivent être deux Orientaux, ils ont certains traits caractéristiques, ce sont peut-être des Turcs », ajouta-t-il, à la fois pour confirmer encore sa feinte innocence, témoigner d'une vague antipathie, qui, quand elle ferait place ensuite à l'amabilité, prouverait que celle-ci s'adresserait seulement à la qualité de fils de Mme de Surgis, n'ayant commencé que quand le baron avait appris qui ils étaient. Peut-être aussi M. de Charlus, de qui l'insolence était un don de nature qu'il avait joie à exercer, profitait-il de la minute pendant laquelle il était censé ignorer qui était le nom de ces deux jeunes gens pour se divertir aux dépens de Mme de Surgis et se livrer à ses railleries coutumières, comme Scapin met à profit le déguisement de son maître pour lui administrer des volées de coups de bâton. « Ce sont mes fils », dit Mme de Surgis, avec une rougeur qu'elle n'aurait pas eue si elle avait été plus fine sans être plus vertueuse. (Proust II : 696-697 ; nous soulignons).

2. Aspects narratifs.

Dans les romans durassiens, la politesse revêt des aspects très particuliers. Tout d'abord, les personnages ont un comportement interactionnel très marqué par rapport à elle. Ensuite, comme nous l'avons laissé entendre pour l'étude des normes, l'attitude de l'auteur inscrit et ses choix narratifs consistent généralement à refuser le parti pris explicatif lors de comportements transgressifs : il les montre mais ne les justifie pas. Enfin, la romancière a non seulement choisi de représenter, conformément à toute une tradition romanesque (Mme de La Fayette, Stendhal, Balzac, Proust pour ne citer que les principaux) les mondanités (ou politesse codifiée et ritualisée) sous forme de dialogues, mais elle a, en outre, consacré un roman entier *Le square* à une forme de représentation

du langage de la politesse. Cette mise en place narrativo-littéraire va contribuer en profondeur aux formes de subversion de l'écriture durassienne parce que Duras utilise notamment ce moyen pour fracturer l'idéologie dominante.

Sous cet intitulé, nous souhaiterions essentiellement examiner quatre aspects : les personnages, l'attitude de l'auteur inscrit, les conversations polies et le cas du *Square*.

2.1. Les personnages.

L'impression globale qui se dégage des personnages durassiens est celle d'une impolitesse fondamentale, même lorsqu'ils empruntent certaines formes de politesse. Cette impolitesse, dans ce que l'on pourrait appeler les romans de famille (*Vie tranquille*, *Impudents*, *Barrage*, *Amant*, *Chine*), fonctionne en véritable opérateur de distinction sociale marquée. Picard (1998 : 9), à la suite des travaux de Goblots et de Bourdieu, montre que la notion de « distinction » est « appréhendée comme un des fondements de la ségrégation sociale et à travers laquelle le savoir-vivre apparaît comme la "marque" de la bourgeoisie et le moyen de se "démarquer" des autres classes sociales ». Le personnage des mères est tout à fait éclairant à cet égard : elles sont les seules de la famille à maîtriser le code de politesse sociale qu'elles n'emploient plus d'ailleurs que lorsqu'elles entrent en interaction avec un nouveau venu.

Cette impolitesse peut revêtir la forme d'une attaque de leurs propres faces ou de celles des autres. Elle correspond aux deux formes de la politesse linguistique distinguées par Kerbrat-Orecchioni : celle qui est auto-centrée (centrée sur les ménagements des faces du locuteur) et celle qui est allo-centrée (centrée sur autrui). Il est évident que, dans une définition de la politesse comme attitude altruiste, c'est l'attitude de ménagement de l'autre qui va primer sans qu'on puisse totalement écarter le ménagement de soi-même. Mais le non-ménagement de soi-même place également l'autre en situation délicate car s'il ne constitue pas pour lui une menace directe, il présente une menace qu'on pourrait qualifier de différée en l'obligeant à produire des *anti-FTAs* ou des *FFAs*.

(1) Politesse et types de personnages.

Par rapport à la politesse centrée sur le locuteur, il s'avère que les personnages durassiens laissent très facilement attaquer leur face positive : ils exécutent les ordres, se laissent insulter sans réagir, et acceptent assez facilement aussi l'invasion de leur territoire. Quant à leur attitude face aux autres, elle se marque essentiellement par un envahissement territorial et par l'absence quasi-totale de *FFAs* en direction de la face positive de l'autre. Toutefois, ces impressions globales doivent être revues en fonction des types de personnages. Sous les deux grandes catégories - personnages principaux et personnages secondaires - on pourrait retenir quatre grands types de personnages au sein de l'univers durassien : l'héroïne (à laquelle s'assimilent le vice-consul et Ernesto), l'être à l'écoute (Chauvin, Alfonso, Jeanne,...), les êtres sociaux (l'autre femme, les maris, les ouvriers, les marchandes,...) et les êtres destructeurs (ou détruits). Dans la plupart des romans, héroïnes, êtres à l'écoute et êtres destructeurs fonctionnent en personnages principaux, alors que les êtres sociaux sont essentiellement des personnages

secondaires.

Un comportement commun vis-à-vis de la politesse à destination d'autrui réunit les personnages principaux : ils envahissent en permanence le territoire des autres. Lol, sous le couvert d'une visite à une ancienne amie, envahit totalement Tatiana. Elle prolonge ses visites, accapare J. Hold, l'amant de Tatiana. Le vice-consul force Anne-Marie Stretter à danser avec lui, tente de s'incruster à la réception d'Ambassade et prend le temps de Charles Rossett à qui il veut absolument faire ses confidences. Alissa envahit la sphère privée d'Élisabeth Alione en forçant ses confidences, le trio destructeur celui de Bernard Alione en lui posant une série de questions pour le moins indiscrettes. Chauvin et J. Hold s'insèrent dans le territoire privé des héroïnes. La jeune femme des *Yeux* fracture l'espace privé du jeune homme qui pleurait seul à une table de bistrot. La narratrice et son compagnon par leur attitude d'écoute des conversations d'Émily L. et du *Captain* fracture leur espace. Les divers personnages de voyeur, par définition même, envahissent le territoire privé des autres. La bonne des *Chevaux*, qui ne cesse d'envahir le territoire privé de ses patrons, rejoindra par cet aspect les personnages principaux.

Par contre, leur attitude par rapport aux faces positives des allocutaires va clairement distinguer les êtres destructeurs des autres. Représentés essentiellement par le trio de *Détruire*, ils envahissent non seulement l'espace des autres, mais attaquent aussi leurs faces positives en les insultant.

À l'inverse, les agressions que commettent les héroïnes à l'égard de la face positive des autres restent relativement rares et, bien qu'elles soient souvent atténuées d'une manière ou d'une autre par la mise en texte, leur caractère exceptionnel les rend souvent mémorables :

- Stein dit que vous êtes folle, dit Élisabeth. - Stein dit tout. Alissa rit (*Détruire* : 103).

Par un système de polyphonie verticale, Élisabeth n'assume pas véritablement la responsabilité de son dire, elle la laisse à Stein. De même dans le *Barrage*, quand Suzanne attaque la face positive de M. Jo, elle ne fait que répéter les propos de Joseph :

**« Vous êtes une ordure, dit-elle faiblement. Joseph a raison une ordure. »
(*Barrage* : 64).**

Le ton faible sur lequel ils sont prononcés indique que Suzanne n'y adhère pas entièrement.

Un comportement spécifique concernant la politesse auto-centrée distingue également les héroïnes des autres personnages principaux. Elles laissent très peu envahir leur territoire et, leurs confidences étant souvent stratégiques, elles livrent peu d'elles-mêmes. Claire Lannes pousse très loin la protection territoriale : elle tue sa cousine, notamment parce qu'elle prend trop de place dans la maison. En fait, elles tentent de protéger leur moi profond, souvent émotionnel, sous une forme de réserve qui cache leur être intérieur. Ce rôle de la réserve polie est clairement décrit dans *Le ravissement* :

La chose remarquable tout à coup, ce n'est pas leur maladresse qui maintenant n'est pas aussi flagrante, c'est l'expression de leur visage tandis qu'ils dansent, ni aimable, ni polie, ni ennuyée et qui est celle - Tatiana a raison - de l'observation

rigoureuse d'une réserve étouffante. [...] Presque mondaine, elle pourrait rassurer des observateurs moins difficiles que Tatiana et Pierre Beugner (Ravissement : 157 ; nous soulignons).

Lol est en train de danser avec J. Hold, et adopte une attitude de réserve qui est associée à une forme de mondanité rassurante. Le fait qu'en dansant, son visage n'affiche pas un air poli n'est en rien contradictoire dans la mesure où un air poli en dansant fait partie de ce que nous avons appelé la politesse impolie et non d'une politesse effective. Il signifie à l'autre : « je danse avec vous parce que j'y suis contraint(e) pour des raisons sociales mais cela ne me plaît pas du tout ».

Toutefois, ces héroïnes laissent attaquer presque systématiquement leur face positive : elles ne répondent jamais aux *FTAs*, même les plus menaçants pour leur face positive comme les insultes. Cette attitude s'explique par le fait qu'elles n'ont pas une vision positive d'elles-mêmes. Elles n'attendent pas que les autres menacent leur face positive, elles le font déjà elles-mêmes. Le vice-consul, dont le comportement est assimilable aux héroïnes, dit à Charles Rossett « je suis une plaie », « je suis d'une maladresse impardonnable » (p. 168) ; quant à Lol, elle dévalorise sa propre image aux yeux de J. Hold :

- Ah, je voudrais pouvoir vous donner mon ingratitude, comme je suis laide, comme quoi on ne peut pas m'aimer, je voudrais vous donner ça. - Tu me l'as donné (Ravissement : 171).

L'héroïne produit trois *FTAs* contre sa face positive. Elle présente en outre ses défauts comme un cadeau, comme si la seule chose qu'elle peut donner d'elle-même réside dans cette indignité. Ce cadeau fonctionne ici encore en durcisseur de *FTAs*. Élisabeth Alione, elle aussi, se discrédite. Elle se déclare maladroite (p. 88), avoue sa faiblesse aux autres :

- Je ne suis pas quelqu'un de très fort - elle la regarde -, vous vous trompez. - C'est vous qui le dites ? Les yeux sont repartis. Il y a un ton d'avertissement lointain. - On le dit autour de moi. Je le pense aussi (Détruire : 76).

Par la notation du ton d'avertissement, l'exemple témoigne que l'héroïne, même faiblement (comme tente à le prouver l'emploi de l'adjectif « lointain »), essaie de protéger son territoire.

Pour ces trois exemples, l'allocutaire (l'être à l'écoute), comme il devrait le faire dans la vie réelle, diminue le *FTA* : Charles Rossett niera le fait que le vice-consul soit une plaie, J. Hold réagit sur le cadeau et même Alissa (être destructeur) s'enquiert de savoir si la responsabilité de son acte incombe à Élisabeth Alione seule ou si elle reproduit la parole des autres, ce qui est une manière de détourner l'attaque.

Les êtres à l'écoute, par contre, adoucissent souvent leurs attaques, tout en se permettant parfois des actes très impolis. Ainsi, comme le dit Barbéris (1992 : 22), à propos de Chauvin :

L'homme intervient sans se présenter, il impose sa compagnie. Son « ton tranchant » rompt avec les usages de la conversation. C'est lui qui nomme Anne avec un vouvoiement impératif qui rappelle davantage le ton d'un interrogatoire : « Vous êtes madame Desbaresdes ».

Mais Barbéris, quelques pages plus loin, parlera aussi de l'aspect cérémonieux des conversations Anne-Chauvin :

Souvent allusive, parfois brutale, parfois même interrompue par une réticence, l'expression se fait parfois plus cérémonieuse que ne l'exigerait la conversation courante (p. 54).

Les propos pourraient sembler contradictoires par rapport à Chauvin. En fait, pour décrire l'attitude de Chauvin et résorber cette contradiction apparente d'impolitesse et de politesse, il faudra opérer quelques modifications à la notion de face. L'homme des *Yeux*¹⁸⁵ se permet aussi des agressions contre la face positive de la jeune fille :

Il dit qu'il a enlevé les meubles, les chaises, le lit, les objets personnels parce qu'il se méfiait, il ne la connaissait pas, des fois qu'elle aurait volé (Yeux : 40).

Dans l'exemple, il évoque la possibilité qu'elle soit une voleuse ; ailleurs, il l'avait traitée en prostituée. Pourtant, on ne peut pas dire que l'homme soit grossier, ni même réellement impoli. Nous verrons par la suite comment comprendre en profondeur le rôle de ces personnages dans le système de politesse, avec l'aménagement du modèle et en tenant compte d'une autre forme de politesse impolie.

Les êtres sociaux (les maris, les frères aînés, les professeurs, les patrons de bistrot...) attaquent, eux, les faces positives des héros et des héroïnes par leurs reproches, leurs critiques, leurs insultes, mais il est beaucoup plus rare qu'ils s'en prennent au territoire des autres. L'attitude des patrons de bistrot, que ce soit dans *Moderato* ou dans *L'amant*, relève de la plus grande discrétion. Quant aux maris, c'est le traitement narratif lui-même qui les fait souvent disparaître du territoire romanesque. Le mari de Lol s'enferme dans son bureau alors qu'il a des invités (*Ravissement* : 88) produisant une forme d'insulte pour leur face positive mais leur ouvrant ainsi tout l'espace. Les frères des romans comme le *Barrage*, *L'amant* et *La Chine*, laissent plutôt leur soeur faire ce qu'elle veut mais les insultent et vont même jusqu'à les prostituer :

L'enfant raconte : - Il a déjà essayé de me prostituer. C'était un médecin De Saïgon qui était de passage à Sadec, Thanh l'a appris par le médecin lui-même... Thanh voulait le tuer (Chine : 175).

Dès lors, on pourrait dire que c'est souvent l'impolitesse, même sous la forme la plus polie, qui caractérise la plupart des comportements. Sous l'apparence d'un langage courtois et d'une attitude très polie, tous, même ceux qui parmi les êtres sociaux sont le plus rompus au code de la politesse, agressent d'une manière ou d'une autre les faces des autres. Et même quand ils appliquent la règle du « dites-le avec les fleurs », ils développent un comportement très négatif face aux autres qu'ils n'hésitent pas à agresser par leurs reproches et, au besoin, à insulter ou à exclure. Les exemples de ne manquent pas. Dans *Détruire*, Bernard Alione commence la conversation avec le trio de manière très polie par des banalités sur leur projet, des compliments et des remerciements : « Ça m'a fait plaisir de vous connaître... À cause de vous, Élisabeth s'est moins ennuyée ici » (p. 108-109) ou « Vous alliez dire quelque chose d'intéressant » (p. 110). Mais il finit par les traiter de « malades » (p. 115), leur demande de quoi ils se mêlent (p. 117), dit à un écrivain que les romans ne racontent plus rien et qu'il ne lit plus (p. 119). Il veut partir (p. 121) et finit par ne plus répondre (p. 128). En fait, la métamorphose s'opère par une fracture émotionnelle, comme si la politesse conventionnelle et sociale n'était qu'un vernis

¹⁸⁵ Pour les romans de la troisième période, une forme d'alternance de rôle pour les personnages principaux se produit. Elle rend souvent délicate la détermination typologique.

qui ne résiste pas aux situations émotionnelles. De même, les professeurs font des reproches et les milieux d'ambassade excluent de manière violente l'individu qui transgresse son code.

Quant aux femmes sociales - Anne-Marie Stretter ou Tatiana -, qui assument une forme de désir codifié en fonction de la symbolique masculine, elles le manifestent publiquement et frôlent souvent l'indécence :

Avec indécence, pour la première fois depuis sa liaison avec Jacques Hold, Tatiana Karl en présence de son mari lève son visage vers son amant, si près, qu'il pourrait poser les lèvres sur ses yeux (Ravissement : 159).

Le FTA produit par Tatiana à l'égard de son mari est renforcé par le commentaire narratif. Ces femmes présentent le paradoxe de se conformer aux usages tout en étant très transgressives, mais dans les limites autorisées par le corps social. Anne-Marie Stretter est présentée comme très respectueuse des rituels (« Voici, elle ouvre le bal avec l'ambassadeur, observe le rituel méprisé » p. 93) mais, en même temps, elle commet des outrances en invitant le vice-consul, et en réunissant ses amants dans les Îles. Le même genre de contraste se retrouve aussi dans la présentation de Marie-Claude Carpenter (*Amant* : 80-81) qui associe un comportement de parfaite hôtesse à l'impolitesse de laisser ses invités tout seuls chez elle, à la fin de ses réceptions.

(2) Deux types particuliers de personnages.

Deux grands types de personnages sont associés, depuis la littérature médiévale, à la problématique de la politesse : l'homme grossier (*vilain, rustre, paysan, insolent*, pour en décliner les modalités d'apparition) et l'homme très poli, voire trop (*chevalier courtois, mondain, dandy, séducteur*) sont, entre autres, les diverses formes que de tels personnages peuvent revêtir.

Dans ses romans les plus autobiographiques, Duras met en scène, sous les traits du frère aîné, le personnage de l'homme grossier. Les sources de la grossièreté sont, aux dires de la romancière, à rechercher dans sa famille même. Elle le dit dans *L'amant* où, dans la famille, il n'y a ni bonjour, ni merci, et l'affirme aussi dans *Le Monde extérieur* :

Elle nous aimait, mais elle n'a jamais été tendre, ma mère. Moi aussi je me méfie de la tendresse. Jamais on ne s'embrassait chez nous, jamais on ne se serrait la main, jamais on ne se disait bonjour. Jamais on ne se souhaite la bonne année, ni une bonne fête, ça nous faisait rigoler. Peut-être quelque signe quand nous nous quitions, et encore ! C'est après que je me suis aperçue que ça me manquait. Quand je suis arrivé en France, il fallait s'embrasser, se demander comment ça allait, tout ce cirque, je n'y arrivais pas (p. 200 ; nous soulignons).

L'extrait est intéressant parce qu'il établit une espèce de liaison entre la politesse et les affects, montrant qu'une absence de rituels peut être ressentie comme un manque d'amour. En outre, il prouve que tous les rituels, dont les souhaits (FFAs), s'apprennent dans la famille et font partie de son rôle de socialisation. Enfin, l'extrait se clôt sur la sensation d'une forme de comédie de la politesse, d'un « cirque » peu sincère. Les frères aînés sont d'une grossièreté absolue, non seulement avec les membres de la famille, mais aussi avec les amants de la soeur contre lesquels ils procèdent à une véritable agression de faces, prenant leur argent et ne daignant même pas leur parler, ni les saluer.

le *Barrage*, *L'amant* signalent le fait, et Duras le reprend encore dans *La Chine* :

Elle dit aussi que la mère et le frère aîné arrivent dans la B12. Le frère aîné ne dit pas bonjour au Chinois. La mère, si, elle lui sourit, bonjour Monsieur. Comment ça va... ? (Chine : 157).

Duras renforce l'impolitesse du frère aîné en juxtaposant son refus aux salutations de la mère, en tout point conformes au rituel : utilisation des formules consacrées (bonjour et appellatif, le « ça va ? » rituel), et d'un sourire qui fonctionne en durcisseur des FFA.

Dans le *Barrage*, la mère disculpe son fils, mais ne s'accuse pas explicitement de la mauvaise éducation donnée :

« S'il est grossier quelquefois, ce n'est pas de sa faute, dit la mère, il n'a reçu aucune éducation [...] » (p. 84).

Dans *La Chine*, à l'inverse, elle exprime clairement sa culpabilité à ce sujet et s'en excuse d'ailleurs :

Le Chinois ne sait pas. Il n'écoute plus la mère. Il regarde le fils aîné, fasciné. Il dit : - C'est curieux comme votre fils donne envie de le frapper... excusez-moi... La mère s'approche du Chinois, dit tout bas qu'elle le sait, que c'est un vrai malheur. Elle ajoute : - Ma fille a dû vous le dire... Excusez-le, Monsieur, excusez-moi surtout, j'ai mal élevé mes enfants, c'est moi la plus punie. La mère. Elle regarde vers le bar, elle dit qu'elle va le ramener à l'hôtel, qu'il est ivre. Le Chinois sourit. Il dit : - C'est moi qui m'excuse, Madame... je n'aurais pas dû lui répondre... mais ça m'a été difficile tout à coup. Ne partez pas pour ça... - Merci Monsieur. Ce que vous dites, je le sais, c'est un enfant qui appelle les coups. - Méchant peut-être, non ? La mère hésite. Et puis elle dit : - Peut-être, oui... mais surtout cruel, vous voyez... (Chine : 166-167 ; nous soulignons).

Sous une forme très courtoise, le dialogue relève une nouvelle fois de la politesse impolie : le Chinois, en attaquant le fils aîné, commet tout d'abord une véritable agression - apparemment non intentionnelle - des faces de la mère. Les points de suspension (marqueurs, ici, d'un ton hésitant), les « excusez-moi » sont certes des adoucisseurs, mais l'attaque est bel et bien portée. La mère, elle, s'auto-flagelle. Elle n'agresse pas son interlocuteur, mais déroge à la loi de dignité en attaquant ses propres faces. Le Chinois tente encore d'atténuer l'agression et la mère abonde dans le sens de cette atténuation en disant que ce qu'il lui a dit, elle le sait. L'agression des faces est grave puisque l'interaction menace d'être suspendue. Mais le ton paraît très poli. Nous avons donc une parfaite représentation de la politesse impolie : des propos agressifs sous l'apparence la plus courtoise, sans qu'il ne soit nullement question de perfidie, comme dans les cas cités par Berthelot.

L'autre type de personnage fréquemment utilisé dans la tradition romanesque est celui de l'homme « trop » poli. L'excès de politesse peut, d'ailleurs, exaspérer. Larthomas (1972 : 229) analyse en ces termes un passage d'*En attendant Godot* de Beckett : « les personnages, au lieu d'être touchés par la politesse de leur interlocuteur, réaction normale en de telles circonstances, sont vite exaspérés et "se regardent avec colère" ». Dans le lexique, ce personnage peut même être caractérisé d'« obséquieux », adjectif qui incorpore dans sa définition même, non seulement l'idée d'excès mais aussi des

caractéristiques morales comme « servilité » et « hypocrisie ». La formule toute faite « trop poli pour être honnête » est révélatrice de l'opinion commune sur l'excès de politesse et fait apparaître le fait que derrière un langage trop poli ou une attitude trop polie, se cachent souvent de l'impolitesse foncière et/ou de la méchanceté. Elle signale aussi, *a contrario*, ce qui semble constituer une des « valeurs ajoutées » à la politesse : la sincérité. En fait, une politesse idéale devrait être tellement acquise qu'elle en paraîtrait innée et qu'elle traduirait un idéal moral de gentillesse. Aussi n'est-il pas rare que, chez Duras, une discussion sur la politesse et la grossièreté aille de pair avec une discussion sur la gentillesse ou la méchanceté comme dans le précédent extrait de *La Chine*.

L'utilisation de « l'homme trop poli » par un romancier se fait en général en fonction de valeurs morales associées. Le romancier peut l'utiliser comme exemple de servilité à l'égard de catégories sociales dominantes. Apparaîtront les personnages du serviteur obséquieux, de l'employé servile qui commettent souvent des actes de bassesse et de trahison. L'effet d'exaspération sur le lecteur est alors évident. Parfois aussi, cette politesse excessive est utilisée en symbole d'une mutation sociale, et devient symbolique d'une classe sociale en voie de disparition par opposition à une classe montante qualifiée de Nouveaux Riches. On retrouve cette utilisation à la fois chez Balzac dans *Le cousin Pons* et chez Proust. Enfin, le romancier peut aussi l'utiliser comme exemple du « beau parleur », du « séducteur » où c'est plutôt le trait d'hypocrisie qui est activé. Le vicomte qui deviendra le mari de la malheureuse Jeanne dans *Une vie* est présenté par Maupassant sous ces traits :

La baronne le trouva charmant et surtout très comme il faut. Petit père répondit : « Oui, certes, c'est un garçon très bien élevé » (Une vie : 33). Et plus leurs coeurs se rapprochaient, plus ils s'appelaient avec cérémonie « monsieur et mademoiselle » (Une vie : 38).

Mais, cette politesse ne cache que les calculs stratégiques pour obtenir la jeune fille et avec elle, l'argent du père. Elle ne résiste pas à la déception et l'homme poli se transforme rapidement en individu grossier :

Mais Julien, la face pâle, demanda [à ses beaux-parents qui riaient de leur ruine] : « Qu'est ce que vous avez à rire comme ça ; il faut que vous soyez fous ! » [...] Alors Julien exaspéré s'élança. D'une gifle il sépara la tête du gamin et le chapeau géant s'envola sur le gazon ; puis, s'étant tourné vers son beau-père, il balbutia d'une voix tremblante de colère : « il me semble que ce n'est pas à vous de rire. Nous n'en serions pas là si vous n'aviez gaspillé votre fortune et mangé votre avoir. À qui la faute si vous êtes ruiné ? » (Une vie : 91).

Balzac met en scène le même type de personnage sous les traits d'un Charles Grandet qui lui aussi, dès sa première entrée dans le roman, est présenté comme un homme très poli :

- Asseyez-vous auprès du feu, lui dit Grandet. Avant de s'asseoir, le jeune étranger salua très gracieusement l'assemblée. Les hommes se levèrent pour répondre par une inclination polie, et les femmes firent une révérence cérémonieuse (Eugénie Grandet : 47).

Duras utilise cette figure de « l'homme trop poli » dans ses premiers romans où elle sert de contraste avec le personnage du frère grossier : elle apparaît une première fois sous les traits de Georges dans *Les impudents*, où est plutôt activée la figure du séducteur

mais du séducteur honnête et sérieux, et une deuxième fois avec M. Jo, dans le *Barrage*, où l'association de l'envie de séduire et d'une forme de servilité ne rend pas le personnage très sympathique.

Dans *Les impudents*, la caractérisation de Georges se fait toujours en liaison avec la politesse :

- Comment se fait-il qu'on ne voit plus Durieux ? Va-t-il toujours chez Braque ? Puis, remarquant que Jacques partait maintenant pour Sémoic sans attendre son ami, elle lui fit des reproches avec véhémence. - Ta soeur et moi mourrons d'ennui, ici. Tu nous enlèves jusqu'à la moindre compagnie, comme toujours. Si j'aperçois Durieux je lui dirai ce que j'en pense. [...] Mais Jacques avait ri de ses reproches : - Si tu crois que ça l'amuse !... Il venait par politesse, ce pauvre Durieux. Tu te trompes sur les gens, tu ne sais pas l'homme que c'est, Durieux... (Impudents : 88).

Dans l'extrait, Jacques présente Georges Durieux comme un homme qui vient chez eux par pure politesse. On apprend par la suite (p. 105) que ce n'est pas tout à fait vrai, qu'en fait Georges a des visées sur Maud (la soeur de Jacques), mais que ce dernier l'a découragé en disant qu'elle est fiancée à Jean Preresse.

Un peu plus loin dans le roman, un autre dialogue - se produisant chez Braque, cette fois - est très révélateur de l'extrême politesse du personnage :

Lorsque Georges, à son tour, se leva, Maud crut qu'il se disposait à s'en aller. Décidée à le suivre, passant outre au malencontreux effet que cela pourrait avoir, elle esquissa le geste de se lever. Peut-être le comprit-il, mais il n'eut pas l'air de le remarquer. Elle lui dit qu'elle était venue pour le voir. Elle avait ainsi des moments d'incroyable audace. - Pourquoi, du jour au lendemain, avez-vous cessé de venir ? Ce sont des choses qui ne se font pas... Il fit mine de prendre sa remarque pour une de ces exagérations mondaines dont il est de rigueur d'user quelquefois. Non, il ne voulait pas s'asseoir. - Je vous raccompagnerai tout à l'heure si vous le permettez. Elle vit son regard égaré par un désir si violent de sa présence, qu'il en perdait son assurance, sa fermeté ordinaires. D'un seul coup éclatait sur le visage de cet homme une longue contrainte : jusqu'ici il l'avait dominée et s'était tenu léger, aérien, au sommet de la vague puissante de son désir refoulé. Maud comprit qu'il se laissait maintenant submerger même par la défense qu'il s'était imposée, qu'il perdait tout à coup son irréalité, s'abandonnait d'un seul bloc à cette vague amère, profonde, de son désir (Impudents : 103-104 ; nous soulignons).

Nous avons souligné, à la fois, tout ce qui correspondait au comportement transgressif de la jeune fille et au comportement marqué comme « poli » du jeune homme. Le discours de « drague » ouverte émanant de Maud est détourné élégamment par Georges en discours mondain. Il refuse de s'asseoir, mais propose, conformément à la plus parfaite galanterie, de la raccompagner chez elle quand elle quittera l'établissement. Le commentaire narratif qui s'en suit situe la politesse dans son rôle fondamental de contrôle du désir et plus généralement de toute pulsion.

L'exemple suivant fait état d'une politesse qui consiste à demander aux parents l'autorisation de « fréquenter » la jeune fille de la famille :

- Si vous le permettez, avait-il dit, je ne viendrai plus aussi souvent, c'est une

chose pénible dans les conditions où nous nous voyons... Je crois qu'il serait plus élégant de ma part de parler à votre mère... Elle avait ri des empêchements qu'il se créait, observant avec satisfaction combien la tentation de passer outre le torturait chaque jour davantage (Impudents : 130).

Georges est présenté comme un garçon un peu trop poli et que sa politesse empêche de vivre. Mais, à la différence du modèle des séducteurs « trop polis », les sentiments de Georges sont sincères et c'est surtout un effet de contraste qui est recherché entre le personnage de l'amoureux et la figure très impolie du frère (voire de la famille) :

Jacques cria comme un possédé : - Ce n'est pas vrai, menteuse ! Mais Maud était déjà dehors (Impudents : 154). Quant à la muflerie de Jacques, il y avait longtemps qu'elle avait cessé de s'en étonner (Impudents : 178).

Dans le *Barrage*, Monsieur Jo est également présenté comme un homme extrêmement poli :

« Peut-être que Joseph pourrait la conduire ? - C'est délicat, dit Joseph hésitant. - Joseph peut conduire toutes les autos, dit Suzanne. - Si vous le permettez, une autre fois, dit M. Jo, très poliment. [...] - Je pourrais vous revoir ? - Quand vous voudrez, dit Suzanne. - Merci. » Il serra Suzanne encore plus fort. Il était vraiment très poli (Barrage : 53 ; nous soulignons).

Monsieur Jo non seulement témoigne d'une grande politesse dans ses refus et de plus, tout le commentaire narratif souligne le fait. Mais sa politesse qui cache un désir profond pour Suzanne contribue, par ailleurs, à conférer un certain ridicule du personnage : il est en quelque sorte trop poli par rapport à cette famille où violence, colère, insultes règnent en permanence. Or la politesse, comme en témoigne Picard (1998 : 75-76), comprend comme principales valeurs l'idée d'adaptation « aux usages en vigueur autour de soi » qui permet de vivre en harmonie avec les autres. En outre, pour le lecteur actuel, cette façon qu'a M. Jo de faire sa cour à la jeune fille revêt un parfum désuet :

Est-ce que je pourrai être présenté à madame votre mère ? (Barrage : 37). Dès que M. Jo se fut assis, Joseph commença. « On s'emmerde », déclara-t-il. M. Jo avait pris l'habitude du langage de Joseph. « Je m'excuse, dit-il. On va commander une autre bouteille de champagne. - C'est pas ça, dit Joseph, c'est à cause de vous qu'on s'emmerde. » M. Jo rougit jusqu'aux yeux (Barrage : 81-82).

Joseph commet un *FTA* à l'égard de la face positive de M. Jo, mais adouci dans la mesure où l'emploi du « on » supprime les références aux personnes précises. M. Jo, en homme poli, l'interprète comme une demande indirecte¹⁸⁶ et va jusqu'à s'excuser de ne pas l'avoir anticipée. Alors, Joseph répète son acte de langage mais, cette fois, en le formulant de manière très menaçante pour la face positive de M. Jo puisqu'il l'accuse directement d'être la cause de leur ennui, après lui avoir reproché de s'être trompé sur le sens de ses premières paroles. L'attaque provoque un effet perlocutoire émotionnel, mais aucune tentative de riposte de M. Jo.

Par la suite, Duras évacuera ce type de personnage ne gardant plus que le frère impoli. Dans *L'amant*, par exemple, lors d'une scène similaire, l'amant chinois ne sera plus caractérisé par un excès de politesse. Il paiera et sera correct sans plus. L'excès de politesse n'apparaîtra plus que dans *Le square*, mais avec une fonction bien différente

¹⁸⁶ Conformément au code de politesse, ce type de demande ne pourrait se faire que par sous-entendus.

puisqu'il servira alors à montrer l'aliénation profonde des domestiques ou des voyageurs de commerce et dans *La pluie* - mais le roman fonctionne en forme de reprise de tous les romans antérieurs - sous les traits du journaliste qui, au commencement de son entretien avec Jeanne s'excuse à quatre reprises et « tourne autour du pot » pour produire un acte menaçant pour la face positive de Jeanne, qui consiste à remettre en question le caractère prodigieux d'Ernesto. Le langage familier et les nombreuses hésitations enlèvent cependant le côté « pompeux » que la politesse pouvait revêtir dans les premiers romans.

2.2. L'attitude de l'auteur inscrit.

Il ne s'agira pas ici de traiter de la politesse dont témoigne l'auteur inscrit dans sa communication avec le lecteur, déjà abordée dans notre première partie, mais plutôt de nous demander comment l'auteur juge, en termes de politesse, le comportement de ses personnages, et par quelles techniques il transmet ce jugement au lecteur.

Si l'auteur désire souligner explicitement le comportement poli ou impoli d'un personnage, deux voies s'offrent théoriquement à lui : soit il se sert du narrateur pour commenter ses actes, soit il utilise la voix des autres personnages pour juger l'acte.

Quand l'auteur inscrit explicite la norme de politesse par le biais du narrateur, il risque, comme nous l'avons déjà signalé, de paraître extrêmement moraliste ou de paraître véhiculer l'idéologie d'une certaine classe parce qu'il existe une tendance chez le lecteur à assimiler la voix du narrateur à celle de l'auteur. Le procédé n'est donc que rarement utilisé par Duras, et elle le placera plutôt alors dans la bouche d'un personnage. Il peut - et c'est généralement le procédé privilégié de Duras - l'impliciter par le recours à la négation et/ou à la stéréotypie et plus exactement par le recours au script des interactions réelles. *Abahn* offre un exemple de mise en texte d'un script - deux personnes inconnues arrivent chez une troisième - où le lecteur par comparaison aux interactions réelles a l'impression à la fois d'une très grande politesse des personnages et d'une très grande transgression à chaque fois soulignée par la négation :

C'est la femme qui la première entre dans la maison. Le jeune homme la suit. C'est elle qui referme la porte. Au fond de la pièce, l'homme grand et maigre aux tempes grises les regarde entrer. C'est la femme qui parle. - C'est ici chez Abahn ? Il ne répond pas. - C'est ici ? Elle attend. Il ne répond pas. [...] - Je suis Sabana, dit-elle. Lui, c'est David. Nous sommes d'ici, de Stadt. L'homme vient vers eux lentement. Il leur sourit. - Enlevez vos manteaux, dit-il, asseyez-vous. Ils ne répondent pas. Ils restent debout près de la porte. Ils ne le regardent pas. L'homme s'approche d'eux. - Nous nous connaissons, dit-il. Ils ne répondent pas, ne bougent pas. [...] - Nous cherchons Abahn. J'accompagne David. Nous sommes du village de Stadt. [...] - C'est moi Abahn (Abahn : 8-9 ; nous soulignons).

Selon le script, la politesse est respectée. La femme entre la première, ce qui pourrait être assimilé à de la galanterie. Elle se renseigne pour savoir si elle est bien au bon endroit. Viennent alors les rituels de présentation, initiés par les nouveaux venus. Abahn dispense le sourire d'accueil au sein de son territoire et les invite à enlever leur manteau et à s'asseoir. Il leur demande s'ils se connaissent et finit par se présenter. Bref, un scénario

somme toute assez classique lorsque deux inconnus se présentent à la porte. Mais des déviations se font jour, marquées par la série des non-réponses des personnages, qui indiquent, à destination du lecteur, que cette visite est anormale.

Il peut arriver que Duras choisisse de renforcer ou d'atténuer l'impolitesse par le discours narratif, mais il s'agit alors d'un personnage-narrateur :

Je vous ai dit que je vous aimais. Vous ne répondiez jamais à ce genre d'insanité (Emily : 142).

Lorsqu'on se dit « je t'aime » dans un couple, l'acte - qui n'est plus une déclaration d'amour dans l'aspect nouveau qu'elle présuppose mais une simple confirmation du lien - réclame une réponse. Le silence habituel de l'homme est donc un *FTA* parce qu'il présuppose soit un non-amour, soit une disqualification des propos. Or, ici, la narratrice-personnage disqualifie elle-même son propos en le traitant d'« insanité », et adoucit ainsi pour le lecteur la menace que le silence fait planer. Il est à noter que le terme « insanité » est un marqueur de l'indirect libre et que si l'on ne veut pas imputer à la narratrice un comportement à la limite de la contradiction, il faut interpréter le terme comme un « ce que vous appelez insanité », et donc comme marqueur polyphonique. Toutefois, en n'utilisant pas la voix du personnage, le personnage-narrateur le prend à son propre compte et l'effet pour le lecteur est le même.

Golopentia évoque la possibilité d'utiliser une troisième technique, repérée selon elle par Vygotsky, et nommée « la doublure intérieure ». Le procédé consiste, pour le romancier, à doubler la parole extérieure qui est « pour les autres » par une parole intérieure « pour soi ». Ce procédé qui permet de créer une distance entre « ce qui est dit » et « ce qui est pensé » est essentiellement employé par un narrateur intradiégétique, mais peut également fonctionner avec un narrateur extradiégétique à condition d'utiliser la focalisation interne. Golopentia met en lumière les cinq relations que cette doublure intérieure peut entretenir avec les interventions conversationnelles :

1.
des interventions conversationnelles polies à doublure intérieure polie ;
2.
des interventions polies à doublure intérieure impolie ;
3.
des interventions polies dont le degré de politesse est le même que celui de leur doublure intérieure [...] ;
4.
des interventions polies dont le degré de politesse diffère du degré de politesse de leur doublure intérieure [...] ;
5.
de conversations, polies ou impolies, à doublures intérieures dans lesquelles tout souci de politesse reste absent etc (2000 : 67-68).

Elle applique le système aux *Catilinaires* d'Amélie Nothomb, et nous nous contenterons d'un petit passage de l'extrait cité pour illustrer le mécanisme :

- Encore une tasse de café, monsieur ?, demanda-t-elle. Il refusa. « Non. » Je fus un rien choqué par l'absence de « merci » et de « madame ». Il était clair que les mots « oui » et « non » constituaient l'essentiel de son vocabulaire. Quant à moi, je commençais à me demander pourquoi il s'incrétait (Catilinaires cité par Golopentia 2000 : 68 ; nous soulignons).

Pensées ou paroles intérieures sont reproduites pour rendre compte de l'impolitesse de ce voisin envahissant et monstrueux. Et il est vrai que le procédé est très abondamment employé chez les romanciers et notamment pour signaler les dérogations au système de politesse - mais pas uniquement, puisqu'il peut l'être aussi pour montrer un contraste entre intention de l'acte et la réaction suscitée ou pour dévoiler ce que Martins-Baltar (1994) appelle les motifs des actes de langage. On le retrouve fréquemment chez des auteurs comme Proust (avec narrateur homodiégétique) ou Lewis Carroll (avec narrateur hétérodiégétique) où il est relié à la politesse :

Là-dessus, elle ouvrit la porte et pénétra dans la maison. La porte donnait directement sur une vaste cuisine tout enfumée : assise au milieu de la pièce, sur un tabouret à trois pieds, la Duchesse était en train de bercer un bébé ; penchée au-dessus du feu, la cuisinière touillait le contenu d'un grand chaudron qui paraissait être empli de soupe. [...] « Voudriez-vous, je vous prie, me dire, demanda Alice assez timidement, car elle n'était pas certaine qu'il fût conforme aux règles de la civilité de parler la première, pourquoi votre chat sourit comme il le fait ? » « C'est un chat du Cheshire, voilà pourquoi, répondit la Duchesse. Cochon ! » (Tout Alice : 139 ; nous soulignons).

Il se retrouve aussi chez Nathalie Sarraute où il s'assimile au système plus large des « sous-conversations » et chez bien d'autres romanciers parmi lesquels Golopentia nomme Duras. Or, chez Duras, « ces paroles pour soi » sont justement celles qui ont été en grande partie supprimées à partir du *Square*¹⁸⁷. La romancière remplace ces plongées intérieures par des observations extérieures émaillées çà et là d'hypothèses interprétatives et demande alors au lecteur de reconstruire ce type de discours. En fait, le narrateur - quand il n'est pas locuteur - se place dans la position d'un récepteur de la parole qui ne dispose pas plus que le lecteur des clés de leur intentionnalité :

Tatiana paraît impatiente de voir le repas se terminer, elle est inquiète. Il me semble qu'elle devrait avoir quelque chose à demander à Lol (Ravissement : 142).

L'extrait est typique de l'écriture renouvelée de Duras. L'emploi du verbe « paraître » implique une série de manifestations non verbales, l'émotion est présentée comme une inférence que tout lecteur, s'il avait été à la place de J. Hold, eût pu faire et l'interprétation sur l'intentionnalité du personnage est précédée d'un « il me semble » qui place la phrase sur le plan d'une reconstruction hypothétique à partir de signes extérieurs. Dès lors, le procédé de la doublure intérieure sera assez peu fréquent à partir des romans la deuxième période. On en trouve un exemple relié à la problématique de la politesse dans *Emily* :

Ce soir, le Captain avait peur. Cette fois elle ne dit pas pourquoi elle veut aller dormir dans cette maison de l'île de Wight. Lui, il ne veut pas céder à ce désir, il

¹⁸⁷ Sauf pour *L'après-midi* où sous la forme d'un monologue intérieur (et à notre avis sans aucun commentaire sur la politesse) elles structurent toute la première partie du roman, et pour *Dix heures* où Maria se parle parfois à elle-même.

le trouve exagéré, déraisonnable. Que c'est presque une incorrection à son égard d'insister de la sorte, elle d'habitude si polie, si charmante (Émilie : 72-73).

Toutefois, même cet exemple reste problématique dans la mesure où un verbe comme « trouve » dénote une ambiguïté fondamentale entre le report de pensées et de paroles.

Dans le *Barrage*, par contre, une série de commentaires narratifs expliquent les intentions des personnages, rendent compte de la parole intérieure qui fonctionne en explication pour le lecteur de l'attitude peu polie de Joseph. Nous sommes dans le cadre global d'une invitation à dîner :

« Vous pouvez rester dîner, si vous voulez », dit-elle à son adresse. Elle n'avait pas l'habitude d'être aussi aimable avec lui. Son invitation cachait sans doute l'intention sourde de faire durer le supplice de Joseph et de Suzanne. Il y avait chez elle des foyers mal éteints de jeunesse, des sursauts d'une humeur encore joueuse. « Je vous remercie, dit M. Jo, je ne demande pas mieux. - Il n'y a rien à bouffer, dit Suzanne, je vous préviens, toujours cette saloperie d'échassier. - Vous ne me connaissez pas, dit M. Jo, non sans malice cette fois, j'ai des goûts simples. » Joseph revint de la cabine de bains et regarda M. Jo avec l'air de se dire qu'est-ce-qu'il-là-celui-là-à-cette-heure-ci. Puis, voyant qu'il y avait quatre assiettes sur la table et qu'il fallait en passer par là, il s'assit, décidé à se nourrir coûte que coûte. [...] - Merde, j'ai faim, déclara Joseph. Toujours cette saloperie d'échassier ?(p. 70-71).

2.3. Politesse et interactions.

Parmi les interactions reproduites dans les romans durassiens, certaines relèvent uniquement du contexte social et sont marquées par un code de politesse rituelle. Nous les appellerons, faute de mieux, les interactions mondaines. Elles vont des simples échanges phatiques, aux grandes scènes de réception en passant par les conversations de circonstance (enterrement, notaire, leçon de piano, bistrot) et par les visites dans un contexte plus familial. Elles correspondent presque parfaitement aux événements qui, selon Picard (1998 : 24), structurent à partir du XIX^e siècle les traités de savoir-vivre (période correspondant à l'avènement de la classe bourgeoise) :

Au cours du XIX^e siècle, en effet, la forme des traités change et se fige. Ils ne s'articulent plus autour de quelques grands principes mais deviennent pragmatiques et s'organisent selon les événements et les situations. D'abord, ils se veulent des guides pour la vie quotidienne. La progression de leurs chapitres suit bien souvent celle des grands moments de la vie sociale des bourgeois de l'époque : de la demande en mariage aux obsèques en passant par la cérémonie nuptiale ou le baptême des enfants, au milieu desquels on intercale les devoirs et les plaisirs sociaux (visites, dîners, bals...).

Duras, pour figurer l'univers social de ses romans, puise dans les interactions stéréotypiques de la classe bourgeoise. Seules, parmi l'énumération de Picard, ne se retrouvent pas les mariages (peu appropriés à la vision de l'amour durassien) et les baptêmes (comme tout rituel catholique, d'ailleurs). Ces interactions ont toutes la particularité d'être très ritualisées dans la vie réelle. Duras met en scène les différentes contraintes rituelles ou les commente sous la forme d'un récit d'interaction relevant du métadiscursif. Toutefois, dans chacune de ces interactions, un personnage - souvent le

personnage principal - ne respecte pas les codes, une décharge émotionnelle s'en suit et tout le code rituel s'écroule. Les êtres reviennent alors à leur politesse individuelle et se comporte avec grossièreté ou cruauté.

2.3.1. L'interaction mondaine.

Les exemples ne manquent pas et ces interactions constituent des scènes romanesques à part entière : scène de réception, de funérailles, de visite, dîners. Ce type d'interaction commence dès *La vie tranquille* où une scène de condoléances et d'enterrement est reproduite :

Les jours m'ont paru longs après la mort de Jérôme et j'ai repensé à ma jeunesse et à cette scène plusieurs fois, parce que je n'avais rien à faire, qu'à regarder les gens monter lentement à travers les arbres pour venir aux condoléances. Papa et maman se tenaient toujours au salon côte à côte silencieux. On les voyait à peine lorsqu'on arrivait du dehors tant l'ombre y était épaisse. Ils parlaient peu et les gens devaient trouver ce silence décent. Ils ressortaient du salon l'air égaré, ils me serraient rapidement la main en passant et en s'en allant (p. 39-40).

La scène est en apparence une scène de condoléances classique où tout le monde respecte le rituel en vigueur. Pourtant, déjà, la mise à distance narrative donne un aspect non sincère à l'attitude des parents. Le silence n'est pas dit « décent », il est dit que les gens devaient trouver ce silence décent. Mais la fracture apparaîtra au moment de la bénédiction lors de la mise en bière. « Il n'y avait pas eu de visiteurs », premier dysfonctionnement à la page 40. Ensuite, le texte présente en ces termes la vraie fracture :

L'un des hommes a posé sur la table de nuit une petite soucoupe d'eau bénite et une branche de buis. Il ne restait plus qu'à fermer le cercueil. L'homme a pris un air solennel et il a dit : « La famille ? C'est pour bénir. » Puis ils ont attendu que nous bénissions Jérôme, chacun à notre tour. Papa et maman paraissaient gênés, ils ne savaient quelle contenance prendre. Ils courbaient les épaules et avaient l'air vieux et enfantin. Ils n'y avaient pas pensé. Je sentais qu'ils ne pourraient pas bénir Jérôme. Et ils ne pouvaient pas non plus décider de ne pas le faire. Ils avaient honte devant les hommes de ne pouvoir s'y résoudre. Mais leur honte, s'ils y avaient consenti, aurait été bien plus grande encore. [...] Peut-être étaient-ils hypocrites à leur manière. Mais personne n'aurait pu les forcer à prononcer des paroles de regrets. Ils pouvaient se dire qu'ils n'avaient menti à personne dans la mesure où la mort de Jérôme nous forçait à une attitude vis-à-vis des étrangers. Ils se le disaient sans doute, et qu'ainsi ils restaient en paix avec eux-mêmes. Bénir notre oncle, ç'aurait été trop déguiser l'indifférence avec laquelle ils le voyaient mourir. C'étaient, à soixante ans passés, consentir au mensonge, même le plus naturel ; [...]. Et puis il y avait ce signe à faire, d'une religion dont ils se passaient depuis trop longtemps, qui n'avait plus de sens. Pour finir, j'ai dit aux hommes qu'ils pouvaient faire ce qu'ils avaient à faire (p. 41-42).

Une parole d'un employé des pompes funèbres suffit à dérégler la belle mécanique et à provoquer l'émotion chez les parents. Nous retrouvons le procédé décrit par Golopentia des paroles auto-adressées pour dénoncer, cette fois, le contraste entre l'attitude polie et

l'émotion éprouvée. Ensuite, le texte note le bruit des vis et le cercueil devient une « boîte en bois » autour de laquelle des vieilles (inconnues) viennent dire des prières. Quant à Clémence, la seule à avoir véritablement aimé Jérôme, elle est partie avant l'enterrement. Et la narratrice de conclure sur une condamnation de tout le rituel :

C'est le matin de l'enterrement. Quand le monde cessera-t-il ? Quand les gens cesseront-ils d'enterrer leurs morts avec un soin si parfait ? (p. 50).

La scène encore écrite sur le mode ancien - avec un narrateur qui explique et juge, avec les paroles auto-adressées servant de contraste entre ce qui est et ce qui paraît - comprend déjà en germes tout le mécanisme des grandes scènes durassiennes. Une interaction réglée en théorie comme du papier à musique par un rituel social que vient fracturer un comportement marginal : l'émotionnel surgit et le code se casse. Ce seront les visites Lol-Tatiana, la réception d'ambassade du *Consul*, le repas chez Anne Desbaresdes.

2.3.2. Les conversations mondaines.

Si Debreuille (2000 : 353), lorsqu'il parle de la simple conversation, mentionne déjà son « caractère inoffensif et meublant » que dire alors de la conversation plus strictement mondaine ? Toute conversation mondaine est fondamentalement une conversation qui vise, comme nous l'avons vu, l'accord entre les participants et qui tente donc d'éviter autant que faire se peut tout *FTA*. Aussi aborde-t-elle des sujets généraux à thème consensuel ou des sujets censés être valorisants pour au moins un des interactants. Picard (1998 : 38-39) en résume les principales caractéristiques en ces termes :

Considérée autrefois comme la pierre de touche de la socialité (cf. le Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre), la conversation demeure une activité noble qui symbolise la convivialité aboutie : on doit y participer, et un invité qui reste silencieux commet la pire des incorrections. Tout le monde doit pouvoir participer à une conversation dans l'aisance et la courtoisie. On doit éviter d'élever le ton, de contredire ses partenaires ou de leur faire remarquer qu'ils se trompent ou mentent. Il convient au contraire de leur permettre de briller, même aux dépens de son propre éclat. Les sujets doivent donc être choisis de telle façon que personne n'en soit choqué ou blessé et qu'aucune polémique ne puisse éclater. Les préséances doivent aussi y être respectées. Par exemple, c'est la personne en position haute qui commence et souvent oriente une conversation. Comme, on le voit, si les réceptions sont une sorte de culte rendu au savoir-vivre, la conversation est sans doute le rituel central de cette célébration.

Chez Duras, ces conversations mondaines sont relativement nombreuses, mais elles sont rarement transcrites dans leur totalité au style direct et font souvent l'objet d'un discours narrativisé - quand ce n'est pas ce qu'on pourrait appeler un récit de conversation. En fait, elles servent de contrepoids à la conversation intime plus associée à l'émotion et donc à des formes de féminité, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Segalen (1998 : 69) explique, sur un plan sociologique, la cause profonde de ce contraste :

Plus sont accentuées les valeurs et les symboles de la masculinité, plus les activités tendent vers le rituel et la codification, et plus les femmes en sont

exclues. À l'inverse, les activités collectives féminines sont peu porteuses de symboles. [...] La société moderne reproduit les grandes divisions sexuelles qui font qu'en tout temps et en tout lieu, les hommes sont collectivement chargés de manifester le sacré.

Très proches de ces conversations, les conversations courantes des trains, de la rue, des bistrotts ou des vacances sont également reproduites par les romans durassiens où elles prennent, souvent aussi, la forme d'un dialogue narrativisé ou d'un récit de conversation. La parole, nous l'avons vu, y est très stéréotypée et s'apparente très fort par sa forme aux échanges mondains des grandes scènes, mais la fonction romanesque en est différente parce que c'est plutôt « l'intention de vie » qui est recherchée par leur retranscription.

2.3.3. Les échanges mondains.

Si les scènes mondaines comportent assez peu de conversations intégrales, elles sont parsemées çà et là d'échanges « phatiques » et d'échanges « mondains ». Nous distinguons les deux parce que malgré certaines similitudes de rôle dans la vie réelle où ils servent essentiellement à confirmer le lien social, ils ne se situent pas au même moment de l'interaction et leurs fonctions romanesques diffèrent assez fondamentalement. Les « échanges phatiques » que nous avons déjà rencontrés à plusieurs reprises font partie d'une des catégories établies par Durrer (1994 : 183-190). Ils bornent, comme elle le signale, l'interaction et n'ont pas, comme le dit Kerbrat-Orecchioni, de contenu sémantique véritable. Par contre les « échanges mondains » se situent dans le corps même de la conversation, ils ont une charge sémantique qui vise l'accord. Le thème abordé est obligatoirement consensuel (type : climat), il ne doit comporter aucune menace pour les interlocuteurs en présence et doit donc plutôt, pour éviter tout risque, être valorisant pour la face positive de l'interlocuteur (FFA). L'échange est alors souvent de l'ordre de l'épidictique. Ces échanges sont parfois reproduits à la forme directe :

- Jean aime de plus en plus la musique, dit Lol. Parfois il joue jusqu'au matin. Cela arrive de plus en plus souvent. - C'est un homme dont on parle, on parle de ses concerts, dit Pierre Beugner. Il est rare qu'il y ait un dîner, une soirée où il ne soit pas question de lui. - C'est presque vrai, dis-je. Lol parle pour les retenir, pour me retenir, cherche comment me faciliter la tâche. Tatiana n'écoute pas (Ravissement : 100).

Lol se met à parler positivement de son mari. Pierre Beugner enchaîne sur le propos dans l'épidictique, J. Hold confirme. Mais le narrateur, J. Hold en l'occurrence, dévoile l'intention cachée montrant par voie de conséquence à quel point ces propos restent extérieurs à Lol. La même chose se passe pour Anne Desbaresdes lors du repas chez elle.

L'intérêt réside dans la fonction très particulière que ce genre d'échanges occupe chez Duras où ils servent le plus souvent à montrer que la vraie vie n'est pas là. En général, l'héroïne y assiste mais sur le mode de l'absence, et ses pensées sont ailleurs.

2.3.4. Les autres interactions.

À côté de ces interactions mondaines, les romans présentent des conversations intimes où le sujet est soi-même, sa vie et ses émotions. Ce sont les dialogues centraux des

romans durassiens. Leur contenu étant déjà très menaçant en lui-même, parce qu'il envahit les territoires de l'intime, ils prennent une forme apparemment polie quand ils se produisent dans le cadre d'une rencontre, mais peuvent aller jusqu'à la violence extrême dans les contextes familiaux en passant par une violence couverte dans les conversations entre femmes.

Les dialogues entre l'héroïne et l'être à l'écoute (ou l'amant) ne sont pas dépourvus de FTAs :

Ils mangent. Elle dévore. Le Chinois dit : - C'est curieux, tu donnes envie de t'emporter... - Où ? - En Chine. Elle sourit et fait la grimace. - Les Chinois... J'aime pas beaucoup les Chinois... Tu sais ça... ? - Je sais (Chine : 89).

Dire à un Chinois qu'on n'aime pas les Chinois constitue un véritable FTA, qui plus est, fonctionne en réponse à un compliment. Bien sûr, des adoucisseurs sont présents : le sourire d'abord, le modalisateur « pas beaucoup », la tentative de maintenir le contact par un « tu sais ça » qui, en outre, montre que c'était son opinion générale avant de le connaître, mais il n'empêche que l'acte reste globalement menaçant. Quant aux dialogues Anne-Chauvin, Barbéris (1992) hésite, comme nous l'avons vu, pour les qualifier, entre impolitesse et ton cérémonieux.

Le dialogue qui, dans *La pluie* (p. 84-87), oppose Jeanne et son père discutant d'Ernesto est truffé de véritables agressions. Le cadre en est à première vue paisible :

C'est dans la cuisine. L'après-midi. Le père et Jeanne sont assis sur un banc, face à la rue (Pluie : 84).

Mais l'accent est immédiatement mis sur l'émotion : « Chez le père, on devine la débâcle intérieure » (p. 84). C'est d'abord Jeanne qui commet une série de FTAs conversationnels puisqu'elle garde le silence, ne regarde pas son père et n'entend pas ce qu'il dit et qu'en outre, elle le laisse pleurer sans intervenir. C'est dès lors toute l'attitude conversationnelle de Jeanne qui fonctionne comme menace pour la face positive du père dans la mesure où elle lui dénie tout rôle de partenaire conversationnel. Quand le père lui pose une question sur sa fréquentation de l'école, elle répond par une véritable agression : « tu le sais, alors pourquoi tu le demandes ? ». Le père tente, comme semblent le suggérer les indications narratives, d'adoucir la conversation par le ton et par une retenue dans les propos (« Douceur du père. Prudence »). Après, c'est le père qui accomplit les agressions puisqu'il demande à Jeanne qui elle est et nie ainsi son existence. Après un moment d'accalmie résultant du passage d'Ernesto dans la cour, le père aborde le sujet des relations unissant Jeanne et Ernesto. Jeanne réagit en produisant une série d'agressions : tout d'abord, elle refuse le sujet par un « Je sais pas. Il y a des choses qu'on sait pas parler », ensuite elle attaque directement la face positive de son père par un « tu comprends rien ou quoi ? » et parle du « bonheur terrible » avec Ernesto provoquant un « hurlement » du père qui entrevoit la possibilité de la mort de sa fille. Le père, atteint au plus profond de lui-même, « se sauve, épouvanté », « pour ne plus entendre » dit le texte, et clôt ainsi la conversation. La violence est donc partout et aucune tentative n'est faite pour la maintenir à un niveau courtois ou poli. Elle est assez représentative du mode de dialogue familial durassien.

Les dialogues entre femmes comprennent eux aussi une certaine violence qui relève toutefois plus de l'agression territoriale et qui conserve une politesse apparente :

- Comment s'est-on trompé ? demanda enfin Tatiana. Tendue, n'aimant pas qu'on la questionne ainsi, elle fit néanmoins cette réponse, navrée de décevoir Tatiana : - Sur les raisons. C'est sur les raisons qu'on s'est trompé. - Cela je le savais, dit Tatiana, c'est-à-dire que... je m'en doutais bien... les choses ne sont jamais aussi simples... Pierre Beugner, une nouvelle fois, détourna la conversation, [...] (Ravissement : 78).

La question de Tatiana est présentée par le commentaire narratif comme une agression territoriale. Selon le commentaire narratif toujours, Lol utilise des adoucisseurs pour y répondre : elle prend un air navré, nuance son affirmation première en faisant porter cette fois-ci l'erreur uniquement sur les raisons. Tatiana commet un nouvel *FTA* contre la face positive de Lol en disant en fait que celle-ci ne lui apprend rien, puis adoucit l'agression en reformulant son opinion. Pierre Beugner tente, lui, d'enrayer la menace en détournant la conversation. C'est un des rôles dévolu au témoin : tenter d'éviter le conflit.

Ainsi, les conversations familières - qu'elles se produisent entre amants, dans la famille ou entre amies - relèvent toutes d'une forme de violence vis-à-vis de soi-même ou de l'autre qui les oppose aux conversations mondaines où, quand violence il y a, elle est camouflée.

2.4. Un roman de politesse : *Le square*.

De nombreux critiques ont souligné le langage excessivement poli des protagonistes du *Square* :

Les deux partenaires (la plupart des critiques l'ont remarqué) emploient l'un à l'égard de l'autre un langage non seulement poli, correct, mais même châtié, cérémonieux (impression qui tient sans doute en partie, il est vrai, aux « Monsieur », « Mademoiselle », qui accompagnent chaque réplique) (Pierrot 1986 : 94).

Pierrot montre ensuite, nous l'avons vu, que l'utilisation de nombreuses formules de politesse, d'acquiescement, de modalisation crée un langage qu'il qualifie de non réel. En fait, cette impression d'extrême politesse vient non seulement des appellatifs mais aussi des nombreux adoucisseurs pour colmater la seule menace d'un désaccord. Elle résulte également du fait que le degré de politesse n'est apparemment pas en harmonie avec le statut social des personnages.

En fait, si on y regarde de plus près, il s'agit d'une politesse qui confine à la politesse impolie. L'effet politesse vient d'un cumul d'adoucisseurs pour un même acte, qui témoigne de l'intention de ne pas vouloir blesser et de continuer à parler. Néanmoins, les agressions territoriales sont nombreuses et les menaces de la face positive sont là en permanence.

Au début, c'est l'homme qui adresse la parole à la jeune fille, c'est donc lui qui commet le premier *FTA*. Il le fait de manière assez maladroite puisque son entrée en matière pourrait être prise pour un reproche, en donnant raison à l'enfant par un « C'est vrai que c'est l'heure du goûter, dit l'homme », et constituer ainsi un deuxième *FTA* à l'encontre de la face positive, cette fois. Ensuite, l'homme tente de produire un *FFA* en formulant un compliment qui porte sur l'enfant : « il est gentil » (p. 10). Mais, ici encore, sa maladresse apparaît puisque la bonne se voit dans l'obligation de préciser tout de suite

que « ce n'est pas le sien ».

Un premier désaccord va apparaître entre eux sur l'opportunité d'avoir ou non des enfants. L'homme tente de maintenir l'accord, de ne pas contredire de manière trop ouverte la jeune fille : des structures de concession sont utilisées (du type « Sans doute, Mademoiselle mais... ») et le recours aux formes interro-négatives et à un modalisateur pour atténuer la légère menace envers la face positive que constitue le fait d'être en désaccord avec quelqu'un à propos d'une opinion (« Ne pourrait-on pas dire aussi bien le contraire ? »). Dans un premier temps donc, la politesse formelle correspond assez bien dans l'ensemble à une politesse réelle.

La conversation évolue sur le métier de voyageur de commerce et la jeune fille commet un *FTA* plus important parce qu'elle interroge l'homme sur ses revenus (sujet relativement tabou en Europe). Elle le fait en employant quantité d'adoucisseurs : « Est-ce que je peux me permettre de vous demander si cela est d'un revenu régulier, Monsieur ? ». Ensuite, elle poursuit en lui demandant s'il mange à sa faim. L'adoucisseur employé (« si j'ose me permettre ») est intéressant parce qu'il témoigne de l'aggravation du *FTA*. La jeune fille clôt l'échange par un « tant mieux », simple *anti-FTA* auquel l'homme répond par une politesse excessive puisqu'à deux reprises, dans la même réplique, il remercie la jeune fille de l'intérêt qu'elle lui porte. Ensuite, la jeune fille continue son interrogatoire. L'échange est intéressant lui aussi :

- Si j'ose me permettre encore, Monsieur, est-ce que vous pensez que cela va durer pour vous de voyager comme ça ? Croyez-vous que vous vous arrêterez un jour ? - Je ne sais pas. - On cause, n'est-ce pas, Monsieur. Excusez-moi encore de vous poser ces questions. - Je vous en prie, Mademoiselle... Mais je ne sais pas si cela va durer. Vraiment je ne peux rien vous dire d'autre, je ne le sais pas. Comment savoir ? - C'est-à-dire qu'il semblerait qu'à voyager ainsi tout le temps, on doive un jour vouloir s'arrêter, c'est dans ce sens-là que je vous le demandais (Square : 14-15).

L'agression territoriale continue (l'adoucisseur comprenant « Si j'ose...encore » en témoigne) et s'accompagne, cette fois-ci, d'un *FTA* à l'encontre de la face positive. L'acte comporte en implicite une condamnation du métier de voyageur. La réponse succincte de l'homme est prise par la jeune fille comme un refus (donc comme un *FTA*), et elle utilise alors deux actes visant à réparer ce qu'elle croit que l'homme a pris pour une attaque. L'excuse est acceptée et l'homme se sent obligé de développer son « je ne sais pas » qui avait été interprété par la jeune fille non comme un contenu mais comme un acte illocutoire de refus. La jeune fille reformule ses propos. Cette reformulation a pour but de supprimer tout *FTA* à destination de la face positive de l'interlocuteur. Le passage marque déjà une évolution sur le plan de la politesse : le premier incident est apparu (l'attaque de la face positive) et une nouvelle stratégie a été mise en texte (la reformulation polie).

Après quelques échanges où le thème se poursuit, un échange marque un durcissement :

- Mais, Monsieur, ne pourriez-vous pas, par exemple, le vouloir tout simplement ? Vouloir changer de travail ? - Non, Mademoiselle. Je me veux tous les jours propre, nourri, [...] (Square : 16).

L'échange comprend un reproche (*FTA* contre la face positive) de la part de la jeune fille,

qui, même s'il est camouflé sous une forme de suggestion, se trouve renforcé par un « mais » et par le double emploi du verbe « vouloir ». Le « Monsieur » ici ne fonctionne plus du tout en marqueur de considération. L'homme pour la première fois réfute la suggestion de la jeune fille sans utiliser aucun adoucisseur. Il y a donc par rapport au début de la conversation une nette rupture de ton.

Tout de suite après, viendra un échange sur le climat à propos duquel une des rares interventions narratives indique que « la brise s'était levée ». Une différence apparaît ici entre la version théâtrale et la version romanesque sur le rôle du « comme il fait beau » proféré par l'homme. Dans la version théâtrale, cette indication apparaît après la didascalie « *un long temps* », et elle a alors le rôle, comme l'a montré Debreuille (2000 : 354), de relancer la conversation. Dans la version romanesque, cette même intervention constitue une diversion dans la conversation. Elle est à charge de l'homme et sert à revenir à un ton poli. La jeune fille approuve la déclaration de l'homme par un « c'est vrai », la diversion a atteint son but. L'indication narrative sur le climat vise à motiver le propos et à atténuer l'effet de rupture dans la cohérence du dialogue, mais elle est aussi le signe d'une « intention de vie » parce que, dans la vie réelle également, une thématique peut être coupée par un commentaire sur la situation. On voit à quel point un léger changement dans le cotexte suffit à modifier totalement le statut de l'acte de langage.

Après quelques échanges plutôt consensuels sur la possibilité de changer de vie, une nouvelle menace (p. 18-19) apparaît : la jeune fille marque clairement sa différence à l'aide d'un « Mais moi » plutôt agressif. Ses différentes répliques pourraient être prises comme autant d'attaques voilées pour la face positive de l'allocutaire parce qu'elles disent toutes d'une manière ou d'une autre : « je suis différente de vous et je ne voudrais à aucun prix vous ressembler ». C'est encore l'homme qui maintient l'accord par un « Je vous comprends, Mademoiselle », en se justifiant de ne pas pouvoir expliquer les choses correctement à cause de sa fatigue et en s'en excusant. Suit alors un échange de formules de politesse puisqu'au « Excusez-moi » du voyageur, la jeune fille répond :

- C'est moi qui m'excuse, Monsieur (Square : 19).

La conversation aborde alors le sujet du mariage. Ils continuent à discuter et parlent notamment de leur peur (p. 29-30). La jeune fille multiplie les *FTAs* : elle préfère être à sa place qu'à la sienne (p. 24), il n'est pas unique en son genre (p. 28), elle ne peut pas se mettre à sa place (p. 28) ni le comprendre (p. 30), elle lui reproche « d'ignorer ce que c'est que de vouloir en sortir » (p. 30). L'homme va alors, à son tour, commencer les attaques par un « personne ne vous pleurerait » (p. 31). Bien sûr, il en attribue la responsabilité énonciative à la jeune fille, mais il aurait pu atténuer¹⁸⁸ ce *FTA* qu'elle avait produit contre elle-même. Ensuite, il commet une invasion territoriale en lui retournant sa question : « vous mangez à votre faim ? » (p. 31). Toutefois, si l'on juge la gravité du *FTA* par rapport au moment conversationnel où il se produit (ils se connaissent déjà mieux), il est bien moins grave qu'au moment où la jeune fille l'avait commis (c'est-à-dire tout au début de la conversation).

¹⁸⁸ Lorsque quelqu'un exprime un *FTA* contre sa propre face positive, l'autre se trouve dans l'obligation de le nier ou à tout le moins de l'atténuer.

La jeune fille continue ses attaques en remettant en doute de manière certes très polie la crédibilité du jeune homme « Ah ! Monsieur, comme il est difficile de vous croire, excusez-moi » (p. 32). C'est alors le voyageur de commerce qui commence à affirmer son désaccord de manière beaucoup moins polie qu'antérieurement : « Mais, Mademoiselle, nous ne parlons pas des mêmes choses » (p. 36). Il produit une série de FTAs :

- C'est quand même singulier, Mademoiselle, d'être en mesure de s'adoucir la vie et de le refuser (p. 42). - En somme, Mademoiselle, il ne vous arrive jamais de faire quelque chose dont vous pourrez vous dire que ce sera toujours une chose de faite ? (p. 47). - Je ne voudrais pas vous contredire, Mademoiselle, encore une fois, [...] (p. 47). - Oui, Mademoiselle, oui, et sans doute ne peut-on rien vous apprendre de ce que vous pouvez voir encore, [...] (p. 49).

Reproches et contradictions se cumulent, certes de manière voilée dans diverses formes d'indirection (acte expressif, demande, assertion) et accompagnés d'adoucisateurs, mais il n'en reste pas moins que les attaques demeurent.

Ensuite, il lui conseille de tenter d'améliorer ses conditions de travail, lui dit qu'elle est ambitieuse (p. 58). Il lui demande d'ailleurs de ne pas prendre garde à ses réflexions (p. 67). Et le premier entretien se clôt thématiquement sur un échange où la jeune fille agresse la face positive de l'homme :

- Ah ! Monsieur. Vous me donneriez envie de mourir. - Moi particulièrement, ou est-ce une façon de parler ? - C'est une façon de parler, Monsieur, sans doute, et de vous, et de moi. - Parce qu'il y a aussi que je n'aimerais pas tellement, Mademoiselle, avoir provoqué chez quelqu'un, ne serait-ce qu'une seule fois dans ma vie, une envie aussi violente de quelque chose (p.73).

Dire à quelqu'un qu'il lui donne envie de mourir est une agression qu'atténue à peine l'utilisation du conditionnel. L'homme demande d'ailleurs une précision afin d'éviter d'avoir à la ressentir comme attaque personnelle. Le « sans doute » apparaissant dans la réponse de la jeune fille prolonge l'agression, alors que sa réplique l'atténueait en reconnaissant l'aspect conventionnel de l'expression.

Nous nous sommes contentée d'analyser la première partie de l'entretien, mais dans la seconde partie la production de FTAs continue sur un ton toujours courtois.

En fait, *Le square* confirme que l'effet d'extrême politesse dégage par la plupart des critiques vient essentiellement de l'emploi d'adoucisateurs alors que les propos sont dans l'ensemble peu agressifs puisque si l'on excepte les interrogations sur les revenus, les quelques reproches voilés et la remarque finale sur la mort, les actes de langage sont simplement menaçants. Les interventions réparatrices contribuent aussi à l'effet politesse puisque les personnages s'excusent souvent des menaces légères infligées à l'autre (ils réparent en quelque sorte avant que l'agression n'ait eu lieu). Mais le texte montre aussi que même une conversation marquée comme extrêmement polie dans son langage est, en fait, impolie en actes produits par le langage. Elle l'est d'abord par les thèmes abordés (argent, conditions de vie, rêves et peur, mariage, bonheur) qui tous relèvent de l'intime, ensuite par les attaques de la face positive et enfin par le désaccord affirmé. Sur le plan de la politesse langagière, il semblerait que les attaques contre la face positive d'autrui soient beaucoup plus impolies que les invasions territoriales qui sont elles inévitables dès que l'on se situe à l'intérieur d'une conversation familière.

Si les échanges restent globalement polis, c'est parce que lorsque l'un des deux interlocuteurs enclenche un processus plus menaçant, l'autre multiplie les adoucisseurs.

Toutefois, le texte romanesque sature assez vite en capacité d'incorporer des adoucisseurs et des appellatifs. L'attitude durassienne qui consiste à aller aux limites de la saturation d'un texte montre celles du code littéraire et confère, selon certains, un caractère artificiel au dialogue. À notre sens, il y a toujours dans l'écriture durassienne une sorte d'« exercice de style », une sorte de jeu sur les procédés littéraires poussés à l'extrême. Mais le jeu n'est jamais gratuit. C'est ainsi que, dans *Le square*, il traduit mieux que tout discours théorique l'aliénation et la blessure profondes des personnages : le « sous-esclavage » dont parle Blanchot (1959 : 215) de ce métier de domestique, pour la jeune fille, et le déclassement par l'exercice « d'un métier qui n'en est pas un » (Blanchot (1959 : 217) pour le voyageur de commerce. Notre interprétation rejoint en profondeur celles de Blanchot ou de Brée (cité par Pierrot 1989 : 95) qui tous deux soulignent, en d'autres termes, l'idée de vulnérabilité, d'humiliation et d'aliénation et nous écarte totalement de celle de Pierrot qui considère qu'« à travers cette conversation trop embarrassée de circonlocutions et de formules de politesse, l'auteur dénonce aussi toutes les entraves et les obstacles que la pratique sociale de la parole, le respect des usages, des conventions et de la politesse, apportent à une communication véritable ». Si ces considérations traduisent la position globale de Duras sur le langage social, l'attitude communicationnelle des personnages du *Square* se décrit plutôt en ces termes :

Il faut qu'ils parlent, et ces paroles précautionneuses, presque cérémonieuses, sont terribles à cause de la retenue qui n'est pas seulement la politesse des existences simples, mais est faite de leur extrême vulnérabilité. La crainte de blesser et la peur d'être blessée sont dans les paroles mêmes. Elles se touchent, elles se retirent au moindre contact un peu vif ; elles sont encore vivantes assurément. Lentes, mais ininterrompues et ne s'arrêtant pas par crainte de manquer de temps : il faut parler maintenant ou jamais ; toutefois sans hâte, patientes et sur la défensive, calmes aussi, comme est calme la parole qui, si elle ne se retenait pas, se briserait dans un cri (Blanchot 1959 : 208 ; nous soulignons).

L'intérêt du commentaire de Blanchot - que Duras appréciait beaucoup - se situe également dans le fait d'établir un lien entre politesse et émotion, de montrer que ces paroles polies camouflent le cri existentiel.

3. Un modèle aménagé.

Même si le modèle de Brown et Levinson réaménagé par Kerbrat-Orecchioni fonctionne très bien pour décrire les échanges (employés ici dans leur définition de plus petite unité dialogale), il présente aussi l'inconvénient d'être fortement centré sur le dialogue, alors que, comme nous l'avons dit, la situation de polylogue complexifie sa mise en pratique. Ce modèle ne suffit pas non plus, comme le dit Golopentia, à expliquer l'ensemble des interactions d'un roman parce qu'il n'incorpore pas en son sein les possibilités de traduire les évolutions. En outre, s'il parvient partiellement à expliquer, grâce à l'introduction de la notion de stratégie, comme nous le verrons, l'une des formes de politesse impolie que constitue le cas des invitations ou l'impolitesse des conversations Anne-Chauvin, il reste

totalemment insuffisant pour décrire l'évolution des dialogues entre Ernesto et l'instituteur ou les causes de l'insolence de la bonne dans *Les chevaux*.

En fait, ce modèle de la politesse puise ses sources chez Goffman qui, en tant que sociologue, considère l'homme en perpétuelle représentation sociale. Il cite d'ailleurs (1973a : 76-77) le célèbre texte de Sartre sur le garçon de café qui est en représentation de lui-même. Les théoriciens, que ce soient Goffman, Brown et Levinson ou Kerbrat-Orecchioni, ont donc tendance à donner une conception totalisante et somme toute assez unitaire de chaque face où l'image de son moi passe par l'image qu'en donnent les autres. Goffman (1974 : 9) définit la face positive comme « une image du moi délimitée selon certains attributs sociaux approuvés », Kerbrat-Orecchioni (1992 : 168) comme « l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction ». Quant à la face négative, Kerbrat-Orecchioni la définit *grosso modo* comme correspondant « aux territoires du moi » chez Goffman (1973b : 43-72).

Vion (1992 : 111-118) remet en question, dans le chapitre intitulé *La notion d'espace interactif*, l'aspect homogène des individus qui entrent en interaction :

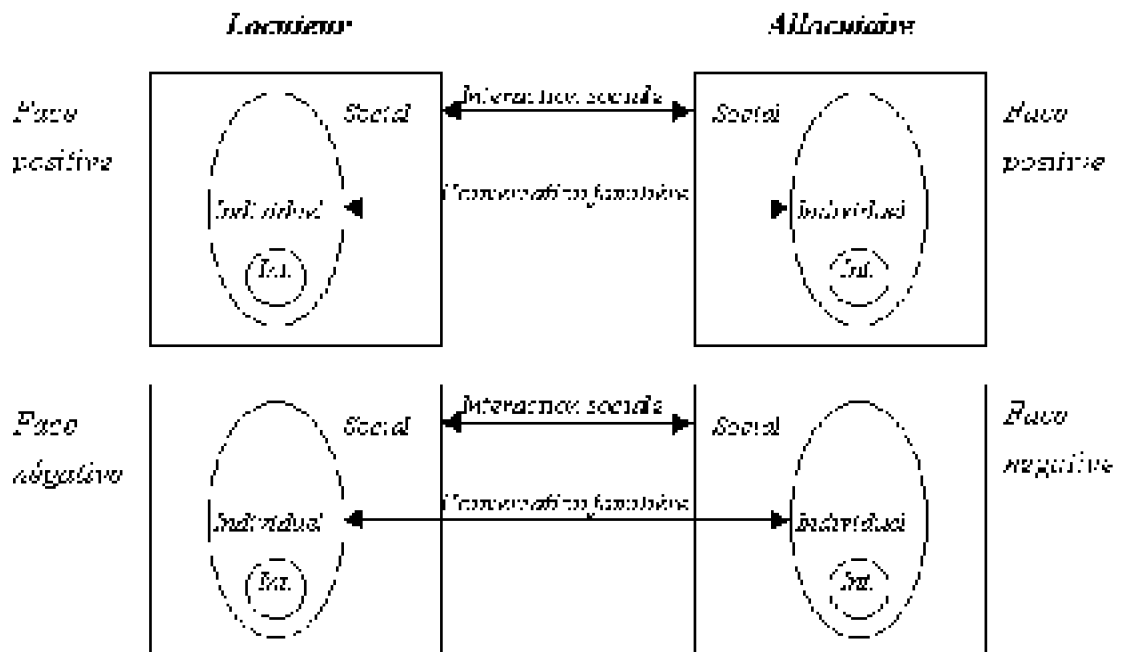
En fait, quels que soient les corps de doctrine invoqués, il faut reconnaître que le sujet est une instance complexe et, en tant qu'énonciateur, qu'il n'est pas la source unique de ses productions (Vion 1992 : 113).

Il conclut son chapitre en reliant le problème d'hétérogénéité des interactants et le problème des faces :

Le concept d'espace interactif se présente comme un aménagement de notions qui traitent des instances énonciatives et ont à voir avec la face, la figuration ou la relation sans toutefois s'identifier à elles. Partant d'une conception sociale du sujet, telle qu'elle se trouve développée dans les sciences humaines, et de l'idée d'une hétérogénéité des instances énonciatives, il permet d'appréhender la face comme une réalité plus complexe qu'une image homogène de soi et la relation comme étant plus ambiguë qu'un simple positionnement réciproque (Vion 1992 : 117 ; nous soulignons).

Nous avons déjà proposé¹⁸⁹ un aménagement de la théorie standard de la politesse en postulant un double niveau pour les différentes faces des interactants : un niveau dépendant du statut social et un niveau relatif à l'être humain, en définition plus « psy ». Ce double niveau n'est nullement incompatible avec la définition traditionnelle de la face positive en « ensemble des images » - il s'agit simplement de catégoriser les images -, ni avec la définition du territoire (ou de la face négative). Toutefois, ce dédoublement opéré au sein des faces repose sur la conception d'une coexistence entre un moi psychologique et un moi social, ce qui ne peut pas être la position d'un sociologue comme Goffman puisqu'il présuppose que l'être humain joue en permanence un rôle. Le schéma des faces revêtirait, alors, la forme suivante :

¹⁸⁹ Daussaint-Donex 2000b.



Cette subdivision des faces n'est pas sans correspondance avec les notions de public et de privé (avec en son coeur l'espace de l'intimité) traditionnellement liées au territoire, mais qui sont aussi en correspondance avec la face positive. Tout individu démultiplie les images de lui-même, dans ses différents rôles sociaux (époux, parent, enfant, rôle professionnel) et en tant qu'individu (définies alors en fonction de paramètres tels que les oppositions beauté/laideur, intelligence/bêtise, générosité/avarice...). Nous n'avons pas jugé bon de créer un troisième niveau pour l'intime parce qu'il fait partie intégrante de la face humaine comme d'ailleurs, dans sa correspondance sociologique, il n'est, comme l'indique le schéma, qu'un sous-ensemble du privé, très variable non seulement d'une culture à l'autre, d'un groupe à l'autre mais aussi d'un individu à l'autre.

Dans le modèle initial de Brown et Levinson, la dimension purement sociale est réintroduite sous la forme de « distance sociale » (D) et de « relation de pouvoir » (P), au niveau des « stratégies », « l'idée étant que la politesse doit en principe croître en même temps que D, P et le "poids" du FTA »¹⁹⁰. Pour ce qui est de (P), il semblerait intéressant et nullement contradictoire avec les données définitives de l'intégrer au sein même des faces. Les expressions utilisées par Zheng (1998) prendraient ainsi leur plein sens. En fait, on donnerait de la face à quelqu'un qui est « en position haute » en ne considérant que sa face sociale, par contre « l'être qui est en position basse » gagne de la face quand on le considère en tant qu'individu. Toutefois, le fait de postuler un double niveau dans chaque face n'empêche pas de faire intervenir également la position sociale, à l'instar de Brown et Levinson, au niveau des stratégies.

Ce dédoublement des faces semble opérationnel pour analyser, sur le plan de la politesse, certaines interactions de la vie réelle. Lors d'un match de football de la coupe

¹⁹⁰ Kerbrat-Orecchioni 1996a : 53.

d'Angleterre, un joueur accroché au maillot a répondu par un coup de poing, dérogeant ainsi à toutes les règles du jeu. L'accrochage était en fait une atteinte à la face négative du joueur en tant que joueur. Normalement, cet acte agressif ne mérite pas de réponse puisque les transgressions sont sanctionnées par l'arbitre, selon un principe de délégation qui vise au bon déroulement du jeu. Or le joueur s'est senti attaqué dans sa face négative d'individu et a répondu en tant que tel à cette agression de territoire. Cet exemple confirme la coexistence des deux représentations à l'intérieur de chaque face et à l'intérieur de chaque interaction, mais aussi la sanction qui frappe l'individu qui ne se conforme pas au jeu social des faces.

Dans les interactions professeur-élèves, ce dédoublement permet d'expliquer certains phénomènes sociaux. Perdant de la face dans leur statut d'enseignant, certains professeurs se voient menacés dans leur statut de personne et démissionnent ou dépriment...

Une expression figée utilisée lors des visites témoigne aussi de ce double statut des faces : « Fais comme chez toi » à laquelle le locuteur ajoute souvent de manière ironique « Mais n'oublie pas que tu es chez moi ». La formule consacrée exprime l'obligation pour l'hôte d'offrir son territoire à l'invité. L'autre partie, celle que l'on ajoute, atteste de l'existence d'un individu derrière le statut d'hôte, qui défend sa face en tant qu'individu.

En fait, et c'est là qu'interviendrait la notion de stratégie, toute interaction se positionne à un des deux grands niveaux de ménagement des faces. La distance matérielle qui sépare les interactants en sont les marqueurs concrets, et la civilisation française semble particulièrement attachée à ce positionnement interactionnel puisque la langue, à la différence des langues germaniques notamment, établit clairement une différence entre les interactions liées par « tu » et celles liées par un « vous ». Dans les conversations mondaines, professionnelles ou dans les échanges transactionnels, autrement dit dans toutes les interactions pleinement sociales, le ménagement des faces se fait déjà au premier niveau, alors que dans les conversations familiales, les faces sociales restent à l'arrière-plan.

Dans une conversation familière, l'image que l'on peut avoir de son rôle social ou professionnel joue relativement peu, car le ménagement des faces se situe au niveau de la personne. Rôle social et territoire social ne disparaissent pas pour autant de l'interaction, mais sont relégués. Remettre le social au premier plan pourra constituer un *FTA* (refus du rapport d'amitié) ou devra se traiter en termes d'ironie. Ainsi, si l'on répond au tutoiement de quelqu'un par un vouvoiement, ou si l'on appelle un ami « monsieur » en le vouvoyant, on replace l'interaction à un niveau social et l'on agresse la face positive de l'autre. Si l'on dit à un familier : « monsieur l'ingénieur », l'appellation ne peut être qu'ironique de même que peut être, à l'heure actuelle, au sein d'un couple, l'appellation « monsieur mon mari » ou « madame mon épouse ». Toutefois, ne pas du tout tenir compte de l'arrière-plan social dans une interaction positionnée comme familière peut réserver des surprises. Ainsi, même si un employé est dans un rapport d'amitié avec son patron, il ne peut oublier, lorsqu'il entre en interaction avec lui, que c'est son patron.

Par contre dans une interaction d'ordre social, si l'on touche les faces individuelles, le *FTA* augmente par nature et l'on retrouve la notion de stratégie mise en place par Brown

et Levinson. À titre d'illustration, si un patron reproche son employée de mal faire son travail, il commet, par ce reproche, un simple *FTA* mais s'il lui dit qu'elle est une mauvaise femme, le *FTA* s'accroît. Il y a comme un code qui fixe en quelque sorte la « décence » des attaques. On pourrait continuer le mécanisme dans la mesure où le passage, dans une conversation familière, du privé à l'intime est toujours terriblement menaçant pour les faces humaines des interactants en présence.

Ce positionnement de l'interaction - et c'est à ce niveau que le dédoublement des faces prend tout son sens - est fixé par le concept de « place »¹⁹¹ d'où parlent les interactants et par leur histoire conversationnelle. Il est indiqué par des marqueurs, mais il existe des possibilités de le modifier à l'aide de ce que l'on pourrait appeler des transformateurs de positionnement. Ainsi, un patron peut dire à son employé « je vous parle en ami ». Dans un cadre privé, le fait de se re-vouvoyer, alors que l'on se tutoyait, engendre aussi une métamorphose de la relation de la même manière qu'un « je ne voudrais pas être indiscret » indique que l'on va enfreindre les territoires du privé, si l'on est dans une interaction sociale, et de l'intime, si l'on est au sein d'une conversation privée.

Pour le texte durassien, ce positionnement de l'interaction permettra d'expliquer certaines formes de politesse impolie, comme l'invitation des *Impudents*, et l'ambiguïté sur le plan de la politesse des dialogues Anne-Chauvin dans *Moderato*.

Pour l'invitation des *Impudents*, la relation se situe au niveau amical. Georges aurait dû inviter ses amis sur un ton non conventionnel, leur montrant le plaisir qu'il aurait à les recevoir. Le fait d'avoir pris un ton social rend cette invitation impolie parce qu'il attaque les faces individuelles des personnages, en y remettant de la distance sociale. Le procédé est assez fréquent dans la vie réelle : lorsque l'on se dispute avec un ami ou un proche et que l'on revient au vouvoiement, l'acte est très insultant parce que l'on remet de la distance sociale dans une relation intime.

Pour *Moderato*, Chauvin ne tient absolument pas compte de l'arrière-plan social. Le fait qu'Anne Desbaresdes soit la femme de son patron est quasiment gommé de toutes les interactions qui les opposent. Toutefois, le texte pose à deux reprises la conscience qu'a Chauvin de cette différence :

- Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte (Moderato : 31-32). - Je vous ai vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant (Moderato : 32-33).

Le choix opéré par l'auteur de signaler le statut social d'Anne et de montrer que Chauvin en est conscient rend l'arrière plan présent et force le lecteur à en tenir compte dans le jugement qu'il peut porter sur les différentes interactions qui se nouent. Ce fait aura pour conséquence que la plupart des actes (de langage ou non) que Chauvin commettra vont se transformer : de simples *FTAs* contre les faces individuelles, ils vont devenir insultants pour les faces sociales d'Anne et pour son statut. Nous sommes là dans le contexte des stratégies de Brown et Levinson où (D) et (P) accentuent le *FTA* :

- J'ai dû trop boire, continua-t-elle, voyez-vous, c'est ça. - C'est ça, oui, dit l'homme (Moderato : 35).

¹⁹¹ Concept défini par Flahault (1978).

Sur le plan humain, la réplique de Chauvin est à peine menaçante pour Anne : il ne fait que confirmer un léger *FTA* qu'elle a commis à l'égard de sa propre face positive. Par contre, si le lecteur considère qu'elle est la femme de son patron, Chauvin sera jugé comme impoli par le fait qu'il ne minimise pas l'attaque.

De même, lorsque Chauvin ordonne à Anne Desbaresdes, sous la forme d'un « parlez-moi » (p. 42), de lui raconter sa vie, l'acte n'est pas très menaçant pour la face individuelle où il pourrait même être pris pour un *FFA* (votre vie m'intéresse, tout ce qui vous touche m'intéresse), il le devient pour la face sociale par rapport à laquelle un ouvrier n'est pas en droit de donner des ordres à la femme de son patron. Le fait que le narrateur précise (p. 49) qu'« il ne l'aida pas » à remettre sa veste fonctionne selon le même mécanisme de renforcements de *FTA*. Quant à l'acte de la traiter de « chienne », déjà insultant sur le plan de la relation humaine puisqu'il est à l'intérieur de l'intime, il devient inadmissible si Anne Desbaresdes est encore vue dans son rôle social.

En fait, si les interactions reliant Anne et Chauvin ne sont pas impolies en elles-mêmes - si l'on considère que ce sont deux individus qui se rencontrent autour d'un événement émotionnel - elles le deviennent pour le lecteur qui ne peut s'empêcher de se dire, au vu de la mise en texte, que c'est un ouvrier qui s'adresse en ces termes à la femme de son patron. Le double circuit communicationnel opère une nouvelle fois. Mais pour comprendre en profondeur le mécanisme qui se produit, il s'avère nécessaire de postuler un double niveau des faces. Anne Desbaresdes, en entrant pour boire du vin rouge dans ce bistrot d'ouvriers, témoigne qu'elle a, elle-même, totalement nié l'aspect social de sa face positive, et c'est cette perte qu'elle s'afflige à elle-même qui autorise Chauvin à placer la conversation sur le simple plan humain et à ne pas tenir compte de la distance sociale. Mais il n'en reste pas moins que, pour le lecteur, Anne apparaîtra comme transgressive, et Chauvin comme impoli. Il suffit d'ailleurs de comparer la réaction des invités lors du repas et celle de Chauvin. Anne Desbaresdes, par un mécanisme fort similaire à ce qu'elle avait fait en rentrant dans le café, déconstruit complètement sa face sociale (non seulement, elle ne respecte pas son statut de « femme de directeur », mais, en plus, elle déroge à son rôle interactionnel d'hôtesse et à sa place conversationnelle en n'écoutant pas les invités et en leur répondant à peine). Les invités continuent à la considérer dans sa fonction sociale et dans son rôle de maîtresse de maison puisque, non seulement ils font en sorte de ne s'apercevoir de rien mais, en plus, ils continuent à lui parler de sujets généraux (vacances, leçons de piano). Les invités restent donc polis.

En général, d'ailleurs, chez Duras, les dialogues opposant héroïnes et êtres à l'écoute ne tiennent pas compte du statut social réel des personnages et lorsque l'être à l'écoute est en position d'infériorité sociale, il peut apparaître comme très insolent. Cette négation de statut culmine dans *Les yeux* où le personnage masculin ne considère pas l'héroïne comme un professeur mais la traite en prostituée, position où elle s'était elle-même placée en abordant l'homme dans le café et en acceptant d'aller chez lui moyennant finance. C'est donc une fois encore l'héroïne qui autodétruit sa face positive sociale.

Le fait de considérer que la face positive et la face négative se constituent à deux niveaux, le social et l'individuel, permet de mieux comprendre comment fonctionne la représentation des stratégies conversationnelles, et comment Duras, en jouant sur les

niveaux, subvertit en profondeur l'idéologie dominante qui recommande de traiter les individus en fonction de leurs faces sociales. Dans *Le square*, les personnages se donnent l'un à l'autre de la face en oubliant leur statut social réel, en tentant de se traiter comme deux êtres humains qui se rencontrent. Toutefois, leur tentative de gérer les relations sur le plan purement humain échoue parce que, dans leur langage, les adoucisseurs cumulent, comme s'ils étaient adressés à une personne hiérarchiquement supérieure. C'est par là que Duras marque l'aliénation profonde des personnages : ils sont tellement marqués par leur rapport social, ils l'ont tellement intégré que l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et de l'autre en tant qu'êtres humains ne peut se passer de l'image sociale où ils sont en position basse, et les autres, par définition, en position haute. Nous continuerons l'illustration au travers des *Chevaux* et de *La pluie*¹⁹², mais cette fois pour montrer également comment ce modèle de faces dédoublées intervient au sein de l'histoire conversationnelle des personnages.

Dans *Les chevaux*, les interactions entre la bonne et les autres personnages du roman, à savoir ses patrons (Sara et Jacques) et les amis de ses patrons (Gina, Ludi et Diana), autrement dit un groupe d'intellectuels de gauche en vacances, sont particulièrement intéressantes sur ce plan.

Jacques, par ses propos et son langage, révèle une adéquation profonde entre son être et le marxisme ; il a une conscience des classes lorsqu'il parle de l'attitude petite-bourgeoise de la bonne (p. 62), il réagit au conformisme, donc à l'idéologie dominante (p. 61) et partage la conscience que la bonne a de sa propre aliénation (p. 84). Quant à Sara, elle est elle-même aliénée par le mariage (p. 53) et se sent avec sa bonne dans une sympathie, au sens étymologique du terme. Dès lors, Sara et Jacques renversent le comportement « normal », conforme à l'idéologie bourgeoise des rapports de politesse domestique-patrons.

Selon Goffman (1973a : 146-147), le domestique est, dans notre société, le type classique de la « non-personne » : « on attend de lui qu'il soit présent dans la région antérieure pendant que le maître de maison donne le spectacle de son hospitalité à ses invités, alors que sous certains rapports, le domestique fait partie de l'équipe du maître de maison... ». Il cite un exemple donné par une certaine Mme Trollope qui signale qu'une femme extrêmement pudique, au point d'éviter tout contact inconvenant avec le coude d'un homme et d'envahir la chaise de sa voisine pour ce faire, n'hésite pas à lacer son corset devant un valet noir, et finit en disant que l'on a « tendance à ne s'adresser aux domestiques que lorsqu'il faut leur donner une "instruction" ». Ce rôle de non-personne entraîne, toujours selon Goffman (1973a : 147), « habituellement un certain manque d'égards pour celui qui joue ce rôle ».

Dans *Les chevaux*, la bonne est posée en non-personne puisqu'elle est dépossédée de son nom et qu'elle est réduite à son seul rôle. Qu'en résulte-t-il ? Lors de l'interaction patron-domestique, une bonne est quasiment dépossédée de ses faces. Sa face positive est, par définition, réduite au minimum. Quant à sa face négative, à part peut-être un lieu qui lui serait réservé (du type cuisine) et les attributs de sa fonction, elle n'a pas d'espace privé et doit en permanence être à la disposition de ses patrons. Par contre, il est de son

¹⁹² Nous reprenons, pour l'essentiel, Daussaint-Doneux (2000b : 339-350).

rôle non seulement de ménager la face positive de ses patrons, mais en plus de leur « donner de la face » en faisant preuve de soumission, de respect, voire de servilité. Quant à leur face négative, elle l'envahit en permanence de par sa fonction et doit ainsi réduire les actes menaçants soit en utilisant de nombreux adoucisseurs lors de demande d'instructions ou d'ordre, soit en se faisant aussi invisible que possible, lorsque, contrainte par ses tâches, elle envahit leur espace.

Mais la bonne des *Chevaux* agit à l'opposé du modèle proposé. Tout d'abord, elle protège sa face négative en protégeant son territoire spatial (elle essaye de se débarrasser le plus souvent possible de l'enfant dont elle est chargée), mais aussi son territoire temporel : elle réserve ses soirées pour aller au bal avec un douanier, contraignant Sara à rester à la maison avec son enfant. Pour ce qui est de sa face positive, elle refuse les ordres, répond aux propos qui pourraient être insultants, concourt dans les prix de beauté, bref, comme dirait Sara, « elle est sans servilité aucune » (p. 51). Autrement dit, elle revendique pleinement son statut de personne, va même jusqu'à se plaindre de ses patrons à leurs amis, se positionnant ainsi en égal. Elle attaque leur face positive en leur faisant des reproches perpétuels, en critiquant leur enfant, et ne ménage aucunement leur face négative puisqu'elle intervient à tout moment dans leur espace, coupe leur conversation et n'adoucit en rien cet envahissement.

Sa première apparition dans le roman est très significative à tous ces niveaux :

La bonne sortit de la maison. Elle se frotta les yeux énergiquement et dit très aimablement bonjour à Ludi. Les hommes l'émouvaient toujours, comme les chats, le lait. - Bonjour, monsieur Ludi. - Bonjour. Qu'est-ce que vous vous levez tard dans cette maison. - Impossible de fermer l'oeil avec la chaleur, alors forcément, on dort le matin. Elle alla dans la cuisine et, à son tour, se servit de café froid. [...] - La bonne apparut à la fenêtre de la cuisine. - Alors, qu'est-ce qu'on mange à midi ? - Je ne sais pas, dit Sara. - Si vous ne savez pas, c'est pas moi qui saurais. - On va à l'hôtel, cria Jacques de la salle de bains, moi je ne mange pas ici. - C'était pas la peine de m'emmener en vacances, alors, dit la bonne. Et lui ? Elle montra l'enfant (Chevaux :13-14 ; nous soulignons).

Elle salue Ludi et le texte renforce le FFA par la notation du paraverbal. Cependant, comme nous l'avons vu, même cet acte de politesse positive est en fait un FTA puisque Sara et son fils sont présents et qu'elle ne les salue pas. Ensuite, en discordance avec son statut social, elle se sert du café sans en proposer ni à Ludi, ni à Sara. Dans la deuxième partie de l'extrait, elle envahit le « territoire » de sa patronne à double titre. Tout d'abord, physiquement ; ensuite par sa demande de renseignements (mais elle n'adoucit d'aucune manière cette intrusion qui, par voie de conséquence, devient très agressive) ; enfin, elle attaque la face positive de Sara et de Jacques par les reproches qu'elle leur fait, et celle de l'enfant en le désignant par un « lui » dépourvu de toute affectivité. Ces FTAs se trouvent aggravés par les positions sociales respectives dans la mesure où un subalterne n'a pas à faire de reproches directs à un supérieur, surtout lorsque celui-ci le paie.

L'extrait suivant n'est pas fondamentalement différent, si ce n'est que la bonne menace la face positive de ses patrons en s'attaquant à leur enfant et qu'elle refuse tout reproche en se plaignant. L'intérêt réside dans le fait que Ludi marque les limites et

voudrait ainsi inciter ses amis à préserver leur propre face. C'est par ce genre d'attitude qu'il s'attire à la fois le respect et l'amitié de la bonne.

- Et le chapeau ? - Impossible de le trouver, dit la bonne. Avec un gosse pareil, si vous croyez que c'est facile... Elle sortit et cria à l'enfant : - Et ton chapeau, où tu l'as foutu ? - Je sais pas, dit l'enfant. - Il a quatre ans, dit Jacques, c'est vous qui devriez savoir où sont ses affaires, pas lui. - Ce que j'en ai marre, dit la bonne. - Quand même, dit Ludi, vous devriez pas supporter qu'elle parle comme ça tout le temps, à la fin c'est fatigant (Chevaux : 16 ; c'est nous qui soulignons).

Le narrateur insiste sur le fait que la bonne envahit constamment, et sans aucun ménagement, le territoire de Sara mais montre surtout à quel point elle tient à ménager sa face négative en se réservant un espace de sortie. Sara se trouve en attitude de soumission totale par rapport aux attaques de sa bonne :

Elle lut jusqu'au moment où la bonne apparut, pour faire les courses, dix minutes. [...] - Vous me donnez l'argent pour les courses, s'il vous plaît ? Sara alla chercher de l'argent dans la chambre. - Ce soir, qu'est-ce que vous faites ? demanda la bonne. [...] - Si je vous demande ça, dit la bonne, c'est que moi, ce soir, j'aimerais bien sortir. - Puisque vous l'avez déjà décidé, je me demande pourquoi vous me demandez ce que je fais, dit Sara (Chevaux : 17).

Ensuite, nous constatons que la bonne ne se contente pas de menacer la face négative de ses patrons, mais qu'elle continue son invasion territoriale en s'introduisant dans la maison de leurs amis. Nous la voyons également attaquer la face positive de ses patrons par des reproches, par les insultes à l'enfant. Diana, comme Ludi, essaie de la remettre à sa place en attaquant sa face positive par un reproche tout d'abord et en remettant ensuite en question son statut de personne par la remarque ironique concernant son droit à la parole. La bonne respecte toutefois la face positive de Diana et recherche sa complicité. Quant à Sara, elle continue à ne pas ménager sa propre face positive en se demandant pourquoi la bonne lui demande des « permissions pareilles ». C'est donc Sara elle-même qui, comme la plupart des héroïnes durassiennes, attaque sa propre face positive en ne reconnaissant pas le supplément de face que lui donne son statut de patronne :

- Comment se fait-il que vous soyez là [chez Ludi] ? demanda Sara. - Il a pas voulu manger à la maison, il a voulu manger chez Mme Ludi. Alors, comme vous lui laissez tout faire, je l'ai laissé faire. [...] - Il mérite une raclée, dit la bonne, il a foutu de la sauce plein la nappe. - Il a eu raison, dit Diana, ils n'ont qu'à pas mettre de nappe. Une nappe ici, c'est de la folie. - C'est M. Ludi qui y tient, dit la bonne, n'empêche que ce cochon-là il l'a salie. [...] - Vous ne pouvez vraiment pas le souffrir, dit Diana. [...] - C'est pas ça, madame Diana, dit la bonne, mais il n'écoute rien, rien, rien, jamais. - Il n'a pas encore cinq ans, dit Sara. - Ça n'empêche, dit la bonne, si vous continuez à le gêner comme ça, ça sera un beau voyou. C'est moi qui vous le dis. - Si c'est vous qui le dites, dit Diana, alors, il faut vous croire. - Je sais ce que je dis, dit la bonne, un voyou, rien de bon. - J'en veux plus, dit-il, c'est la plus méchante de tout ce qui existe. La bonne hésita, puis se mit à rigoler tout en le fixant. - Au fond, dit Sara, vous vous entendez. - Non, dit Diana. - Je peux prendre une heure ? demanda la bonne. - Prenez, dit Sara. Je ne vois pas pourquoi vous me demandez des permissions pareilles. - Allez-y, dit Jacques. Votre douanier à la con il est toujours là-haut. - Dites donc,

dit la bonne, il est pas plus con que vous, non ? (Chevaux : 49-50 ; nous soulignons).

Les deux extraits suivants montrent à quel point les amis du couple attaquent la face positive de la bonne et à quel point Jacques ne défend pas sa propre face positive puisqu'il ne parvient pas à assumer sa fonction de patron. Mais, à la différence de ce qui se produit pour les héroïnes, avec Jacques, le conflit se situe entre les différents aspects de sa face sociale, à savoir son image d'intellectuel de gauche et celle de patron :

- Si vous étiez ma bonne, dit Gina, je vous enverrais une paire de gifles. - Faut pas dire ça, dit la bonne, vous les connaissez pas, madame Ludi. - On les connaît depuis cinq ans, dit Gina. - C'est vrai que c'est pas la même chose, dit Jacques tout bas (Chevaux : 83 ; nous soulignons). - Vous êtes malhonnête dans le travail, ce n'est pas bien ça, dit Ludi. [...] La bonne se mit à pleurer. [...] - Je retire malhonnête, dit Ludi, mais vous n'aimez pas le petit, c'est sûr (Chevaux : 83 ; nous soulignons).

C'est à ce moment du texte que Jacques annoncera à la bonne son renvoi en utilisant d'ailleurs un terme des relations interpersonnelles horizontales et non des relations patron-domestique.

- Vous avez marre de nous, et nous on a marre de vous, on a autant marre de vous que vous avez marre de nous. Mais comme on ne peut pas se séparer ici, on se séparera en arrivant à Paris (Chevaux : 83-84 ; nous soulignons).

Le nouveau rapport plus conforme à l'idéologie marxiste que Jacques et Sara avaient tenté d'établir avec leur bonne échoue. Même la bonne - la « prolétaire de service » - s'en rend compte puisque Sara a dit d'elle :

Elle n'était pas comme ça quand elle est arrivée, dit Sara. Elle a beaucoup changé, elle le sait et dit que c'est notre faute (Chevaux : 51).

Elle est devenue une bonne « insolente » qui, peu conforme aux représentations de son rôle, subit la réprobation de tout le monde, des amis du couple mais aussi des clients de l'hôtel qui représentent la voix du « on », porteuse des jugements moraux conformes à l'idéologie bourgeoise (p. 18 et 83).

Duras montre donc, par son traitement de la politesse, au travers des différentes interactions, qu'il n'y a pas de solution : on ne peut pas, dans la société actuelle, changer les rapports et déplacer le code de fonctionnement social vers un code de fonctionnement humain. Et le marxisme apparaît comme une utopie d'intellectuels dont le seul mérite est d'avoir mis en évidence le concept d'aliénation.

Dans *La pluie*, c'est également par un jeu de faces que s'effectue la remise en cause de l'idéologie bourgeoise et masculine. Duras l'attaque dans deux de ses diffuseurs essentiels, l'institution scolaire et les médias. Nous étudierons cette subversion au travers essentiellement des interactions entre l'instituteur et la famille d'Ernesto. Nous nous contenterons d'évoquer celles du journaliste avec la famille. À noter qu'ici ce jeu de subversion participe à la structure même du texte car il se fait sous la forme d'une inversion de rapports au cours du roman.

Avant d'intervenir concrètement dans le roman, l'instituteur est présenté dans son rôle comme une référence du savoir, l'être devant lequel l'autorité du père abdique totalement (p. 12). Au cours de la première visite des parents (p. 60-67) le jeu des faces

va évoluer. Au début le père et la mère se présentent en soumission totale, le père emploie même de manière inappropriée une formule qui reflète l'image valorisante qu'il a de la face positive de l'instituteur : « on est venus pour vous servir... ». L'instituteur (conscient de son rôle) produit une série d'actes menaçants, à peine adoucis, pour la face positive de son interlocuteur « soyez clair, Monsieur, je vous en prie... » ou encore sur un ton grandiloquent « mais Monsieur, aucun des quatre cent quatre-vingt-trois enfants qui sont ici ne veut aller à l'école. Aucun. D'où sortez-vous ? » ou encore se parlant à lui-même, mais en présence des parents « Quelle perte de temps...(...) Alors, Madame, je vous ai parlé, il me semble ? ». La mère change de termes d'adresse à son égard : au lieu de l'appeler « Monsieur l'instituteur », elle l'appelle « Monsieur le directeur », lui donnant ainsi de la face. Elle s'excuse, menaçant sa propre face positive. Mais d'une part l'instituteur se rend compte qu'il devient « réactionnaire » selon ses propres mots, et d'autre part les parents lui sont sympathiques, ils le font rire. Aussi, au milieu de l'entretien (p. 62), les rapports vont changer par l'intermédiaire d'un échange rituel gorgé de « ça va ». L'instituteur, en initiant ce type de « routine », propose aux parents d'Ernesto un autre type d'échange plus égalitaire où leur face positive sera pleinement respectée. La reprise des termes par les parents, puis la continuation des propos montrent qu'un rapport égalitaire, voire familial est établi.

À la fin de l'interaction, sous l'angle de la politesse, on constate une véritable inversion. C'est l'instituteur qui s'excuse à deux reprises (l'acte est menaçant pour sa face positive), et ce sont les parents qui produisent des actes menaçants pour la face positive de l'instituteur. Ainsi, le père dira : « Immense. Combien de fois faut vous l répéter Monsieur à la fin... Petit et Immense » (p. 63) et la mère « Oh ! la ! la !... Monsieur le Directeur, vous n'y êtes pas du tout... » (p. 64). Le père en arrive même à donner des ordres à l'instituteur concernant son fils, reprenant ainsi de l'autorité sur lui : « Faudra pas le brutaliser, Monsieur... des fois que ça vous prendrait... » (p. 65) et l'instituteur de lui répondre « D'accord ».

Lors de l'interaction suivante mettant en scène Ernesto en plus de ses parents, c'est la face positive d'Ernesto qui domine : l'instituteur l'appelle « Monsieur Ernesto », s'excuse (p. 79) quand Ernesto l'agresse verbalement : « Comment voulez-vous que je le sache Monsieur ? Vous ne le savez pas vous-même... Vous dites n'importe quoi il me semble... ». Ernesto offre même des chewing-gums à l'instituteur. L'offre fait partie de la « politesse positive ». Si elle constitue une légère menace pour la face négative de l'allocutaire, elle est pour le moins gratifiante pour sa face positive. Mais ce sont ici des chewing-gums qui, dans le cadre du script des interactions scolaires, sont un interdit, et c'est l'objet de l'exercice du pouvoir du maître de contrôler à la fois les faces humaines et sociales de l'élève. Dès lors cette simple offre se transforme en menace pour la face positive du maître. Quant au rituel de clôture, c'est le maître qui donne de la face à son élève par l'utilisation du « Monsieur », par le vouvoiement, par la formule « je vous en prie » qui accorde une autorisation avec une grande courtoisie ; c'est lui aussi qui initie les formules « votives ». Mais ce faisant, il perd de la face, du moins en tant qu'instituteur :

L'instituteur : C'est-à-dire... non... je ne vois pas... Faites ce que vous avez à faire Monsieur Ernesto... je vous en prie... Ernesto : Je vous remercie. Au revoir Monsieur. L'instituteur : Au revoir Monsieur... On aura le plaisir de se revoir

peut-être... ? Ernesto sourit. Ernesto : Peut-être... oui (Pluie : 82).

Si l'on ne tient pas compte du statut social des interactants au niveau même des faces, on se trouve, dans l'exemple du rituel de clôture, devant un échange extrêmement poli où les quatre faces font l'objet d'un grand ménagement. Un cas similaire existe, où toute une série d'adoucisseurs sont utilisés tant par Ernesto que par l'instituteur : hésitation, appellatif, conditionnel, formule réparatrice et minimisateur :

**Ernesto : C'est-à-dire... L'école, c'est déjà un peu dépassé Monsieur... Silence.
L'instituteur : Je le sais, Monsieur Ernesto. Je l'ai su dès que je vous ai vu...
Excusez-moi, Monsieur Ernesto. Mais lire et écrire, Monsieur Ernesto... Vous en êtes à une lecture très avancée, très difficile. C'est le seul problème qui vous reste... cette mise au point. L'instituteur est intimidé, il sourit à Ernesto. Ernesto :
Excusez-moi Monsieur mais... non... parce que lire... sans le savoir... je savais déjà... avant... alors voyez.... L'instituteur : Comment... Je ne voudrais pas vous ennuyer... (Pluie : 101-102 ; nous soulignons).**

L'instituteur perd de sa face positive : c'est lui qui pose les questions pour savoir, et qui utilise ces adoucisseurs, alors qu'il serait plus normal que ce soit l'élève qui le fasse. Il s'instaure donc bien un type de rapport égalitaire entre les deux interactants et en quelque sorte une perte de face pour l'instituteur. Il ne s'agit ici que de sa face positive d'enseignant et non de sa personne. La lente destruction des faces de l'enseignant va se poursuivre et ce, jusqu'à la destruction de sa face en tant que personne puisqu'il va se mettre dans un rapport de soumission face à Ernesto, en dérogeant à la loi de dignité (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 235). Ainsi, cette perte de face sociale va développer chez lui des actes menaçants pour sa face positive d'individu :

L'instituteur, ce soir-là, il reste là avec Ernesto, [...]. Alors très gentiment Ernesto dit à l'instituteur qu'il devrait rentrer. L'instituteur ne s'est pas excusé de rester encore. [...] Il a dit qu'il était malheureux, qu'il ne croyait plus à ce métier qu'il faisait, [...]. Que seule leur compagnie, d'Ernesto et de Jeanne, des brothers et des sisters, le tenait en vie (Pluie : 106 ; nous soulignons). L'instituteur : Excusez-moi, Monsieur Ernesto... encore une fois je n'ai pu m'empêcher de venir... avec le soir... je n'ai personne à Vitry, c'est le désert, je n'ai que vous. Ernesto : Mais monsieur, pourquoi ne pas venir (Pluie : 112-113).

Le journaliste qui apparaît après, faisant en quelque sorte suite à la figure de l'instituteur dans une sorte de continuum de représentation littéraire de l'institution, produit d'office des actes menaçant sa face positive : il s'excuse quatre fois devant Jeanne, deux fois devant la mère, s'incline devant les parents, use de formule comme « je suis enchanté », donne du « Monsieur » à Ernesto... Bien sûr, il doit atténuer l'invasion de territoire qu'il opère, mais il en fait trop, mettant en péril sa propre face. En fait, la production de FFAs s'avère dans ce type de situation rapidement excessive, car l'intrusion d'un journaliste est déjà compensée en soi par la gratification qu'il apporte à la face positive des interviewés.

Au fil du roman, Duras a attaqué la face sociale positive des personnages représentant des institutions qui diffusent traditionnellement le savoir. En fait, l'instituteur est totalement ménagé dans sa face positive d'être humain par Ernesto alors que sa face positive d'instituteur l'est beaucoup moins. Mais c'est l'instituteur lui-même qui produit des actes menaçants pour sa propre face positive : il commence à la détruire socialement puis à la détruire sur le plan humain. Parallèlement, Duras a redonné de la face positive à la

famille d'immigrés attaquée par le « on ». Ainsi Ernesto, l'enfant qui ne voulait plus aller à l'école et sa mère, pauvre exilée russe, en acquièrent terriblement parce que ce sont eux qui diffusent la connaissance vraie, celle qui s'oppose au savoir. La romancière rétablit également la face positive du père en réhabilitant sa dignité. C'est donc en jouant sur les faces des personnages que Duras, dans ce roman, conteste en profondeur l'idéologie dominante et qu'elle exerce une véritable subversion et c'est de l'intérieur, par le jeu des rapports sociaux, qu'elle démolit toute forme d'idéologie, se gardant ainsi d'opposer, par le biais du discours littéraire, un discours idéologique aux idéologies régnantes. Dans *Les chevaux*, en donnant de la face à la bonne, les patrons Sara et Jacques abandonnent en quelque sorte le plus que conférerait à leur face positive leur statut d'employeur, conformément à leurs croyances idéologiques. Mais la bonne ne comprend pas, car pour elle si la face sociale positive de ses patrons n'existe pas, elle n'a plus à respecter leurs faces positives et négatives en tant qu'individus et ainsi elle s'attaque à leur personne, envahit, sans excuse, leur territoire, attaque fortement au travers de l'enfant leur face positive. Chose qu'elle ne fait nullement avec les amis des patrons.

La différence entre les deux romans, indépendamment du type d'idéologies contestées, réside donc dans le fait que pour *Les chevaux*, ce sont essentiellement les patrons qui donnent de la face à leur employée (même si pour Sara, le mécanisme s'accompagne aussi d'une autodestruction de sa face sociale), ce qui a pour conséquence une attaque totale de faces de la part de la bonne, alors que pour *La pluie*, ce sont l'instituteur et le journaliste qui attaquent leur propre face en ne tenant plus compte de leur statut social.

En fait, ce que les personnages durassiens réclament, c'est le ménagement des faces de l'être humain, déniaut « le plus » gagné par le statut. Et ce que Duras met en cause, en montrant que la perte de face dans le statut entraîne une perte de face de l'être humain, est l'impossibilité, dans le monde tel qu'il est, d'un type de rapport purement humain.

4. Conclusion.

L'étude de la politesse linguistique au sein de l'univers romanesque durassien nous a conduite à opérer plusieurs modifications au sein des modèles traditionnellement utilisés. Tout d'abord, il est apparu comme nécessaire de diviser plus nettement la notion de menace et d'agression tout en reconnaissant que, dans la pratique, seules la réaction de l'allocutaire ou une plongée dans l'intentionnalité de l'émetteur permettent de déterminer l'agression avec certitude. L'agression est à la base du concept de politesse impolie et exige réparation. Ensuite, nous avons préféré conserver à côté de la notion de *FTA* et de celle de *FFA*, le concept d'*anti-FTA* qui caractérise alors des actes comme le silence qui, sans être un *FFA*, permet bien souvent d'éviter une menace pour les faces. Enfin, nous avons été amenée à réviser la notion de faces en dédoublant chacune d'elles par rapport au psychologique et au social. Cette subdivision permet d'une part de montrer comment peut s'opérer l'évolution des dialogues au sein d'une histoire conversationnelle et d'autre part, d'expliquer le fonctionnement de la politesse impolie que le seul rapport adoucisseurs/agression n'éclairait pas sous tous ses aspects.

Pour l'univers durassien, cette étude a fait apparaître certains mécanismes profonds de son fonctionnement. L'attitude adoptée sur le plan de la politesse par chaque personnage est l'un des critères fondamentaux pour les classer en types. À l'intérieur de cette catégorisation, apparaissent la figure de l'homme grossier et celle de l'homme poli qui fonctionnent en véritable contraste dans certains romans. Par cette articulation politesse/grossièreté, Duras illustre à merveille le rôle de ségrégation sociale rempli par la politesse. En outre, la romancière fait avec *Le square* un véritable exercice de style où elle cumule les adoucisseurs presque jusqu'à saturation du texte.

La politesse joue un rôle fondamental aussi dans la façon qu'a la romancière de subvertir les idéologies : elle parvient par la mise en scène des interactions entre Sara/Jacques et leur bonne à montrer l'échec du marxisme et du type de rapport qu'il voudrait instituer. Dans *La pluie*, c'est aussi par les marqueurs de politesse au sein des interactions qui opposent une famille de pauvres immigrés aux représentants des grandes institutions que s'opère cette fois la subversion de l'idéologie bourgeoise. En fait, la romancière redonne de la face à la bonne et à la famille d'immigrés et en fait perdre aux patrons et aux représentants des différentes institutions.

Sur le plan du dialogue romanesque, la conversation polie ou mondaine positionnée au niveau d'un enjeu de faces sociales et pouvant aller du simple échange à toute une conversation est l'un des deux grands types sémantico-pragmatiques de dialogue durassien. Il fonctionne d'ailleurs en contraste avec le deuxième type : la conversation familière ou intime, reliée à l'émotionnel, positionnée au niveau des faces individuelles et qui constitue le véritable centre conversationnel des romans. L'héroïne se définira par deux comportements langagiers selon le type de dialogue. Relativement absente des conversations mondaines, elle s'investit totalement dans l'autre type de conversation, ce qui expliquera d'ailleurs le paradoxe de la silencieuse bavarde déjà évoqué dans la communication non verbale ou de l'absente manipulatrice des scènes de confidences.

Le mode de report de ces types de conversations diffère également : les conversations intimes se feront sous forme de dialogues majoritairement retranscrits au style direct, alors que les autres revêtiront la forme de polylogues dont souvent seuls quelques échanges sont retranscrits au style direct pour se terminer en dialogue narrativisé, quand ce n'est pas tout simplement en récit de conversation.

Mais on pourrait se poser la question de savoir si cette articulation de nature oppositionnelle entre conversations intimes et conversations mondaines est spécifique de l'écriture durassienne. Elle se retrouve, à notre avis, chez Proust où elle devrait également permettre d'expliquer l'organisation dialogale, même si les prédominances sont inversées. À première vue - mais ceci devrait être confirmé par une analyse rigoureuse - même les dialogues intimes (nous pensons notamment aux dialogues entre Swann et Odette de Crécy) sont dominés par le rôle social des personnages, alors que, chez Duras, ce sont les dialogues de nature humaine qui dominent et les interactions sociales sont en permanence fracturées par l'émotionnel.

Chapitre 3 : Les Émotions.

Si l'écriture durassienne n'est pas à proprement parler une écriture de la passion - « Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour » écrivait Duras dans *L'été 80* (p. 67) -, elle peut fondamentalement être caractérisée comme une écriture de l'émotion, car même si, comme le signalent Lombardo et Mulligan¹⁹³, « la littérature a toujours étudié les émotions », le phénomène acquiert chez Duras une acuité particulière. Il est partout : chez l'auteur, chez l'auteur inscrit, chez le lecteur, chez le lecteur inscrit, chez les personnages et dans l'écriture elle-même. Bref, le texte durassien est à tout niveau un texte de l'émotion et si l'on veut rendre compte de la plupart des dialogues qui s'y nouent, c'est le mécanisme émotionnel qu'il convient d'étudier parce que les personnages parlent de leurs affects, témoignent à travers leurs propos de leurs émotions, tentent de la susciter chez l'autre, et communiquent donc par l'affectif. Le phénomène peut même aller, nous le verrons dans certains romans comme *Les yeux*, jusqu'à saturation. Étudier l'émotion chez Duras n'est donc en rien céder à une tendance de la mode - on ne compte plus en effet les différentes études qui depuis la fin du XX^e siècle prolifèrent sur le sujet¹⁹⁴ -, c'est en fait profondément tenter de rendre compte d'une des grandes spécificités durassiennes.

Cette prolifération critique actuelle correspond à un bouleversement social. La mode, voire la norme actuelle semble résider dans l'expression des émotions. À titre d'exemple, un article récent du *Point* (9 février 2001) s'intitule « Pleurez, c'est tendance ! » et s'accompagne du chapeau suivant : « Verser des larmes au cinéma ou en direct sur un plateau télé. Confesser ses émotions : les hommes aussi montrent leur sensibilité. La dureté des années 90, c'est bien fini ». Changement renversant, dans la mesure où la plupart des traités de savoir-vivre du XIX^e et du début XX^e siècle préconisent, comme le montre Lacroix (1990 : 278-285)¹⁹⁵, le contrôle des émotions et même plus généralement de tous les affects. Ce dernier affirme en outre que « l'homme poli est le contraire de

¹⁹³ Dans leur avant-propos au numéro de la revue *Critique* 625-626, consacré aux émotions.

¹⁹⁴ Toutes les sciences humaines depuis la fin du XX^e siècle se sont réintéressées à ce sujet. Du côté de la psychologie, on pourrait citer l'étude de Lelord et de André, *La force des émotions* (2001), l'étude de Goleman, *L'intelligence émotionnelle* (1997), celle de Braconnier, *Le sexe des émotions* (2000), celle de Cosnier *Psychologie des émotions et des sentiments* (1994) ; du côté de la sociologie, celle de La Flamme, *Communication et émotion* (1995) ; du côté de l'anthropologie, celle de Le Breton, *Les passions ordinaires* (1998) ; du côté de la philosophie et de la sémiotique, celle de Parret, *Les passions* (1986) ; du côté de la sémiotique pure, celle de Greimas et Fontanille, *Sémiotique des passions* (1993). La linguistique s'est aussi intéressée au domaine, des revues comme *Langue française*, ou comme *Cnrs éditions* ont consacré des numéros entiers respectivement à « la grammaire des sentiments » et aux « verbes de sentiment ». Des ouvrages collectifs regroupant les différents domaines ont vu le jour comme celui publié sous la direction de Plantin, Doury et Traverso : *Les émotions dans les interactions* (2000) ou l'ouvrage publié sous la direction de Rimé et de Scherer, et appelé tout simplement *Les émotions* (1993).

¹⁹⁵ Le chapitre est intitulé « La réserve ».

l'homme pathétique ». Kerbrat-Orecchioni (2000 : 62), quant à elle, signale le phénomène de mode engendré par les émotions en ces termes :

Incontestablement, les émotions sont aujourd'hui à la mode : elles envahissent nos médias, sont reconnues comme constituant un facteur fondamental de la rationalité et de l'adaptation au monde environnant (Damasio 1995, Goleman 1995), le « Q.E. » en vient même à supplanter le Q.I., [...].

Pourtant le sujet est ancien. La philosophie l'a abordé à différentes époques de son histoire et ce, depuis l'Antiquité grecque. On retrouve ce sujet chez Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes, Pascal, Kant, Spinoza, Malebranche, Condillac, Furetière et plus récemment chez Sartre, pour ne citer que les philosophes évoqués par Parret (1986). Ce dernier¹⁹⁶ montre à quel point les émotions ont toujours fait l'objet d'une condamnation. Celle-ci repose, d'après lui, tout d'abord sur « la base classématique *pathétique* versus *logique* » introduite par Platon et reprise par Aristote ; ensuite sur l'idée pascalienne de la « vanité » des passions, de leur aspect asocial et de leur association à l'idée de péché¹⁹⁷. Mais cette condamnation repose aussi sur le fait qu'elles ne permettent pas une connaissance du monde réel parce que « l'univers affectif [...] n'est pas un mode de réalités et d'expériences » et enfin sur « le caractère antinaturel des passions ». Quel que soit l'argument mis en évidence (caractère illogique, asocial, antinaturel des passions ou moyen fallacieux de connaissance), les philosophes paraissent unanimes dans leur condamnation. Il faudra attendre la phénoménologie - Husserl, Heidegger - et Sartre pour voir apparaître une certaine réhabilitation des passions¹⁹⁸.

C'est à partir du XIX^e siècle que l'étude des émotions entre véritablement dans d'autres champs d'analyse. Le rôle que le biologiste Darwin a joué dans le débat sur le caractère inné ou acquis des passions en général, ainsi que son influence sur les psychologues évolutionnistes, n'est plus à démontrer. Au XX^e siècle, l'anthropologue Margaret Mead a joué le même rôle, mais dans le sens inverse de celui de Darwin. C'est à partir de ses observations sur le mode de vie de plusieurs tribus d'Océanie que s'est développé le courant parfois appelé « culturaliste ». Ce courant considère que les émotions relèvent du culturel et remet donc en cause leur universalité.

La linguistique, comme le montre Kerbrat-Orecchioni (2000 : 33-74), s'est, dès son apparition, intéressée au problème. Parmi les fondateurs de la réflexion linguistique en ce domaine, elle cite Sapir, Bally et « le cercle de Prague » avec « la fort célèbre "fonction expressive" de Jakobson ». Ensuite, la problématique du langage affectif a envahi progressivement tous les domaines de la linguistique : stylistique, sémantique, sémiotique dans la période que Kerbrat-Orecchioni (2000 : 39) nomme « la période intermédiaire ». En ce qui concerne la linguistique contemporaine, l'accent est mis, toujours selon

¹⁹⁶ P. 12-15.

¹⁹⁷ Cette dernière idée pascalienne trouve sa source dans la scolastique

¹⁹⁸ Nous nous appuyons sur le livre de Sartre, *Esquisse d'une théorie de l'émotion*, où l'auteur pose dans son introduction « Psychologie, phénoménologie et psychologie phénoménologique » la possibilité de fonder une théorie de l'émotion par la phénoménologie qui considère l'émotion comme « un véritable phénomène de conscience ». (p.16). Ce qui pousse le philosophe à déclarer que « dès lors, il est impossible de considérer l'émotion comme un désordre psycho-physiologique ».

Kerbrat-Orecchioni (2000 : 44), « moins sur l'expression des émotions que sur leur *communication* ». C'est sous cet angle que nous tenterons de rendre compte de l'articulation entre émotion et dialogue romanesque.

Ce bref aperçu historique a fait apparaître l'étendue des domaines au sein desquels le sujet des émotions est traité. Cette diversité est l'une des causes de la difficulté que l'on peut rencontrer en tentant de l'étudier au sein d'un corpus littéraire. Mais bien d'autres difficultés existent.

* Tout d'abord, apparaît une divergence de point de vue concernant le statut même de l'émotion : l'émotion est-elle innée ou acquise ? Culturelle ou universelle ? Selon Lelord et André (2001 : 14-23) quatre grands courants s'affrontent à ce propos : les « évolutionnistes » qui, à la suite de Darwin, pensent que les émotions sont innées, les « physiologistes » qui pensent que « nous sommes émus parce que notre corps est ému », les « cognitivistes » qui pensent, à la suite d'Épictète, que « nous sommes émus parce que nous pensons » et les « culturalistes » qui pensent que « nous sommes émus parce que c'est culturel ». Nous opterons pour une position mixte en distinguant, comme le suggère Kerbrat-Orecchioni (2000 : 53), les « éprouvés » et « leurs manifestations ». Si les « éprouvés » peuvent être innés et universels, leurs « manifestations » sont éminemment culturelles :

- L'observation de toutes ces variations met en évidence le caractère éminemment culturel, donc conventionnel (en partie au moins), de l'expression des émotions (2000 : 56 ; nous soulignons).

* Ensuite, se fait jour une certaine difficulté à distinguer spécifiquement au sein du champ émotionnel entre toute une série de notions très proches. Des termes comme « *émotion, affect, éprouvé, humeur, sentiment, disposition, état d'âme...* »¹⁹⁹ sont très difficilement dissociables d'autant que, comme le signale Parret (1986 : 16) à propos des passions, la sémantique ne peut pas nous aider²⁰⁰. Ainsi, pour une émotion comme « la joie », classée dans les émotions primitives (ou fondamentales), on parle aussi de « sentiment » de joie. Il semble toutefois qu'une série de critères permettent de différencier les émotions des autres affects. Ces critères sont alors plus référentiels que linguistiques. Nous en retiendrons trois qui nous semblent fondamentaux pour tenter de définir l'émotion dans sa différence spécifique avec les autres affects : le critère temporel, le critère physiologique et le critère réactif. Le critère temporel constitue un critère primordial pour Lombardo et Mulligan (1999 : 481-482 ; nous soulignons) :

[...] les émotions occupent une place beaucoup plus grande dans la gamme des phénomènes affectifs que les émotions vulgairement entendues ; elles sont néanmoins loin de recouvrir la totalité de la vie affective. On distinguera des émotions, par exemple, les sensations de douleur et de bien-être, les humeurs, les accès de jubilation, d'angoisse ou de désespoir, ainsi que les habitudes et les

¹⁹⁹ Pour reprendre la liste fournie par Plantin et Traverso dans la présentation de l'ouvrage collectif intitulé *Les émotions dans les interactions*.

²⁰⁰ Parret déclare dans un contexte certes un peu différent qu'« établir une typologie des passions à partir de la sémantique des "passions-mots" serait une entreprise vouée à l'échec ».

dispositions affectives telles que les passions (l'amour-passion, la jalousie) ; ainsi parle-t-on de la « disposition » d'une personne pour désigner sa sensibilité et utilise-t-on le concept de sentiment tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre de ces acceptions. De telles distinctions sont souvent pensées en termes temporels : les passions, dont parlait déjà la philosophie classique, sont des phénomènes affectifs de longue durée, comme les dispositions, alors que nos humeurs sont brèves et nos émotions plus brèves encore, même si elles peuvent se répéter.

L'émotion se distingue donc des autres affects par son caractère d'extrême brièveté. L'idée que l'émotion est une réaction à une situation qui présente un enjeu vital et comporte des réactions physiologiques participe de la définition des émotions fondamentales, mais se retrouve dans le *Dictionnaire universel* de Furetière comme définition générale de l'émotion :

Émotion, subst. fém. Mouvement extraordinaire qui agite le corps ou l'esprit, et qui en trouble le tempérament ou l'assiette. La fièvre commence et finit par une petite émotion du pouls. Quand on a fait quelque exercice violent, on sent de l'émotion dans le corps. Un amant de l'émotion à la vue de sa maîtresse ; un brave à la vue de son ennemi (Brenot 1998 : 21).

Lelord et André (2001 : 14) déclarent que la plupart « des dictionnaires modernes retiennent surtout cette *composante physiologique* des émotions ». Une simple consultation du *Petit Robert* suffit à confirmer cette affirmation :

Réaction affective, en général intense, se manifestant par divers troubles, surtout d'ordre neuro-végétatif (pâleur ou rougissement, accélération du pouls, palpitations, sensations de malaise, tremblements, incapacité de bouger ou agitation).

Ces deux derniers critères joueront un rôle fondamental dans la représentation littéraire de l'émotion, dans la mesure où le romancier aura, outre la possibilité de la désigner directement, celle de l'évoquer à partir de la situation-déclencheur d'émotions²⁰¹ ou/et à partir des symptômes physiologiques qu'elle entraîne.

* Un troisième grand problème émerge au sein de la catégorisation même des émotions. Des distinctions se font entre émotions positives ou négatives - ou encore comme le dit Parret (1986 : 17) entre « le mouvement sur l'axe *euphorie* (plaisir) versus *dysphorie* (déplaisir/douleur) » -, entre émotions fondamentales ou non. Les critères pour déterminer le caractère fondamental d'une émotion sont, à en croire Lelord et André (2001 : 25), les suivants : débiter soudainement, durer peu, se distinguer des autres émotions, apparaître chez le bébé, agiter le corps à sa manière, avoir une expression faciale universelle chez tous les humains, être déclenchée par des situations universelles, être observable chez nos cousins primates. Mais, même avec des critères aussi précis, la liste varie selon les domaines de recherche, selon les courants et parfois même au sein d'un même courant selon les chercheurs. Ainsi, comme le disent les deux psychologues :

Darwin considère comme fondamentales : la joie, la surprise, la tristesse, la peur, le dégoût, la colère, appelés parfois les big six de Darwin (à ne pas confondre

²⁰¹ C'est là d'ailleurs que l'on peut parler de situations universellement aptes à déclencher une émotion. Lelord et André (2001 : 25) donnent l'exemple de la perte d'un être cher qui provoque universellement la tristesse. Ceci serait apte en fait à expliquer une certaine universalité des oeuvres littéraires ou cinématographiques.

avec les « six passions simples et primitives » de Descartes : admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse). Paul Ekman propose d'étendre la liste à seize émotions : amusement, mépris, contentement, embarras, excitation, culpabilité, fierté, satisfaction, plaisir sensoriel, honte (Lelord, André 2001 : 26).

Le Breton (1998 : 166-167), partisan d'une approche culturaliste des émotions, dénonce lui aussi de grandes variations non seulement dans les listes fournies, mais aussi dans les termes employés :

À la suite de Tomkins, Ekman (1992) en compte 6 (colère, peur, tristesse, joie, dégoût, surprise)²⁰² ; Plutchnik (1980) 8 (acceptation, colère, anticipation, dégoût, joie, peur, tristesse, surprise) ; Schwarz et Scharer (1987) 5 (peur, surprise, joie, colère, tristesse). Kemper propose la peur, la colère, la dépression et la satisfaction (1987). Izard (1977) en énumère 11 (joie, surprise, colère, peur, tristesse, mépris, détresse, intérêt, culpabilité, honte, amour). Frijda (1986) en propose 17 (parmi lesquelles l'arrogance, la confiance, la peine, l'effort, etc.). [...] Les définitions diffèrent d'un auteur à l'autre, les principes d'explicitation, le vocabulaire laissent place à des divergences sensibles (Ortony et Turner 1990). Les uns parlent de « peur » là où d'autres manifestement évoquent plutôt l'« anxiété » ; les uns parlent de « colère » et les autres de « rage ». La « joie » devient « bonheur » ou « élation » sous d'autres plumes.

Pour notre part, lorsque nous utiliserons la terminologie d'« émotions fondamentales », nous nous en référerons à la liste de Kemper dans la forme lexicale qu'elle revêt le plus généralement, à savoir celle de peur, colère, tristesse et joie. Nous verrons l'importance de cette liste pour l'univers durassien.

En outre, l'idée de classifier les émotions, de pouvoir les définir en extension a fait oublier à de nombreux chercheurs que l'« émotion brute »²⁰³ existe, et cette dernière occupe une place essentielle au sein de l'univers durassien.

* Enfin, le quatrième élément rendant relativement complexe l'étude de l'émotion réside dans le fait que l'émotion est étroitement liée à une série d'autres notions. Kerbrat-Orecchioni (2000 : 51) met en évidence son lien avec la politesse, parce que d'une part, comme nous l'avons dit ci-dessus, « la politesse et les émotions sont généralement considérées comme antinomiques », mais aussi parce que, comme Brown et Levinson l'ont souligné à la suite de Goffman²⁰⁴ « les faces sont "investies émotionnellement" ». Hall, nous l'avons signalé dans la première partie de cette étude, met en lumière le rôle des émotions lors de la transgression des normes. Cette idée est parallèle à celle que Kerbrat-Orecchioni (2000 : 52) énonce sous les termes de « violation d'attente » et qu'elle relie au système de politesse.

Le phénomène de complexité se constate également à l'intérieur d'un même champ

²⁰² Notons les variations : Ekman, pour Lelord et André, a étendu la liste des émotions de Darwin à 16 ; pour Le Breton, Ekman en compte 6 et pour Frijda (1989-1993 : 44), ce même Ekman en compte 7 (joie, surprise, peur, colère, angoisse ou tristesse, dégoût, et mépris).

²⁰³ Sartre (1995 : 26) parle du « choc émotionnel proprement dit » qu'il oppose à l'émotion qualifiée.

²⁰⁴ Kerbrat-Orecchioni 2000 : 51.

d'investigation. Dans le seul champ de la linguistique, l'émotion touche à l'énonciation²⁰⁵, à la syntaxe²⁰⁶, à la sémantique²⁰⁷, à la sémiotique²⁰⁸, sans compter que la problématique des émotions n'est pas non plus à dégager de celle des actes de langage : d'une part, elle est reliée à leur force perlocutoire et d'autre part, certains actes de langage (comme l'insulte, le compliment, la déclaration d'amour...) s'avèrent plus aptes à déclencher l'émotion de l'allocataire, alors que d'autres répertoriés par Searle (1979 : 63) sous l'appellation d'« actes expressifs » témoignent de l'aptitude du locuteur à exprimer un sentiment. En outre, l'émotion est susceptible de s'exprimer aussi bien par le verbal que par le non verbal et le paraverbal.

Indépendamment des difficultés inhérentes à la nature même du sujet, le problème se complexifie encore du fait de son application au texte littéraire où, en dehors de la distinction communicationnelle entre émotion exprimée et émotion suscitée, il faut aussi distinguer l'émotion exprimée dans le texte/suscitée par le texte, de l'émotion représentée dans la diégèse et donc tenir compte de tous les niveaux de communication du texte littéraire. La communication entre auteur et lecteur réels fera apparaître le concept d'émotion esthétique, la communication auteur-lecteur inscrits tournera autour du problème de l'émotion exprimée et de l'émotion visée, alors qu'au niveau des personnages, il s'agira d'une représentation - entendue au sens large - de l'émotion qui, elle aussi, sera divisible en émotion exprimée et émotion suscitée.

De plus, au sein du champ littéraire - si l'on excepte la poésie pour laquelle la notion d'émotion semble être incorporée à la définition même²⁰⁹ -, celle-ci n'a été étudiée, à notre connaissance, qu'en termes d'esthétique et de représentation. Des études plus centrées sur le texte théâtral se sont consacrées aux notions de pathétique ou de dramatisation²¹⁰. Mais pour le théâtre, l'émotion est incorporée au sein même des catégorisations du genre,

²⁰⁵ La division *modus/dictum*.

²⁰⁶ Le numéro de la revue *Langue française* intitulé « Grammaire des sentiments » en témoigne.

²⁰⁷ Qu'il s'agisse de sémantique pure comme en témoignent les travaux de Wierzbicka (1988, 2000), ou de sémantique de l'énonciation telle que la définit Kerbrat-Orecchioni dans l'avant-propos de son ouvrage sur *La connotation*.

²⁰⁸ Comme le prouvent les ouvrages de Greimas & Fontanille et de Parret.

²⁰⁹ Contrairement d'ailleurs à la théorie de Jakobson qui distingue nettement la fonction expressive de la fonction poétique.

²¹⁰ Ubersfeld dans *Lire le théâtre III* (p. 111) s'en réfère à Vitez pour déclarer que « le conflit est au théâtre conflit de deux êtres "de chair et d'os" ». Elle poursuit en disant que « la lecture traditionnelle que l'on fait d'un dialogue de théâtre est celle des échanges de deux êtres en conflit et ce conflit apparaît d'abord comme passionnel », et un peu plus loin en disant qu'« il y a une difficulté : le passionnel au théâtre est rarement sujet d'une parole ; il est rarement un *dit* ». Après avoir centré sur la représentation de la passion, Ubersfeld traite du pathétique en disant que « les théoriciens du théâtre antique et classique, Aristote en tête, n'ont donc pas eu tort de montrer l'importance du *pathos*, de la *pitié* et de la *terreur*. Émotions auxquelles Corneille pense avoir adjoint l'*admiration*. » (p. 150). Ainsi, passion et émotions semblent exister à tous les niveaux de l'acte théâtral, ce qui pousse Ubersfeld à déclarer que « l'analyse du passionnel au théâtre est classique : ni les lecteurs ni les metteurs en scène ni les spectateurs ne l'évitent. Je ne parle pas des critiques et des théoriciens... » (p. 113).

car, comme dit Larthomas (1972 : 19), les théoriciens distinguent « le plus souvent les œuvres selon qu'elles font rire *ou* pleurer, ou rire *et* pleurer, c'est-à-dire selon l'effet qu'elles produisent ». C'est donc, en fait, pour le genre romanesque que l'étude des affects reste à l'état larvaire, car elle est souvent incluse dans une approche psychologisante du personnage. Le numéro de la revue *Critique* est très clair à cet égard :

Si l'histoire, comme y insistait Febvre, est un trésor pour penser les émotions, Elster, pour sa part, le rappelle aux philosophes qui l'auraient oublié : la littérature a toujours étudié les émotions. La critique littéraire devrait, elle aussi, entendre ce message aujourd'hui et ne plus craindre le vieux danger du « psychologisme » (Lambardo, Mulligan 1999 : 485).

Il existe néanmoins un article de Macdonald (1989 : 220-235) qui expose en synthèse la théorie de Richards, fondateur, selon elle, d'une théorie des émotions fictionnelles, mais pour la remettre en cause :

Une solution alternative est proposée par la théorie bien connue de la fonction émotive des expressions fictionnelles. Elle est surtout associée au nom de I.A. Richards. Je ne pourrai l'exposer que brièvement : les phrases qui figurent dans une œuvre de fiction, comme toutes celles qui se trouvent dans des contextes non informatifs, expriment un état émotif de l'auteur et tentent de le faire partager au public. Une œuvre se juge selon qu'elle réussit plus ou moins bien à accorder les émotions dont elle procède et celles qu'elle produit. [...] Il est difficile d'évaluer cette thèse, parce qu'elle utilise le terme « exprimer » dans un sens vague. Elle tend à suggérer que les expressions fictionnelles sont des exclamations masquées telles que « Hourrah ou « Hélas ou que ces dernières pourraient les remplacer. Bien sûr, cela est impossible. Personne ne saurait raconter l'histoire d'Emma à l'aide d'une série de sourires, de soupirs, de larmes et de cris, ou à l'aide du vocabulaire limité qui traduit de telles expressions émotionnelles. La plupart des récits, il faut le répéter, sont racontés à l'aide de phrases normales qui sont communes aux assertions factuelles et à la fiction et qui sont comprises de manière appropriée » (Macdonald 1989 : 225).

Le passage présente un intérêt double : celui d'abord d'exposer la théorie de Richards qui associe l'expression fictionnelle à la fonction émotive, mais surtout celui des arguments utilisés par Macdonald pour réfuter cette théorie. Pour celle-ci, l'expression de l'émotion littéraire est étroitement associée à la fonction émotive de Jakobson (1963 : 214-215) et aux moyens linguistiques que celui-ci énumère pour l'exprimer. Or c'est ignorer que le texte littéraire dispose d'autres moyens que l'utilisation d'un langage affectif pour exprimer l'émotion. Il peut, à titre d'exemple, décrire une situation émotionnelle qui, en fonction de son caractère universel, opérera en déclencheur d'émotion pour le lecteur. Il peut également recourir à la connotation affective telle qu'elle a été étudiée par Kerbrat-Orecchioni (1977 : 105-110) ou encore à la notion de rythme qui, chez Jakobson (1963 : 220-244), est étroitement liée à la fonction poétique. Il faudra donc, à notre avis, se garder de confondre des notions comme celle d'expression de l'émotion, celle de représentation de l'émotion et celle d'émotion visée.

Globalement, il n'en reste pas moins que le développement de l'étude de l'émotion dans les champs de la psychologie, de la sociologie, de la philosophie, de la linguistique a eu paradoxalement assez peu de répercussions pour son étude littéraire. Les actes du

colloque *Les émotions dans les interactions* témoignent de cette relative pauvreté de développement : sur cinquante-huit communications, quatre articles²¹¹ seulement - dont deux consacrés à Sarraute - concernent plus strictement le domaine littéraire. Les autres études prennent parfois la littérature à témoin des données avancées, mais les mécanismes littéraires sont peu étudiés en eux-mêmes, pour eux-mêmes et les études littéraires semblent, dans l'ensemble, avoir relativement peu profité du développement exceptionnel que le sujet a connu au sein des autres domaines.

Si l'on considère la critique durassienne dans son ensemble, seul l'article de Martin (2000 : 29) intitulé « Ce qui m'émeut c'est moi-même » a amorcé une étude du rôle global de l'émotion chez la romancière. D'autres critiques se sont centrés sur une émotion particulière - comme Kristeva²¹², Blanchot²¹³ ou Bajomée²¹⁴, sur la douleur ; ou David²¹⁵, sur la jouissance - dont ils ont étudié le statut et la mise en scène dans les textes durassiens. Il existe également les articles²¹⁶ et les livres de Blot-Labarrère, notamment celui intitulé *Marguerite Duras* ou celui qu'elle a écrit sur *Dix heures*, qui incorporent en permanence la dimension émotionnelle à l'analyse et quelques autres articles sur le rire, les pleurs, les cris²¹⁷. Mais, à notre connaissance, aucune étude globale du phénomène émotionnel n'a vu le jour, alors que tous les critiques reconnaissent l'importance de la passion et des émotions au sein de l'écriture de Duras. C'est un peu comme si le fait de poser le phénomène empêchait de l'analyser.

En fait, puisque au sein du texte littéraire, faire l'étude de l'émotion ne consiste pas uniquement à étudier l'émotion exprimée par les personnages et désignée ou suggérée par le narrateur - niveau qui concerne la représentation de l'émotion. Puisqu'il s'agit aussi de poser la problématique de l'émotion exprimée par l'auteur inscrit et de l'émotion visée par le texte, voire exprimée par l'auteur, nous distinguerons, avant de conclure sur leur statut dans l'univers durassien, deux grandes parties : l'émotion représentée et l'émotion visée. Cette distinction s'avère fondamentale dans la mesure où le fait de représenter une émotion ne garantit nullement le fait de la susciter, ni même de vouloir la susciter chez le lecteur. Barthes (1977 : 114-115) situe la difficulté au niveau de la désignation de l'émotion par le langage :

Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou

²¹¹ Si on prend en compte l'article d'Amossy qui prend M. Barrès comme support de son analyse.

²¹² Un chapitre de son livre *Soleil noir* s'intitule « La maladie de la douleur : Duras ».

²¹³ Un chapitre quasi-mythique pour les « durassiens » du *Livre à venir* s'intitule « La douleur du dialogue ».

²¹⁴ Avec notamment son livre intitulé *Duras ou la douleur*, mais qui traite en fait plus de la passion que de la douleur.

²¹⁵ Son livre s'intitule d'ailleurs *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance*, mais l'optique est psychanalytique.

²¹⁶ Nous songeons tout particulièrement à l'article qu'elle a fait sur *Le consul* dans la revue *L'école des lettres* (décembre 1982) où sont démontés deux mécanismes de la mise en texte de l'émotion.

²¹⁷ Notamment celui d'Harvey « *La communauté par le rire* » (1994 : 197-216).

me pensant tel, je continue à me tromper sur les effets du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule).

Mais le problème est beaucoup plus général et s'étend à tout le mécanisme de représentation littéraire qui, à ce niveau, est très similaire à la représentation théâtrale ou à la représentation cinématographique. Lorsque dans *L'avare*, Molière montre un Harpagon désemparé d'avoir perdu sa cassette, la scène ne suscite pas l'angoisse du spectateur, mais son rire. Un film comme *La femme qui pleure* où le spectateur voit pendant une heure et demie une femme en train de pleurer suite au départ de son mari est loin de susciter la tristesse. L'émotion provoquée relève plutôt de l'exaspération que du chagrin. Nanni Moretti déclare sur TV5 (le mardi 15 mai 2001), à propos de son film, *La chambre du fils* :

Le plus dur quand on aborde les thèmes de la douleur, de la séparation, du deuil, c'est d'éviter de tomber dans le pathos et le mélo.

Par cette déclaration, il pose clairement la difficulté pour un artiste de transmettre l'émotion, de créer l'empathie²¹⁸ sans sombrer dans l'excès. Il y aurait donc comme un « ton juste » de l'émotion dramatique qui éviterait de sombrer dans le ridicule ou dans le discrédit esthétique que suggèrent les mots « mélo » et « pathos ».

Le problème global de l'émotion représentée et de l'émotion suscitée est assez bien résumé par Charaudeau (2000 : 135) :

On peut exprimer une émotion sans chercher à émouvoir et pourtant émouvoir, on peut chercher à émouvoir et ne pas y parvenir. On peut décrire des scènes que l'on pense émouvantes et ne pas provoquer d'émotion, on peut décrire des scènes que l'on croit neutres du point de vue émotionnel et cependant provoquer chez le destinataire du récit un état d'émotion.

Mais Charaudeau va plus loin encore lorsqu'il dénie la possibilité méthodologique pour l'analyse du discours d'étudier l'émotion éprouvée par le sujet-locuteur ou l'émotion produite chez l'allocutaire réel :

L'analyse du discours ne peut s'intéresser à l'émotion comme réalité manifeste, éprouvée par un sujet. Elle n'en a pas les moyens méthodologiques. En revanche, elle peut tenter d'étudier le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est-à-dire traiter celle-ci comme un effet visé (ou supposé), sans jamais avoir de garantie sur l'effet produit (Charaudeau 2000 : 136).

Si, aux dires de Charaudeau, l'*effet visé* peut s'étudier au niveau du discours, c'est parce qu'il relève de l'auteur inscrit et qu'il vise le lecteur inscrit.

1. L'émotion représentée.

La compréhension des émotions dans les « interactions » fictives et littéraires - n'est-ce pas un sujet purement littéraire ? Cela peut donc paraître

²¹⁸ Pour rappel, l'empathie se définit, selon Brunel et Cosnier (cités par Traverso 2000 : 207) comme un « partage de représentations d'affects ».

surprenant de vouloir traiter ce sujet d'un point de vue linguistique. La compréhension des émotions dans les « interactions » fictives et littéraires nécessite un travail logique et inférentiel très complexe : le lecteur conclure à partir du comportement d'un protagoniste dans une situation donnée à une émotion déterminée. Ces inférences ne sont possibles que si l'on possède une théorie des émotions : une topique des émotions et une sémiologie des émotions (Bürgele 2000 : CD-Rom).

Nous avons vu que la passion, chez Duras, n'est jamais l'objet de l'écriture. Comme elle le dit elle-même, son texte se situe dans l'avant ou l'après-passion :

Le livre, c'est l'histoire de deux personnes qui aiment. C'est ça : qui aiment sans être prévenues. Ça se passe en dehors du livre. Je dis là quelque chose que je n'ai pas voulu dire dans le livre, mais que je ne devais pas oublier de dire maintenant, même si c'est un peu difficile de trouver les mots pour le faire. Cet amour se tient dans l'impossibilité d'être écrit. C'est un amour qui n'est pas encore atteint par l'écriture (Vie matérielle : 97).

Par contre, l'écriture durassienne « représente » abondamment les émotions, voire l'émotion au sein des interactions. Cette différence de traitement dans l'écriture rend donc nécessaire, pour cette étude du moins, la séparation qui n'est pas toujours clairement établie entre émotion et passion. Afin d'éviter toute confusion, nous n'utiliserons ici le terme passion que dans le sens strict de passion amoureuse et non dans celui de « tout état ou phénomène affectif »²¹⁹ ou d'« agitation de l'âme » - expression apte, à notre avis, à recouper toutes les connotations négatives que peut revêtir le terme. Pourtant, le sentiment amoureux peut lui aussi être relié à l'émotion. Ainsi, pour désigner l'émotion reliée à l'acte sexuel, nous emprunterons à Bruckner et Finkielkraut (1977 : 259) l'expression d'« émotion voluptueuse », et pour désigner l'émotion reliée à la scène de rencontre amoureuse, nous utiliserons l'expression commune de « coup de foudre ».

Ces précisions terminologiques faites, il reste à préciser le concept de représentation de l'émotion. Chez Duras, cette représentation se fait très souvent au travers des dialogues de personnages où l'émotion apparaît à tous les niveaux du circuit communicationnel. Ces dialogues sont commentés par un narrateur qui se contente souvent de mettre en scène la situation émotionnelle et de rendre compte des signes extérieurs de l'émotion. Il ne décrit que rarement l'intentionnalité cachée derrière l'émotion des personnages et, quand il le fait, son commentaire ne dépasse pas ce qu'un simple témoin de la scène pourrait penser. Quant à l'interprétation de l'expression de l'émotion, elle reste soit dans la subjectivité d'un commentaire fait par un personnage, soit à charge du lecteur.

Une simple comparaison entre un extrait de Proust (cité par Surdel-Schehr 1995 : 149) et un extrait du *Ravissement*, où le narrateur a globalement le même statut homodiégétique²²⁰, suffira à illustrer cette spécificité du narrateur durassien :

[...] et les yeux de Françoise se remplissaient de larmes, mais à travers lesquelles

²¹⁹ Cette définition correspond au sens 2° du terme dans *Le Petit Robert*.

²²⁰ Ce statut de narrateur homodiégétique est à nuancer par le fait que J. Hold, comme nous l'avons dit dans notre première partie, ne raconte pas vraiment son histoire mais plutôt celle de Lol.

perçait la curiosité cruelle de la paysanne. Sans doute Françoise plaignait la douleur de Mme de Marsantes de tout son coeur, mais elle regrettait de ne pas connaître la forme que cette douleur avait prise et de ne pouvoir s'en donner le spectacle et l'affliction. Et comme elle aurait bien aimé pleurer et que je la visse pleurer, elle dit pour s'entraîner : « ça m'a fait quelque chose ! » (À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé : 849 ; nous soulignons).

Le narrateur proustien ne se contente pas de décrire les manifestations extérieures de l'émotion, il commente les larmes et les propos, il les interprète, analyse les intentionnalités cachées. Rien de tel pour le narrateur durassien :

- La souffrance recommencerait quand ? Elle s'étonne. - Mais. Non. - Jamais ça ne vous arrive ? Le ton varie, elle cache quelque chose. - Vous voyez, ça, c'est curieux, n'est-ce pas ? Je ne sais pas. - Jamais, jamais ? Elle cherche. - Quand le travail est mal fait à la maison - elle se plaint - ne me posez pas de questions. - C'est fini. Elle est calme de nouveau, elle est grave, elle pense, au bout d'une longue minute voici qu'elle crie cette pensée. - Ah, je voudrais pouvoir vous donner mon ingratitude, [...]. - Tu me l'as donné. Elle relève un peu son visage, d'abord étonné puis d'un seul coup vieilli, déformé par une émotion très forte qui le prive de sa grâce, de sa finesse, le rend charnel (Ravissement : 170-171 ; nous soulignons).

Les personnages discutent de l'émotion. J. Hold, en tant que narrateur, ne fait que décrire ce qui apparaît, chez Lol, comme signes visibles de son émotion. La seule incursion qu'il se permette est que la variation de ton puisse être le signe qu'elle lui cache quelque chose. Comme dans la vie réelle, cela reste toutefois du domaine de la simple supputation. Le lecteur est donc, face aux personnages, dans la position d'un simple témoin qui n'a à sa disposition que leurs propos et les indices paraverbaux et non verbaux qui les accompagnent pour interpréter l'émotion exprimée et induire ce qu'elle pourrait livrer pour une meilleure connaissance de leur caractère, de leur personnalité. Nous avons, une fois encore, ce que nous avons appelé « l'intention de vie ».

Sur le plan méthodologique, nous aborderons l'étude de la représentation des affects en nous interrogeant sur la nature des émotions représentées (où seront notamment envisagés ses manifestations, ses modes de représentation et la situation émotionnelle) et sur leur statut communicationnel.

1.1. La nature des émotions.

Traverso (2000 : 208) récapitule comme suit les différents outils dont elle se sert pour son étude de l'émotion dans la confidence :

Pour étudier les expressions et manifestations d'émotion, je m'appuierai sur les axes dégagés par Caffi & Janney (1994) : - évaluation (l'émotion est positive ou négative) ; - intensité (elle est plus ou moins intense) ; - contrôle : comme le disent les auteurs eux-mêmes, cet axe est le plus sujet à discussion, il désignera ici l'ensemble des éléments du discours exprimant les possibilités d'intervention sur l'événement ou ses conséquences. Je me référerai aussi à la topique des émotions de Plantin (1998) : - le lieu psychologique (« qui est en proie à l'émotion ? ») ; - ses causes ; - ses conséquences.

Ce sont ces différents outils qui nous serviront à décrire les émotions. Les paramètres

d'évaluation et d'intensité aideront à mieux identifier les types d'émotions, alors que les paramètres comme le lieu psychologique - auquel nous ajouterons le paramètre de contrôle, entendu comme possibilité qu'a l'individu de dominer l'émotion -, les causes et les conséquences permettront de cerner, à l'intérieur de chaque système, leur nature même. Nous nous attarderons tout particulièrement sur les causes ou plus exactement sur l'événement-déclencheur de l'émotion, dans la mesure où, comme le dit de Bonis (1996 : 35) dans sa reprise des théories de Wierzbicka :

Les émotions de base n'empruntent pas leur structure au langage mais à la description du monde extérieur. [...] Pour cet auteur en effet, le recours au langage dans le domaine des émotions est a priori d'un intérêt mineur dans la mesure où le monde des émotions, à la différence du monde des pensées et des cognitions, ne peut être saisi à partir des mots, mais seulement à partir des situations externes dans lesquelles les émotions surgissent (nous soulignons).

Comme d'une part, l'émotion ne peut se saisir qu'à partir de situations externes et que d'autre part, entre ces situations externes, que Bürgel (2000 : 12) appelle « le type de situation » et l'émotion, s'établit une relation logique d'« implication » qui n'est pas « stricte et nécessaire » - Bürgel qualifie cette relation de *topos* -, l'étude de ces situations s'avèrera fondamentale pour la topique des émotions.

Chez Duras, les émotions exprimées par les personnages ont le plus souvent trait aux émotions fondamentales. Peur, tristesse, joie et colère sont les grandes émotions des textes durassiens auxquelles il convient toutefois d'ajouter la honte²²¹ qui, d'après Lelord et André, est une émotion sociale puisqu'ils déclarent :

[...] la honte survient quand nous montrons aux autres que nous ne parvenons pas à atteindre les normes du groupe dans un des quatre grands domaines [...] : conformité, comportements d'entraide, sexualité, statut-compétition... (Lelord, André 2001 : 193). Éprouver de la honte veut dire que vous avez fait vôtres les normes du groupe en matière de règles et de buts (Lelord, André 2001 : 195).

La honte est d'ailleurs en relation très étroite avec la notion de « stigmaté » étudiée par Goffman :

Le terme de stigmaté ainsi que ses synonymes dissimulent deux points de vue : l'individu stigmaté suppose-t-il que sa différence est déjà connue ou visible sur place, ou bien pense-t-il qu'elle n'est ni connue ni immédiatement perceptible par les personnes présentes ? Dans le premier cas, on considère le sort de l'individu discrédité, dans le second, celui de l'individu discréditable. Il s'agit là d'une distinction importante, même s'il est vrai que toute personne affligée d'un stigmaté risque fort de vivre les deux situations. [...] En gros, on peut distinguer trois types de stigmatés. En premier lieu, il y a les monstruosité du corps - les diverses difformités. Ensuite, on trouve les tares du caractère qui, aux yeux d'autrui, prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles, de croyances égarées et rigides, de malhonnêteté, et dont on infère l'existence chez un individu parce que l'on sait qu'il est ou a été, par exemple, mentalement dérangé, emprisonné, drogué, alcoolique, homosexuel,

²²¹ La honte est ressentie souvent sur le mode de l'émotion mais peut assez facilement se transformer en sentiment dans la mesure où l'expérience émotionnelle fonctionne en prise de conscience d'une différence sociale profonde.

chômeur, suicidaire ou d'extrême-gauche. Enfin, il y a ces stigmates tribaux que sont la race, la nationalité et la religion, qui peuvent se transmettre de génération en génération et contaminer également tous les membres d'une famille (Goffman 1975 : 14).

L'individu stigmatisé est donc confronté à « la notion même de différence *honteuse* » (Goffman 1975 : 153) et il réagira soit par un comportement agressif, soit par un excès d'embarras (Goffman 1975 : 30). Tous ces éléments mis en lumière par les psychologues et les sociologues revêtent un caractère fondamental pour l'étude de la honte durassienne.

À ces cinq émotions à la base des dialogues durassiens, il convient également d'ajouter l'émotion brute (ou pure). Le texte durassien représente également des personnages en proie à une émotion à l'état brut qui échappe alors à tout contrôle et à toute identification. Avant d'entrer dans une étude plus détaillée de chacune de ces émotions, il nous reste à signaler que ces différentes émotions, si elles apparaissent dans tous les romans durassiens, ne s'y retrouvent pas dans les mêmes proportions. Ainsi, d'après le décompte effectué par Rodgers sur cinq romans²²², la peur semble être en expansion constante au fil des romans puisqu'elle ne revêt qu'un indice 1²²³ dans le *Barrage*, contre un indice 3,7 dans *L'amant*. *Moderato* est en indice 2.

1.1.1. L'émotion brute.

Nous avons choisi de la dénommer ainsi parce que cette émotion est l'expression d'un choc émotionnel fondamental qui n'a pas encore atteint le stade conscient de la qualification spécifique ou de l'identification précise. Deux expériences du monde sont, chez Duras, susceptibles de la déclencher : la scène primitive et l'écriture.

1.1.1.1. Émotion et scène primitive.

C'est l'émotion diégétique par excellence. Elle fonctionne en véritable déclencheur du contenu du récit. C'est une émotion fusionnelle dans la mesure où elle opère une sorte d'union des contraires. Elle se caractérise par sa très forte intensité et son aspect incontrôlable. Elle apparaît lors de cette scène de fracture qui existe dans tous les romans durassiens et qui n'est donc pas sans rappeler la « scène primitive » des psychanalystes. Dans la quasi-totalité des romans durassiens, le personnage principal assiste à une scène où généralement Éros et Thanatos sont unis et où il pressent, un bref instant, son « être ». S'il parvenait, alors, à nommer ou à désigner ce qui est en train de se produire, il parviendrait à se définir :

Que se serait-il passé ? Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée sur cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête, pour son corps,

²²² Le *Barrage*, *Moderato*, *Le ravissement*, *L'amour* et *L'amant*.

²²³ L'indice est obtenu par un rapport entre le nombre d'occurrences du terme « peur » et le nombre global de mots dans le roman. L'indice de base donné, selon Rodgers, par le programme Frantext est de 2,26.

leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot (*Ravissement* : 47-48).

Cet extrait extrêmement célèbre du *Ravissement* constitue un commentaire du narrateur J. Hold de la non moins célèbre scène du bal. Il a le mérite d'articuler tous les paramètres de cette situation émotionnelle très forte. D'abord, la situation débouche sur l'inconnu d'ordre ontologique, ensuite, elle est brève et enfin, elle aurait été apte, si elle avait pu être traduite en termes de *logos* (dans ses deux composantes essentielles : raison et langage), à unir toutes les émotions du monde en transformant l'inconnu que constitue son propre Être en un objet clairement identifiable et donc désignable. Cette fusion de « la plus grande joie » et « de la plus grande douleur » dans l'appréhension de l'être renvoie à Éros et Thanatos. Cette émotion brute est donc bien une union des contraires qui réfère, comme le montre Bajomée (1989 : 93), sur le plan rhétorique aux figures de l'oxymore. Elle est généralement éprouvée par le personnage principal, mais est de l'ordre de l'indicible et ne peut s'exprimer que sous la forme d'un cri. Elle sera dès lors beaucoup plus l'objet d'une représentation scénographiée que d'une description ou d'une désignation.

(1) Une scénographie de l'émotion.

Nous appellerons ainsi - en référence à Barthes²²⁴ - le mécanisme qui consiste à représenter l'émotion sous une dimension à la fois narrative et évolutive. Elle pourra lui faire prendre trois formes différentes selon le rapport qui s'établit entre l'événement déclencheur et le « lieu psychologique » de l'émotion.

Tout d'abord, l'émotion pourra être vécue en direct : le lecteur assiste en même temps que le personnage à l'événement-déclencheur de l'émotion (même si la narration de la scène peut être postérieure). Le prototype en est la scène du bal dans *Le ravissement*.

Ensuite, un autre type de scénographie représente l'émotion dans une sorte de différé dans la mesure où la scène n'est connue qu'au travers du récit souvent dialogué qu'en feront les personnages. Elle est donc vécue *a posteriori* par le biais du langage, constitue une sorte de récit dans le récit, de représentation dans la représentation. Le prototype en est la scène du meurtre dans *Moderato*.

Enfin, le troisième type de scénographie donne lieu à une émotion transférée parce qu'elle n'est pas vécue par le personnage qui est censé l'éprouver. Le prototype en est l'arrivée de Valérie Andesmas sur la place du village où l'émotion est à la fois différée et transférée.

Il est cependant à noter que, pour la même émotion, les trois types de représentation peuvent coexister dans le même roman. Ainsi, la scène du bal est vécue par Lol en direct, sera vécue en différé par Lol et J. Hold et en transfert par Tatiana.

L'émotion en direct.

²²⁴ Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes parle de scénographie de l'attente (p. 47).

- Il faut que j'invite cette femme à danser. [...] Lol avait instinctivement fait quelques pas en direction d'Anne-Marie Stretter en même temps que Michael Richardson. [...] Lol était retournée derrière le bar et les plantes vertes, Tatiana, avec elle. [...] La première danse terminée, Michael Richardson s'était rapproché de Lol comme il avait toujours fait jusque-là. Il y eut dans ses yeux l'imploration d'une aide, d'un acquiescement. Lol lui avait souri. Puis, à la fin de la danse qui avait suivi, il n'était pas allé retrouver Lol. Anne-Marie Stretter et Michael Richardson ne s'étaient plus quittés. La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour. [...] Lol resta toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes vertes du bar. [...] Michael Richardson se passa la main sur le front, chercha dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, alors, en était un, mais il ne le vit pas. [...] Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table. Elle avait compris seulement à cet instant-là qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait. L'écran de sa mère entre eux et elle en était le signe avant-coureur. De la main, très fort, elle le renversa par terre. La plainte sentimentale, boueuse, cessa. Lol cria pour la première fois. [...] Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire. Mais comme ils continuaient à marcher [...] elle avait couru vers la porte, s'était jetée sur les battants. [...] Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie (Ravissement : 18-22 ; nous soulignons).

Nous assistons bien à une véritable scénographie de l'émotion. D'abord, instinctive, elle ne s'exprime que de manière non verbale (mouvement pour rejoindre le couple, retrait, sourire), ensuite elle se caractérise par une absence (absence d'émotion aussi attendue et identifiable que la souffrance ou la douleur, absence de mouvement), l'héroïne est véritablement momifiée, comme frappée de stupeur, éprouvant une sorte d'anesthésie de la conscience. Enfin, lorsque les signes avant-coueurs de la séparation apparaissent, une prise de conscience se fait et la violence - sous la forme de cris, de l'écartement violent de la mère, de course désespérée vers la porte - éclate enfin. Lol tente de rejoindre ceux qui échappent définitivement à son regard, ceux qui se séparent d'elle à jamais. Arrive alors l'évanouissement, sorte de mort symbolique, anéantissement total de l'être. Cette émotion pure au-delà de la douleur, au-delà du nommable est véritablement mise en scène par toutes ses manifestations allant jusqu'à l'absence de réaction. Ne pouvant être nommée, cette émotion doit être décrite dans sa dynamique, seule susceptible de rendre l'au-delà du langage. Cette émotion est reliée à la séparation, une des situations émotionnelles de base selon les psychologues. Quelles que soient ses formes (deuil, perte, échec), la séparation est habituellement génératrice de tristesse, mais, ici, l'émotion se situe dans l'au-delà même de la tristesse ou de la souffrance. Cette émotion est dans l'anéantissement du « sujet », alors que les autres émotions, comme le dit Duras elle-même, le présupposent :

La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? (Ravissement : 23).

En dehors du *Ravissement*, il n'y a véritablement que *Les yeux* où le lecteur assiste en

direct à son émergence, mais le traitement narratif y est différent dans la mesure où la scène est présentée en fragments sans identification réelle des lieux psychologiques. Le lecteur devra attendre sa ré-évoquée dialoguée aux pages 87-91 par les protagonistes principaux pour pouvoir rétablir une sorte de cohérence.

*** L'émotion différée.**

En fait, ce procédé est très fréquent chez Duras puisque dans la plupart des romans, qu'il s'agisse de *Détruire*, *Moderato*, ou *Emily*, l'émotion n'apparaît qu'à la ré-évoquée, lors d'un dialogue avec l'être à l'écoute, par l'héroïne (ou par un personnage) de l'événement-déclencheur. Elle peut alors être reliée à l'émotion qui surgit lors des confidences-aveux. Dans ce cas, les procédés dominants pour l'évoquer sont la description des manifestations non verbales qu'elle engendre et sa désignation par un passage entre plusieurs émotions différentes, voire contraires. L'émotion est donc apte à en engendrer d'autres :

- Dans cette ville, oui. Si vous reveniez, j'essaierais de savoir autre chose et je vous le dirais. Elle baissa les yeux, se souvint et pâlit. - Du sang sur sa bouche, dit-elle, et il l'embrassait, l'embrassait. Elle se reprit : ce que vous avez dit, vous le supposiez ? - Je n'ai rien dit. [...] - A l'avoir vu, on ne peut pas s'empêcher, n'est-ce pas, c'est presque inévitable ? - Je n'ai rien dit, répéta l'homme. Mais je crois qu'il l'a visée au coeur comme elle le lui demandait. Anne Desbaresdes gémit. Une plainte presque licencieuse, douce, sortit de cette femme. (*Moderato* : 33-34 ; nous soulignons).

Si une indication comme « baisser les yeux » réfère unilatéralement à la famille de la honte²²⁵, une indication comme « pâler » peut référer à des émotions aussi diverses que la colère, la peur ou désigner un état émotif non identifié et le « gémissement » peut s'associer aussi bien à la douleur qu'au plaisir. Dans l'extrait, il est d'ailleurs complété par « plainte licencieuse » qui unit les deux et renvoie indirectement à l'acte sexuel. C'est donc une série d'indications non verbales qui, dans cet extrait, renvoient à une palette d'émotions susceptibles de représenter l'état émotionnel de l'héroïne. Éros et Thanatos sont respectivement convoqués dans cette évocation de la scène primitive par les termes de « sang sur la bouche » et par « il l'embrassait », alors qu'une phrase comme « il l'a visée au coeur comme elle le lui demandait » unit les deux pulsions fondamentales. Les faits langagiers, dans les propos d'Anne Desbaresdes, traduisent eux aussi son émotion : en premier lieu la répétition de « il l'embrassait », ensuite l'inachèvement de la phrase « on ne peut pas s'empêcher » où le prédicat reste à jamais incomplet. Ces traits réfèrent au caractère affectif du langage. Le premier fait partie des « figures » qui, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (2000 : 44), ont été « régulièrement associées dans la tradition rhétorique au "langage de la passion" », l'autre relève des procédés de « syntaxe expressive » pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Albert Henry. Mais l'émotion est aussi appelée par le terme « sang ». Ce terme en lui-même ne dénote pas l'émotion, mais la connote. Il fait donc partie de ces termes à connotations affectives²²⁶ et fonctionne plutôt

²²⁵ Les émotions de la même famille étant la gêne ou l'embarras (Lelord, André 2001 : 207).

²²⁶ Kerbrat-Orecchioni 1977 : 105-112.

dans la « perspective du décodage » :

La connotation affective peut être envisagée, soit dans la perspective de l'encodage (elle est alors indice d'un engagement émotionnel de l'énonciateur dans l'énoncé), soit dans la perspective du décodage (et les connotateurs affectifs fonctionnent comme des déclencheurs d'une réponse émotionnelle de la part du récepteur) (Kerbrat-Orecchioni 1977 : 106 ; nous soulignons).

Une parenthèse s'impose : si nous avons utilisé l'adverbe « plutôt » pour accompagner l'expression « perspective du décodage », c'est parce qu'au sein du texte littéraire, il faut impérativement tenir compte du double circuit communicationnel. Sur le plan de l'auteur inscrit, le terme « sang » ne correspond pas à l'encodage d'une émotion, mais vise plutôt à la provoquer chez le lecteur, il fonctionne donc en « déclencheur d'une réponse émotionnelle de la part du récepteur » (lecteur inscrit). Sur le plan de la communication diégétique, le terme « sang » est un indice de l'engagement émotionnel de l'énonciateur-personnage dans son propos, d'autant plus que cette réplique d'Anne Desbaresdes est plutôt auto-adressée : elle ne regarde plus son interlocuteur et le texte indique qu'Anne « se reprit » avant de formuler une question à l'adresse de Chauvin. L'expression « elle se reprit » qui est à charge du narrateur est une des lexies qui présupposent un état émotionnel antérieur dont elle indique le contrôle. Cette expression joue un rôle informationnel à destination du lecteur inscrit.

Cet extrait de *Moderato* montre, d'ores et déjà, toute la complexité de la représentation de l'émotion dans le texte littéraire. Toute une gamme de procédés est utilisée, relevant de la syntaxe, de la sémantique, du non verbal et référant aussi bien à la dénotation qu'à la connotation, au posé qu'au présupposé, à l'encodage qu'au décodage. Mais cet ensemble de procédés est à lire en permanence au double niveau de la communication dans la mesure où dire qu'un personnage éprouve une émotion ou représenter l'émotion ne signifient nullement la susciter chez le lecteur. En outre, ces niveaux de communication, représentables en strates sur le plan théorique, s'enchevêtrent en permanence dans le texte puisqu'un mot comme « sang » fonctionne selon des mécanismes différents par rapport au double niveau communicationnel dans lequel il s'inscrit. Un raisonnement similaire pourrait être fait pour l'expression « je crois qu'il l'a visée au cœur comme elle le lui demandait » prononcée par Chauvin, mais ici, l'expression vise tout aussi bien à provoquer l'émotion d'Anne que celle du lecteur. Elle se situe donc sur le plan d'un double décodage.

Au niveau de la macrocommunication, nous sommes dans un système d'emboîtements de récits : le récit est le récit du récit d'un événement émotionnel. La représentation de l'émotion est donc déjà elle-même une représentation.

*** L'émotion transférée.**

C'est une émotion qui, dans sa représentation, n'est pas vécue par le personnage qui est censé l'éprouver. Dans l'extrait de *L'après-midi*, l'émotion représentée est décrite sous la forme d'un coup de foudre, mais ce coup de foudre est vécu par la femme de Michel Arc en lieu et place de son mari :

***- [...] Valérie a débouché sur la place. J'ai sans doute été la première à la voir.
[...] - [...] Donc elle a traversé la place comme je vous le disais. Deux hommes - ils***

l'ont vue après moi - se sont arrêtés pour la regarder passer. Elle passait, la place est grande, elle passait, la traversait, la traversait. Interminablement elle est passée votre enfant, monsieur Andesmas. M. Andesmas releva la tête et contempla en même temps que la femme ce passage de Valérie, un an avant quand elle ignorait encore la splendeur de sa démarche, dans la lumière de la place du village. [...] - Indifférente aux regards, comme nous le disions, reprit la femme. Nous la regardions, les deux hommes et moi. Elle a écarté le rideau de l'Épicerie Centrale. Nous ne l'avons plus vue pendant le temps qu'elle y est restée, et cependant aucun de nous trois n'a bougé. [...] - Et puis, dit-elle, elle a fini par réapparaître. Les rideaux se sont écartés. Nous l'avons vue pendant qu'elle retraversait la place tout entière. Lentement. Prenant son temps. Prenant le temps des autres qui la regardaient comme dû de toute éternité sans le savoir. [...] Ils furent une fois de plus relégués dans cet instant où elle avait vu complètement, à découvert, pour toujours, la beauté de Valérie Andesmas. [...] La douceur d'un passé récent qui contient pêle-mêle le passage de Valérie Andesmas sur la place du village et ce qui s'en est suivi, sa souffrance aussi, sont à égalité des aspects de ce désordre (Après-midi : 87-97 ; nous soulignons).

L'effet de la beauté lumineuse de Valérie s'apparente à un véritable foudroiement : les trois personnes qui l'aperçoivent sont littéralement clouées sur place. L'émotion décrite relève alors du coup de foudre transféré parce que Mme Arc décrit l'éblouissement qu'elle a elle-même éprouvé à travers son mari, mais relève aussi du coup de foudre différé puisqu'il n'apparaît dans le roman qu'au cours du récit qu'elle en fait à M. Andesmas.

L'événement est comme un moment d'éternité dans la mesure où le temps s'est en quelque sorte arrêté. Souffrance et douceur sont également évoquées. L'émotion de ce passage est revécue lors du récit qu'en fait la femme de Michèle Arc à M. Andesmas, par les deux personnages, comme le prouve le passage de l'extrait (« Ils furent [...] Andesmas »).

Mais il est à noter que différer l'émotion et la transférer ne se situent pas au même niveau textuel. Le transfert se produisait au moment où l'émotion est vécue et repose sur ce qu'on pourrait appeler une « empathie identificatoire », alors que différer l'émotion consiste à lui redonner vie par le langage et par un phénomène de médiation.

(2) L'émotion décrite.

Dans l'exemple que nous empruntons aux *Yeux*, les deux formes d'émotion se retrouvent. L'émotion liée à une scène de séparation-retrouvaille - sorte d'ersatz de la scène Éros-Thanatos, où une nouvelle fois les deux émotions contraires de joie et de désespoir sont évoquées - est scénographiée, l'émotion éprouvée par l'homme qui y assiste est décrite :

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un a de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un t par exemple ou d'un l. [...] Le jeune étranger rejoint la jeune femme. [...] C'était elle qu'il avait perdue. La lumière réverbérée de la terrasse fait que ses yeux sont effrayants d'être bleus. Quand il s'approche d'elle, on s'aperçoit qu'il est plein de joie de l'avoir retrouvée, et dans le désespoir d'avoir encore à la perdre. [...] Dans le parc, dès l'apparition du jeune étranger,

L'homme s'est rapproché de la fenêtre du hall sans s'en rendre compte. Ses mains sont accrochées au bord de cette fenêtre, elles sont comme privées de vie, décomposées par l'effort de regarder, l'émotion de voir (Yeux : 11-12 ; nous soulignons).

L'émotion se marque par une série de manifestations non verbales (cinétique, gestuelle...). Les mains sur lesquelles le narrateur se focalise sont dans un rapport de synecdoque avec l'être humain, ce qui a pour rôle de dramatiser l'émotion pour le lecteur. Mais, en outre, le narrateur nomme l'émotion et la qualifie. Au sein de la désignation de l'émotion, peut apparaître sinon sa cause exacte, du moins la situation qui la déclenche, comme ici le « de voir » qui réfère à la situation du voyeur, expérience assez fondamentalement reliée, chez Duras, à la scène primitive.

(3) Émotion désignée, émotion qualifiée.

L'émotion peut être simplement désignée par le terme « émotion » lui-même ou par les termes « émoi », « trouble », « bouleversement » et les adjectifs qui leur correspondent, mais elle peut également faire l'objet d'une recherche de désignation plus spécifique, d'une recherche d'identification de l'émotion éprouvée :

Une émotion se produit. Elle ne doit pas bien savoir ce qu'elle est, si c'est une peur qui revient, cette fois plus forte qu'elle, ou bien si c'est l'expression d'une attente qu'elle ignorait être en train de vivre (Yeux : 30).

L'extrait témoigne du fait que même si l'émotion est, chez Duras, une forme de connaissance du monde, elle ne peut elle-même faire l'objet d'un savoir, ou d'une rationalisation. Le non-savoir du personnage aboutit au non-savoir du narrateur qui s'abstient de trancher sur la nature même de cette expérience émotionnelle.

Le texte peut dans certains cas tenter de spécifier l'émotion en y adjoignant l'événement-déclencheur. L'émotion est alors qualifiée dans la mesure où une réduction d'« extension »²²⁷ est opérée comme dans l'exemple des *Yeux* avec « l'émotion de voir » ou comme dans *L'amant* (p. 94-95) où la narratrice parle de « l'émotion de la mort ». Elle peut aussi être qualifiée par son intensité :

Michael Richardson se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on prenait peur à l'idée qu'il aurait pu être éconduit. Lol, suspendue, attendit, elle aussi. La femme ne refusa pas (Ravissement : 18 ; nous soulignons).

Cependant, désigner l'émotion ou la qualifier l'affaiblit - pas toujours pour le lecteur²²⁸ - en tant que telle, parce que le phénomène présuppose une opération d'ordre rationnel, une forme de contrôle par une conscience identifiante qui n'apparaît pas dans l'émotion brute. Il est d'ailleurs à remarquer que cette désignation opère une scission dans la cellule génératrice dans la mesure où l'émotion désignée ou qualifiée ne réfère plus qu'à Thanatos dans le cas de *L'amant*, et qu'à Éros dans le cas du *Ravissement* où elle renvoie au coup de foudre, en train de se produire entre Michael Richardson et

²²⁷ L'extension est ici à comprendre dans son acception linguistique.

²²⁸ Nous voyons déjà qu'avec une expression comme « émotion de la mort », la connotation d'un terme comme mort compense pour le lecteur la perte opérée par la qualification de cette émotion. Nous y reviendrons.

Anne-Marie Stretter. Cette émotion n'est d'ailleurs pas toujours éprouvée par le personnage principal.

L'émotion, n'échappant pas aux habitudes métadiscursives de la romancière, peut parfois être explicitée :

Une dernière phrase, dit l'acteur, aurait pu être dite avant le silence. Elle aurait été censée avoir été dite par elle, pour lui, pendant leur dernière nuit de leur amour. Elle aurait eu trait à l'émotion que l'on éprouve parfois à reconnaître ce que l'on ne connaît pas encore, à l'empêchement dans lequel on est de ne pas pouvoir exprimer cet empêchement à cause de la disproportion des mots, de leur maigreur, devant l'énormité de la douleur (Yeux : 151).

Duras situe l'émotion à la fois au sein du dialogue et de l'indicible, dénonce l'insuffisance du langage, inapte à rendre une expérience aussi forte, mais elle la place aussi au sein d'une expérience cognitive. Un statut parallèle est conféré à l'émotion dans *La Vie matérielle* :

Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon corps d'enfant : celle d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi. Le monde était immense et d'une complexité très claire. Là, il faudrait inventer un vocable qui dirait que, très clairement, on sait ne pas comprendre ce qu'il y a à comprendre. Il ne fallait pas parler de ça, à personne, même pas à ma mère qui, je le savais, sur ce point de la vie, mentait à ses enfants. Il fallait garder cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret : Anne-Marie Stretter (Vie matérielle : 30-31).

Cette connaissance interdite dont parle Duras est une fois encore liée à l'union d'Éros et de Thanatos, puisque l'expérience convoquée par le texte est celle où un jeune homme se tue par amour d'une femme qui deviendra l'Anne-Marie Stretter des romans. Nous débouchons donc sur un véritable statut philosophique de l'émotion : elle seule permet d'accéder à l'intelligence du monde, à une véritable connaissance qui, comme le montre Bajomée (1989 : 98-99), s'oppose au savoir rationnel qui constitue, selon Duras, une sorte de « mutilation de l'affect ».

Pour récapituler les différents moyens mis en oeuvre pour la représentation de l'émotion pure ou brute, nous dirons qu'ils sont au nombre de trois : elle peut être désignée décrite ou représentée sous forme d'une véritable scénographie qui consiste soit, comme dans *Le ravisement*, à décomposer l'émotion elle-même en étapes évolutives, soit, comme dans *Moderato*, à démultiplier les émotions évoquées - ce qui correspond à une évolution spatiale - et référer ainsi à un état émotionnel global. Nous rejoignons donc sur ce point Galati (1995) qui parle de « paroles qui nomment, représentent et décrivent les émotions », mais il y aurait, pour nous, respectivement une scénographie que nous nommerions temporelle parce qu'elle réfère à une dimension évolutive du « même », et une scénographie spatiale parce qu'elle décompose l'émotion en une série d'autres émotions. Cette différence de représentation renvoie alors à la nature même de l'émotion brute qui, en fait, se décomposerait en deux : l'émotion dans sa pure essence d'une part, et d'autre part, un état émotionnel global constitué d'un mélange de toute une série d'émotions. Ces différents aspects se retrouveront dans notre étude de l'appareil linguistique et narratif utilisé au service de l'émotion.

1.1.1.2. Émotion et l'acte d'écriture.

L'émotion brute est aussi fondamentalement reliée à l'acte d'écrire. L'écriture chez Duras est en permanence définie par son lien profond avec l'émotion :

S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas. Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous (Écrire : 80 ; nous soulignons).

Cet extrait fait partie des livres plus théoriques de la romancière, mais ce même lien entre l'écriture et l'émotion se retrouve dans *Emily*, au cours d'un dialogue qui réunit l'héroïne et le jeune gardien :

Elle ne bouge pas. Elle dit : - Je ne peux pas m'empêcher de penser que je l'ai écrit. Il me semble me souvenir du moment où ça s'est passé, si je ferme les yeux je sens encore l'effort de ma main pour écrire vite, ne pas oublier, le papier glissait, et de mon autre main j'essayais de le retenir, mais je le faisais trop fort et il se déchirait... Qu'est-ce que vous pensez ? Il baisse les yeux et il dit : - Vous ne l'avez pas écrit. Je crois que vous ne l'avez pas écrit... dans les rêves on a ces difficultés que vous racontez... on perd tout... à tout moment... On n'a jamais tout ce qu'il faut... Elle se met à pleurer sans le ressentir. - C'est impossible à envisager, vous ne l'avez pas écrit. Lui aussi il pleure d'avoir à mentir. Elle retombe dans le fauteuil où elle est assise. Elle se met à trembler, à avoir peur de tout ce qu'elle voit dans ce petit salon du premier étage. Elle dit : - Excusez-moi... C'est la première fois qu'on me parle de ce que j'écris (Emily : 114-115).

L'émotion est reliée à la simple évocation de l'acte d'écrire. Elle prend diverses formes (honte, tristesse, peur...) et ses manifestations vont des trous dans le discours (notés par les points de suspension), aux signes non verbaux comme l'abaissement du regard, le tremblement ou les larmes, et elle envahit communément les deux personnages provoquant une sorte d'empathie. Elle est donc le seul vrai moyen de communication entre les êtres, mais elle n'est pas à dégager du système de politesse. Le « excusez-moi » d'Emily à la fin de l'extrait indique sa conscience de déroger à la « loi de dignité ».

L'émotion brute, qu'elle soit reliée à la scène primitive ou à l'écriture, est, chez Duras, un état très intense qui renvoie à une véritable phénoménologie de l'émotion qui, selon les termes de Sartre (1995 : 13), étudie « l'émotion comme phénomène transcendantal pur et cela, non pas en s'adressant à des émotions particulières, mais en cherchant à atteindre et à élucider l'essence transcendantale de l'émotion comme type organisé de conscience ». L'affectivité est présentée comme un « mode existentiel de la réalité humaine »²²⁹, et comme « une conscience du monde » :

La conscience émotionnelle est d'abord irréfléchie et, sur ce plan, elle ne peut

²²⁹ Pour reprendre la formulation sartrienne de la théorie de l'émotion (1995 : 17).

être conscience d'elle-même que sur le mode non-positionnel (Sartre 1995 : 38).

La conscience émotionnelle ne pourra se traduire en termes de *logos* et sera donc de l'ordre de l'indicible mais non pas de l'intransmissible puisque, comme le signale Harvey, l'émotion a son langage :

Un « langage d'émotions », le rire - comme les cris, les sanglots, les gémissements - n'emprunte pas la voie codifiée de la parole (Harvey 1994 : 198).

Quant à Bajomée, elle désigne la musique comme étant son vrai langage (le terme se doit ici d'être pris dans toute sa dimension communicationnelle) :

Parfois encore, la musique (omniprésente : de « Ramona », dans le Barrage à « Des mots d'amour », chantés par Piaf dans Savannah Bay, en passant par les sonatines jouées au piano, les variations Diabelli et les rumbas de Carlos d'Alessio) parvient à rendre compte du néant de la conscience et de la violence de l'expérience sensible. Elle représente, chez Duras, comme chez Proust (songeons aux passages qui évoquent la Sonate de Vinteuil), une extase sans mots, une sorte de langage primordial susceptible d'éveiller la transe émotionnelle partageable : autre communication d'une qualité bien supérieure à l'audition des mots (Bajomée 1919 : 65 ; nous soulignons).

Toutefois, nous ne partageons que partiellement ce point de vue dans la mesure où musique, chant et chanson n'ont ce statut que dans certains romans, comme *La pluie* où *À la claire fontaine* sert à exprimer l'amour incestueux et où *La Neva* chantée par la mère permet une communication quasiment fusionnelle entre les membres de la famille. Ailleurs, la musique soit provoque l'émotion²³⁰, soit se joint à la danse pour représenter alors le vrai langage de l'émotion²³¹.

1.1.2. La honte.

La honte est, nous l'avons dit, une émotion sociale. Elle est en liaison étroite avec la notion de « stigmaté », telle que la définit Goffman, mais elle renvoie beaucoup plus alors, par sa durée, à un sentiment qu'à une émotion.

1.1.2.1. La honte comme sentiment.

(1) Le stigmaté tribal.

L'événement-déclencheur du sentiment profond de honte dans l'univers durassien provient non d'une « monstruosité du corps », mais bien d'une « tare de caractère » ou d'un « stigmaté tribal » qui peut « se transmettre de génération en génération » pour

²³⁰ Duras dans *Les lieux* (1977 : 28-30) lie, elle-même, très explicitement la musique et certaines émotions : « Et la musique m'épouvante aussi », « La musique, ça me... enfin ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante, encore, et naïve, je pouvais écouter la musique. Maintenant, ça m'est très difficile d'en entendre sans être... enfin... bouleversée... [...] Pour le moment, elle fait peur, comme le futur fait peur » et « le langage de la musique, ce chemin me bouleverse ».

²³¹ Zeldin (1998 : 53) unit d'ailleurs danse et chant en disant qu'ils « sont le mode d'expression favori pour des sentiments dont il ne peut être question dans la conversation ».

reprenne la typologie de Goffman (1975 : 14). Ce stigmaté tribal, générateur de honte, se retrouve dans les romans les plus autobiographiques comme *La Chine*, *L'amant* ou le *Barrage* et trouve son origine dans la spoliation de la famille par l'administration coloniale. À la suite de cette spoliation, la famille sera en quelque sorte exclue des milieux blancs coloniaux et aura donc le sentiment profond d'être différente du groupe d'appartenance. Duras parle à plusieurs reprises du sentiment de honte qui l'habite, elle-même, en permanence. Dans *La Vie matérielle*, elle déclare :

J'avais honte comme souvent les jeunes gens, de ne pas être « à la page ». En somme, pour des raisons diverses la honte recouvre toute ma vie (p. 29 ; nous soulignons).

D'autres raisons à ce sentiment sont données dans l'émission *Apostrophes* (1984). Duras y parle de la honte qu'elle éprouvait lorsque sa mère, mal habillée, venait la chercher avec des souliers élimés :

P. : Euh... Une scène qui m'a rappelé le... un livre de... d'Albert Cohen qui s'appelle Le livre de ma mère. Vous aussi vous avez eu honte de votre mère ? D. : Oui, faut dire qu'il y avait de quoi. Elle était, pouf, n'importe comment. Habillée n'importe comment. Je ne lui ai jamais vu des souliers décents par exemple. Elle avait toujours ((rires)) les souliers esquinés, des bas de coton. Mais tous les enfants ont honte de leur mère // quand elle est mal habillée, quand elle est... quand elle a les cheveux tirés, quand elle... et... // surtout quand on sort d'un lycée... où les mères venaient quelquefois et où elles étaient resplendissantes...²³²

Le sentiment de honte éprouvé par Duras y est admirablement décrit dans toute sa dimension sociale. Il réfère à une différence fondamentale entre le groupe familial de la romancière et le groupe social auquel elle était censée appartenir. Les stigmatés en sont ici la tenue vestimentaire de la mère. Et Duras transforme son expérience personnelle en expérience universelle. Le silence très marqué, qu'elle place après la phrase « mais tous les enfants ont honte de leur mère », avant d'énumérer les circonstances favorisant l'expression d'un tel sentiment en est la trace explicite. Dans *La Chine*, ces stigmatés deviendront ceux de l'héroïne elle-même :

Lui, il regarde alors les signes de la misère. Les souliers de satin noir râpé, la valise « indigène » en carton bouilli, le chapeau d'homme. Il rit. Son rire la fait rire. - Vous allez au lycée avec ces souliers-là ? La jeune fille regarde ses souliers. Peut-être pour la première fois, on le dirait, elle les voit. Et elle rit comme lui. Elle dit : oui... (Chine : 41).

Duras éprouve toujours le désir de sublimer son expérience personnelle et l'acte d'écrire participera, chez elle, de ce même mécanisme.

Goffman (1975 : 38) relie d'ailleurs fondamentalement l'idée de stigmaté à l'acte d'écrire et de publier :

Il est fréquent que les personnes affligées d'un stigmaté particulier financent une

²³² Nous avons tenté de retranscrire les propos tenus par Duras en tenant compte de la lisibilité graphique, aussi n'avons nous conservé du code du GRIC [Cosnier & Kerbrat-Orecchioni (éds) 1987 : 371-375] que les doubles parenthèses pour noter « les indications de gestes vocaux ou les caractéristiques de la diction d'un locuteur ». Nous avons préféré utiliser la double barre oblique, plus lisible à l'écrit que les variations entre le point, le double point ou le triple point pour signaler un gap.

publication qui expriment leurs sentiments communs, qui renforce et raffermi chez le lecteur le sens de la réalité de « son » groupe, ainsi que l'attachement qu'il éprouve à son égard. C'est là qu'est formulée l'idéologie des membres du « groupe » : leurs plaintes, leurs aspirations, leur politique. On y cite les noms des amis fameux et des ennemis notoires, sans oublier de confirmer au passage la valeur ou l'indignité de ces personnes. On y relate les succès des héros de l'assimilation qui ont su se faire accepter des normaux dans de nouveaux domaines. On y consigne les atrocités, récentes ou historiques, commises par des normaux persécuteurs. On y présente des récits exemplaires, biographiques ou autobiographiques, destinés à illustrer un code de conduite qui convienne moralement aux stigmatisés.

Même si, dans cet extrait, l'acte d'écrire ne réfère pas spécifiquement à l'acte littéraire, le mécanisme mis en lumière par Goffman présente l'intérêt de placer le sentiment de honte à l'origine d'un besoin de reconnaissance publique que la littérature peut offrir. Un dialogue de *La Chine* place exactement l'origine de l'écriture dans le même lieu :

- [...] Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. [...] Et que les gens le [qu'elle est folle] croient et qu'à leur tour ils aient honte de la fréquenter, je le dirai aussi. On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous. Elle n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça a été le désert. Silence. Le Chinois : - C'est ça, qui te donne envie d'écrire ce livre... L'enfant : - C'est pas ça tout à fait. C'est pas l'échec de ma mère. C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire (Chine : 101-102 ; nous soulignons).

Toute l'analyse de Goffman se retrouve au sein du dialogue : l'exclusion du monde colonial, la honte, l'envie d'écrire. Toutefois, à la différence de ce qu'il décrit, l'écriture correspond à une envie de meurtre, et, à aucun moment, dans l'oeuvre romanesque de Duras, n'apparaît la moindre tentative d'assimilation sociale du héros ou de l'héroïne. Au contraire, les romans les plus autobiographiques mettent en permanence en scène une exclusion et le sentiment de honte viscérale qui en résulte :

C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. [...] Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. [...] Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle. Il est toujours déshonorant. Le mot conversation est banni. Je crois que c'est celui qui dit ici le mieux la honte et l'orgueil. Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. C'est là que nous sommes au plus profond de notre histoire commune, celle d'être tous les trois des enfants de cette personne de bonne foi, notre mère, que la société a assassinée (Amant : 69 ; nous soulignons).

Si les romans durassiens mettent bien en scène « les plaintes, les aspirations et la politique du groupe », il ne s'agit nullement là de la formulation d'une idéologie dans la mesure où le groupe stigmatisé dans l'univers durassien est la famille qui, comme le prouve l'extrait de *L'amant*, ne s'identifie à aucune communauté. Il n'y a que dans *La pluie* où la transposition de l'événement familial sur une famille d'immigrés permet d'accéder à une visée plus idéologique. Dans l'extrait suivant, la honte familiale évoquée l'est à

destination du lecteur et n'est nullement vécue comme honte par la famille elle-même :

Parce que si eux, les aînés, commençaient à moins bien les supporter c'est qu'ils cessaient eux-mêmes d'être inséparables des brothers et des sisters et qu'ils ne formaient plus à eux tous un corps unique, une grande machine à manger et à dormir, à crier, à courir, à aimer, et qu'ils étaient moins sûrs de se garder hors de la mort. Le secret qui leur était commun c'était que pour eux, les choses n'allaient pas de soi comme pour les autres enfants. Ainsi, eux ils savaient qu'ils étaient chacun à part et tous ensemble, la calamité de leurs parents. Les aînés ne leur parlaient jamais plus de ça, jamais, ni les parents d'ailleurs, mais ils le savaient tous, les tout petits comme les plus grands (Pluie : 43 ; nous soulignons).

La honte n'est pas nommée, elle est évoquée par l'idée de secret, de calamité et de silence. Elle correspond, en tous points, au stigmate tribal dont parlait Goffman.

Dans les romans à tendance autobiographique, cette honte partout présente se traduit chez l'héroïne par un sentiment de bravade, c'est-à-dire par une des deux voies par laquelle l'individu stigmatisé répond, selon Goffman, à la société :

Nous avons le sentiment que l'individu stigmatisé se montre soit trop agressif, soit trop embarrassé [...] (Goffman 1975 : 30).

(2) Le stigmate existentiel.

Dans les autres romans, la honte est reliée à l'héroïne féminine ce que confirme une tendance signalée par les psychanalystes²³³. Cette honte, comme le montre C. Montandon (1982 : 32-33) suite aux travaux de Lynd, met en danger la confiance, participe en profondeur à la quête d'identité et se traduit par une difficulté à communiquer ce que l'on éprouve. Elle se marque par une tendance quasiment viscérale chez l'héroïne durassienne et dans une moindre mesure chez le vice-consul²³⁴, à baisser les yeux. Or Cook (1984 : 135) signale que « Darwin notait déjà, en 1872, que les individus qui ont un sentiment de honte ou d'embarras baissent les yeux ». Dans l'oeuvre durassienne, Emily L. par exemple, est désignée²³⁵ par l'expression « celle qui regarde le sol » (p. 30) comme si cette honte devenait définitoire de son être, comme si elle traduisait une culpabilité fondamentale et existentielle :

Elle avait de nouveau regardé le sol, honteuse d'avoir à mourir (Emily : 69).

L'expression « honteuse d'avoir à mourir » est d'une intensité rarement égalée parce qu'elle traduit un sentiment de culpabilité profonde²³⁶, face non pas au simple fait d'être au monde, mais face au stigmate de la mort. Il y a donc comme une négation de la négation.

C'est ce sentiment aussi qui explique l'appellatif donné par Anne Desbaresdes à son

²³³ C. Montandon (1982 : 37) dit que pour Ellis « la honte est une caractéristique féminine par excellence ».

²³⁴ Ce dernier est assez systématiquement apparenté aux héroïnes féminines de l'univers durassien.

²³⁵ Nous l'avons vu dans le chapitre consacré la communication non-verbale.

²³⁶ Cette culpabilité existentielle est à rapprocher de la honte et non de la culpabilité sociale.

filis :

L'enfant tourna un peu la tête vers la fenêtre. [...] Seule, sa mère pouvait voir ses yeux. - Ma petite honte, mon trésor, dit-elle tout bas (Moderato : 71).

L'enfant définitoire de la femme²³⁷, selon Duras, devient le symbole de sa honte assumée avec une certaine fierté, comme chez Anne, mais le plus souvent dans une forme de rejet :

[...] Qu'est-ce que tu veux ? - Donner. L'autre se moque : qui voudra de cette honte, d'une enfant si maigre ? (Consul : 53)

Ainsi, ce sentiment d'origine sociale se transforme chez Duras en un sentiment ontologique, profondément rattaché à l'essence même de la condition féminine et à un stigmate d'ordre existentiel.

Si les héroïnes portent en elle une sorte de honte fondamentale qui se traduit dans leur comportement interactionnel, elles semblent peu sensibles dans leur ensemble à la honte purement sociale ou à l'acte socialement déshonorant, au scandale qu'elle crée. Il y aurait chez elles comme une indifférence à la norme sociale de l'attitude ou de l'acte honteux ou déshonorant. Il est donc extrêmement rare, dans l'univers durassien, que la honte soit vécue comme une transgression aux normes du groupe, donc en culpabilité, parce que éprouver ce type de honte signifierait alors, comme le disent Lelord et André (2001 : 195), « que vous avez fait vôtres les normes du groupe en matière de règles et de buts », or les héroïnes semblent imperméables aux normes sociales. Rares sont donc les exemples comme celui de la femme de Michel Arc²³⁸ :

- Moi, j'ai encore une mémoire, dit-elle, celle de cet homme, Michel Arc, que nous attendons. Mais un jour j'en aurai une bien différente de celle-ci. Un jour je me réveillerai loin de toute mémoire de cet instant. [...] - [...] Alors, j'aurai honte de vous avoir parlé comme ça, de vous avoir fait confiance de ces difficultés passagères. Vous serez mort peut-être ? (Après-midi : 120 : nous soulignons).

Par ses confidences à un inconnu - qui plus est se trouve être le père de la future maîtresse de son mari -, la femme de Michel Arc transgresse les règles de politesse « concernant le comportement de L vis-à-vis de L »²³⁹. Son allusion à la honte future qu'elle éprouvera au souvenir de ce moment où elle s'est livrée à ce vieillard traduit le fait que Madame Arc semble avoir incorporé, au minimum, les règles de politesse concernant la gestion de sa propre face. Toutefois, la conscience de sa transgression et donc l'explication de l'émergence d'un sentiment de culpabilité, générateur d'une honte future, est implicitement reliée à M. Andemas qui « par sa présence polie » fait en quelque sorte prendre conscience à Madame Arc de la norme comportementale et de la transgression opérée par ses confidences. Cette honte sera sans doute rendue supportable par la mort probable du témoin de la transgression.

²³⁷ En effet, Duras affirme qu'il n'y a pas de féminité sans enfant, que la maternité est constitutive de l'être de la femme.

²³⁸ Il est à noter que sa désignation en tant que « femme de » la place du côté des êtres sociaux.

²³⁹ Appellation sous laquelle Kerbrat-Orecchioni (1986 : 235) reprend les loi de prudence, de décence et de dignité qui interviennent toutes à des degrés divers dans ce type de confiance.

Mais, généralement, les personnages sociaux se chargent de rappeler de manière très explicite, par des paroles ou des attitudes marquées, le sentiment qui semble faire défaut à l'héroïne :

- Un jour, dit la mère, un jour il le saura, il le dira sans hésiter, c'est inévitable. Même s'il ne le veut pas, il le saura. Elle rit gaiement, silencieusement. - Vous devriez avoir honte, Madame Desbaresdes, dit Mademoiselle Giraud. - On le dit (Moderato : 72 ; nous soulignons).

C'est le professeur de piano qui rappelle à Anne Desbaresdes son comportement anti-social, sa complicité amusée et outrageante avec un fils qui s'oppose au système éducatif. Le « on le dit » de l'héroïne indique tout à la fois la connaissance de cette norme sociale et son indifférence totale par rapport à elle.

Cette honte sociale est aussi évoquée par le père d'Ernesto :

Le père : Et puis, ça commence à s'savoir... ta phrase... Elle a déjà fait le tour du quartier. C'est la rigolage générale ici, si tu crois que c'est agréable pour nous... (Pluie : 39).

Le sentiment de honte est ici relié au sentiment de ridicule du père qui a l'impression que tout le quartier se moque de la famille à cause de la phrase d'Ernesto. Le père fait partie de ces êtres durassiens qui tentent de se socialiser et donc d'incorporer normes et sentiments sociaux.

Dans *Hiroshima*, c'est la tonte - par ailleurs condamnée par l'auteur inscrit - qui conformément à réalité historique marque le déshonneur et rappelle à l'héroïne l'aspect honteux de son acte. Le synopsis présente les événements ainsi :

Elle a été tondue à Nevers, en 1944, à vingt ans. Son premier amant était un Allemand. Tué à la Libération. Elle est restée dans une cave, tondue, à NEVERS. C'EST SEULEMENT LORSQUE HIROSHIMA est arrivé qu'elle a été assez décente pour sortir de cette cave et se mêler à la foule en liesse des rues. [...] Tondre une fille parce qu'elle a aimé d'amour un ennemi officiel de son pays, est un absolu et d'horreur et de bêtise (Hiroshima : 15).

Le stigmaté relève du deuxième type de stigmatés, selon Goffman, mais à la différence de ceux du premier, ils peuvent être infligés par d'autres²⁴⁰ et atteindre la totalité de la famille :

ELLE [...] On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers. Mon père préfère. Parce que je suis déshonorée, mon père préfère (Hiroshima : 89). ELLE [...] La pharmacie de mon père est fermée pour cause de déshonneur (Hiroshima : 97).

Toutefois, comme le montre l'appendice, le texte hésite entre la honte infligée par la société ou la honte éprouvée par l'héroïne :

Je deviens sa femme dans le crépuscule, le bonheur et la honte. Quand ça a été fait, la nuit était venue sur nous. [...] La honte avait disparu de ma vie. Nous avons été joyeux de voir la nuit (Hiroshima : 132).

À travers *Hiroshima*, la romancière semble s'interroger indirectement sur la valeur morale des actes :

²⁴⁰ À noter que le mot signifiait dans son sens ancien « marque au fer rouge, punition corporelle ».

ELLE [...] Ils croient de leur devoir de bien tondre les femmes. LUI Tu as honte pour eux, mon amour ? ELLE Non. Tu es mort. Je suis bien trop occupée à souffrir. Le jour tombe. Je ne suis attentive qu'au bruit des ciseaux sur ma tête [...]. Ça me soulage un tout petit peu... de... ta mort... comme... ...comme, ah ! tiens, je ne peux pas mieux te dire, comme pour les ongles, les murs, de la colère (Hiroshima : 96-97).

La question du Japonais remet en cause le lieu de la honte et pose en filigrane la question de savoir si la honte réside dans le fait d'aimer ou de se venger. Elle dénote aussi le fait que lorsque quelqu'un est souillé ou déshonoré par quelqu'un d'autre, il peut éprouver un sentiment de honte pour lui. C'est la honte que la victime peut éprouver en lieu et place de son bourreau.

Duras a, par ailleurs, tendance à s'interroger en profondeur, au travers des dialogues de personnages, sur ce sentiment de honte :

- Est-ce qu'il n'avait pas honte de sa femme ? - Honte n'est pas le mot je crois. Elle ne portait pas à avoir honte d'elle, non. Il devait craindre ce qu'elle allait dire et qu'on la prenne pour une folle mais seulement lorsqu'ils se trouvaient devant des étrangers (Amante : 55).

La discussion comporte ici une interrogation sur la définition de ce sentiment de honte. Si Pierre Lannes l'avait éprouvé par rapport à sa femme, cela aurait signifié l'assimilation totale du système de valeurs des gens de « l'autre côté ». Or, en vivant avec sa femme, il a choisi sa non-intégration et sa non-participation à leur système de valeurs. Ne lui restent donc que sa peur de choquer ou de déranger par les propos que sa femme pouvait tenir et sa peur de voir sa femme à jamais marginalisée sous l'étiquette de « folle ».

Mais, parfois aussi, aucune explicitation de la situation honteuse n'est donnée ni par le personnage, ni par le narrateur, et c'est alors le lecteur qui est pris comme juge de la situation déshonorante. Il s'agit souvent de l'attitude du personnage principal lors de réception mondaine où il crée un scandale. Les exemples les plus évidents sont l'attitude d'Anne Desbaresdes lors du repas chez elle et l'attitude du vice-consul lors de la réception d'ambassade. L'absence de tout sentiment de honte chez les protagonistes principaux contrevient complètement à l'attente du lecteur. On rejoint alors ce que Kerbrat-Orecchioni (2000 : 52) disait à propos de l'émotion et de l'attente. Cette discordance entre l'émotion attendue et l'indifférence représentée peut générer chez le lecteur un sentiment d'indignation.

Mais, à côté du sentiment de honte, une honte plus ponctuelle et donc plutôt vécue sur le plan de l'émotion peut envahir le personnage. Toutefois, la limite n'est pas très clairement définie entre les deux : la honte est l'une des émotions qui se muent le plus souvent en sentiment permanent.

1.1.2.2. La honte comme émotion.

La honte est alors associée à la découverte du sentiment incestueux :

Et une fois elle l'avait embrassé en pleurant, elle lui avait dit qu'il ne les aimait plus. Pour la première fois Ernesto avait eu contre son visage le visage de Jeanne, son odeur marine de fleur et de sel. Les bras d'Ernesto s'étaient refermés

sur le corps de Jeanne. Ils étaient restés ainsi, silencieux et les yeux baissés, cachés à eux-mêmes comme les amants de la nuit récente. Un long moment était passé pendant lequel une connaissance silencieuse les avait envahis, inoubliable désormais. Ils s'étaient séparés sans se regarder (Pluie : 33 ; nous soulignons).

La honte n'est pas explicitement désignée, elle est évoquée par une énumération de ses manifestations non verbales et est donc décrite. Duras évite ainsi de la convoquer en tant que sentiment social et d'engendrer une quelconque réprobation chez son lecteur. La honte partage, avec l'émotion pure, le fait que les protagonistes la ressentent lors de l'expérience fondamentale, lors de la scène qui les conduit vers la connaissance fondamentale d'eux-mêmes et du monde.

1.1.2.3. La gêne, l'embarras, la confusion.

Apparentées à la famille de la honte, ces émotions sont plus profondément reliées à la politesse sociale qu'à une véritable émotion. En effet, si la honte est intimement reliée à une attaque de ses propres faces, la gêne, l'embarras ou la confusion sont en étroite liaison avec la conscience que l'on a d'avoir attaqué involontairement les faces de l'autre (même si, dans un deuxième temps, cet acte peut ternir l'image positive que l'on a de soi-même en tant qu'être civilisé).

Duras met plusieurs fois en scène ces émotions pour traduire une forme d'inaptitude sociale chez ses personnages féminins :

- Alors, comme ça, vous voyagez tout le temps. Ça avait été un moment très pénible pour nous tous. Un silence se fait entre le Captain et la jeune femme. Le Captain est surpris, mais il garde un sourire aimable pour la fille de cette patronne amie. [...] À côté du Captain, cette femme qui regardait le sol a relevé la tête et elle a regardé la jeune patronne. Et alors, tout à coup, la jeune patronne a compris quelque chose et elle a rougi de confusion. - Excuse me. Le Captain a souri à la jeune patronne. Tout le monde avait eu peur d'une autre question qu'elle aurait pu poser (Emily : 37 ; nous soulignons).

La jeune patronne a, involontairement, attaqué la face négative du *Captain*. Quand elle en prend conscience, elle rougit de confusion, et tente alors de réparer par des excuses qui apparemment sont acceptées par le *Captain*. La confusion est donc bien profondément en liaison avec l'atteinte des faces de l'autre.

Les yeux fournissent aussi plusieurs exemples de confusion qui, apparemment, pourraient paraître s'éloigner du modèle mis en place. Tout d'abord, c'est le jeune homme qui est confus :

Elle raconte. Il dit qu'il avait compris qu'elle avait fait des études supérieures. Elle rit. Il rit, confus d'avoir perçu à quel point leur connivence était grande (Yeux : 66).

Le jeune homme refuse toute forme d'intimité avec la jeune fille qu'il paie pour mettre une distance entre elle et lui. Or, ici, la distance vient d'être rompue à un double niveau : il avait compris, avant qu'elle ne le lui dise, qu'elle était à l'université, ensuite ils rient ensemble. Une certaine intimité, refusée au départ, est donc créée qui s'accompagne d'invasion territoriale.

Plus loin dans le texte, c'est la jeune fille qui est confuse :

Elle regarde autour d'elle dans la chambre, elle se met à pleurer. À cause de cet amour, elle dit. Elle s'arrête encore. Elle dit que c'est terrible de vivre comme ils vivent. Elle s'adresse à lui, tout à coup. Elle crie qu'on ne peut rien lire dans la maison, [...] qu'il a tout jeté [...] qu'on ne sait pas ce qui se passe dans le monde, [...]. Que vivre comme ils vivent, mieux vaut mourir. [...] Elle s'arrête. Il l'a écoutée. Il ne rit pas. Il demande : - Vous parlez de quoi ? Elle est confuse, elle dit : - J'ai parlé sans penser, je suis très fatiguée (Yeux : 133-134).

En criant, la jeune femme se lance dans une série de reproches à l'égard du jeune homme. Ce faisant, elle attaque simultanément ses deux faces. Lui, garde son calme et par une phrase la rappelle à la raison. Elle prend alors conscience de son débordement et en est confuse. Il est à noter que l'extrait met parfaitement en scène l'opposition discursive entre hommes et femmes, telle que Braconnier la synthétise dans *Le sexe des émotions*. Nous sommes ici au niveau « des larmes amères » de la femme qui s'oppose aux « mots cruels » de l'homme ou encore, pour reprendre le discours de Tannen qu'il cite, « Les femmes se référant à un langage de rapport et d'intimité, et les hommes à un langage de statut et d'indépendance, la communication entre hommes et femmes peut alors se comparer à une communication interculturelle, c'est dire qu'elle sera exposée à des incompréhensions liées aux différents styles de conversation. Ces différences ne sont pas des différences de dialecte, mais des différences de genre » (p. 30-31). La jeune fille a produit un pur discours féminin où émotion et colère se sont exprimées. La « réparation » de la transgression sociale consistera à accuser son propre discours pour revenir au discours dominant de l'autre.

1.1.3. La colère.

La colère, chez Duras, est moins une émotion qu'un affect²⁴¹ dans la mesure où elle n'est pas une réponse à un événement ponctuel, mais où elle définit le caractère de certaines femmes de l'univers durassien. Elle est associée à Gina dans *Les chevaux* ou aux mères dans d'autres romans comme le *Barrage*, *Le consul* ou *L'amant*. Cette colère est alors existentielle. Elle est soit un mode d'être au monde de la femme, soit une réponse fondamentale à l'injustice du monde. Dans le texte durassien, elle connaît les trois modes de représentation de toutes les grandes émotions.

1.1.3.1. La colère des mères.

La colère, désignée ou mise en scène par le texte durassien, est presque définitoire de la mère, mais de la mère de l'héroïne, car si l'héroïne est mère elle-même, c'est plutôt un rapport fusionnel qui la lie à son enfant²⁴² :

Sur les genoux d'une mère en colère, allongée, son enfant dort (Consul : 66). Dans le sommeil, la mère, une trique à la main, la regarde : Demain au lever

²⁴¹ L'affect envisagé dans la définition qu'en donne Besnier (1990 : 421) : « *the subjective states that observes ascribe to a person on the basis of the person's conduct* ».

²⁴² Que l'on songe à Anne Desbaresdes, à Sara ou même à Anne-Marie Stretter, qui sont présentées dans un rapport harmonieux, voire passionnel avec leur enfant.

du soleil, va-t-en, vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari, mon devoir est envers les survivants qui un jour, eux, nous quitteront... va-t'en loin... en aucun cas tu ne dois revenir... aucun... va-t'en très loin, si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... (Consul : 10).

Une des grandes scénographies de la colère maternelle se trouve dans *L'amant*, dans ce passage déjà cité :

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans, la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage. Et elle pleure en demandant ce qu'elle peut faire avec ça, sinon la sortir de la maison pour qu'elle n'empuantisse plus les lieux (Amant : 73).

Sans que la colère soit explicitement désignée, tous les traits en sont activés : elle apparaît sous forme de « crises », se marque par des cris et des hurlements, par une violence gestuelle. Les paroles participent à la dévalorisation de l'autre : ici, la mère traite sa fille de « prostituée » ou pire encore, convoquent l'animalité en disant qu'une « chienne vaut davantage »²⁴³, ou en utilisant un verbe relatif à l'odorat aussi violent qu'« empuantir ». Un souhait de mort est exprimé avec toute la violence du verbe « crever ». Cette colère culmine alors dans les pleurs.

La colère maternelle s'exerce souvent à l'encontre de la fille, mais peut s'exercer, comme dans *Le ravisement*, à l'encontre de ceux qui blessent son enfant :

À ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant (Ravisement : 21).

La colère est ici moins scénographiée, seules l'irruption de la mère dans le texte et les injures l'indiquent.

Comme souvent, chez Duras, la colère des mères fait l'objet d'un commentaire métadiscursif :

Ma mère comme en toutes circonstances accompagne la scène d'un opéra de cris. Ils sont doués de la même faculté de colère, de ces colères noires, meurtrières, qu'on n'a jamais vues ailleurs que chez les frères, les soeurs, les mères (Amant : 75 ; nous soulignons).

Cette colère meurtrière spécifique, selon Duras, des mères ou des frères vise en fait l'expulsion ou la mort de la fille (ou de la soeur) au moment d'ailleurs où celle-ci devient femme ou mère, comme si l'accès à la féminité ne pouvait se faire que par ce meurtre symbolique opéré par la famille. À en croire Duras et Pivot²⁴⁴, cette colère puise ses sources dans l'histoire familiale de la romancière, et aurait trait à un sentiment de révolte contre l'injustice profonde du monde. Dans le *Barrage*, elle s'exerce contre les administrateurs coloniaux, responsables de la spoliation familiale. Toutefois, cette colère

²⁴³ À noter que la mère s'était elle-même comportée comme un animal en « reniflant » les odeurs de l'homme et de la sexualité sur sa fille.

très viscérale est traitée comme une forme de représentation scénique, comme en témoignent les termes « opéra de cris ». Duras procède alors comme si cette colère fondamentale ne pouvait se vivre que sur un mode de représentation, d'une comédie jouée aux autres ou à soi-même.

1.1.3.2. La colère des personnages principaux.

Une colère identique se retrouve chez le vice-consul, elle provient d'une conscience exacerbée de la douleur du monde et est également meurtrière puisqu'elle s'accomplit dans le fait de « tirer sur les lépreux ». Elle est alors associée à une forme de folie fondamentale. Mais elle peut aussi s'exprimer sous forme de crises dans un contexte social et revêtir un caractère de comédie explicitement convoqué par le texte :

- Mais pourquoi parlez-vous de cette façon ? demande Charles Rossett. - Laquelle ? demande le vice-consul. - Excusez-moi... on parlait de vous tout à l'heure en dansant... si vous voulez savoir... Il paraît que vous avez peur de la lèpre ? Il ne faut pas, vous savez bien que la lèpre n'atteint que les populations qui souffrent d'une mono-alimentation... Mais qu'est-ce qui vous prend ? Le vice-consul pousse une basse exclamation de colère, il pâlit, il jette son verre qui se brise. Il y a un silence. Il rugit tout bas : - Je savais qu'on ferait un sort à une chose que je n'ai pas dite, comme c'est terrible... - Mais vous êtes fou... ça n'est pas déshonorant d'avoir peur de la lèpre... - C'est un mensonge. Qui a parlé de ça ? - Mme Stretter. Brutalement la colère du vice-consul le quitte, et une pensée lui vient qui l'inonde comme le ferait le bonheur... Les gens ne comprennent pas (Consul : 139 ; nous soulignons).

Cette colère surgit à partir des propos de Charles Rossett sur la peur de la lèpre. Le caractère animalier est convoqué par la présence du verbe « rugir », la violence gestuelle est mentionnée ainsi que la pâleur. Cette crise de colère est associée, elle aussi, à la folie. Arrivée brutalement, elle repart aussi vite qu'elle n'est venue, à la simple évocation du nom d'Anne-Marie Stretter. Il est dit par le texte que « les gens ne comprennent pas ». Cette phrase renvoie d'ailleurs au sentiment qu'éprouve, souvent dans la vie, toute personne qui assiste à l'explosion d'une colère parce que, comme le signalent Lelord et André (2001 : 56), « les colères sont [généralement] d'une intensité disproportionnée par rapport à la frustration déclenchante ». En fait, elles correspondent souvent à des raisons plus profondes (sentiment d'injustice, conscience de la souffrance universelle...) que l'événement-déclencheur ne le laisse supposer. Aussi apparaît-elle souvent comme incompréhensible pour l'entourage.

Duras joue d'ailleurs admirablement sur les deux niveaux de la colère : d'une part, elle la situe dans la personnalité profonde de l'individu dans un mode d'« être au monde »²⁴⁴ et d'autre part, elle la fait exploser lors d'un événement anodin, tout en notant l'incompréhension générale dont elle fait l'objet. Mais, en plus, chez la romancière, l'incompréhension des personnages-témoins fait écho à celle du lecteur. En fait, pour pouvoir comprendre cette explosion de colère du vice-consul ainsi que son arrêt brutal, le

²⁴⁴ Dans l'émission *Apostrophes* (1984), Pivot parle de la « révolte de la mère » transposée dans le *Barrage*, évoque l'« engueulade » contre les administrateurs qui l'ont bernée en disant qu'elle « les traîne dans la boue » et qu'elle les accable de sa « malédiction ». Duras ne le dément pas et associe cette colère de révolte à la folie « de naissance, dans le sang », dit-elle.

lecteur doit une fois de plus effectuer tout un travail d'inférences et reconstruire une signifiante qui autrement resterait dans l'implicite du texte. Le vice-consul avait dansé avec la femme du consul d'Espagne qui lui avait parlé, assez maladroitement, de sa phobie de la lèpre alors que le vice-consul avait tiré sur les lépreux, comme pour pouvoir éliminer la souffrance de l'Inde. En dansant avec Anne-Marie Stretter, femme déclarée par le texte comme perméable à la souffrance de l'Inde, le vice-consul avait tenté de lui faire partager son expérience émotionnelle, de lui faire « comprendre » son acte, au sens durassien du terme. Lorsque Charles Rossett lui rapporte les propos qui lui sont imputés, le vice-consul croit que c'est la femme du consul d'Espagne qui est à l'origine de la rumeur et de la tentative d'expliquer rationnellement son acte de Lahore. Alors, il explose. Mais, quand il comprend que tout vient d'Anne-Marie Stretter, il se calme parce que ce « mensonge » est destiné à voiler leur profonde communion dans la compréhension du crime de Lahore, dans la tentative d'abolir la douleur de l'Inde. Il jubile même parce que ce mensonge constitue la preuve de la compréhension profonde d'Anne-Marie Stretter, de cette communion dans la douleur de l'Inde.

Mais la force de l'écrivain consiste à laisser toute cette explication rationnelle dans l'implicite du texte. Le lecteur est censé être aussi surpris que les « gens » par cette explosion de colère et par sa soudaine retombée. Il se trouve une fois encore dans une situation très parallèle à celle d'un témoin dans la vie, recevant la colère du vice-consul dans un même état d'incompréhension, de violence subie que s'il en avait été victime dans la vie réelle. Ce n'est qu'après, par tout un travail d'inférences, qu'il pourra rationaliser cette colère et acquérir un certain savoir sur elle. Mais le texte pose alors la question de savoir si cette connaissance rationnelle relève d'une meilleure appréhension du monde que cette connaissance émotive à laquelle il avait été confronté à la simple lecture du roman. Ainsi, Duras fait vivre en profondeur par le lecteur cette dissociation profonde entre savoir et connaissance qui se retrouve dans toute son oeuvre.

Pour en revenir plus spécifiquement à la colère du vice-consul, elle est associée, tout comme celle de la mère, à l'idée de représentation à caractère théâtral :

- C'est vrai qu'il a cru nécessaire d'en passer par la comédie, lui plus qu'un autre je crois. - La comédie de ? -... la colère par exemple (Consul : 160).

À côté de la colère-spectacle, de la colère-mise en scène de soi à destination des autres, il existe une colère-rage, sorte de représentation faite à soi-même, qui explose lorsque l'individu se trouve seul. La colère d'*Emily*, à la suite de la destruction de son poème, est de ce type :

Elle avait cherché toute une partie de la soirée et une partie de la nuit. Elle avait sorti les tiroirs du haut de la commode et elle les avait vidés. Il était resté dans la salle à manger, il l'avait laissée chercher. [...] Et à la fin, elle avait piétiné et brisé les deux premiers tiroirs de la commode pour s'assurer que le poème ne s'était

²⁴⁵ Un autre passage du *Consul* (p. 146 ; nous soulignons) situe le colère du vice-consul dans son être profond : « Il les toise. On dira plus tard : Il nous toisait. On dira : il y avait de l'écume collée à la commissure de ses lèvres. Nous n'étions plus que quelques-uns, on ne voyait que lui, il y avait un profond silence quand il a crié. C'est la colère, partout où il est allé il a dû se signaler par des colères subites, des frénésies comme celles-là... On pense : Cet homme, c'est la colère et la voici, nous la voyons ». L'être du vice-consul est défini par sa colère.

pas glissé dans le corps du meuble. Il n'y avait rien. Alors elle était entrée dans la pièce où était le Captain, elle s'était assise devant lui, elle avait dit : - J'ai cherché partout. Je ne trouverai pas. C'est fini (Émily : 87-88 ; nous soulignons).

Cette colère qui éclate est ici le dernier sursaut de l'être que la destruction du poème est en train de détruire complètement. Cette destruction est le coup fatal que le *Captain* a porté à Émily. Celle-ci, déjà partiellement anéantie par la perte de son enfant, le sera totalement par la perte du poème. Elle rentre alors dans une sorte d'acceptation, de résignation qui ne la quittera plus et que rend bien l'extrait ci-dessus. La colère constituait donc la dernière tentative d'exister réellement.

La colère, tout comme la honte, s'associe à un mode d'être au monde et/ou à un trait définitoire de l'être. Dans l'univers durassien, l'absence de Dieu est considérée comme une trahison fondamentale et ne peut être vécue que sur le mode d'une colère, faible réaction humaine face à l'absence de causalité du monde et donc réaction somme toute dérisoire :

La plainte, toujours. - Cette plainte, c'est elle ? - Oui - elle s'impatiente vous comprenez, mais elle dort - il s'arrête - ça c'est de la colère seulement, ce n'est rien. - Contre quoi ? Il montre autour de lui le mouvement général. - Dieu - il reprend - contre Dieu en général, ce n'est rien (Amour : 45-46 ; nous soulignons). La mère : Tu es en colère aujourd'hui Ernesto. Ernesto : Un petit peu. La mère : Toujours à cause de Dieu ? Ernesto : Toujours (Pluie : 90).

Comme en témoignent ces dialogues où les personnages discutent de leurs émotions, le héros durassien face à l'« absence de Dieu », à la souffrance du monde, à l'injustice, n'a que deux solutions pour être au monde : soit la honte, stigmate profond de l'absence de Dieu, de l'absence de causalité, stigmate aussi de la femme, soit la colère associée au sentiment de révolte profonde face à l'injustice ou face à la souffrance du monde. Ce statut de la colère est très clairement expliqué dans *Hiroshima*, même si la colère n'y est plus une émotion individuelle, mais une émotion collective :

ELLE [...] Une ville entière se met en colère. Des villes entières en colère. Actualités : des manifestations. ELLE Contre qui, la colère des villes entières ? La colère des villes entières qu'elles le veulent ou non, contre l'inégalité posée en principe par certains peuples contre d'autres peuples, contre l'inégalité posée en principe par certaines races contre d'autres races, contre l'inégalité posée en principe par certaines classes contre d'autres classes (p. 31).

Duras modifie donc, en profondeur, le statut de ces émotions. Elles deviennent une expérience essentielle de la connaissance du monde et traduisent l'empathie profonde à l'univers. Elles perdent donc leur statut d'expérience brève, irrationnelle et par là même trompeuse par rapport au savoir, telles qu'elles se présentaient dans toute la tradition philosophique, pour devenir une expérience essentielle de la connaissance du monde, de définition de soi-même et de façon d'être au monde.

1.1.3.3. La colère des êtres sociaux.

Toutefois, à côté de ces colères fondamentales éprouvées par les personnages principaux, il existe aussi la colère des êtres socialisés, comme celles de Jacques ou de

Ludi ou celle des différents enseignants du monde durassien. Cette colère est alors plus purement émotionnelle.

Les hommes dans *Les chevaux* se mettent en colère au nom de leurs idées, au nom d'une indignation qu'ils éprouvent devant des propos ou des actes qui dérogent à ce qu'ils pensent du monde, à la représentation imprégnée d'idéologie marxiste qu'ils en ont, mais qui peut également être causée par l'excès idéologique :

- Je ne comprends pas, dit-il, comment tu peux dire des choses pareilles, soutenir des choses pareilles. - Mais j'ai horreur de ton marxisme à la fin ! cria Ludi, de ta planification du nègre (Chevaux : 80).

La colère coexiste chez les deux hommes et est évoquée par le contenu des propos, par leur répétition, par des notations paraverbales - « cria », « ! » -, sorte de renforceurs²⁴⁶ de l'émotion. Elle est liée aux stratégies argumentatives : au lieu de poursuivre la discussion sur le plan de la rationalité, les deux hommes recourent à la colère et transforment ainsi la discussion en polémique.

Dans l'exemple suivant, c'est l'insistance du représentant de l'autorité auprès de la vieille qui vient de perdre son fils et les arguments spécieux utilisés en vue de la convaincre de laisser enterrer son fils qui exaspèrent Jacques :

- Il ne s'agit pas de morceaux de n'importe quoi, dit Alphonse, mais de ceux de son fils bien-aimé. Alors, en ne signant pas, dit-il machinalement à la vieille, vous retardez la sépulture de votre fils d'autant. - S'il continue, dit Jacques, je lui casse la gueule. Foutez-lui la paix. La vieille leva la main effarée. Une peur séculaire de la colère remonta dans ses yeux. Elle regarda Jacques, suppliante. - Excusez-moi, dit Jacques (Chevaux : 192).

La représentation de la colère est ici plus intéressante que sa cause. Sur le plan humain, les arguments d'Alphonse sont inacceptables : on ne parle pas à une mère qui vient de perdre son fils des morceaux de son cadavre. Il existe une éthique de l'argumentation. Jacques réagit violemment, la vieille s'effraie. Sa peur de la colère est dite « séculaire ». Duras rejoint alors la théorie de la répartition sexuelle des émotions :

De nombreuses études se sont intéressées aux différences affectives entre les sexes. Elles ont montré que les styles émotionnels sont liés à l'identité sexuée bien plus fortement que nous ne le pensions jusqu'à présent. Deux fois plus de femmes que d'hommes laissent apparaître ouvertement leur anxiété ; trois fois plus d'hommes que de femmes se montrent coléreux (Braconnier 1996 : 11).

La répartition sexuelle des émotions est donc respectée par Duras et renvoie à une forme d'incommunicabilité entre les affects masculins et féminins. Sur le plan communicationnel, la colère destinée à préserver la vieille dame a un effet perlocutoire induit puisque, au lieu de la protéger, Jacques réussit à peine à l'effrayer.

Quant à la colère des enseignants, elle surgit, en général, lors de l'expression d'une dénégation du savoir qu'ils représentent. Elle rejoint alors ce que Eggs (2000 : 18) met en lumière à partir des définitions d'Aristote :

Derrière cet affect primaire, il y a donc ce désir social et fondamental d'être reconnu par les autres dans sa valeur et sa spécificité. L'homme a besoin de

²⁴⁶ Pour l'Émotion, nous utiliserons désormais ce terme en équivalence avec celui de « durcisseur » pour la Politesse.

cette reconnaissance sociale pour être sûr de soi-même et garder son individualité spécifique.

Hormis le fait qu'elle soit plus verbale et moins physique que la colère du vice-consul, elle n'en diffère que par le fait qu'elle repose sur la « connaissance consciente du principe abstrait de reconnaissance sociale », alors que celle du vice-consul correspond plus à ce que Eggs décrit comme la colère chez les enfants :

Il s'ensuit que la manifestation de la colère chez les enfants - affect concret, vif, diffus et corporel - présuppose déjà une sorte de connaissance préconsciente du principe abstrait de la reconnaissance (Eggs 2000 : 20).

En fait, notre classement des types de colère selon le lieu psychologique renvoie fondamentalement au rapport de conscience que les personnages durassiens ont avec la reconnaissance sociale. Les mères ont conscience que cette reconnaissance sociale leur a échappé à tout jamais. Cette conscience d'une perte inéluctable les place dans un état de colère permanente. Les personnages principaux sont dans un état général proche de l'enfance où la conscience organisée des choses leur fait profondément défaut, et leur colère sera comme celle des enfants « vive, diffuse et corporelle ». Quant à la colère des êtres sociaux en général et des enseignants en particulier, ayant fait un choix social existentiel, ils ont parfaitement conscience de ce qu'est « la reconnaissance par les autres de leur valeur et de leur spécificité ». Toute forme de dérogation des autres à ce système de reconnaissance les jette ainsi dans une colère qui n'est pas loin d'engendrer chez eux un doute généralisé sur eux-mêmes.

Cette colère, nous la retrouvons dans *Moderato* et dans *La pluie* :

L'instituteur scrute les parents. C'est un instituteur comique. Tout à coup, il crie. L'instituteur : Et pourquoi donc ne pourrait-on plus forcer un enfant à aller à l'école ? Pourquoi donc ? Quelle perte de temps... Je deviens fou moi... Je deviens réactionnaire... (temps). Alors, Madame, je vous ai parlé, il me semble ? » (Pluie : 61). Puis tout à coup, cris de l'instituteur comme s'il se souvenait de son rôle. L'instituteur, crie : L'instruction, c'est obligatoire Monsieur ! OBLIGATOIRE (Pluie : 79).

Il s'agit ici d'une colère représentée, non désignée. Les signes en sont les cris, la répétition des questions, de certains ponctifs comme les « et », les « alors », les « donc », l'utilisation des majuscules pour « obligatoire », le contenu des propos. La colère du professeur de piano est à peu près représentée par les mêmes signes verbaux et paraverbaux, si ce n'est qu'elle utilise des expressions stéréotypées, comme « Je te l'ai dit la dernière fois, je te l'ai dit l'avant-dernière fois, je te l'ai dit cent fois », qu'elle ponctue ses propos par des « coups de crayon sur le clavier » (p. 7), qu'elle fait part de son indignation à la mère et que cette colère va crescendo. En outre, la colère est explicitement désignée à la page 8 par le terme « fureur », et à la fin du passage où elle est commentée en ces termes :

La dame s'étonna de tant d'obstination. Sa colère fléchit et elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant, que d'un geste, pourtant, elle eût pu réduire à la parole, que l'aridité de son sort, soudain, lui apparut. - Quel métier, quel métier, quel métier, gémit-elle (Moderato : 10).

La colère se mue en désespoir, et est explicitement liée au statut professionnel de Mademoiselle Giraud. Ce statut l'oblige à jouer un rôle interactionnel où elle est niée en

tant que personne. Duras joue à merveille sur la relation verticale : sur le plan humain, la dame par son âge est en position haute par rapport à l'enfant, pourtant son statut de professeur de piano privé la met en quelque sorte en position basse par rapport à la famille de l'enfant qui, bien que le texte ne le dise pas, est supposée la payer, d'autant que tout se passe en présence de la mère.

Ce même sentiment de colère se retrouvera lors de la deuxième leçon de piano (p. 70-77). Après avoir laissé exploser sa colère au point que son visage en devienne effrayant, Mademoiselle Giraud parvient à reprendre son calme et donc à contrôler sa colère :

Le visage de Mademoiselle Giraud, de colère, s'enlaidit tant que l'enfant se retourna face au piano [...]. - Ça alors, c'est trop fort. - Ils n'ont pas demandé à vivre, dit la mère - elle rit encore - et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous. Mademoiselle Giraud haussa les épaules, ne répondit pas directement à cette femme, ne répondit à personne en particulier, reprit son calme et dit pour elle seule : - C'est curieux, les enfants finiraient par vous faire devenir méchants (Moderato : 73).

Cette deuxième colère aboutira à une volonté de sa part de mettre fin à la relation :
- Voyez-vous, Madame Desbaresdes, je ne sais pas si je pourrai continuer à m'en occuper (Moderato : 77).

1.1.3.4. Les risques de la colère.

Le problème global de la colère se situe, effectivement, dans ce double risque de rupture que l'expression de cette émotion fait encourir à la relation. Cette rupture peut émaner tant de l'être en proie à cette émotion lorsqu'il juge que l'événement-déclencheur est trop en opposition avec son système de valeur²⁴⁷, c'est le cas ici de Mademoiselle Giraud, ou de la victime de la colère qui juge qu'elle n'a pas à subir un tel débordement. C'est sans doute parce que la colère est la seule émotion de base qui mette réellement en danger la cohésion sociale qu'elle est frappée d'une véritable condamnation morale. Elle est la seule émotion fondamentale à faire partie des sept péchés capitaux. Les philosophes antiques lui ont consacré des traités entiers réclamant son contrôle au nom du bonheur individuel et du bien collectif. La colère peut se contrôler, Duras parle d'ailleurs de colère « contenue » et la présente dans *Émily* comme garante de la continuation de la relation amoureuse :

L'immensité de l'amour apparaît très fort lorsqu'ils s'abandonnent au silence d'une colère contenue ou à l'hébétéude de l'ivresse (Émily : 66).

Cette colère aurait pourtant eu toutes les raisons d'éclater entre Émily L. et son mari. Le *Captain* eût pu se mettre en colère contre la double trahison de sa femme - sa relation amoureuse et l'écriture des poèmes qui signaient son exclusion - et Émily L. aurait eu toutes les raisons de laisser exploser sa colère lors de la destruction de ses poèmes. Mais tous deux l'ont contenue et ce contrôle, condition de la poursuite de leur relation

²⁴⁷ Lelord et André (2001 : 38) affirment que « l'événement déclencheur de colère heurte notre système de valeur ». Ce système de valeur est appelé, disent-ils, par les thérapeutes cognitifs « les croyances de base » et est à relier aux normes puisque ce sont elles « qui nous font décider de ce qui est "normal" de ce qui ne l'est pas ».

amoureuse, la révèle toute entière.

La colère est donc une des émotions qui, dans l'univers durassien peut se cacher :

Diana était en colère, mais elle le cachait parfaitement bien (Chevaux : 184).

C'est aussi une des seules émotions qui puissent se contrôler. Le contrôle de cette émotion peut se produire avant son explosion (dans *La pluie*, à la page 28, le narrateur indique que « le père se contient ») ou juste après : dans *La pluie* toujours le narrateur indique, cette fois-ci, que « l'instituteur [est] calmé et ravi » (p. 61).

1.1.3.5. La colère comme stratégie.

Cette émotion est une des seules de l'univers durassien qui, pouvant être jouée, puisse aussi être feinte, comme celle de Gringo à la fin d'*Abahn* :

Tout à coup, de l'autre côté de la porte éclate une voix de Gringo que David semble n'avoir jamais entendue : - Il faut que le juif rende David ! [...] - Sale juif tu vas rendre David ! [...] - Sale juif tu vas rendre David ! [...] - Sale traître tu vas rendre David ! [...] - David. La voix est grise, la voilà : la colère était feinte, la voix est bien celle de Gringo (Abahn : 142-144 ; nous soulignons).

La colère est marquée ici à destination du lecteur par « l'éclat » de voix, la répétition des insultes et des injonctions, les phrases exclamatives. Pourtant, elle est déclarée « feinte » par le narrateur et s'apparente alors aux stratégies manipulatrices pour contraindre l'autre à agir comme on le souhaite.

Toutefois, en présentant la colère comme une comédie jouée, comme un théâtre, Duras rejoint en profondeur ce que tout un chacun ressent dans la vie lorsqu'il assiste à l'éruption d'une colère. Celle-ci paraît surgir dont ne sait où, se manifester par des signes violents et bruyants, pour retomber comme elle est venue. Le spectacle de la colère prête d'ailleurs souvent à rire pour toute personne qui n'en serait qu'un simple témoin.

1.1.4. La peur.

C'est une des émotions les plus présentes dans le texte durassien. C'est aussi l'une des émotions les plus proches de l'émotion brute qui, généralement, finit par s'identifier à elle, et que le texte relie toujours d'une manière ou d'une autre. On se souvient de l'extrait de *Moderato* :

Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetait toute allusion à son existence (p. 63).

Son apparition, comme nous l'avons signalé suite aux travaux de Rodgers, va même croissant dans l'évolution romanesque de la romancière. Les romans les plus marqués par cette émotion sont *Détruire*, *Abahn*, *Émily* et *La pluie*, qui, constituant une espèce de synthèse de tous les romans durassiens, contient à peu près toutes les émotions durassiennes. Mais c'est dans *Émily* que son analyse va le plus loin. Le roman débute d'ailleurs par cette phrase « Ça avait commencé par la peur » et comprend une sorte de métadiscours dialogué qui explicite les grandes caractéristiques de la peur durassienne :

Je vous dis encore sur la peur. J'essaye de vous expliquer. Je n'y arrive pas. Je dis : c'est en moi. Sécrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et

cellulaire à la fois. C'est là. Sans langage pour se dire. Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Étanche. Avec des percées vers la raison, la vraisemblance, la clarté. Vous me regardez et vous me laissez. Vous regardez plus loin. Vous dites : - C'est la peur. Ce que vous venez de dire c'est la peur. C'est ça, il n'y a pas d'autre définition. - Una cosa mentale. Vous ne me répondez pas. Et puis vous dites que c'est le cas de toutes les sortes de peurs. Je dis que c'est ma référence majeure, la peur. Faire peur, c'est le mal. Je crois ça. Beaucoup de jeunes aussi le croient. Je dis que la peur de la nuit et la peur de Dieu et la peur des morts sont des peurs apprises pour effrayer les enfants insoumis. Je dis aussi que parfois je vois les villes comme des objets d'épouvante avec, autour d'elles, des murailles pleines et gardées. C'est aussi comme ça que je vois les gouvernements. L'argent. Les familles d'argent. Je suis pleine des résonances de la guerre, de l'occupation coloniale aussi. Parfois, quand j'entends des ordres criés dans la langue allemande, j'aurais besoin de tuer. Vous n'écoutez pas ce que je dis sur la peur parce que vous êtes quelqu'un qui a peur et qui croit que sa peur à lui, personne ne peut savoir quelle elle est. Vous êtes quelqu'un qui ne parle jamais de sa peur à lui (Émily : 51-52 ; nous soulignons).

Le dialogue distingue explicitement deux types de peur : la peur intérieure, indicible, emprisonnante, reliée néanmoins à la raison et les peurs apprises (celles de Dieu, des morts et de la nuit). La peur peut, comme la honte, définir quelqu'un. L'extrait montre aussi que la peur ne peut être objet ni de langage, ni de savoir, ni donc de communication rationnelle. Le double visage de la peur se retrouvera un peu partout chez Duras, même si parfois l'identification de ces peurs varient. Les différents romans mettront en évidence les causes profondes de cette émotion.

1.1.4.1. La peur du néant.

On la voit apparaître dans *Émily*. Dans le contexte du roman, cette peur a un objet apparent ou un événement déclencheur : ce sont les Coréens qui effraient le personnage féminin. Mais, cette peur, apparemment rationnelle, puisqu'elle réfère à une cause précise, se dédouble en fait, et une partie d'elle se révèle complètement irrationnelle. Dans sa partie rationnelle, elle renvoie, pour l'héroïne, à une peur ancienne, objet possible sinon de connaissance, du moins de reconnaissance :

Pour moi ce sont évidemment des assassins, mais cette peur-là je la reconnais, tandis que de la première je ne sais rien (Émily : 11 ; nous soulignons),

et dans sa partie irrationnelle, à l'indistinction et donc à la matérialisation de la perte de son être qui sera l'une des peurs fondamentales de l'univers durassien :

Ils sont arrêtés et ils regardent vers nous. Ils sont une quinzaine, tous pareillement habillés de blanc. Il s'agit d'une même personne indéfiniment multipliée. [...] Ces gens paraissent n'avoir qu'un seul et même visage, c'est pourquoi ils sont effrayants. Ils ont les cheveux en brosse, les yeux bridés, le même air rieur, la même corpulence, la même taille (Émily : 11-12 ; nous soulignons).

Plusieurs procédés mettent l'accent sur la similitude des êtres présentés au point qu'ils fusionnent dans une seule et même personne. De là, résulte leur aspect effrayant qui

renvoie à une peur inconsciente et incontrôlable, parce que faite d'inconnu :

Je dis que je ne peux rien contre cette peur, que je ne peux l'éviter, que je ne peux pas la connaître (Emily : 13).

Par contre, l'autre peur, celle qui renvoie à la destruction matérielle de l'être, Duras tente de l'objectiver par des signes comme le sourire ou par des propos à valeur prédictive qui dénoncent, par leur nature même, la profonde subjectivité de toute peur :

C'était ce sourire qui faisait peur, c'était lui qui annonçait les massacres auxquels moi je m'attendais. Moi, la femme de ce récit, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi avec vous, cet homme qui me regarde. [...] Je continuais à avoir peur [...]. Vous m'avez dit : Espèce de raciste à la gomme. J'ai dit que c'était vrai. J'ai dit ce que je crois. Je ne pouvais pas m'empêcher de rire aussi. J'ai dit : - La mort sera japonaise. La mort du monde. Elle viendra de Corée. C'est ce que je crois. Vous aurez peut-être le temps de la voir à l'oeuvre. Vous avez dit que c'était possible (Emily : 14 ; nous soulignons).

Toute objectivation de la peur échoue donc, parce que toute peur émanera toujours « d'elle, la femme du récit ». En fait, Duras tente de séparer la peur, présentée comme « objective » et rationnelle, d'une peur incontrôlée et incontrôlable parce que totalement inconnue. Mais, les deux peurs fusionnent dans une pareille destruction de l'être humain : soit par l'anéantissement physique et corporel, soit par la mort, plus intellectuelle, faite de la perte de conscience de son identité noyée dans la collectivité.

Ainsi, la peur renverra fondamentalement à une peur existentielle, à l'angoisse de la mort, mais aussi à l'angoisse que génèrent tous les êtres destructeurs, parce qu'ils constituent en quelque sorte les symboles vivants de la condition mortelle de l'homme, comme Alissa pour Elisabeth Alione. Tous les personnages durassiens éprouvent, et expriment, cette angoisse existentielle :

- J'ai froid, j'ai peur, dit Sabana. - Nous avons peur, dit le juif. - De la mort. - De la vie (Abahn : 51). Elle regarde la colère retenue dans la bouche serrée, dans les yeux. Elle rit. Elle se tait. La peur arrive dans la chambre parfois mais cette nuit-là davantage encore, ce n'est pas la peur de mourir c'est celle d'être mise à mal, comme par une bête, d'être griffée, défigurée (Yeux : 49).

La peur de la destruction n'est pas toujours synonyme de la peur de la mort. Elle peut prendre la forme, comme dans l'extrait, d'une peur assimilée à une sorte de lacération de l'être, de déchirure totale. L'extrait témoigne aussi du fait que la peur durassienne est active (« la peur arrive »). Ce phénomène se retrouve dans *La pluie*, « Tout à coup l'épouvante est là » (p. 121).

Mais parfois, cette peur du rien est plus associée à la menace qui pèse sur l'ordre social établi. C'est ainsi que les juifs effraient Gringo :

Il fait peur aux marchands depuis assez longtemps déjà. Tu le sais ? - Les marchands n'ont pas peur de Gringo à Stadt, dit le juif. - Depuis quand ? - Depuis longtemps. Les marchands ont peur des juifs. - Gringo a peur de qui ? - Gringo a peur des juifs. - Comme les marchands. - Oui. Tu le savais. - Oui (Abahn : 15).

Cette peur est éprouvée par les personnages sociaux de l'univers durassien face aux personnages qui, par leur être, menacent l'ordre social de destruction, mais elle est aussi

éprouvée par le personnage principal parce que ces destructeurs les poussent à fracturer leur enveloppe sociale pour atteindre les profondeurs effrayantes d'eux-mêmes.

1.1.4.2. La peur de la séparation.

La séparation et son refus sont, selon Bajomée (1989 : 11-26), les fondements même de ce qu'elle nomme « une anthropologie ». Cette séparation s'incarnerait dans « l'image douloureuse de *l'arrachement* » qui trouve sa source dans la séparation de la mère et de l'enfant.

Cette séparation génère une peur qui est très présente dans *La pluie* où tous les membres de la famille ont peur de se perdre l'un l'autre :

Les enfants de cette famille, chaque jour, ils allaient. [...] Bien sûr ils couraient moins vite que les grands. Et les grands avaient toujours peur de les perdre (Pluie : 42). Les petits brothers and sisters avaient toujours empoisonné la vie d'Ernesto et de Jeanne, leurs aînés, mais ceux-ci ne le savaient pas. Dès qu'ils ne voyaient plus les aînés les brothers et sisters tombaient dans l'épouvante. Ils ne pouvaient pas les voir s'éloigner ou disparaître au coin d'une rue sans hurler de terreur comme si eux, les petits, étaient seuls à savoir encore ce qui leur arriverait si un jour leurs aînés venaient à leur manquer et que ces aînés, déjà, l'ignoraient (Pluie : 42-43). Il y avait aussi dans cette histoire que le père ne supportait pas de laisser la mère seule, [...]. Il craignait toujours qu'elle se sauve et qu'elle disparaisse pour toujours [...]. Comme la mère éprouvait la même peur pour le père (Pluie : 72). Ce qui faisait que le père vivait dans l'épouvante de perdre cette femme qui à chaque occasion lui disait qu'un jour, le plus beau de tous, elle se sauverait de lui (Pluie : 73-74). Quelquefois, brutalement, les jours d'hiver surtout, le père s'ennuyait de ces enfants qui étaient les siens, et il courait les voir à l'appentis, dans l'épouvante soudaine d'arriver trop tard après leur disparition [...] (Pluie : 72-73).

La peur de la séparation est généralisée : la mère a peur d'être séparée du père, le père de la mère, les grands enfants des petits, les petits des grands. Paradoxalement, cette peur assure la cohésion familiale où l'individu se perd dans une espèce d'indistinction. La peur des *brothers and sisters* ne disparaîtra qu'après la réalisation de l'inceste entre Jeanne et Ernesto, parce qu'alors, les petits frères pourront se voir comme distincts de l'unité²⁴⁸ que les grands auront ainsi temporairement reconstituée :

Il fait encore clair. Jeanne et Ernesto ne vont pas rejoindre leurs brothers et leurs sisters. Ils ne se demandent pas pourquoi. Ils ne se demandent plus rien. Avant, avant de savoir, quelquefois ils parlaient de Dieu. Maintenant, non. Ce manque à parler de Dieu vient de Jeanne, maintenant il est abrupt sur le silence et il devient danger. Cependant ils ne résistent pas à ce besoin d'être ensemble tout au long du jour et de la nuit. Ernesto est seul devant Jeanne. Et Jeanne est devenue maintenant celle qui se tait, farouche, celle qui fait peur. Ce qu'ils savent dans le silence c'est qu'ils vont ensemble vers un événement qui semble encore lointain mais déjà inévitable. Une sorte de fin, de mort. Que peut-être ils ne partageront

²⁴⁸ Bajomée (1989) montre que la passion chez Duras rejoint le « fantasme de l'androgynie primitif » (p. 31), de la fusion du même et de l'autre (p. 49).

pas (Pluie : 99).

Mais cette unité fait peur, elle transforme Jeanne en danger et incorpore à jamais la peur dans la définition de son être. En outre, elle est fragile puisqu'elle porte déjà en elle, comme une fatalité, sa propre fin. *Agatha* sera l'histoire de cette séparation douloureuse :

ELLE. - Nous avons toujours parlé de partir, toujours il me semble, quand nous étions des enfants déjà. Il se trouve que je suis celle qui le fera. LUI. - Oui. (temps) Vous en parliez comme d'une obligation qui aurait dépendu de notre seule volonté (temps) (p. 8). LUI. - Vous avez dû mentir aussi. (temps) ELLE. - Quand ? LUI. - Quand vous m'avez envoyé le télégramme sur le rendez-vous. (temps) « Viens. » « Viens demain. » (temps) « Viens parce que je t'aime. » (temps) « Viens. » Silence. Ils ne se regardent plus. ELLE. - Je ne pouvais pas dire autrement. Je n'ai pas menti. LUI.- Vous auriez pu dire : « Je pars. Viens, je pars. » (temps) « Viens puisque je pars, puisque je te quitte, puisque je pars » (p. 11).

La peur de la séparation amoureuse sera celle qui animera de prime abord Élisabeth Alione qui, dans *Détruire*, est présentée, surtout par Alissa d'ailleurs, comme quelqu'un qui a peur en permanence. Si cette peur est au départ une peur de la séparation, elle se transforme très rapidement en peur généralisée, en peur de vivre qui devient constitutive de son être pour ne pas dire définitoire :

- Elle récite qu'elle est épouvantée à l'idée d'être laissée pour compte. [...] - « Je suis quelqu'un qui a peur, continue Alissa, peur d'être délaissée, peur de l'avenir, peur d'aimer, peur de la violence, du nombre, peur de l'inconnu, de la faim, de la misère, de la vérité... » (Détruire : 72).

Les guillemets à l'intérieur des tirets indiquent une forme de polyphonie verticale, Alissa reprenant un discours qu'Élisabeth Alione aurait pu tenir sur elle-même. Mais Élisabeth Alione refuse bien souvent de parler de sa peur, quand ce n'est pas tout simplement de l'admettre :

- [...] J'ai eu très peur qu'il soit déçu, vous comprenez. J'avais des peurs comme ça..., qu'il se détache de moi parce que l'enfant était... mais il ne faut pas que j'en parle. Le docteur m'a dit d'éviter d'en parler... (Détruire : 64). - Je suis là, dit Alissa, n'ayez pas peur. - Ce n'est pas la peine - elle regarde la forêt, hostile -, non, ce n'est pas la peine. - Vous auriez peur avec moi ? - Non... mais pourquoi y aller ? Alissa abandonne. - Vous avez peur de moi, dit doucement Alissa. Élisabeth Alione sourit, confuse. - Oh non... ce n'est pas ça... c'est... - Quoi ? - J'ai cet endroit en horreur. - Vous ne le voyez pas, dit Alissa en souriant. - Oh ; on croit ça, dit-elle. - Non, dit doucement Alissa, vous avez eu peur de moi. Très peu. Mais c'était de la peur (Détruire : 65-66).

Cette peur se focalise alors sur Alissa et sur la forêt (symbole, chez Duras, de l'inconscient ; lieu des pulsions et du désordre) :

La forêt, c'est l'interdit. C'est-à-dire, je ne sais pas exactement ce que cette forêt de Jaune le soleil, que j'appelle la forêt du nomadisme, la forêt des juifs, je ne sais pas quel est le lien entre cette forêt-là et la forêt de Détruire, dont les gens ont peur. Dont une certaine bourgeoisie a peur, dont les hommes ont peur et qu'ils massacrent. Nous, on s'y insère, dans la forêt, on s'y faufile, voyez. Les hommes y vont pour la chasse ; pour sanctionner, surveiller (Lieux : 15-16). -

Madame Alione a peur de la forêt, dit Alissa (Détruire : 70). - J'ai peur, dit Élisabeth Alione. J'ai peur d'Alissa. Où est-elle ? (Détruire : 95).

Ainsi, dans *Détruire*, la peur a pour cause profonde la séparation (amoureuse), mais en se focalisant sur des objets comme Alissa (être de vérité et de destruction dans le roman) ou comme la forêt, et cette peur devient peur du néant et peur de vivre. Elle est très souvent désignée par le terme « peur » lui-même, parfois par les termes « épouvante/épouvantée » (p. 71-72) ou par les termes « inquiet/inquiétude » (p. 84, 97, 120) ou encore par les termes « effroi/effrayer ». Mais la peur peut aussi être décrite par ses manifestations extérieures : tressaillements et tremblements. Aussi Élisabeth Alione est-elle très fréquemment caractérisée par ces deux termes :

Elle a tressailli sous le coup de la question. Ses joues sont moins pâles (Détruire : 58). Élisabeth Alione a eu un tremblement (Détruire : 59). Élisabeth s'est mise à trembler (Détruire : 78).

1.1.4.3. Les autres peurs.

À côté de ces deux peurs ontologiques, la peur du néant et celle de la séparation, il en existe une infinité d'autres. Peurs apprises, sortes de camouflages aux peurs purement existentielles, mais qui pourtant renvoient en permanence à elles. Ce sont d'abord toutes celles associées aux éléments naturels :

Toute petite, enfant, j'ai habité des terres près de la forêt vierge, en Indochine, et la forêt était interdite, parce que dangereuse, à cause des serpents, des insectes, des tigres, et tout ça. Et nous, nous y allions quand même ; nous, les enfants, nous n'avions pas peur. Nous, nés là-bas, nous n'avions pas peur de la forêt. [...] Mais tout le monde n'en a pas peur, de la forêt, dans mes livres. Les enfants de Dreux, ils s'y réfugient. Les petits assassins de seize ans, des Yvelines, se réfugient dans la forêt. La forêt devient dangereuse de leur fait. Les gens ont peur de la forêt, comme ils ont peur de ces jeunes voyous et de toute violence. Mais maintenant j'ai peur de la forêt. Je ne vais plus jamais dans une forêt seule. C'est un lieu, je ne sais pas, c'est un lieu inquiétant, c'est un lieu très, très ancien, et toutes les forêts en principe datent de la préhistoire, c'est des lieux sans doute hantés, d'une certaine façon, je ne refuse pas le mot. [...] C'est lié, la forêt et la musique, quelque part. Quand j'ai peur de la forêt, j'ai peur de moi, bien sûr voyez-vous j'ai peur de moi depuis la puberté, n'est-ce pas. Dans la forêt avant la puberté, je n'avais pas peur (Lieux : 26-28).

Outre la peur de la forêt, la peur de la nuit est très présente dans les romans durassiens (*Amant* : 41). La mer aussi, dans une certaine mesure, crée l'épouvante puisque, à l'exception des personnages des *Chevaux*, personne n'ose y pénétrer. Mais, à la différence de la peur de la forêt, cette peur n'est jamais formulée explicitement.

Ensuite, viennent toutes les peurs reliées aux transgressions de normes ou d'interdits comme la peur éprouvée par l'amant chinois :

Il éprouve une autre peur aussi, non parce que je suis blanche mais parce que je suis si jeune, si jeune qu'il pourrait aller en prison si on découvrait notre histoire (Amant : 79).

La peur d'aller en prison était également une des peurs du père d'Ernesto.

Anne Desbaresdes, aussi, éprouve ce type de peur liée à la transgression, lorsqu'elle commande du vin au bistrot :

Elle commanda du vin, dans l'épouvante encore (Moderato : 54).

Cette peur se retrouve aussi chez la mère d'Ernesto, lorsqu'elle prend conscience de la nature réelle des sentiments qui unissent Jeanne et Ernesto, ainsi que de leur envie de mourir :

La mère : Avec elle, tu veux mourir. Silence. La mère : Si tu veux pas répondre Ernesto, réponds pas. Ernesto : Un jour, oui, on l'a voulu. Silence. Lenteur. Ernesto : Et puis un jour on l'a plus voulu. Silence. La mère se retient de crier, ses mains tremblent (Pluie : 125).

Des signes non verbaux convoquent une émotion qui n'est pas explicitement identifiée à la peur. Toutefois, le cotexte ainsi que les tremblements pousseront le lecteur à identifier cet état émotionnel à de la peur.

1.1.4.4. Les remèdes contre la peur.

Duras, au travers de ses romans, présente une série de moyens pour tenter de conjurer les différentes peurs. Au premier rang des moyens choisis par les personnages, figure très explicitement l'acte sexuel :

C'est un homme qui a des habitudes, je pense à lui tout à coup, il doit venir relativement souvent dans cette chambre, c'est un homme qui doit faire beaucoup l'amour, c'est un homme qui a peur, il doit faire beaucoup l'amour pour lutter contre la peur (Amant : 53 ; nous soulignons).

Le deuxième moyen pour lutter contre cette peur du non-être ou de la séparation est la parole :

Elle dit : Je suis là devant vous et vous ne me voyez pas, ça fait peur. Il parle vite pour colmater la peur (Yeux : 41).

Mais ces moyens pour lutter contre les peurs existentielles restent l'apanage des hommes. En effet, seuls ceux-ci semblent pouvoir tenter d'échapper aux angoisses. Mais les moyens, face à la « dérégulation » s'avèrent bien éphémères et bien dérisoires par rapport à l'immensité de la peur, et celle-ci revient en permanence. En outre, certaines peurs échappent à tout espoir de consolation :

Les enfants, c'étaient des gens comme ça, qui comprenaient qu'on les abandonne. Sans comprendre, les enfants, ils comprenaient. Sans comprendre l'abandon, ils le comprenaient. C'était en quelque sorte naturel. Qu'on ait ce mouvement d'abandonner les enfants à un moment donné, d'ouvrir les mains et de lâcher, c'était naturel [...]. C'était aussi naturel qu'ils s'agrippent à la mère, qu'ils ne veuillent pas la lâcher. Eux, les brothers et les sisters, ils avaient encore dans la tête les espaces des premiers âges. Des espaces sombres, des peurs inintelligibles, inconsidérées, d'autoroutes désertes par exemple, d'orages, de nuits noires, de vent. Allez voir ce que ça dit certaines fois le vent, ce que ça crie. Toutes les peurs des enfants venaient de Dieu, de là, des dieux. Toutes les peurs venaient de Dieu et de ces peurs-là, la pensée ne pouvait pas se consoler parce que la pensée faisait partie de la peur (Pluie : 71 ; nous soulignons).

L'extrait met bien en évidence la cellule génératrice de toutes les formes de peur. Elles

résident dans la peur enfantine fondamentale face au risque d'abandon maternel. L'être humain est totalement impuissant face à cette peur viscérale parce que, dit Duras en espèce de réponse aux cognitivistes²⁴⁹, « la pensée fait partie de la peur » et dès lors, elle ne peut nullement constituer une stratégie de lutte contre elle.

1.1.4.5. La peur et l'acte d'écrire.

Mais ces peurs représentées sont profondément ancrées dans l'acte même d'écrire qui se réalise, selon Duras elle-même, dans l'épouvante :

M. D. - [...] J'écrivais comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement ; je mettais quelques mois à faire un livre et puis, tout à coup, ça a viré. Avec Moderato c'était moins calme. Et puis, après mai 68, avec Détruire, alors c'était plus du tout ça ; c'est-à-dire que le livre s'écrivait en quelques jours et c'est la première fois que j'ai abordé la peur avec cela. Si, enfin, ça avait commencé avec le Ravissement de Lol. V. Stein. Là, il y a une période, je sortais d'une désintoxication alcoolique, alors, je ne sais pas si cette peur - j'y ai pensé souvent, je n'ai jamais réussi à élucider ça -, cette peur que j'ai connue en écrivant n'était pas aussi l'autre peur de se retrouver sans alcool ; [...]. [...]* M. D. - *La peur a commencé avec Lol. V. Stein, un peu avec Moderato, je dois dire. Elle a été très grande pour Détruire, dangereuse un peu (Parleuses : 14-15 ; nous soulignons).

Les propos de Duras posent explicitement l'existence d'une double peur - dont l'une au moins est identifiée au manque (ici d'alcool) - et relie très clairement l'augmentation de sa peur d'écrivain à la création de *Détruire*, ce qui confirme le travail de Rodgers, quant au développement de cette émotion au sein de l'univers représenté.

Dès lors, nous ne partageons pas du tout le point de vue de Borgomano (1984 : 63) qui déclare :

Si dans Le ravissement et Le vice-consul - où elle se soumet encore à des instances narratives désignables et personnalisées et traduit des points de vue situables - l'écriture se fait parfois le reflet d'une affectivité et laisse filtrer des sentiments, dès Détruire, dit-elle et plus encore dans L'amour, elle se détache et atteint une froideur totale. Le lexique affectif, et même psychologique, s'efface jusqu'à disparaître presque entièrement, non seulement du récit, mais même du dialogue.

Les livres postérieurs à l'article de Borgomano viendront complètement contredire ces affirmations concernant l'absence d'un lexique affectif. Et même si l'on en reste au niveau des romans parus à partir de *Détruire* jusqu'à la date de l'article, force nous est de constater que dans *L'amour*, 31 notations renvoient directement à la souffrance, 19 font référence à la peur, d'autres à la colère sans compter les très nombreuses notations de « cris » et de « rires » qui parsèment le texte et les termes à connotation affective. Dans *Abahn*, la peur et la douleur sont présentes quasiment à chaque page. Si nous quittons l'univers romanesque, nous constatons que c'est dans cette période désignée par

²⁴⁹ Selon Lelord et André (2001 : 23) les cognitivistes ont comme théorie « nous sommes émus parce que nous pensons » et dès lors proposent comme stratégie un « pensons différemment : nous contrôlerons nos émotions » dont Duras dénonce l'impossibilité, puisque les pensées sont déjà (ou aussi) émotion.

Borgomano que Duras a écrit *Agatha*, livre fait de douleur, de peur et de passion incestueuse. En fait, ce qui a disparu dans cette période, c'est la désignation de l'amour, non les émotions, ni les différents affects. Au contraire, la peur et la douleur envahissent les romans. Le commentaire de Borgomano semble résulter d'une confusion assez commune entre lexique affectif et lexique amoureux.

1.1.5. La tristesse.

Le terme est trop faible pour rendre compte du statut durassien de ce type d'émotion. C'est d'ailleurs une des seules émotions que Duras désigne par un autre terme que l'archilèxème. Les termes de « douleur », de « souffrance », de « désespoir » sont les désignations privilégiées pour référer à cette famille lexicale. Cette émotion, tout comme la peur, est une des plus proches de l'émotion brute dont elle constitue souvent l'une des composantes :

Lorsque je suis allé à la fenêtre de la chambre de l'Hôtel des Bois où j'attendais Tatiana Karl, [...], et que j'ai cru voir [...] une femme, dont la blondeur cendrée à travers les tiges du seigle ne pouvait pas me tromper, j'ai éprouvé, cependant que je m'attendais à tout, une émotion très violente dont je n'ai pas su tout de suite la vraie nature, entre le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie, la tentation de crier gare, de secourir, de repousser pour toujours ou de me prendre pour toujours, pour toute Lol V. Stein, d'amour. J'ai étouffé un cri, j'ai souhaité l'aide de Dieu, je suis sorti en courant, je suis revenu sur mes pas, j'ai tourné en rond dans la chambre, trop seul à aimer ou à ne plus aimer, souffrant, souffrant de l'insuffisance déplorable de mon être à connaître cet événement. Puis l'émotion s'est apaisée un peu, elle s'est ramassée sur elle-même, j'ai pu la contenir. Ce moment a coïncidé avec celui où j'ai découvert qu'elle aussi devait me voir. Je mens. Je n'ai pas bougé de la fenêtre, confirmé jusqu'aux larmes (Ravissement : 120-121 ; nous soulignons).

Le passage témoigne d'une véritable scénographie de l'émotion brute. Elle survient, imprévisible, incontrôlable. Le narrateur-personnage tente de la reconnaître en tentant de la nommer, mais elle prend la forme d'émotions contradictoires, d'une agitation permanente pour culminer dans la désignation de la souffrance. Un apaisement s'ensuit. La scénographie suit, ici, une structure de progression cognitive. Mais à peine l'émotion décrite est-elle identifiée que le narrateur saccage le récit de sa propre expérience par cette déclaration, pour le moins surprenante : « je mens ». De toute cette expérience, il ne reste plus que les larmes. L'extrait témoigne donc du fait que toute émotion se métamorphose en peur et/ou en souffrance qui deviennent alors les émotions finales de l'expérience émotionnelle.

Une phrase de Céline mise en exergue par Kristeva dans *Soleil noir* et référant à une expérience individuelle de la douleur permet d'approcher une autre facette de l'émotion durassienne :

C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir (Kristeva 1987 : 9).

La douleur - dont les manifestations les plus affirmées sont les larmes ou les pleurs - permet à l'individu durassien de tenter de se trouver, mais à la différence de ce

que décrit Céline, elle ne se recherche pas, elle est quasiment une donnée de départ liée en profondeur à l'idée de séparation individuelle comme la séparation de la mère et de l'enfant :

Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se fermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin (Moderato : 16),

mais aussi à l'idée d'une séparation collective du monde et de Dieu. La douleur se situe ainsi au coeur même de l'univers durassien parce qu'il est un univers où Dieu, comme le dit Blot-Labarrère (1998 : 180-181) avec toute la prudence qui la caractérise, n'est plus qu'un mot, une notion qui renvoie sempiternellement à un déni de présence et que, comme le dit Kristeva (1987 : 18), « rien de plus triste qu'un Dieu mort ». Dès lors, « les textes pleureront tous, sans exception aucune, la mort de l'éternité et l'agonie du durable » (Bajomée 1989 : 109) et « de diverses façons, Marguerite Duras s'emploie à sortir de la détresse que provoque le défaut de Dieu (Blot-Labarrère 1998 : 193).

C'est donc majoritairement sous l'appellation de « douleur » que cette émotion fondamentale est convoquée dans le texte durassien où elle figure même comme titre d'un récit. C'est aussi sous cette désignation que la critique durassienne l'étudie en en faisant l'émotion fondamentale de l'univers durassien. Blanchot intitule un des articles fondateurs de la critique durassienne : « Duras ou la douleur du dialogue », Kristeva intitule le septième chapitre de son livre *Soleil noir*, « la maladie de la douleur : Duras » et Bajomée prend comme titre de son étude de Duras, « Duras ou la douleur ». C'est donc le terme que nous utiliserons pour la désigner.

1.1.5.1. Douleur et séparation.

Duras, auteur réel, est particulièrement sensible, à en croire ses biographes, à l'idée de séparation qu'elle vit dans la profonde douleur, et contre laquelle elle tente en permanence de lutter :

Face à cette difficulté à vivre dans la séparation des autres hommes, face à ce monde qui court à sa perte dans le silence de Dieu, Marguerite Duras cherche des moyens, des palliatifs, des ersatz permettant d'oublier que « rien ne vaut la peine » : la politique, l'alcool, l'amour, l'écriture (Armel 1998 : 18).

C'est cette douleur profondément vécue par la romancière elle-même qui sera en permanence représentée dans son univers romanesque.

Au premier rang de ce type de douleur, figure donc la douleur du monde à tout jamais séparé de Dieu - entendons par là d'une certaine raison d'être, d'un certain sens. L'absence de Dieu²⁵⁰ dans l'univers durassien est criante au point qu'Armel intitule une de ses communications « Marguerite Duras et l'absence de Dieu » (1998 : 15-45) et que Blot-Labarrère déclare :

Le mot Dieu, l'idée de Dieu, Dieu manque à penser, tout conduit apparemment vers le constat d'une absence irrémédiable. Absence d'autant plus douloureuse

²⁵⁰ La signification de l'expression est donnée par Dionys Mascolo (1998 : 23) qui, au cours d'un entretien avec Armel, déclare : « Dans l'expression absence de Dieu, il y a à la fois un regret et une affirmation d'athéisme. Il n'y a pas de Dieu. Cela veut dire que l'univers n'a pas de sens ».

qu'elle repose sur le « connu inconnu » [...] (1998 : 190).

L'absence de Dieu est en liaison profonde avec la misère de l'homme et du monde, profondément ressentie par Duras :

Marguerite Duras peut affirmer lors d'un entretien radiophonique « je suis totalement exempte de toute croyance en Dieu » mais elle ajoute immédiatement « ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas le sens religieux, de la réalité, de l'homme peut-être, de l'homme ou plutôt de son malheur, de son devenir. Je crois que l'homme est malheureux, horriblement malheureux. Et c'est une pensée qui ne me quitte jamais » (Armel 1998 : 16). À partir des années soixante, principalement, elle vit les peines de l'homme, la misère, l'injustice sociale qu'elle a toujours voulu combattre, comme un drame individuel et instruit le procès de ce Dieu sans bienveillance (Blot-Labarrère 1998 : 188).

Dans les écrits durassiens, cette douleur du monde est représentée. C'est la douleur de Calcutta auxquels certains êtres, Peter Morgan, Anne-Marie Stretter ou le vice-consul, sont particulièrement sensibles, comme si le seul vrai mode de communication avec ce monde était le partage de cette douleur :

Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance casse avec la douleur prise (Consul : 29). - Certaines femmes rendent fous d'espoir, vous ne trouvez pas ? - Il regarde vers Anne-Marie qui, une coupe de champagne à la main, écoute distraitement quelqu'un. - Celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination... celles vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs, ces femmes accueillantes (Consul : 120). Je pense qu'Anne-Marie Stretter a dépassé l'analyse, voyez, la question. Elle a dépassé tous les préjugés à propos de l'intelligence ou de la connaissance, de la théorie. C'est un désespoir, il s'agit là d'un désespoir universel, qui rejoint au plus près un désespoir politique profond, et qui est vécu comme tel, avec calme. J'ai dit qu'elle était Calcutta, je la vois comme Calcutta. Elle devient Calcutta, il y a un double glissement, Calcutta va vers la forme d'Anne-Marie Stretter et elle va vers la forme de Calcutta. Et pour moi à la fin du film elles ne font qu'un (Lieux : 73).

Les extraits décrivent une empathie totale allant jusqu'à l'osmose du personnage et du monde dans le partage de la douleur. Parfois, c'est la douleur du monde qui rejoint la douleur individuelle, mais parfois aussi c'est la douleur individuelle qui se répand dans le monde :

La douleur du Voyageur s'est répandue. La douleur de la Dame, la douleur des enfants, de même. De la douleur s'est répandue dans S. Thala. Les fous qui ne connaissent plus leur douleur, ressentent encore, dirait-on, celle du voyageur. Ils restent là à regarder l'endroit - le hall - où la séparation s'est opérée, d'avec les enfants, d'avec cela qu'ils ont quitté depuis longtemps, eux, les fous, ou même qu'ils n'ont jamais connu, mais dont ils n'ignorent pas l'existence. Peut-être ressent-ils seulement qu'il y a eu arrachement de quelqu'un à cela, donc blessure, et douleur (La femme du Gange : 171-172).

L'extrait situe très explicitement la douleur individuelle dans la séparation du monde. Parfois aussi, les expériences douloureuses de l'homme et du monde sont menées dans une espèce de parallélisme et de synchronie totale comme la douleur de la destruction d'Hiroshima ou de l'occupation de Nevers, et celle plus individuelle, de la destruction de

l'amour présent et passé. Ces douleurs fusionneront au point que les personnages finiront par s'appeler du nom de ces villes.

La douleur du monde reproduit alors la douleur fondamentale de l'individu littéralement « jeté dans le monde », donc à tout jamais séparé. Cette douleur, ou désespoir fondamental, est alors de l'ordre de l'indicible et se traduit par les larmes ou le silence :

Elle continue : Quand vous pleurez, vous pleurez de ne pas imposer Dieu. De ne pas pouvoir voler Dieu et le dispenser (Yeux : 137). Dieu, pour Ernesto, c'était le désespoir toujours présent quand il regardait ses brothers et ses sisters, la mère et le père, le printemps ou Jeanne ou rien. La mère avait décelé le désespoir chez Ernesto sans chercher pour ainsi dire, en le découvrant devant elle un soir, alors qu'il la regardait de ce regard toujours déchiré, quelquefois vide. Ce soir-là, la mère avait su que le silence d'Ernesto, c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir (Pluie : 47).

Dans *Les yeux*, Duras présente d'ailleurs cette douleur comme « indéfinissable », dans la mesure où aucune expérience commune ne peut rendre compte de l'expérience individuelle qu'elle constitue. C'est dans ce sens qu'il faudra comprendre, selon nous, le terme « extérieure » de l'extrait :

Aucune définition extérieure ne se propose pour dire ce qu'ils sont en train de vivre. Aucune solution pour éviter la souffrance (Yeux : 63).

Cette douleur est aussi sans solution aucune, sans remède. L'individu en recommencera l'expérience chaque fois qu'il vivra une situation de séparation :

Il faut insister pour qu'à la fin ceci qui vous repousse demain vous attire, c'est ce qu'elle a cru comprendre que sa mère disait en la chassant. Elle insiste, elle le croit, elle marche, elle désespère : Je suis trop petite encore, je reviendrai (Consul : 10). Cette année-ci, cette année de Jeanne et d'Ernesto, quand leur douleur s'apaisait un peu de voir s'éloigner leurs aînés adorés, [...] ils avaient continué à aller voir par là, [...] (Pluie : 94). Il cesse de pleurer. Il dit qu'il est en proie à une grande peine parce qu'il a perdu la trace de quelqu'un qu'il aurait voulu revoir. Il ajoute qu'il est enclin à souffrir souvent de ce genre de choses, de ces chagrins mortels. Il lui dit : Restez avec moi (Yeux : 15). LUI. - Oui. (sourire) Une entente notoire, exemplaire. ELLE. - Irrémédiable. (sourire, douloureux) Que ferions-nous sans cette douleur ?... sans cette séparation... cette douleur... (Agatha : 39).

Les deux premiers exemples réfèrent à la séparation familiale, première expérience individuelle, après l'accouchement, de la séparation ; les deux autres illustrent la séparation amoureuse. Ces séparations ne sont que des répétitions de l'expérience fondamentale de la séparation originelle, celle qui se produit entre l'homme et l'univers. Il en va de même pour la forme de souffrance qu'éprouve le vice-consul à l'occasion de la phrase de Peter Morgan qui lui signifie son exclusion, forme sociale de la séparation :

Le vice-consul supplie. - Une fois. Un soir. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous. - Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent. Le vice-consul se met à sangloter sans un mot (Consul : 146-147).

Qu'il s'agisse de la séparation de la mère, de l'autre soi-même ou de l'exclusion sociale, la

douleur renverra toujours à la douleur fondamentale d'avoir été séparé du « Tout » ou du « Rien », de l'univers et de Dieu. Seule la tentative fusionnelle avec l'autre soi-même - autrement dit seule l'expérience de l'inceste - pourrait permettre de lutter contre cette douleur de la séparation :

C'est notamment, découvrir que l'inceste n'est, pour Duras, qu'une figure, au sens rhétorique, d'une tentative d'approximer l'un, de rejoindre enfin l'indifférenciation absolue qui suturerait la douleur de la déchirure (Bajomée 1989 : 50).

Ce remède porte en lui-même sa douleur puisque à peine réalisée, l'union incestueuse comporte sa cassure. À peine unis, les amants fraternels savent qu'ils devront se séparer. Dans le *Barrage* et *L'amant*, romans d'un désir incestueux non accompli, c'est la mort du jeune frère de l'héroïne qui opère la déchirure ; dans *La pluie* et *Agatha*, c'est la réalisation qui porte en elle-même, la fatalité de la séparation :

Ernesto a posé ses mains sur le visage de sa soeur. Ernesto : Pleure pas. Surtout, pleure pas. Jeanne : Non. Ernesto enlève ses mains du visage de Jeanne. Il les rassemble sur son visage à lui. Jeanne : On va plus aller mourir ensemble toi et moi. Ernesto : Non, on va plus. Tu le savais. Jeanne : Oui. Ernesto : Comment tu le savais ? Jeanne : Par l'histoire du roi. [...] Jeanne : Quand tu partiras Ernesto, si je ne pars pas avec toi, je préfère que tu meures. Ernesto : Séparés toi et moi, on sera comme des morts. C'est pareil. Silence. Jeanne : Tu partiras sans moi Ernesto... dis-le. Ernesto : Oui, je partirai sans toi. Silence. Jeanne : Tu veux pas être heureux, Ernesto. Ernesto : Je veux pas. C'est ça. (il crie.) Je veux pas. Jeanne : On est pareils Ernesto. Silence. Jeanne : On est déjà morts, Ernesto, peut-être ? Ernesto : Peut-être c'est fait. Oui. Silence. Jeanne : Chante-moi, Ernesto. Ernesto, chante : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai (Pluie : 129-130).

Cet extrait dialogué témoigne tout à la fois de la tentative de réaliser, par l'amour incestueux, la fusion amoureuse, de reconstruire l'unité jusque dans la mort et de son échec puisqu'Ernesto partira sans Jeanne. Les « disdocalies » en charge de noter la gestuelle d'Ernesto traduisent le double mouvement d'union et de séparation. Et le double emploi du pronom « on » à la fin de l'extrait, dans lequel s'unissent le « je » et le « tu », traduit mieux que tout autre mot l'ensemble fusionnel, un court instant réalisé dans l'indistinction des sexes, et dans la mort des individualités. Quant à *Agatha*, c'est la mise en scène de la séparation douloureuse d'un frère et d'une soeur :

ELLE. - Je voulais vous dire, elle [leur mère] a parlé le jour de sa mort. Elle a dit ce jour-là : « Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne. » (temps) Elle a dit aussi : « Un jour il te faudra le lui dire comme je te le dis maintenant, qu'il ne faut pas qu'il se sépare d'Agatha » (Agatha : 66).

Cette union se fait avec la complicité de la mère, explicite comme dans l'extrait ou implicite comme dans *La pluie*. Mais, malgré les conseils maternels, la séparation s'avérera tout aussi inéluctable que dans *La pluie* :

Ils se détournent l'un de l'autre. LUI. - Agatha. Ils sont détournés. Les yeux fermés (Agatha : 66).

La technique est celle d'un jeu sur l'aspect verbal : le moment de séparation se situe dans une sorte d'étirement de l'action entre une forme d'aspect inchoatif (valeur discursive

rétroactive de « ils se détournent ») et l'aspect accompli obtenu par l'utilisation du même verbe au passé composé.

L'inceste comme tentative de remède à la douleur de l'individu à jamais séparé débouche sur un échec puisqu'il ne consacrerait l'union fusionnelle que pour une brève période. Cet échec rejoint celui de tout acte sexuel qui, dans un court moment, peut donner l'illusion d'une union.

1.1.5.2. Douleur et sexualité.

En fait, la douleur de la séparation est en étroite liaison avec la douleur de l'union, selon le mécanisme très durassien d'une forme d'identité des contraires ou parce que l'union portant en elle sa propre déchirure est déjà profondément tragique :

Il ne pleure que lorsqu'elle est là, dans ce lieu qui est à lui seul et qu'elle a envahi. Il ne pleure que dans ce cas, qu'elle soit là alors qu'il voudrait qu'elle ne soit là que lorsqu'il l'ordonne. Très vite les pleurs deviennent sans raison d'être aucune, de même que le sommeil. Il pleure comme, elle, elle dort. Parfois, elle, elle pleure dans la nuit, sans bruit (Yeux : 57-58 ; nous soulignons).

Lacan, dans son article quasiment mythique sur *Le ravissement*, restitue cette douleur de la fusion en une formule désormais irremplaçable :

Et pour toucher à ce que Lol cherche à partir de ce moment, ne nous vient-il pas de lui faire dire un « je me deux », à conjuguer douloir avec Apollinaire ? » (Lacan 1975 : 94 ; nous soulignons).

C'est en ce sens aussi que doit se comprendre la douleur reliée sempiternellement dans l'univers durassien à l'acte sexuel où le plaisir de l'union s'associe inéluctablement à la douleur de la séparation immédiate. Mais cette douleur apparaît au plus fort du plaisir renvoyant ainsi à toutes les séparations existentielles, plus fondamentalement qu'à ce que Bataille - dont les écrits trouvaient grâce aux yeux de Duras - appelait la « petite mort » :

Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle (Amant : 49-50).

Nous nous retrouvons alors au plus près du constat fait par Bajomée (1989 : 41) selon qui « [...] les cris portent au-dehors la douleur, le plaisir, incorporant la souffrance à l'extase ».

1.1.6. La joie.

La joie présente la particularité d'être la seule émotion fondamentale de l'ordre de l'émotion positive représentée chez Duras. On la trouve sous la forme du rire, sa manifestation explosive et sous la forme aussi de ce que Bruckner et Finkielkraut (1977 : 259) appellent l'« émotion voluptueuse » et qu'ils définissent comme une « perception d'une déchirure qui n'ouvre à rien » et qui caractérise à merveille la jouissance ou l'extase durassienne. Cette émotion, comme le signale Harvey (1994 : 197), est très présente au sein de l'univers de la romancière :

Du côté de la vie, pourtant, on rit énormément dans ce monde durassien.

Pourtant, la critique durassienne, toujours comme le signale Harvey, est relativement muette concernant cette émotion²⁵¹ :

La critique a encore à rendre compte de la fréquence, du privilège même, du rire dans le répertoire des gestes vocaux des personnages de Duras (Harvey 1994 : 197).

Harvey signale en note qu'il n'existe qu'une exception à cette attitude, l'essai de Marie-Thérèse Ligot sur le *Barrage* qui « se révèle être une des rares lectrices de Duras à avoir réfléchi sur la signification cruciale du rire ». Selon elle, ajoute-t-il, « le rire partagé érige une communion en barrière contre le régime oppressif ». Mais s'il est vrai que l'on rit énormément dans les romans durassiens, notre propos ne sera plus ici de refaire une étude exhaustive des différents aspects du rire - déjà envisagés dans la communication non verbale - mais plutôt de compléter l'étude de son lien avec l'émotion et de nous centrer sur l'émotion voluptueuse. La critique psychanalytique avait, en la personne de David (1996), qualifié l'écriture durassienne d'« écriture de la jouissance ».

1.1.6.1. La joie, le rire et le bonheur.

Le bonheur, notion difficilement cernable - dans la mesure où, comme le montrent Lelord et André (2001 : 135), les psychologues hésitent entre plusieurs définitions²⁵² - n'est pas, chez Duras, un état permanent. Il est plutôt un instant de plénitude et est proche d'un statut émotionnel que l'expression extraite du *Consul*, « le bonheur gai de Montfort » (p. 83) tente de rendre. La nature quasiment émotionnelle du bonheur durassien est également illustrée par un autre exemple du vice-consul :

Brutalement la colère du vice-consul le quitte, et une pensée lui vient qui l'inonde comme ferait le bonheur (Consul : 139).

L'emploi du verbe « inonder » mais l'accent sur le caractère brusque, mouvant et plein du bonheur.

Dans *Le ravissement* aussi, le bonheur est assimilé à la gaîté, gaîté associée à une victoire intérieure de Lol rendue possible par la rencontre de J. Hold :

Lol V. Stein se repose, dirait-on, un petit peu, lassée d'une victoire qui aurait été trop aisée. Ce que je sais d'une façon certaine c'est l'enjeu de cette victoire : le recul de la clarté. Pour d'autres que nous, à cet instant elle aurait des yeux trop gais. Elle le dit sans s'adresser à quiconque : - C'est le bonheur. Elle rougit. Elle rit. Le mot l'amuse. - Mais maintenant vous pouvez vous en aller, ajouta-t-elle. [...] - Quand même, dit Tatiana. Un mot, Lol, sur ce bonheur. - J'ai fait une rencontre ces jours-ci, dit Lol. Le bonheur vient de cette rencontre. Tatiana se lève. Pierre Beugner se lève à son tour. Ils s'approchent de Lol. - Ah ! c'est ça,

²⁵¹ Il faut dire que, de manière générale, les émotions positives sont beaucoup moins étudiées que les émotions négatives. Lelord et André (2001 : 109) signalent le même phénomène chez les psychologues : « La joie est une émotion capitale. Pourtant, elle a été, si l'on peut dire, tristement négligée. Une étude récente montre que la recherche en psychologie a produit dix-sept fois plus de publications sur la tristesse, la peur, la colère, la jalousie et autres émotions négatives que sur la joie et les émotions positives ».

²⁵² Les définitions varient entre « bien-être subjectif », « somme des moments de joie », « état d'humeur positive ».

c'est ça, dit Tatiana (Ravisement : 108-109).

La dernière réplique de Tatiana montre son empathie joyeuse avec Lol et le lecteur peut entendre, sous la répétition des formules stéréotypées introduites par un « Ah ! » d'enthousiasme, la tonalité joyeuse sur laquelle cette phrase est censée devoir être prononcée. Il y aurait comme un applaudissement vocal de la part de Tatiana. Cette dernière reviendra d'ailleurs sur le bonheur de Lol à l'occasion de leur rencontre suivante où elle inaugurerait son aparté avec Lol par les mots suivants : « - Ton bonheur ? Et ce bonheur ? » (p. 148) et à propos duquel Lol répondra : « Mon bonheur est là » en désignant J. Hold. Le procédé témoigne de l'existence d'une histoire conversationnelle entre personnages, reproduite cette fois dans le texte.

À côté de ce bonheur instantané, Duras met en scène la représentation du bonheur que se font les êtres sociaux :

Elles se purlèchent de mayonnaise, verte, comme il se doit, s'y retrouvent, y trouvent leur compte. Des hommes les regardent et se rappellent qu'elles font leur bonheur (Moderato : 104).

La description de ces femmes se purlèchant de mayonnaise verte relève d'un réalisme sordide. Or le texte présente cet élément dans sa liaison étroite avec une notion aussi sublime que le bonheur. Contraste pour le moins surprenant que renforce encore l'utilisation du verbe « se rappellent » qui place clairement le bonheur du côté de la construction sociale obligatoire et non d'un réel vécu. C'est le bonheur-modèle, proposé, voire imposé par la société, dans lequel l'héroïne ne se retrouvera jamais. La réaction de Lol à la question de Tatiana - concluant ce qu'on pourrait appeler une enquête sur ce qui pourrait constituer son bonheur - le prouve :

- Mais Jean, dit-elle, et tes petites filles ? Qu'est-ce que tu vas faire ? Lol rit. - Tu les regardais, c'était ça que tu regardais ! Son rire ne peut s'arrêter. Tatiana finit par rire, elle aussi, mais douloureusement, [...] (Ravisement : 149).

Le rire irrépressible de Lol exerce la fonction dévastatrice, qui lui est généralement attribuée chez Duras, sur la représentation du bonheur familial qu'impose le modèle social. Il finira d'ailleurs par faire peur à Tatiana qui se définit au sein de ce modèle. C'est aussi ce type de bonheur proposé par l'idéologie dominante que Claire Lannes (p. 156), nous l'avons vu à l'occasion de l'étude des normes, refuse totalement, lui préférant le bonheur de la prison.

Si le bonheur est somme toute relativement rare, la joie et le rire, ses manifestations, sont très présents au sein de cet univers. Pour la vie courante, Scherer & al. (1993 : 250) indiquent, comme première catégorie de situations génératrices de l'émotion, les relations et rencontres avec des proches, des expériences de succès. Ils ajoutent, selon leurs propres termes, « une autre catégorie de situations induisant une émotion de joie » qui a trait à ce qu'ils nomment « les besoins "fondamentaux" de l'être humain » et qui comprennent le fait de « manger, de boire, de dormir, de faire l'amour... ». Chez Duras, si l'on excepte certaines situations euphorisantes de rencontre, comme celle qui se produit entre Lol et Tatiana (mais qui n'est pas à dégager d'une expérience de succès), et la joie des retrouvailles (telle qu'elle apparaît à la page 11 des *Yeux*), la joie est plus directement liée à un succès intérieur - la réussite d'une stratégie du personnage - ou à l'acte sexuel. Mais, elle peut apparaître aussi en parallèle avec la destruction. Quant à la joie des

relations et des rencontres, elle n'est pas directement reliée à la situation, mais apparaît à l'occasion d'un événement plus spécifique se produisant lors de ces rencontres. Reste alors la joie associée à l'acte sexuel que nous étudierons séparément. De manière générale, on pourrait sans trop de risque affirmer que la joie durassienne est plus interne, plus individuelle que sociale.

Cette joie n'est pas dégagée de son opposé, la tristesse ou, dans sa dimension durassienne, la souffrance ou la douleur :

Des larmes ont rempli ses yeux. Elle réprime une souffrance très grande dans laquelle elle ne sombre pas, qu'elle maintient au contraire, de toutes ses forces, au bord de son expression culminante qui serait celle du bonheur. Je ne dis rien. Je ne lui viens pas en aide dans cette irrégularité de son être. L'instant se termine. Les larmes de Lol sont ravalées, retournant au flot contenu des larmes de son corps. L'instant n'a pas glissé, ni vers la victoire ni vers la défaite, il ne s'est coloré de rien, le plaisir seul, négateur, est passé (Ravissement : 132 ; nous soulignons).

Le passage est très fort parce qu'il situe l'état de bonheur dans l'expression « culminante » de la souffrance²⁵³ et parce qu'il situe le plaisir - entendons une forme de jouissance - dans la domination de l'expérience douloureuse. Mais, outre cette portée généralisante, le mécanisme prend le sens particulier - lié plus spécifiquement au *Ravissement* et à la personnalité de Lol - d'un plaisir très individuel qui trouve son origine dans la domination d'une douleur ancienne, sublimée en stratégie en vue de l'obtention d'un plaisir actuel. Lol, au lieu de sombrer dans un passé douloureux, tente de revivre au présent l'expérience douloureuse par un mécanisme de transfert qui la situe dans une forme de maîtrise de l'émotion (et par là du monde) et lui assure une forme de victoire bien intérieure qui réside dans un plaisir, pervers peut-être, de manipuler les autres pour atteindre cet état de jouissance ou de bonheur fait de la maîtrise de l'émotion passée. Lol passe de l'état de patient à l'état d'acteur du drame et ce passage se fait dans une jouissance extrême et lui permet de donner un contenu au terme bonheur. C'est en ce sens qu'il faudra interpréter sa discussion avec Tatiana.

Le passage révèle, chez la romancière, une connaissance profonde des mécanismes humains. Lorsque celle-ci, par le biais du narrateur, affirme que « l'instant n'a pas glissé, ni vers la victoire ni vers la défaite », elle rejoint toutes les affirmations des psychologues sur les situations aptes à déclencher la joie et la tristesse. LeLord et André (2001 : 110), par exemple, parlent de « la joie de la victoire, émotion aussi ancienne que l'humanité, et souvent éprouvée par un groupe tout entier » et envisagent l'échec - auquel la défaite est assimilable - comme un type de perte, situation universelle de la tristesse.

Mais cette joie négative peut aussi provenir de la tentative de destruction et prend alors la forme d'un rire irrépressible, comme celui qui gagne le trio Max Thor, Alissa et Stein à la fin de *Détruire*. Elle peut même devenir une consigne de vie comme dans *Abahn* où le juif ordonne : « Soyez heureux envers et contre tout » (p. 30). C'est aussi cette émotion qui assure la cohésion des familles détruites, comme celle de Suzanne

²⁵³ C'est ce genre d'affirmations qui a généré, dans la critique durassienne (Vircondelet 1991 : 142-143 ; Ishaghpour 1985), l'établissement d'une symétrie entre l'écriture de la romancière et l'expérience mystique.

dans le *Barrage* ou celle d'Ernesto dans *La pluie*, et nous retrouvons alors ce qu'Harvey appelait « la communauté par le rire ».

1.1.6.2. L'émotion voluptueuse ou la jouissance.

L'acte sexuel sera surtout décrit dans les récits de la troisième période, ceux qui surviennent après la période du silence durassien. La jouissance y est profondément reliée à la douleur et à la mort :

Nous nous sommes baignés ensemble avec l'eau fraîche des jarres, nous nous sommes embrassés, nous avons pleuré et ça a été encore à en mourir mais cette fois, déjà, d'une inconsolable jouissance (Amant : 102).

Dans *Les yeux*, la douleur prise à d'autres devient même la condition *sine qua non* de la jouissance de couple :

Elle dit que parfois il frappe à cause de lui, de cet homme qui l'attend dans la chambre. Mais que c'est d'envie de jouir qu'il frappe, d'envie de tuer comme c'est naturel. Elle sait qu'il va dans les masses de pierres. Elle dit qu'il tourne en ce moment autour de son histoire à elle, qu'il va aux masses de pierres pour y chercher des petites filles qui prennent sa verge dans les mains. Elle dit : Il va ainsi se charger de douleur pour me prendre moi le soir dans la chambre d'hôtel (Yeux : 127 ; nous soulignons).

Indépendamment du rapport sado-masochiste décrit ici, comme dans *L'homme assis dans le couloir*, et référant à l'histoire personnelle de la romancière, le texte évoque la nécessité pour l'homme d'aller se ressourcer pour atteindre la jouissance en puisant sa douleur dans la situation sordide d'une forme de prostitution pédophile.

Mais la jouissance n'est pas seulement l'émotion érotique liée à la douleur, elle fonctionne aussi comme une aptitude de la personne. Cette aptitude à éprouver l'émotion peut alors devenir définitoire de l'être avant même que l'émotion ne soit éprouvée :

J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance (Amant : 15).

L'individu est alors en quelque sorte prédestiné à éprouver cette émotion érotique.

Proche de cette émotion, figure le ravissement qui n'apparaît explicitement que dans le roman du même titre. Le terme même en dénote déjà toute l'ambiguïté puisqu'il signifie en même temps une dépossession et une fascination²⁵⁴ que rend admirablement bien cet extrait de dialogue entre Lol et Tatiana :

- Je souffrais ? dis-moi Tatiana, je ne l'ai jamais su. Tatiana dit : - Non. Elle hoche la tête longuement. - Non. Je suis ton seul témoin. Je peux le dire : non. Tu leur souriais. Tu ne souffrais pas (Ravissement : 99).

Parmi les émotions évoquées dans l'extrait, la souffrance réfère au ravissement au sens de déperdition, alors que le sourire renvoie au ravissement-émerveillement. Cette émotion sera souvent celle que le lecteur serait en droit de supposer chez le voyeur qui est tout en s'émerveillant du spectacle qu'il a sous les yeux, souffre profondément de vivre cette

²⁵⁴ Double sens dont Barthes (1977 : 223) se fait l'écho et dont Lacan (1975 : 93) joue à merveille, en démultipliant les possibilités ainsi offertes.

expérience de la séparation.

1.1.7. Les autres émotions.

Les autres émotions se résument souvent à la surprise (ou l'étonnement) et au dégoût. Ce sont souvent des émotions éprouvées par les êtres sociaux. Ces émotions apparaissent à l'occasion de l'émergence de comportements transgressifs dont elles deviennent à la fois le signal pour le lecteur et la sanction pour les personnages, comme le « c'est dégoûtant » prononcé par une voix anonyme dans la foule et qui vise à sanctionner le spectacle du meurtre dans *Moderato* (p. 19) ou comme l'étonnement des clients (p. 27), sanctionnant le comportement transgressif d'Anne Desbaresdes dans le café.

1.1.7.1. L'étonnement.

Parfois, cet étonnement suscité peut être anticipé par le personnage qui le cause :

- Mais dans cette ville, si petite qu'elle soit, tous les jours il se passe quelque chose, vous le savez bien. - Je le sais, mais sans doute qu'un jour ou l'autre... une chose vous étonne davantage - elle se troubla. D'habitude je vais dans les squares ou au bord de la mer (*Moderato* : 30 ; nous soulignons).

Anne anticipe sur l'étonnement que pourrait provoquer, chez Chauvin, sa venue dans ce café d'ouvriers. La stratégie permet d'introduire une forme de justification et ainsi d'atténuer la cause possible du scandale en permettant au personnage de montrer qu'il est conscient des normes sociales et qu'il n'est donc pas si asocial que son personnage ne le laisserait supposer.

Il suscite parfois l'emploi de formules de politesse, visant toujours l'atténuation de l'étonnement et de l'acte qui en est à l'origine :

- Vous vous étonnez peut-être de me revoir ?- Dans mon métier..., dit la patronne (*Moderato* : 38).

Parfois l'auteur inscrit utilise un narrateur qui par le biais de la négation - ici du perlocutoire - signale qu'une norme a été transgressée :

- Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud.Elle ne fut pas surprise, frauda. - Le printemps est exceptionnellement beau, dit Anne Desbaresdes [...] (*Moderato* : 47).

En parlant à Anne Desbaresdes de la robe décolletée qu'elle portait lors de la réception offerte au personnel des Fonderies, Chauvin commet une transgression renforcée puisqu'il lui signale doublement l'intérêt qu'il lui porte. Anne ne s'en étonne pas et se contente de détourner la conversation.

Mais l'étonnement, ou la surprise, peut aussi être une émotion éprouvée par les personnages principaux. Il peut alors être proche de l'émerveillement, comme celui qu'éprouve Anne Desbaresdes devant son enfant :

L'étonnement d'Anne Desbaresdes, quand elle regardait cet enfant, était toujours égal à lui-même depuis le premier jour. Mais ce soir-là sans doute crut-elle cet étonnement comme à lui-même renouvelé (*Moderato* : 36).

L'étonnement est une de ces émotions qui peuvent aussi être feintes et ainsi relever de stratégies manipulatrices dont les personnages durassiens ne sont pas toujours exempts :

- Cette femme était devenue une ivrogne. On la trouvait le soir dans les bars de l'autre côté de l'arsenal, ivre morte. On la blâmait beaucoup. Anne Desbaresdes feignit un étonnement exagéré.- Je m'en doutais, mais pas à ce point. Peut-être dans leur cas était-ce nécessaire ? (Moderato : 58).

Dans l'extrait, Anne souhaite vivement que Chauvin continue sa narration de l'histoire du couple assassiné. Aussi, pour l'encourager à poursuivre, feint-elle l'étonnement. Il a donc une fonction de relance.

À propos de l'étonnement, il reste encore à signaler que lorsqu'il n'est pas désigné, mais qu'il est décrit par ses manifestations, son identification est loin d'être dégagée de toute ambiguïté. Ainsi, lorsque dans *Détruire*, il est dit qu'« Élisabeth Alione sursaute », le lecteur ne sait pas si c'est de peur ou de surprise et le cotexte ne permet pas toujours de trancher.

1.1.7.2. Le dégoût.

Il lui demande de quoi elle parle. Elle parle de cette impossibilité, de ce dégoût qu'elle lui inspire. Elle dit que ce dégoût d'elle-même, elle le partage avec lui. Et puis que non, ce n'est pas le dégoût. Non, le dégoût est inventé (Yeux : 124).

L'exemple montre que, par une espèce de conscience réflexive, on peut être dégoûté de soi-même. Mais, Duras replace, immédiatement, cette émotion au niveau où elle la fait figurer dans son oeuvre, c'est-à-dire au niveau d'une émotion sociale. C'est en ce sens qu'il faut interpréter, à notre avis, le fait que « le dégoût est inventé ».

Par contre, d'autres émotions comme l'envie ou la jalousie sont totalement absentes de l'univers durassien. Sans doute parce que l'une comme l'autre réfèrent à l'« avoir » et que l'univers durassien situe sa quête sur le plan de l'« être ».

1.1.8. L'indifférence ou l'absence d'émotion.

L'indifférence - que l'on pourrait caractériser comme une absence totale de toute émotion, puisque *Le Petit Robert* en donne la définition suivante : « État de celui qui n'éprouve ni douleur, ni plaisir, ni crainte, ni désir. » - apparaît chez le personnage principal soit après un excès de souffrance, soit dans un contexte social où une situation trop conventionnelle empêche l'héroïne d'être.

Cette émotion peut être désignée par le terme même, ou alors s'exprimer par la négation d'une émotion attendue :

Lol ne s'étonne pas, ne cherche même pas à se souvenir, c'est inutile (Ravissement : 98).

Mais, généralement, cette indifférence est ressentie comme éminemment transgressive tant elle déroge au code de communication sociale. La politesse sociale, voire mondaine, exige de l'individu qu'il fasse comprendre à l'autre qu'il éprouve une émotion, mais qu'il est apte à en contrôler les excès et à en maîtriser l'expression²⁵⁵. En fait, ce que la société exige de la part de l'individu correspond plus à l'impassibilité (pris dans le sens de la « qualité de celui qui ne donne aucun signe d'émotion, de trouble », *Le Petit Robert*) qu'à

l'indifférence.

Toutefois, il est évident que le lexique entretient une perpétuelle confusion entre le fait d'éprouver un sentiment et le fait de l'exprimer. Les définitions de l'adjectif « impassible » dans *Le Petit Robert* suffit à faire comprendre l'ampleur du problème :

IMPASSIBLE : 1° Vx. Qui n'est pas susceptible de souffrance. 2° Mod. (1776). Qui n'éprouve ou ne trahit aucune émotion, aucun sentiment, aucun trouble (Le Petit Robert).

La définition indique clairement le passage d'une acception du mot signalant l'absence d'émotion éprouvée à un sens moderne hésitant entre « l'éprouvé » et « l'exprimé ». La liste des synonymes donnés par *Le Petit Robert* pour un mot comme « flegme » trahit le même type d'hésitation, puisque s'y retrouvent côte à côte des termes comme « froideur, impassibilité, indifférence, placidité », référant tantôt à l'éprouvé, tantôt à l'exprimé, tantôt aux deux réunis. Pour notre part, nous utilisons le terme indifférence dans le sens d'une émotion qui n'est pas exprimée parce qu'elle n'est pas éprouvée, et nous réserverons le terme d'impassibilité à l'émotion éprouvée, mais non exprimée. Cette différence sera fondamentale aussi pour l'étude du lien entre l'émotion et la politesse et pour l'aspect interactionnel de l'émotion.

En outre, il existe des situations, comme les enterrements, les mariages, où le code social exige que les émotions soient exprimées, voire éprouvées. Celui qui dans ce type de situation n'exprimerait ni douleur, ni joie serait en quelque sorte banni de la communauté. Ainsi, le code social est relativement complexe et les membres d'une société donnée jettent généralement l'opprobre sur l'individu qui reste indifférent, alors qu'ils peuvent exiger une forme d'impassibilité ou de flegme en dehors des situations marquées comme fortement émotionnelles²⁵⁶.

Duras met en scène l'indifférence de Lol à l'occasion de la mort de sa mère :

La mort de sa mère - elle avait désiré la revoir le moins possible après son mariage - la laissa sans une larme. Mais cette indifférence de Lol ne fut jamais mise en question autour d'elle. Elle était devenue ainsi depuis qu'elle avait tant souffert, disait-on (Ravissement : 32).

Lol est montrée comme celle qui n'exprime aucune émotion lors de la mort de sa mère, mais tout de suite après l'auteur inscrit, par le biais du narrateur, emploie le terme « indifférence » laissant présupposer que cette émotion n'est pas éprouvée non plus. Un « mais » indicateur de norme mentionne que ce comportement fortement transgressif aurait dû intriguer ou choquer l'entourage. Est alors donnée la cause de cette absence de réaction de la société : tout le monde sait que Lol a tellement souffert qu'elle se situe désormais au-delà de toute souffrance. L'information est par ailleurs donnée au lecteur : Lol est devenue indifférente par excès de souffrance.

²⁵⁵ Goleman (1997 : 11) parle de « deux attitudes morales qu'exige notre époque » et les formule sous les termes de « retenue et de compassion ».

²⁵⁶ Ces constatations réfèrent à la société occidentale contemporaine. Au Maghreb, tout comme à l'époque médiévale pour l'occident, l'épanchement émotionnel est le mode d'expression normal des cérémonies de deuil où des pleureuses peuvent même être engagées à ces fins.

L'auteur inscrit réfère à la mort de la mère²⁵⁷, expérience génératrice universellement d'un état d'extrême souffrance (pouvant même dégénérer, aux dires des psychologues, en état dépressif). L'absence de douleur du personnage à cette occasion est justifiée par une douleur antérieure qui par contre coup se voit conférer une intensité maximale. Jouer sur l'expérience présumée du lecteur évoque mieux que toute description, l'immensité d'une douleur pouvant aller jusqu'à l'anéantissement de la possibilité même de souffrir. Le procédé a l'avantage d'éviter de sombrer dans le mélo.

L'indifférence est en fait fondamentalement plurifonctionnelle : elle peut servir de carapace sociale, de protection contre les autres ou au contraire être un instrument de haute stratégie et être en quelque sorte une arme. Ainsi, lors des rencontres sociales entre Lol et Tatiana, afficher de l'indifférence servira de protection à Lol et cette impassibilité apparente lui servira à dissimuler sa fracture profonde :

- Avais-tu remarqué, Tatiana, en dansant ils s'étaient dit quelque chose, à la fin ? - J'ai remarqué mais je n'ai pas entendu. - J'ai entendu : peut-être qu'elle va mourir. - Non. Tu es restée là où tu étais près de moi, derrière les plantes vertes, au fond, tu n'as pas pu entendre. Lol revient. La voici, indifférente tout à coup, distraite - Ainsi cette femme qui me caressait la main, c'était toi, Tatiana (Ravissement : 104).

Par contre, cette indifférence peut aussi relever de l'attitude hautement stratégique, et permet alors au personnage de dissimuler son jeu ou ses enjeux réels :

Tatiana regarde fixement Lol : va-t-elle la rejeter pour toujours, ou au contraire la revoir, la revoir encore avec passion ? Lol lui sourit toujours, indifférente. Est-ce avec moi qu'elle se trouve, derrière la baie ? ou ailleurs ? (Ravissement : 96). - Comment trouves-tu cet ami que nous avons, Jacques Hold ? Lol se détourne vers le parc. Sa voix se hausse, inexpressive, récitative. - Le meilleur de tous les hommes est mort pour moi. Je n'ai pas d'avis (Ravissement : 97).

Le sourire, le ton récitatif sont des instruments qui aident l'héroïne à maîtriser l'émotion qui relève ici d'une stratégie : Lol veut à tout prix dissimuler l'agitation intérieure²⁵⁸ que lui provoque la rencontre de J. Hold et de Tatiana Karl à qui elle fera jouer un rôle dans son cinéma intérieur. L'indifférence est donc feinte et lui permettra d'arriver à ses fins avec le couple de substitution.

1.1.9. Tableau récapitulatif.

Ce sont donc toutes les émotions fondamentales des psychologues - ou, à défaut, les familles émotionnelles de base les plus fréquemment mentionnées²⁵⁹ - qui sont, chez Duras, représentées au sein des interactions verbales. Et parmi elles, se retrouvent à très

²⁵⁷ Il nous faut ajouter que la mère de Lol n'avait pas été présentée dans le texte comme une mère indigne : elle était venue la chercher lors du bal, elle avait insulté ceux qui l'avaient fait souffrir et elle s'était occupée d'elle pendant sa « maladie ». Rien donc dans l'attitude de la mère ne permet de justifier l'attitude de Lol au moment de sa mort, si ce n'est qu'elle était trop liée au souvenir de Michael Richardson.

²⁵⁸ Au contraire, selon les psychologues évolutionnistes, « les émotions les plus fortes se déclenchent dans les situations à enjeu de survie » (Lelord, André 2001 : 111).

haute fréquence les émotions dites intropunitives comme la peur, l'anxiété, la tristesse, la honte qui, selon Braconnier (1998 : 75), sont des émotions plus spécifiquement féminines. Le tableau figurant ci-dessous permettra de synthétiser pour chacune d'elles les différents éléments qui la constituent, de mettre en lumière le fait que Duras a intégré au plus profond de sa description les observations les plus fines des psychologues et des biologistes, notamment concernant l'événement-déclencheur de l'émotion.

²⁵⁹ Goleman (1995 : 424-425) déclare que « certains théoriciens classent les émotions en familles de base ». Il donne alors la liste de « celles que l'on mentionne le plus souvent avec quelques-uns de leurs membres ». Ces familles sont : la colère, la tristesse, la peur, le plaisir, l'amour, la surprise, le dégoût, la honte. La liste correspond précisément aux émotions telles qu'on les trouve chez Duras.

Conséquences	Recherche de soi Transformations d'autres émotions Anéantissement	Exclusion Quête de soi Difficulté de communication Réprobation sociale Douleur	Expulsion de l'autre Incompréhension Exclusion Rupture	Ø	Communication - homme/mort - homme/homme	Communication homme/homme Destruction
Mode de manifestation	Désignée Décrite Scénographiée (temporelle/spatiale)	Décrite Désignée	Scénographiée Décrite Désignée	Ø Décrite Désignée	Scénographiée Désignée Décrite Métadiscours	Ø Désignée Décrite
Manifestation	Non verbal Paraverbal (silence/cri)	Non verbal (baisser les yeux)	Non verbal Verbal (injures) Paraverbal (cris) = violence	Non verbal (Tressaillement) Tremblements	Non verbal Paraverbal (pleurs/larmes)	Non verbal (rire) Langage Stigmates
Contrôle/remèdes	Ø	Ø	Jouée Contrôlée Feinte (//folie) Stratégies	Amour (acte sexuel) Langage	Amour Alcool Écriture	Ø
Objet(s)	Ø	Mère	Fille	Néant Forêt/Nuit/Mer Foule Êtres destructeurs Prison	Ø	Ø
Lieu psychologique	Héros/héroïne	Femme	Mère Héros/héroïne Monde Êtres sociaux	Tous Êtres sociaux Père	Héros/héroïne Monde	Voyeur Héros/héroïne Famille Êtres destructeurs
Événement déclencheur	Éros/Thanatos Scène primitive Écriture	Stigmate tribal Stigmate existentiel Attaque de la face Les autres Inceste	Injustice Absence de Dieu Exclusion Faces/statut	Non Existence Séparation Écriture Peurs apprises	Émotion Séparation Absence de Dieu Sexualité	Coup de foudre Sexualité Malheur Réussite de stratégie Destruction
Autres dénominations	Ø	Sentiment Gêne	Fureur	Épouvante Inquiétude	Douleur Souffrance	Ravissement Jouissance

Conséquences	Recherche de soi Transformations vers d'autres émotions Anéantissement	Exclusion Quête de soi Difficulté de communication Réprobation sociale Douleur	Expulsion de l'autre Incompréhension Exclusion Rupture	∅	Communication - homme/mor - homme/hon	Communication homme/homme Destruction
		Embarras Émotion		Effroi Terreur	Désespoir	Bonheur
Émotion	Émotion brute	Honte	Colère	Peur	Tristesse	Joie

Par voie de conséquence, de nombreuses émotions comme la jalousie, l'envie ou l'ambition²⁶⁰ ne s'y retrouvent pas. L'absence de tout sentiment de jalousie, au sein de romans faits d'amour et d'adultère, paraît à première vue curieuse, même si les personnages paraissent favoriser l'adultère de leur conjoint. Être jaloux est relié au sentiment de possession, et l'univers durassien se situe en dehors de l'« avoir ». Toute émotion reliée à l'« avoir » sera donc éliminée, comme le sera aussi toute émotion qui, comme l'ambition, se trouve en liaison avec le « faire ». Seules figureront les émotions associées à l'être.

Toutefois, parmi les émotions représentées, il en est peu qui restent au stade de l'émotions stricte, dans la mesure où la plupart d'entre elles deviennent un état permanent définitoire du personnage. À l'inverse, un état permanent comme le bonheur devient lui ponctuel. Par elles, l'individu est véritablement en rapport avec le monde dont elles sont le seul moyen de connaissance. Duras remplace donc l'intelligence par l'« intelligence émotionnelle », le *logos* par le langage des émotions, et l'émotion devient aussi le seul vrai mode de communication entre les êtres. Comme le signale Anderson (1995 : 10), « Marguerite Duras s'oppose résolument à l'échafaudage de théories et au rationalisme qu'elle associe au mode intellectuel féminin ». Pourtant, ces émotions constituent, à leur manière, une véritable philosophie avec une métaphysique, une épistémologie et une éthique. Elles interviennent à tous les niveaux de la communication.

1.2. Émotion, communication et dialogue.

Dans l'univers durassien, la communication entre personnages se fait sur base de l'affectif. Les personnages principaux se parlent fondamentalement pour communiquer leurs émotions, leurs sentiments ou, de manière plus générale, leurs différents affects qui deviennent le sujet de prédilection de leurs conversations. Mais l'émotion peut également être éprouvée et/ou exprimée par un locuteur. Elle peut aussi être suscitée chez l'allocutaire, mais elle sera le plus souvent partagée soit, selon l'expression de Traverso (2000 : 216), par une véritable « co-construction », soit dans une sorte d'osmose

²⁶⁰ Si elle apparaît quelquefois dans les premiers romans (*Les impudents*, *Le square*), elle disparaît par la suite.

communicationnelle. Les personnages, très souvent, pleurent ou rient ensemble, qu'ils soient amis, amants ou de la même famille. En fait, la seule vraie communication se fait au travers du rapport émotionnel qui vise à l'empathie totale.

Quatre citations, extraites de divers romans durassiens, illustrent parfaitement tous les lieux de l'émotion au sein du circuit communicationnel :

Elle commanda du vin, dans l'épouvante encore (Moderato : 54). Les jeunes surveillantes écoutent la mère passionnément (Amant : 113). La mère et l'instituteur sont dans une même émotion (Pluie : 83). Il dit : Je vous regarde, rien d'autre, n'ayez pas peur. Elle dit que c'est de la surprise, pas de la peur (Yeux : 27).

La première donne une image émotionnelle du locuteur, la deuxième de l'auditeur, la troisième insiste sur l'osmose émotionnelle et la quatrième prouve que, comme tentative d'identification précise de l'éprouvé, l'émotion peut constituer l'objet de la conversation des personnages.

Dès lors, il s'agira, pour nous, d'examiner comment les différentes émotions représentées s'articulent dans le circuit communicationnel. En vue de cerner au mieux ces différentes articulations, il nous a semblé utile d'envisager d'abord le fonctionnement de l'émotion chez les personnages conçus comme partenaires de la communication, ensuite le langage et le discours de l'émotion éclairant les diverses stratégies pour conclure sur le statut de la communication chez les personnages. La problématique de la nature des émotions traitait déjà de l'émotion comme sujet de conversation.

1.2.1. L'émotion chez les partenaires de la communication.

Le système d'évaluation concernant la manifestation juste et adéquate d'une émotion dans une situation donnée, que Eggs appelle éthique des émotions, permet de reconstruire les caractères des protagonistes dans des textes littéraires (Bürgel 2000 : CD-Rom).

La personnalité des personnages principaux pourrait être caractérisée par le biais de l'émotion : Elisabeth Alione est une figure de la peur ; le vice-consul et la narratrice de *L'amant*, des figures de la honte ; les mères, des êtres de colère ; Lol V. Stein, une figure de la douleur ; l'homme des *Yeux*, une figure du désespoir ; Emily L., une figure de l'émotion faite d'un mélange de honte, de peur et de désespoir. En général, comme le dit Berthelot (2001 : 227), sur ce caractère profond du personnage vont se superposer des états d'âme plus momentanés qui façonnent « ses propos, dans leur teneur comme dans la manière dont il les formule ». On pourrait ajouter que ces « états d'âmes » peuvent aussi être à l'origine de la conception qu'a le lecteur du caractère de tel ou tel personnage :

Si le lecteur estime adéquates les réactions émotionnelles d'un protagoniste - dans le mode, la durée et l'intensité - dans une situation de traitement injuste, il dira qu'il a un caractère juste et équilibré. Dans cette même situation, des réactions émotionnelles trop faibles seraient un indice d'un caractère indifférent et - à l'inverse - des réactions émotionnelles trop fortes permettraient de conclure de façon hypothétique à un caractère coléreux ou agressif. Le mode, la durée et l'intensité d'une manifestation émotionnelle dans

un type de situation permettent au lecteur d'inférer - par l'abduction - un caractère déterminé du protagoniste. (Bürigel 2000 : CD-Rom).

Mais, qu'ils se superposent au caractère du personnage ou qu'ils en soient définitoires, ces états d'âme s'inscrivent donc en profondeur dans les interactions entre le personnage et les autres.

1.2.1.1. Entre *ethos* et *pathos*.

Chez Duras, les héros - essentiellement des femmes puisque les seules exceptions sont le vice-consul, Ernesto et dans une certaine mesure le jeune homme des *Yeux*²⁶¹ - sont des êtres à *ethos* fortement émotionnel. Derrière chacune de leurs paroles, derrière chacun de leurs gestes, apparaît l'émotion.

Ce faisant, Duras rejoint en profondeur les caractéristiques de l'*ethos* féminin qui apparaît au travers du langage des femmes :

[...] il apparaît ainsi que dans nos sociétés, les femmes ont un « éthos » plus émotionnel que les hommes, ce qui veut dire, non qu'elles éprouvent plus d'émotions, mais qu'elles les manifestent davantage (par plus de rires, de larmes, d'interjections, de manifestations d'enthousiasme et d'« engagement conversationnel »), et qu'elles les décodent mieux que les hommes (Kerbrat-Orecchioni 2000 : 56).

Un retour sur le concept d'*ethos* s'avère ici nécessaire puisque jusqu'à présent, notamment pour parler de l'*ethos* de la romancière, nous nous sommes appuyée sur la définition traditionnelle du terme, telle que la formulait Maingueneau. Mais, à ce stade de notre analyse, il semble que l'élargissement donné au concept par Bateson soit susceptible de mettre en lumière certains aspects de fonctionnement de l'écriture durassienne. Kerbrat-Orecchioni (1994 : 63) synthétise en ces termes l'évolution du concept fondé par Aristote dans *La rhétorique* :

Le terme d'éthos vient on le sait de la rhétorique, où il désigne en gros la façon de se comporter dans son discours, et les qualités que l'orateur « affiche » par ses manières de s'exprimer (franchise, modestie, bienveillance, pondération) afin de rendre son dire plus efficace. C'est ici d'un éthos collectif qu'il s'agit, cette extension du terme n'étant du reste pas nouvelle : on la retrouve chez Bateson (1958, 1977).

En fait, derrière l'*ethos* des personnages conçus comme individus se met en place le « profil communicatif » de la communauté féminine ou l'*ethos* collectif de cette communauté.

C'est aussi dans cet *ethos* émotionnel - aussi bien des personnages que de la romancière - que se situe un des arguments qui autorise les critiques²⁶² à considérer l'écriture durassienne comme une écriture féminine. Duras, en 1980, avoue être

²⁶¹ Mais la virginité avouée enlève une forme de virilité au vice-consul, comme le caractère enfantin d'Ernesto lui enlève un caractère viril trop marqué et comme l'homosexualité du jeune homme le place plutôt du côté des sensibilités féminines.

²⁶² La critique anglo-saxonne développe surtout cet aspect-là de Duras. Anderson (1995) mentionne dans sa bibliographie de nombreux articles sur ce sujet.

elle-même « tombée dans le panneau de l'écriture féminine. [...] Je me suis efforcée d'y croire par tous les moyens »²⁶³. Pourtant, par la suite, elle reviendra à cette dichotomie féminin/masculin, mais pour l'affiner :

Il y a toute une littérature masculine très bavarde, percluse de culture, alourdie d'idées, truffée d'idéologie, de philosophie, d'essayisme larvé, qui ne ressortit pas à l'écrit, mais à tout autre chose, à l'orgueil, au patronat en général, sans spécificité. Dans la plupart des cas, ils n'atteignent jamais à la dimension de la poésie. [...] Mais, vous savez, la littérature masculine, c'est tout de même l'exception. [...] La littérature c'est un continent immense. C'est toute la littérature populaire, les chansons, et Stendhal et Proust... Proust, ce n'est pas de la littérature masculine. C'est de la littérature (Le Monde extérieur : 213).

En fait, elle repose l'existence d'une littérature masculine (vs féminine) mais elle dépasse ce clivage simpliste, en montrant qu'il s'agit de définir ainsi un genre de littérature. Ainsi, des écrivains-hommes peuvent faire de la littérature féminine (ou Littérature tout court, dans la conception durassienne), comme des écrivains-femmes peuvent produire de la littérature qualifiée de masculine. Il en va de même pour les personnages : le vice-consul, et jeune homme des *Yeux*, et dans une certaine mesure les êtres à l'écoute, ont un fort *ethos* émotionnel apparenté à celui des femmes. Le manichéisme primaire est ainsi fondamentalement dépassé.

Quant aux caractéristiques de la communication et du langage féminins, elles ont été mises en lumière par Braconnier (1998) :

Si les hommes et les femmes partagent tous deux les mêmes sentiments, s'ils sont également capables d'émotions, ils ne les expriment pas de la même façon (p. 10). Les recherches en psychologie récemment menées concordent toutes : les femmes expriment plus facilement ce qu'elles éprouvent et perçoivent davantage ce que l'autre ressent. Elles ne sont donc pas plus émotives, mais elles communiquent mieux leurs émotions que les hommes (p. 12). Comprendre n'est pas une démarche purement intellectuelle, surtout lorsqu'il s'agit de comprendre l'autre (p. 13). Un même acte, selon l'interprétation culturelle dominante, sera ici source de joie, là porteur de peine. De la même façon, nous pouvons dire des deux sexes qu'ils ne partagent pas la même culture affective (p. 15). Les femmes se référant à un langage de rapport et d'intimité, et les hommes à un langage de statut et d'indépendance, la communication entre hommes et femmes peut alors se comparer à une communication interculturelle (p. 30). Elles [les femmes] sont en particulier davantage sujettes aux émotions dites intropunitives - peur, anxiété, tristesse, culpabilité, honte - où l'individu reporte sur lui-même l'origine de l'affect qu'il ressent (p. 75). Ainsi l'alcoolisme qui est souvent le moyen choisi pour se soulager de ce trouble [timidité pathologique] est-il plus fréquemment condamné chez une femme que chez un homme (p.98). L'émotivité féminine s'exprime aussi parfois par une apparente froideur (p. 103). Par ailleurs, les activités cognitives, ne serait-ce que penser, sont souvent et peut-être même toujours, affectées par l'émotion (p. 112).

Cet ensemble de citations caractérisent mieux que nous ne pourrions le faire l'émotivité féminine. Braconnier démontre que les spécificités des femmes résident dans le fait d'être

²⁶³ Cité par Anderson (1995 : 9).

plus sujettes à des émotions intropunitives, dans la capacité à traduire leurs émotions dans un langage et de préférer un mode de communication en rapport avec l'intimité. Ces trois caractéristiques se retrouvent chez les personnages durassiens. En outre, certains phénomènes parasites, comme l'apparente froideur ou l'alcoolisme associés à l'émotion féminine, déterminent aussi les héroïnes durassiennes. Ces constats nous amènent à conclure que, quelle que soit la définition que l'on retienne pour le terme *éthos*, celui-ci est fortement émotionnel.

Jusqu'à présent, nous nous sommes centrée sur le personnage en tant que locuteur. Si nous le considérons en tant qu'auditeur (rôles qu'il alterne en permanence dans les différents dialogues), nous pourrions affirmer que le *pathos*²⁶⁴ des héroïnes durassiennes est d'ordre global puisque sa réceptivité est reliée essentiellement à la fusion d'Éros et de Thanatos, un des centres de la topique de l'émotion et à toutes les situations génératrices d'une émotion de base. Si l'on reprend les exemples fournis par Meyer (1991 : 33) « le *pathos* de l'homme envieux, par exemple, le rend sensible à ce que les autres ont de bien et dont il se sent injustement privé », « l'homme généreux sera peu sensible à ce genre d'arguments : le bien à faire l'émouvra davantage que celui à nier » l'homme ne serait mu que par une seule passion dominante. Or, chez Duras, le personnage est réceptif à tout type d'émotion. Et c'est, d'ailleurs, ce type de réceptivité émotionnelle qu'on pourrait qualifier de généralisée, qui poussera un personnage comme Anne Desbaresdes à revoir Chauvin et à le faire parler. C'est ce type de réceptivité qui la conduira à « coopérer » à la narration du crime passionnel que Chauvin élabore pour elle.

Ainsi, l'héroïne, dans la totalité de son être communicationnel, est émotionnelle puisque tant derrière le locuteur que derrière l'auditeur se dévoile un être d'émotion qui n'aborde avec les autres que des sujets reliés à l'être et à l'émotion. En outre, elle impose ce mode de langage aux autres et entraîne généralement un des personnages masculins (prédisposé par l'intérêt ou le désir qu'il lui porte à une réceptivité affective) dans ce mode de communication. Nous nous situons donc assez loin de la figure de la femme soumise, silencieuse décrite généralement par la critique littéraire. Sur le plan communicationnel, l'héroïne est dominatrice, faisant du langage féminin le mode d'expression dominant.

Quant aux personnages masculins que nous avons assimilés à la figure de l'héroïne, ils se définissent également comme des êtres communicationnellement émotionnels. Le vice-consul fracture l'espace mondain de la réception par toute une série de débordements émotionnels. Le jeune homme des *Yeux* va jusqu'à payer une femme pour lui faire partager, l'espace de plusieurs nuits, sa peur, sa douleur et son désir et il est également clairement défini comme un homme qui écoute dans une réceptivité émotionnelle :

Il commence à écouter. C'est un homme qui écoute tout ce qu'on raconte avec une passion égale. On ne peut pas comprendre pourquoi à ce point (Yeux : 66).

Dès lors, à l'exception des personnages sociaux (hommes ou femmes) choisis comme symboles de la société polie avec ses normes et son langage dominant²⁶⁵, la totalité des

²⁶⁴ Défini par Meyer (1991 : 33) dans son introduction à la *Rhétorique* d'Aristote en ces termes : « Le *pathos* est ce vers quoi tel ou tel homme tend naturellement, par disposition naturelle, ce pour quoi il est disponible et orienté ». Il relie alors *pathos* à la notion d'auditeur.

personnages sont présentés à l'intérieur de l'univers durassien - sinon dans le fondement de leur être, du moins dans leurs interactions et leurs relations - comme des êtres affectifs et émotionnels. Mais, cela ne veut pas dire qu'ils sont tous dans le même rapport à l'émotion.

1.2.1.2. Positionnement au sein de la situation émotionnelle.

Si les personnages durassiens sont souvent en prise à l'émotion, ils ne sont pas tous au même niveau interactionnel par rapport à l'événement-déclencheur. Il semble qu'il puisse y avoir trois niveaux que nous définirons comme tels :

Le niveau 1 de l'émotion sera celui où l'être est en correspondance immédiate avec la situation qui déclenche l'émotion. Toutefois, cette prise directe peut être active ou passive. Le personnage peut être un acteur de la situation émotionnelle ou la subir, et il peut se contenter de la ressentir ou tenter de l'exprimer.

Le niveau 2 de l'émotion sera celui où une personne est impliquée dans la situation émotionnelle par l'intermédiaire d'une autre. En général, une relation de proximité (amitié, amour ou parenté) relie cette personne à celle qui vit l'émotion en direct. Sur le plan interactionnel, elle sera son soutien si l'interaction n'est pas verbale, ou son allocutaire privilégié si l'interaction est verbale. Cette personne ne vit la situation émotionnelle que par l'intermédiaire d'un autre.

Le niveau 3 est constitué par les témoins extérieurs, ceux qui sans être véritablement impliqués assistent à l'événement-déclencheur et à toute forme d'interaction émotionnelle sans éprouver véritablement d'émotion.

Ces trois niveaux qui définissent le rapport des personnages avec le noeud émotionnel seront fondamentaux pour l'étude de la relation entre politesse et émotion. Ils se retrouvent dans tous les romans durassiens, mais c'est dans *Le ravissement* et dans *Moderato* qu'ils apparaissent le plus clairement parce que la structure émotionnelle est la plus simple. Ainsi, dans *Le ravissement*, la scène du bal constitue l'événement-déclencheur et donc le noeud émotionnel. Au niveau 1 se retrouvent Michael Richardson, Anne-Marie Stretter, véritables acteurs de l'événement et Lol qui subira l'événement comme une déflagration. Au niveau 2, se situent Tatiana et la mère de Lol. Toutes deux ne vivront l'événement que par rapport à l'héroïne. Tatiana aura un rôle relativement passif, elle tiendra la main de Lol ; la mère exprimera son émotion en insultant le couple à cause du préjudice qu'ils causent à sa fille. Au niveau 3, figurent les musiciens de l'orchestre et les autres invités du bal, laissés relativement dans l'ombre du récit par la romancière. Dans *Moderato*, le crime est la situation émotionnelle de base. Anne Desbaresdes se situe comme le meurtrier au niveau 1. Le fils d'Anne se situe tout d'abord au niveau 1 de l'émotion (c'est lui qui perçoit les cris de la rue) pour glisser, au fur

²⁶⁵ Et donc de l'ordre symbolique masculin.

à mesure de l'implication de sa mère dans le noyau émotionnel, vers le niveau 2. Mademoiselle Giraud, les différents passants, la patronne de bistrot et les policiers sont au niveau 3. Cette première application des niveaux aux personnages durassiens montre qu'il peut y avoir des passages d'un niveau à l'autre et que les héroïnes sont souvent très seules pour affronter le choc émotionnel. En effet, le niveau 2, celui des liens affectifs, est un de ceux qui comprend le moins de personnages, quand il n'est pas tout simplement absent. Il n'y a donc pas vraiment d'intermédiaires entre le choc émotionnel et le personnage qui, dès lors, le recevra de plein fouet.

Les romans peuvent également démultiplier les situations émotionnelles soit successivement, soit en fracturant la situation de base. Ainsi, dans *Moderato*, les différentes rencontres Anne-Chauvin seront autant de noyaux émotionnels où les deux personnages figureront comme acteurs du niveau 1 de l'émotion. L'enfant sera au niveau 2 et la patronne de bistrot ainsi que les différents clients au niveau 3. Le noeud émotionnel se répète successivement avec simplement un changement d'acteurs par rapport à l'événement-déclencheur. Mais c'est ce changement qui intéressera les héroïnes de *Moderato* ou du *Ravissement* qui au lieu d'être simplement dans un rôle passif deviendront de véritables acteurs du drame en train de se jouer. En metteurs en scène confirmés, ces héroïnes transformeront des êtres qui ne vivaient qu'une émotion de deuxième degré en véritables acteurs émotionnels d'une situation qu'elles pourront cette fois gérer au lieu de subir.

Par contre, dans *Dix heures*, c'est l'événement-déclencheur qui est fragmenté puisque d'une part, il y a le crime et la fuite du criminel et, de l'autre, la réalisation de l'adultère. Maria se retrouve dans les deux cas au premier plan des événements-déclencheurs, mais d'un côté comme agent et, de l'autre, comme patient. Étant, dans l'un des espaces émotionnels, un véritable acteur Maria n'aura pas besoin de revivre les événements par le langage. Elle en a eu la maîtrise et échappe, par là, à « l'image de femme résignée que bien des critiques donnent d'elle », pour reprendre les termes de Borgomano (2000a : 20) dans son commentaire du livre de Blot-Labarrère.

Dans la vie réelle, on retrouve également ces trois niveaux qui définissent des droits et des devoirs à exprimer son émotion. Si nous prenons l'exemple d'une forte situation émotionnelle, comme le deuil où un individu X perd un de ses parents, cet individu se situera au niveau 1 de l'émotion, de même que toute personne ayant un rapport quelconque avec le défunt. En vertu de la hiérarchie relationnelle définie par les paramètres de proximité dans la parenté, la légitimité à exprimer l'émotion ne sera pas la même pour tous. X, non seulement aura toute la légitimité voulue pour l'exprimer, mais sera, en plus, dans l'obligation de l'exprimer, car c'est lui qui donnera le ton aux interactions qui se produiront. Un code rituel l'aidera toutefois dans sa tâche. Au niveau 2, se trouveront, par exemple, les amis de X qui, même s'ils peuvent éprouver l'émotion du deuil sans médiation, devront surtout la vivre par rapport à X. Ils joueront souvent le rôle de partenaires privilégiés des interactions verbales. Au niveau 3, se trouvent toutes les personnes qui assistent à l'enterrement soit parce qu'elles en sont les acteurs sociaux, soit par obligation conventionnelle, soit encore parce qu'elles se trouvent simplement là. Leur conduite est fortement définie par le code social. Les niveaux 1 et 2 sont hiérarchisés en fonction des liens relationnels, autrement dit du degré de proximité, et le niveau 3 par

des liens fonctionnels.

1.2.1.3. Savoir-vivre et politesse de l'émotion.

Le lien entre politesse et émotion est, comme le montre Kerbrat-Orecchioni (2000 : 51-52) un lien des plus complexes. Tout d'abord, parce que les règles de savoir-vivre interdisent toute expression de l'émotion et valorisent l'homme impassible. Ensuite, parce que certaines réactions comme le rire sont à la fois des indices d'émotion et de politesse. Le rire, généralement expression de la joie, peut servir, nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la communication non verbale, à dédramatiser une situation où la face positive est attaquée et être donc un instrument de la politesse sociale. Enfin, parce que la consigne du « ménagement des faces » en jeu au sein de la communication est reliée, elle aussi, à l'émotion.

Dans cette partie, nous nous contenterons de récapituler, sans les développer, les liens entre l'émotion et les faces déjà évoqués à de nombreuses reprises au cours de ce travail, pour nous consacrer plus spécifiquement à la liaison entre émotion d'une part, et savoir-vivre et éthique, d'autre part.

* Émotion et faces.

1. Toute attaque de face est susceptible de déclencher une émotion condamnée par le savoir-vivre. Ainsi, un envahissement du territoire peut déclencher un énervement, voire une colère. Une atteinte à la face positive peut générer la honte.

2. Toutes les lois, comme la loi de dignité, de décence, proviennent de l'interdiction de révéler son intimité et donc de s'épancher. L'épanchement, en fait, met en danger non seulement les faces du locuteur, mais aussi les faces de l'allocutaire puisqu'il envahit son territoire et risque de mettre en difficulté sa face positive en lui demandant de réagir dans une situation difficile. Néanmoins, ces lois ne sont pas à dégager des normes sociales et culturelles. Ainsi, certains sujets (menstruation, contraception, rapport sexuel...) font partie, dans certaines cultures ou à certaines époques, de la sphère intime et quiconque oserait initier ce type de thématique au cours d'une conversation violerait les lois de décence et de dignité. Actuellement, ces mêmes sujets ont quitté les territoires intimes et relèvent de la sphère privée, quand ce n'est pas tout simplement de la sphère publique. On assiste, donc, à une mutation profonde entre sphère privée et sphère publique, qui a pour conséquence un déplacement profond des notions de décence et de dignité.

3. L'expression de l'empathie peut être vécue comme une marque rituelle de politesse servant notamment d'adoucesseur à un *FTA*. Les exemples de ce type abondent dans *Le square* où de nombreuses répliques sont construites sur le type « je vous comprends mais... ». Elle peut aussi fonctionner en durcisseur de *FFA* :

- *Bien que je ne puisse pas me mettre à votre place, Monsieur, je comprends ce*

que vous voulez dire et je trouve que c'est bien dit (Square : 40).

L'exemple pose le problème d'une possible distinction - paradoxale - entre ce que l'on pourrait appeler « l'empathie rationnelle » et « l'empathie émotionnelle ». L'empathie rationnelle consiste, pour nous, à comprendre intellectuellement que l'autre puisse éprouver tel ou tel type d'émotion. Elle fonctionne donc bien en indicateur de politesse. L'empathie émotionnelle consiste à se laisser aller, à s'abandonner et éprouver ainsi la même émotion que l'autre (ou une émotion du même type). Elle est alors très menaçante, quand elle est exprimée, pour la face négative de l'autre parce qu'elle fonctionne comme une espèce d'intrusion dans le territoire de l'intime et risque d'être vécue comme une agression. *Le square* offre un exemple de cette empathie refusée :

- Oui, Monsieur, mais il ne faut pas vous inquiéter pour moi. Cela m'étonnerait que je me laisse aller à perdre patience un jour. Je ne pense qu'à ça, au risque qu'il y aurait à perdre patience, alors, ça m'étonnerait quand même, comprenez-vous, Monsieur ? (Square : 52 ; nous soulignons).

La réplique de la bonne, malgré une série d'adoucisseurs, est un refus catégorique de ce qu'elle ressent comme une sollicitude déplacée. En fait, l'inquiétude du voyageur de commerce est ressentie comme une attaque de la face positive, comme si la jeune fille ne pouvait se prendre en charge. Ainsi, l'empathie émotionnelle - acte valorisant pour la face positive de l'autre quand elle se limite à l'affection - peut, dans certains cas, se muer en véritables agressions.

Le lien est donc complexe entre l'émotion et les faces. En réponse, les traités de savoir-vivre tenteront de formuler explicitement des règles à valeur prescriptive.

*** Émotion et savoir-vivre.**

Le lien entre savoir-vivre (politesse prescriptive) et émotion est, en général, de l'ordre de l'opposition. Kerbrat-Orecchioni (2000 : 51) en parle en ces termes :

Et pour les éthologues des communications, la politesse et les rites sociaux ont précisément pour fonction principale de canaliser le flux affectif, de juguler les débordements émotionnels, et de conjurer l'anxiété et l'agressivité que risque toujours de susciter la rencontre d'un corps étranger : la politesse est une violence faite à la violence. Bref, la politesse est du côté de l'anti-nature, de la maîtrise des pulsions, et du souci premier d'autrui (c'est en quelque sorte « l'altruisme au quotidien »), quand l'émotion est plutôt du côté de la nature, de la pulsion individuelle, et du comportement.

La politesse et les rites sociaux servent donc bien dans l'ensemble à canaliser les émotions qui, si elles se déchaînaient, risqueraient de remettre en cause le tissu social. Toutes les situations fortement génératrices d'émotion - mariage, enterrement, ...- font d'ailleurs l'objet d'un ensemble de rituels dont le but paraît effectivement de canaliser l'émotion.

Lacroix, dans son chapitre consacré à « La réserve », montre que tous les traités préconisent une réserve émotionnelle :

Dans Servitude et grandeur militaires, A. de Vigny a tracé le portrait des soldats capables d'enfermer en eux-mêmes « les émotions violentes, les chagrins profonds ». La sagesse de ces hommes n'est pas d'être dépourvus de passions,

mais d'empêcher ces dernières de se manifester. « L'ambition, l'amour, le jeu, la haine, la jalousie, les travaillaient sourdement, écrit Vigny ; mais ils ne parlaient qu'à peine ». Dans une page admirative, l'auteur exalte la « dignité froide » de ces hommes sans affectation (1990 : 278 ; nous soulignons). Le thème de la réserve donne lieu, dans les Usages du monde de la baronne de Staffe, à des recommandations répétées, qui résument bien la position du savoir-vivre sur ce point. La bienséance impose d'abord le contrôle du visage. L'homme poli n'a pas un visage franchement expressif. Il évite les grimaces significatives. Ses traits ne sont jamais déformés par le dédain, la surprise, la contrariété, la colère. « Lever les yeux au ciel, se pâmer, rouler les prunelles, joindre les mains en levant les bras en l'air, écrit la baronne de Staffe, sont des gestes ridicules [...]. Le langage est, lui aussi, sévèrement placé sous contrôle. La règle est de s'arranger pour en dire toujours un peu moins. La société de politesse a une préférence marquée pour la litote (1990 : 280 ; nous soulignons).

En fait, le savoir-vivre interdit non d'éprouver une émotion mais de l'exprimer de quelques manières que ce soit. Cette interdiction vise tout particulièrement les femmes :

Au XIX^e siècle, de telles recommandations s'adressaient plus spécialement aux femmes. Au travers des manuels de l'époque, nous découvrons le tableau d'une féminité à la fois sensible et extrêmement retenue. Capables d'émotions profondes, les femmes sont alors quasiment interdites d'extériorisation (Lacroix 1990 : 282 ; nous soulignons).

Au vu des mécanismes mis en lumière par Braconnier, il n'y a rien d'étonnant à ce que les femmes, généralement plus aptes à exprimer leur émotion, soient les plus contrôlées par la société. Mais, au travers de cet extrait, apparaît surtout une forme de paradoxe qui consiste à valoriser d'une certaine façon le fait d'être capable d'éprouver une émotion et d'en contenir l'expression.

Dans *La vie tranquille* (p. 40), lors de l'enterrement de Jérôme, le silence (indifférent) des parents de la narratrice est interprété par les autres comme de la « décence », les contraignant à une forme de dignité. Tout le jeu social consiste donc à montrer que l'on contrôle l'expression d'une émotion, sans que cela ne puisse être pris comme de l'indifférence. L'indifférence serait un manque d'altruisme que la politesse, fondée sur une morale, voire une éthique²⁶⁶, préconise sous la forme notamment de la compassion :

Quiconque est esclave de ses pulsions - autrement dit, quiconque ne sait se maîtriser - souffre d'une déficience morale. La capacité de conserver son sang-froid forme le fondement de la volonté et du caractère. De même, la source de l'altruisme est à rechercher dans l'empathie, cette capacité de lire dans le cœur d'autrui - être insensible aux besoins d'autrui ou au désespoir d'un autre, c'est ne pas savoir l'aimer. Et s'il est deux attitudes morales qu'exige notre époque, ce sont précisément celles-là : la retenue et la compassion (Goleman 1995 : 11 ; nous soulignons).

Avant de revenir sur l'opposition signalée par Kerbrat-Orecchioni entre politesse et

²⁶⁶ Le fait de lier savoir-vivre (politesse prescriptive) et éthique pourrait paraître audacieux. Pourtant, Lacroix (1990 : 9-10), dans l'introduction à son ouvrage *De la politesse*, autorise ce genre de connexion : « De plus, il apparaît que les prescriptions du savoir-vivre ne sont souvent qu'une forme très atténuée des lois morales. On pourrait définir les situations de politesse comme une miniaturisation des grands débats éthiques ».

émotion, nous mentionnerons les tendances actuelles, qu'il incombe d'abord aux sociologues d'analyser. D'une part, nous l'avons déjà signalé, le fait que l'émotion définie en terme d'expression de soi devient une valeur sociale (Goleman) et même une nouvelle valeur éthique. Ainsi, Lacroix souligne, en conclusion de son chapitre sur « La réserve » (p. 284), la naissance d'une nouvelle forme de conflit entre savoir-vivre (centré sur l'autre) et une nouvelle éthique (centrée sur soi) :

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans souligner l'opposition radicale entre le savoir-vivre et l'éthique fondée sur l'expression de soi qui caractérise les mœurs contemporaines.

D'autre part, le magazine *Le Point* (17 août 2001 : 45), dans son enquête sur « Les nouveaux snobismes » signale un retour en force de la politesse :

Soyez poli. Parler tout à trac, selon la loi de transparence : fini. On réapprend donc la politesse. Le « bonjour, s'il vous plaît, merci, au revoir » est extrêmement bien vu. On respecte son prochain : une conséquence de la « citoyenneté ».

Cette exacerbation des tendances évoluera-t-elle sous la forme d'une nouvelle synthèse, d'une fracture, ou de gain d'une position sur l'autre ? Il est trop tôt pour le dire.

L'opposition politesse/émotion devrait toutefois être nuancée en fonction de la nature et de l'idée de justesse de l'émotion. Pour la nature des émotions, Kerbrat-Orecchioni (2000 : 53, note 30) signale qu' « on peut d'une manière générale associer politesse et émotions positives, impolitesse et émotions négatives ». De fait, les expressions de la joie, de l'euphorie et de l'enthousiasme sont, dans nos sociétés, bien mieux perçues en général que l'expression de la douleur ou de la colère²⁶⁷, qui génère souvent une difficulté de réaction chez l'autre et qui le place dans une situation embarrassante. La remarque est donc globalement pertinente, mais la notion de justesse y trouverait sa place. Ainsi, il serait très impoli de manifester sa joie d'avoir réussi devant des amis qui ont échoué, et l'on frôlerait l'indécence totale en exprimant sa joie lors d'un enterrement. Il semble donc que, sur le plan du savoir-vivre, il faille plutôt être en harmonie avec la situation et avec les émotions du plus grand nombre. En fait, un interdit pèse aussi sur les émotions positives. La bienséance oblige, comme le dit Lacroix (1990 : 281), à tempérer les manifestations de bonheur, comme le savoir-vivre impose une modération dans le rire.

Par ailleurs, Goleman, en faisant référence à Aristote, montre bien que le problème réside moins dans la nature des émotions exprimées que dans leur justesse :

Comme l'avait vu Aristote, le problème ne tient pas aux émotions elles-mêmes, mais à leur justesse et à leur expression (1995 : 14).

Au Livre II de l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote écrit :

Ainsi se mettre en colère est à la portée du premier venu, et c'est facile comme donner de l'argent et en dépenser, mais savoir pour qui, combien, quand, pourquoi et comment, n'est plus à la portée du premier venu et n'est pas facile. [...] [...] il n'est pas facile en effet de déterminer comment il faut se mettre en colère, contre qui, à propos de quoi, pendant combien de temps (1992 : 69-70).

Il détermine cinq paramètres relatifs à la cause, à la personne, au temps, à la manière et à une forme d'intensité²⁶⁸ qui rendent la colère éthiquement acceptable et lui confère donc

²⁶⁷ Le lexique en est une indication : on peut pleurer de joie, mais on ne rit pas de douleur.

une certaine justesse, voire une certaine légitimité. Ce problème de « justesse » se retrouve souvent d'ailleurs comme principe directeur des codes de savoir-vivre qui réclament d'avoir la bonne attitude au bon moment. Ainsi, il nous semble que l'émotion peut être également légitimée, si elle est dans le ton juste, c'est-à-dire qu'elle est alors en harmonie avec la situation et avec le comportement des autres.

Cette justesse sera également à considérer en fonction des niveaux de positionnement de l'individu par rapport au noyau émotionnel. Les individus au niveau 1 ont toute la légitimité voulue pour exprimer leur émotion dans la limite de la décence, et ce sont eux qui donnent le ton. Aussi le code social exige-t-il de la personne la plus proche d'afficher son émotion pour permettre aux autres de l'exprimer, ne lui laissant que la liberté du ton entre réserve et épanchement. L'absence de toute émotion décelable ferait porter un jugement négatif sur la personne et créerait le malaise chez tous les autres. Au niveau 2 de l'émotion, tout le jeu de la politesse sociale consiste à montrer à l'autre que l'on comprend sa souffrance, que l'on éprouve une réelle compassion dans le chagrin qui le touche, mais que l'on se retient d'exprimer une émotion trop violente, le risque étant de placer l'expression de sa douleur au-dessus du niveau 1, dans un risque d'épanchement social où se perdrait la dignité et qui serait offensant. Au niveau 3 de l'émotion, c'est la retenue qui est de mise, avec des codifications émotives autorisant l'étonnement, la surprise, pour autant qu'elles ne s'expriment qu'entre personnes de même niveau, lors d'un événement-déclencheur d'ordre social.

Qu'en est-il pour l'oeuvre durassienne ? Duras incarne, en général, dans ses romans, le conflit politesse/émotion puisque la plupart d'entre eux sont fondés sur la tension qui existe entre le code de politesse sociale et l'expression émotionnelle de ses héroïnes. Les êtres sociaux ont peur des débordements émotionnels et les voix, souvent anonymes, lors des réceptions ou dans la rue sanctionnent en permanence les expressions émotionnelles excessives des principaux protagonistes. Les deux systèmes s'excluent mutuellement : l'émotionnel s'inscrit dans une forme d'amoralité qui le laisse imperméable à toute politesse codifiée dans le même temps que les êtres sociaux le condamnent et le craignent.

La tension ainsi représentée n'existe, en fait, qu'à destination du lecteur et n'est quasiment jamais intériorisée chez un personnage. L'exclusion de l'être émotionnel est posé par Duras comme une donnée de départ, puisque ses personnages principaux sont institués comme êtres de scandale en quête de leur être et de leur émotion. Le code de politesse auquel il est fait référence est celui qui est intégré par le lecteur inscrit, rappelé parfois par quelques remarques narratives ou par les voix des personnages sociaux d'arrière-plan. Le rapport dialectique entre l'individu émotionnel et la réprobation sociale n'est que très rarement mis en scène et donc analysé. Il n'y a véritablement que *Le consul* qui le scénographie puisque, du moins pour la scène de réception, le roman se focalise à la fois sur les êtres sociaux, personnages du niveau 3, et sur les êtres de niveau 1. Les autres romans se centrent sur les personnages du niveau 1 de l'émotion, laissant les autres en arrière-plan. C'est également un des seuls romans durassiens à mettre en scène des personnages mixtes, comme Charles Rossett et Anne-Marie Stretter, des êtres

²⁶⁸ Si l'on prolonge le lieu de la « quantité » de la colère vers l'intensité.

à la fois émotionnels et sociaux au travers de qui le conflit pourra s'incarner.

Lors de la scène de réception, le vice-consul exprime à plusieurs reprises des émotions différentes allant de son désir pour Anne-Marie Stretter à ses colères lors de son exclusion. Toutes les voix des personnages qui assistent à la scène marquent des réactions reliées au savoir-vivre, en se scandalisant de la présence et de l'indécence du vice-consul. Seuls quelques personnages (Anne-Marie Stretter, la femme du consul d'Espagne et Charles Rossett) manifestent une certaine empathie avec le personnage du vice-consul, mais les autres leur rappellent très vite le code de politesse. Parmi ces personnages, c'est celui de Charles Rossett qui paraît le plus ému parce qu'en tant que nouveau venu, il n'a pas encore assimilé toute la codification en cours. Duras choisit de le présenter, dès son apparition dans le roman, comme un être réceptif, attentif aux petits détails, sensible aux moindres manifestations des autres :

Elle [Anne-Marie Stretter] regarde autour d'elle : dans un boulevard rectiligne au nom d'un conquérant quand passe la Légion en chantant [...] elle regarderait, de l'estrade officielle, de ce même regard d'exilée de ce soir. Un homme, parmi les autres, le remarque : Charles Rossett, trente-deux ans, arrivé il y a trois semaines à Calcutta où il restera en qualité de premier secrétaire (Consul : 92).

Charles Rossett est touché par la douleur du vice-consul, et il essaye de réagir, notamment en essayant de le calmer, en lui donnant des conseils amicaux :

- Je reste ce soir ici, avec vous ! crie-t-il. Ils font les morts. L'ambassadeur prend congé. [...] - Vous devriez rentrer, dit Charles Rossett. Peter Morgan attrape des sandwiches dans les plateaux qu'on enlève, [...]. (Consul : 145).

Au milieu de l'indifférence totale aux supplications du vice-consul, lui seul a un geste d'humanité. Mais, très vite, les autres, les amis de l'ambassadrice, le conduiront dans une froideur glacée vers le chemin de l'indifférence :

- Vous êtes inquiet, dit Michael Richard à Charles Rossett. - C'est très dur ce qui lui est arrivé ce soir. - Quoi au juste ? Je m'excuse, je n'étais pas là... - D'être définitivement exclu de... d'ici... ça paraissait une idée fixe... Je pense - il s'adresse à Anne-Marie - que depuis longtemps il voulait vous connaître... le matin il va vers les tennis, sans autre raison il me semble... Ils la regardent, attendant, mais elle n'a pas l'air d'être intéressée. - Comment voulez-vous qu'Anne-Marie... ? dit Peter Morgan. - Bien sûr. - Que va-t-il chercher vers les tennis ? demande Peter Morgan. - Je ne sais pas, dit-elle. Sa voix est très douce, la pointe d'une aiguille qui ne fait pas mal [...] - Assez avec ce type, dit Peter Morgan. [...] - Je vais voir s'il est arrivé chez lui, ce n'est pas possible de rester là... C'est à cinq minutes. - Il doit brailler de son balcon, dit Peter Morgan. - S'il vous aperçoit, dit George Crown, vous ne pourrez que le confirmer dans ce que vous appelez son échec. - Laissez-le, je vous assure... dit Anne-Marie Stretter. Charles Rossett se rassied. Son inquiétude s'atténue, ce n'était rien, les nerfs, la fatigue des dernières semaines. - Vous avez sans doute raison. - Il n'a besoin de rien (Consul : 154-155).

Charles Rossett est inquiet pour le vice-consul. L'émotion est désignée explicitement par Michael Richard. Son discours troué de points de suspension, l'autocorrection (de..., d'ici...), les phrases suspendues traduisent, par une syntaxe chaotique, son émotion. Il voudrait aller revoir le vice-consul. Tous les autres ont le discours du savoir-vivre, de

l'impassibilité obligatoire. Michael Richard, d'abord, qui est dans l'ignorance - feinte ou réelle - du fait. Ensuite, Peter Morgan qui lui oppose le statut d'Anne-Marie Stretter pour justifier la non-intervention de celle-ci, avant d'intimer l'ordre au groupe de ne plus parler du vice-consul, désigné dans sa bouche par un méprisant « ce type ». Anne-Marie Stretter dont la voix « en pointe d'aiguille » blesse sans faire mal, résumant toute l'ambiguïté de cette femme réceptive à la douleur du monde mais victime de son statut social. Enfin, le triple conseil à la limite de l'ordre où Peter Morgan, George Crown et Anne-Marie Stretter unissent leurs efforts, avec des modalités différentes, pour dissuader Charles Rossett de se rendre chez le vice-consul. Charles Rossett appartient au même milieu, et il se laisse convaincre par les arguments de ceux dont il partage en profondeur le code. Son « bien sûr » indique qu'il est sensible aux mêmes valeurs que les autres. Ces règles formulées finissent même par apaiser son émotion et finalement il entérine la logique de caste par un « vous avez raison ».

Le passage est intéressant parce qu'il est un des seuls de l'univers romanesque durassien à mettre en scène un conflit intérieur entre émotion et code social. Il l'est aussi dans le fait que, au niveau de la macrocommunication, il montre comment un romancier peut rendre ses personnages sympathiques ou antipathiques. Charles Rossett, par sa sensibilité aux malheurs des autres apparaît comme un personnage plutôt sympathique au lecteur, à l'inverse des autres. Duras joue habilement sur un code mondain, qui ne peut que paraître terriblement cruel au lecteur.

Quant à Anne-Marie Stretter, elle est présentée à la fois comme très mondaine, respectant son rôle de femme d'ambassadeur, et comme fortement transgressive par le nombre de ses amants, par sa sensibilité à la douleur de l'Inde, par son invitation du vice-consul, son acceptation à danser avec lui et à lui parler. Il n'y a pourtant chez elle aucun conflit : elle a choisi l'impassibilité pour cacher l'émoi, les apparences pour sauver l'être. Elle est donc « irréprochable » dans la mesure où, comme le dit une voix anonyme (p. 99-100), « rien ne se voit, c'est ce que j'appelle irréprochable à Calcutta ». Ce commentaire montre que Duras a choisi de ne pas intérioriser le conflit de valeurs au sein du personnage, et qu'il reste dans la pure extériorité.

Dans sa représentation du lien politesse/émotion, Duras va au noyau même du conflit et le présente comme irréductible. Dans son univers, l'émotion est toujours excessive, déplacée, scandaleuse. Puisqu'elle est essentiellement transgressive et fracturante, elle s'exprime au mépris de tout code. Le degré de justesse que doit prendre l'émotion pour s'adapter à la société n'est jamais envisagé, même si l'on peut imaginer que la romancière en a une conscience aiguë.

1.2.2. Le langage des émotions.

Le langage émotionnel est un langage qui est loin d'être toujours verbal. Goleman (1995 : 66) déclare que le « domaine des émotions s'étend au-delà du langage et de la connaissance » et Harvey (1994 : 198) cite, nous l'avons vu, le rire, les cris, les sanglots et les gémissements comme langage des émotions. Dans notre partie consacrée à la communication non verbale, un certain nombre de liens entre les signes *non verbaux* et l'émotion ont déjà été analysés. Pour traduire l'émotion, les phénomènes sont donc

nombreux :

Une émotion se manifeste nécessairement par des indices corporels - intonation, mimique, gestuelle, praxémique- et/ou par des indices linguistiques. Ces deux modes de manifestation constituent une sémiologie corporelle des émotions et une sémiologie linguistique des émotions (Bürgele 2000 : CD-Rom).

Kerbrat-Orecchioni (2000 : 40-48), au fil de sa synthèse de l'émotion linguistique, énumère la plupart des procédés relevant de cette double sémiologie en insistant toutefois sur les procédés plus purement langagiers :

Chez tous les auteurs on retrouve en gros le même inventaire de procédés langagiers admis comme constituant les meilleurs vecteurs potentiels de l'affectivité : procédés phonétiques et prosodiques (développement de la « phonostylistique »), interjections, exclamations et phrases exclamatives, suffixes diminutifs et procédés de l'intensification, ordre des mots et en particulier l'antéposition de l'adjectif, vocabulaire, tropes et figures... (p. 40).

Liste à laquelle elle ajoute la notion de connotation qu'elle avait, elle-même, étudiée dans un ouvrage du même titre, les catégories sémantiques de l'affectif et de l'axiologique, étudiées cette fois dans *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, et les actes de langage dits expressifs dans la terminologie de Searle.

Ces phénomènes sont tous reliés à des domaines d'étude spécifiques. Certains, comme le débit, le rythme, l'intonation, relèvent de la phonétique et de la phonologie. Leur transcription textuelle se fera souvent sous la forme d'éléments de ponctuation. D'autres, comme le champ lexical, les suffixes, les hypocoristiques, les injures, les particules expressives²⁶⁹, relèvent plus spécialement du lexique, d'autres encore de la sémantique (dénotation/connotation, affectif/axiologique). La morphosyntaxe étudie les phénomènes d'antéposition, de dislocation de la phrase et les modalités. La stylistique, bien qu'elle reprenne la plupart des phénomènes dans son champ, y ajoutera l'étude plus spécifique des figures de style.

Nous organiserons donc l'étude du langage émotionnel en distinguant le non verbal et le verbal.

1.2.2.1. Le langage non verbal.

Dans l'écriture d'un romancier, le langage non verbal des personnages correspond, sur le plan narratologique, à ce que nous avons appelé une description de l'émotion et, sur le plan linguistique, à ce que Plantin (1997 : 83) nomme les « désignations indirectes » des émotions et qu'il illustre en ces termes :

Dans l'énoncé de sentiment, tel qu'il est défini en grammaire générative ou dans la théorie du lexique grammairal, sentiment et lieu psychologique sont toujours désignés explicitement. Cette notion peut être étendue aux énoncés utilisant des moyens indirects de désignation des émotions et des sentiments, par exemple, un terme de couleur : Pierre verdit en français, on est vert de peur ou de rage ; donc on peut attribuer l'un ou l'autre de ces sentiments à Pierre. [...] Le contexte permettra souvent d'opérer les discriminations nécessaires (Plantin

²⁶⁹ Nous empruntons la liste à Kerbrat-Orecchioni (2000 : 46).

1997 : 83).

Si Plantin se place du côté du récepteur censé décoder l'émotion concernée, il n'est pas non plus inutile de se placer du côté de l'encodeur. Pour représenter les émotions fondamentales, les romanciers ne sont pas absolument libres d'utiliser n'importe quels signes non verbaux ou paraverbaux. Chaque émotion se traduit au minimum au sein d'une culture donnée²⁷⁰ par un certain nombre de manifestations non verbales ou paraverbales, interprétables par les autres individus appartenant au minimum à la même culture et étudiées par les biologistes, les psychologues et les sociologues :

À chaque émotion déterminée correspond donc une sémiologie corporelle spécifique. Cependant, ces symptômes ne sont pas typiques d'une émotion déterminée, mais accidentels : ils constituent, sur le plan logique, des indices d'une émotion (Bürgele 2000 : CD-Rom).

Une émotion comme la colère modifie, selon Lelord et André (2001 : 31-32), l'organisme de manière suivante : « une augmentation du tonus musculaire, en particulier dans les bras » qui « amène d'ailleurs souvent à serrer les poings », une dilation des vaisseaux périphériques qui correspond à une sensation de chaleur et se manifeste par une rougeur et une augmentation du rythme respiratoire qui devra influencer sur différents éléments prosodiques. À cela, devront s'ajouter une expression faciale, la « lèvre supérieure "raide" » et une modification de courbes mélodiques mises en lumière par Fonagy (1991 : 122)²⁷¹. Toutes ces manifestations physiologiques se traduiront dans une représentation commune de l'émotion et dans un lexique plus ou moins figé que l'on retrouve dans un dictionnaire comme *Le Petit Robert* à l'article « colère » où il est signalé que l'on peut être rouge ou blême, qu'on peut suffoquer, trembler, trépigner. Autrement dit, le changement de couleur ainsi qu'un certain cinétisme sont signalés dans l'évocation même de l'émotion. Tout comme l'est aussi le problème respiratoire. Par contre, les cris, autre trait caractéristique de la colère, ne s'y retrouvent pas. Il faudra aller à l'article « cri » du même dictionnaire pour trouver l'association de cet élément à la colère. Le cri de colère se trouve dans une liste à côté du cri de surprise, de joie, de fureur et de douleur.

Nous constatons donc qu'une même manifestation peut référer à des émotions très différentes. C'est aussi le cas pour le fait de pâlir ou de blêmir qui peut aussi avoir trait à la peur, ou pour le fait de rougir qui peut émaner d'émotions aussi diverses que la colère, la honte, l'orgueil ou le plaisir. C'est encore le cas pour le fait de suffoquer qui, indépendamment de la colère, peut renvoyer à une émotion vive ou à l'étonnement.

Ceci nous conduit à ce que Plantin récapitule comme suit, dans la partie qu'il intitule « désignations directes et indirectes des émotions » :

²⁷⁰ Nous reviendrons sur ce point.

²⁷¹ « On voit clairement que les crises de colère (vraies ou feintes) produisent une courbe mélodique angulaire [...] : une ligne *mélodique droite, rigide*, est interrompue à intervalles sensiblement égaux, dans les syllabes (fortement) accentuées, par des écarts brusques, d'une quarte, d'une quinte. Ce schéma [reproduit dans l'ouvrage de Fonagy] montre une stabilité remarquable à l'intérieur de la même phrase, ou même au cours d'une séquence de phrase exprimant la même colère avec la même intensité. Les brusques sauts mélodiques atteignent à peu près la même hauteur, constituant un palier virtuel non moins rigide que le palier tonal de base. C'est cette parfaite régularité qui distingue ce schéma mélodique de la courbe d'intonation d'un éclat de joie » (Fonagy 1991 : 122).

Enfin, certaines attitudes physiques sont associées aux sentiments. On a affaire à de véritables lieux communs descriptifs des émotions. Soit par exemple : Pierre courba le dos. Le cheval bondit. On peut courber le dos pour des raisons physiologiques, parce qu'on a une crise de rhumatisme, ou pour se protéger un peu de la pluie. Mais il est parfois possible, en fonction du contexte, de récupérer une émotion sous ces énoncés purement descriptifs : {Pierre : /accablement ou résignation/} {le cheval : /joie/} [...] Une étude comparée des lieux communs associés aux émotions par les langues et les cultures serait ici nécessaire. En « naturalisant » ces divers phénomènes, on voit le point commun aux trois cas envisagés : les émotions ont des conséquences physiologiques et comportementales qui font partie du savoir sur le monde des locuteurs ; il est possible de remonter de l'effet de l'émotion à la cause, l'émotion elle-même (Plantin 1997 : 84).

Quelles sont les diverses conséquences de ces diverses considérations pour l'étude de la représentation littéraire ?

La première est que, vu la polysémie des signes, aucun trait physiologique ne peut renvoyer unilatéralement à l'émotion et, à plus forte raison, un seul trait ne peut suffire à désigner une émotion précise, même avec la mention de la situation-déclencheur. Le romancier qui voudra faire référence non à l'émotionnel, mais à une émotion spécifique, s'il ne veut pas désigner l'émotion, devra recourir à un faisceau de manifestations conjointes. Il facilitera ainsi la tâche du lecteur qui lui raisonne, comme Bürgel le montre, par abductions :

Les abductions constituent des hypothèses plausibles qui sont avancées pour expliquer la cause d'un indice spécifique. Par exemple, on peut avancer à partir d'un indice « Marie respire rapidement » les hypothèses « Elle a de la fièvre », « Elle est en colère », « Elle est excitée ». Ces hypothèses ont recours aux topoï spécifiques [...]. L'information supplémentaire « Elle a un examen en cours » permet d'exclure les autres hypothèses (Bürgel 2000 : CD-Rom).

La deuxième conséquence est que la liberté créative du romancier sera limitée au sein de catégories de manifestations et à une sélection entre certaines de ces catégories. Ainsi, pour la colère, il sera tenu de choisir au sein d'expressions faciales, d'une gestuelle, de cinétiques, d'un changement de couleur et de traits paraverbaux relatifs au ton, au débit ou à la prosodie. À noter toutefois que la colère est une émotion-spectacle qui offre une large gamme de manifestations, ce qui est loin d'être le cas pour toutes les émotions.

La troisième et dernière est liée aux problèmes de l'universalité des manifestations de l'émotion. Si ces manifestations sont des variables culturelles, comment un romancier pourrait-il prétendre à une certaine universalité de son texte en décrivant l'émotion ?²⁷² Le cas est particulièrement aigu pour Duras, dans la mesure où l'écriture de la romancière étant essentiellement émotionnelle, celle-ci varie les modes de représentations des émotions et emploie très souvent les manifestations non langagières pour les désigner. Or la plupart de ses romans sont traduits en plusieurs langues et atteignent des cultures aussi opposées que la culture américaine et la culture vietnamienne ou japonaise. On pourrait alors se demander comment est perçue la part émotionnelle dans chaque culture et s'il existe des indices de transposition émotionnelle dans les différentes traductions à l'instar de ce qui s'est produit, selon Lelord et André (2001 : 152), pour l'adaptation

japonaise de *Sans famille* d'Hector Malot :

Il fut adapté en bande dessinée et maintes fois à l'écran, au point que même les petits Japonais peuvent aujourd'hui pleurer ou se réjouir des aventures de Rémi devenu héros d'un manga. (Étrangement, dans la version animée, Rémi est une petite fille).

Le fait de remplacer le héros masculin par une petite fille ne serait-il pas lié aux différences dans la représentation culturelle du « sexe des émotions » et dans le statut de l'enfance ? La question reste posée. D'une manière plus globale, une étude systématique de ce que nous pourrions appeler « des translateurs émotionnels »²⁷³ et des enquêtes sur la réception de l'oeuvre²⁷⁴ ciblées sur cette problématique pourraient apporter une réponse à la délicate question de la portée culturelle des émotions.

Comme le but de ce travail ne consiste ni dans une étude biologique, ni dans une étude psychologique ou phonétique des émotions, nous nous contenterons, pour les diverses émotions, d'envisager le système de représentations plus ou moins stéréotypées du code non verbal dont les expressions du dictionnaire sont, généralement, le reflet et de le comparer au système durassien. Les représenter sous forme de tableau nous a paru répondre à des objectifs de clarté.

²⁷² Or la quasi-totalité des oeuvres cinématographiques, littéraires et des chansons à succès planétaire sont à forte charge émotionnelle. Que l'on songe à *Love Story*, film culte des années soixante, à *La ballade de Naramaya*, au *Cercle des poètes disparus*, au plus récent *Titanic* ; que l'on songe aux chansons de Brel, toutes ces oeuvres ont comme point commun de représenter l'émotion et de la dégager. Pour la littérature, Lelord et André (2001 : 151-152) citent le cas de *Sans famille* d'Hector Malot qui accumule dès le début pertes et séparations et qui « fut un *best-seller* pour plusieurs générations ». Ils en concluent qu'ils seraient assez d'accord avec les évolutionnistes « qui voient dans le succès mondial de certaines oeuvres la preuve qu'elles font appel à des émotions innées et donc universelles » mais, non sans avoir posé auparavant la problématique médiatique : « l'universalité d'un tel succès peut servir d'argument aux partisans des théories culturelles des émotions : grâce aux médias modernes, tous les peuples du monde, en particulier les enfants, apprennent les mêmes réactions émotionnelles dans les mêmes situations ».

²⁷³ Nous entendons par là les indices qui seraient susceptibles d'indiquer, dans une traduction ou dans une adaptation, les modifications relevant d'une harmonisation culturelle.

²⁷⁴ À notre connaissance, les seules enquêtes sur la réception de l'oeuvre durassienne sont américaines et visent à faire apparaître les divergences entre la représentation de la lectrice et du lecteur.

Émotion	Les lieux communs des manifestations		Le texte durassien	
	Non verbal	Paraverbal	Non verbal	Paraverbal
Émotion brute	Pâleur ou rougissement		Pâleur Déformation du visage	Muette
	Accélération du pouls			Plainte
	Palpitations			Cri
	Tremblements		Tremblements	Supplication
	Agitation		Frémissements	
	Incapacité de bouger		Évanouissement	Gémissement
			Prostration Baisser les yeux	Voix brisée
Colère	Mouvements	Cris	Mouvements	Cris
			Déplacements	
	Rouge ou blême		Pâleur	Débit
	Suffoquer			Ton
	Trembler		Tremblements	Rugir
	Trépigner		Piétinement	
			Gestes (renverser/casser)	
	Serrer les poings		Poings serrés	
	Regard furieux		Déformation du visage	
	Regard noir		Toiser du regard	
		Pleurs	Pleurs	
Honte	Rougir		Rougir	Baisser la voix
			Baisser la yeux	Silence
			Se cacher la tête dans les mains	
Peur	Blanc/blême/pâle/transi/vert		Pâlir	Tremblement de la voix
	Serrer les fesses			
	Trembler		Trembler	Altération de la voix
	Frémir			
	Frissons		Frissons	
	Claquer des dents			Silence
			Tressaillir	
			Sursauter	
		Reculer		
		Faire un bond en		

Émotion	Les lieux communs des manifestations		Le texte durassien	
			arrière	
			Recouvrir ses yeux avec le bras	
	Regard inquiet		Regard	
Tristesse	Air	Larmes		Larmes
	Attitude abandonnée	Soupirs	Se ramasser sur soi-même	Soupirs
		Cri plaintif étouffé Cri de douleur	Courber les épaules (d'accablement)	Supplication
			Immobilité	Plainte ²⁷⁵
	Traits affaissés			Chant
	Regards sans éclat		Regards déchiré	Cri (étouffé)
	Sourire de tristesse	Sourire de tristesse	Sourire de douleur	Sourire de douleur
			Baisser la tête	
			Grimaces	
			Tremblement des lèvres	
			Fermer les yeux	
			Tête dans les mains	
			Serrer les dents	
			Tituber	Voix brisée
Joie	Rire	Rire	Rire	Rire
	Bondir, sauter, se pâmer de joie			
	Joie qui éclate sur le visage		Rougir	
			Air	
	Frissons			
	Pleurer de joie	Pleurer de joie	Larmes de joie	Larmes de joie
		Cris		Cris de jouissance
		Chant de joie		Chant
		Gémissements		Gémissements
	Yeux qui pétillent		Sautillement	
		Battre des mains		
Autres				
Surprise	Regard	Cri	Regard/air	Cri

²⁷⁵ Il faudra se garder de confondre la plainte, expression vocale de la douleur et la plainte, expression d'un mécontentement. L'un est relié à l'émotion et relève du paraverbal, l'autre est un acte de langage lié à l'expression d'un sentiment.

Émotion	Les lieux communs des manifestations		Le texte durassien	
Dégoût	Mine/air	Ton	Air	
Indifférence	Hausser les épaules		Hausser les épaules	Voix inexpressive
		Ton		Voix récitative
				Sourire

Le tableau, montre que la romancière invente très peu par rapport à ce que Plantin nomme « les lieux communs de l'émotion » traduisibles en expressions semi-figées²⁷⁶. Toutefois, elle évite tout ce qui a trait à une certaine trivialité. Chez Duras, on ne « serre pas les fesses » de peur et elle préfère le blémissement au verdissement ou même au rougissement car, chez elle, l'émotion est toujours humainement noble. Seuls, et de manière apparemment paradoxale, certains traits d'animalité peuvent apparaître, nous y reviendrons. Certaines manifestations comme le tremblement sont omniprésentes, ce qui n'en facilite pas le décodage. Ainsi, des énoncés tels que :

Les Alione sont entrés dans la salle à manger. - Comme elle tremble, dit Max Thor (Détruire : 107), Lui, il tremble (Amant : 47),

sont fondamentalement ambigus. Ils ne peuvent traduire que l'état émotionnel général, non tel ou tel type d'émotion. Cette difficulté d'identifier l'émotion particulière derrière le geste est mise en discours, par Duras elle-même :

Il est assis sur le sol, il la regarde légèrement penché sur son visage. Elle a un geste de défense, mais à peine, de se recouvrir les yeux avec son bras. Il le voit. Il dit : Je vous regarde, rien d'autre, n'ayez pas peur. Elle dit que c'est de la surprise, pas de la peur (Yeux : 27 ; nous soulignons).

Sur le plan discursif, cette ambiguïté permet une négociation entre intentionnalité et réception du geste. Mais, l'exemple nous conduit à un autre commentaire : gestuelle et mouvements peuvent être décrits, comme ici, dans leur dynamique parce qu'il manque un terme globalisant du type « sursauter » pour les désigner.

La dernière chose qui apparaisse dans ce tableau c'est l'inégalité entre les émotions : certaines, comme la colère, sont axées sur l'extériorité ; d'autres, comme la honte, sur l'intériorité.

1.2.2.2. Les procédés langagiers.

Les procédés langagiers susceptibles de rendre l'émotionnel sont multiples. Toutefois, à l'exception des micro-actes de langage, aucun n'appartient en propre à la représentation de la communication entre personnages. La plupart peuvent également relever du narrateur et donc fonctionner en indicateurs de son émotion (s'il est personnage) ou témoigner de celle de l'auteur inscrit. Soucieuse de distinguer ce qui relève en propre de

²⁷⁶ Une des seules expressions inventées se trouve dans *Les yeux* : « Quand elle s'endort, il le sait à sa bouche qui s'entrouve, à ses yeux qui cessent de trembler sous les paupières » (p. 78). Mais l'expression est présentée en signe de sommeil et n'est pas clairement désignée comme un arrêt d'émotion.

la communication entre personnages, parmi procédés langagiers, nous distinguerons tout particulièrement le problème des actes de langage par lesquels nous clôturerons cette rubrique.

*** Émotion dénotée et émotion connotée.**

Nous nous pencherons essentiellement sur le problème de l'émotion dénotée et de l'émotion connotée, c'est-à-dire sur la façon dont le lexique réfère directement ou indirectement à l'émotion. Cette différenciation revêt une importance capitale pour l'étude de l'émotion littéraire. L'ensemble des procédés langagiers peut être examiné sous cet angle, qu'il relève du lexique, de la syntaxe ou des figures de style. Nous avons choisi d'accorder une place toute particulière à la fois au lexique et à la sémantique des émotions, tant l'apport théorique de ces domaines permet d'éclairer les mécanismes de l'écriture durassienne.

À l'intérieur de ces deux domaines, nous laisserons de côté tout le délicat problème de la catégorisation lexicale d'après les langues avec les positions extrêmes qui animent les lexicalistes et qui sont résumées par Kerbrat-Orecchioni (2000 : 53-54)²⁷⁷ parce qu'il apporte peu de choses pour la description de la mise en discours littéraire des émotions. Nous n'envisagerons pas non plus ce que Plantin (1997 : 83) reprend sous l'appellation de la « théorie du lexique-grammaire ». Elle « localise les éléments de sens dans des phrases élémentaires et non dans des mots » et considère qu'« un lexique de noms de sentiments n'a pas d'autonomie, et donc que les noms doivent être entièrement intégrés aux familles de phrases présentées ici sous forme de grammaire » (Gross, cité par Plantin). Ces *a priori* théoriques semblent aller fondamentalement à l'encontre de ceux de Duras :

Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin (Parleuses : 11).

Le refus de la théorie du lexique-grammaire ne nous empêchera pas toutefois de dépasser le cadre du mot pour aller vers une sémantique de l'énoncé phrastique, mais que nous envisagerons conformément à la démarche durassienne à partir du mot avant d'en arriver aux connexions entre eux. Seront donc à peine abordés les problèmes de syntaxe émotionnelle et les problèmes de figures de style, car les remarques que nous pourrions faire rejoignent les remarques des stylisticiens et des durassiens. Elles se résument en ces quelques lignes : Duras use abondamment de la syntaxe expressive. Exclamation, interrogation, dislocation, interruptions phrastiques, antéposition des adjectifs sont autant de procédés fortement présents dans les dialogues durassiens.

Quant aux figures de style, elle emploie, même dans la bouche des personnages, les oxymores, les chiasmes et les structures de répétitions, figures traditionnelles de l'émotion. Nous nous attarderons plus longuement sur le procédé métaphorique,

²⁷⁷ Cette dernière montre la position très originale de Wierzbicka qui « à côté d'[une] revendication culturaliste extrême, [...] s'emploie à sauver les universaux, et l'unité de l'espèce humaine, en considérant que des notions "culturellement spécifiques" comme "amour", "colère" ou "joie" ne sont que des configurations particulières d'unités élémentaires universelles et innées, c'est-à-dire de *primitifs sémantiques* [...] » (2000 : 54).

particulièrement générateur d'émotion.

(1) L'émotion dénotée.

Nous avons vu que pour représenter l'émotion, un romancier peut la désigner directement en choisissant, à l'intérieur du champ, entre différentes classes grammaticales comme le substantif, le verbe, l'adjectif ou l'adverbe qui toutes quatre sont représentées pour chaque émotion. Comme le dit Plantin (1997 : 82), « on définit les *termes d'émotions*, en partant des *noms d'émotion* » et « à cette classe de substantifs, on ajoute l'ensemble des termes composant les familles dérivationnelles ».

Duras marque une nette préférence pour le substantif qui lui permet en outre d'animer l'émotion. Les phrases comme « l'épouvante est là » (*Pluie* : 121), « l'épouvante s'éloigne » (*Abahn* : 94), « la colère est partie » (*Yeux* : 122), « le même trouble que la veille ferma les yeux d'Anne Desbaresdes » (*Moderato* : 56) ou « la colère du vice-consul le quitte » (*Consul* : 139) ne sont pas rares. L'émotion est comme dégagee du lieu psychologique, elle arrive ou elle repart sans contrôle de la part du personnage. Ensuite, viennent les adjectifs et plus rarement les verbes. Un rapide décompte fait sur *Emily*²⁷⁸ montre que pour 100 substantifs référant aux affects, il n'y a que 32 adjectifs et 25 verbes. La faible proportion des verbes s'explique notamment par le fait que Duras préfère utiliser « faire peur » qu'« effrayer », autrement dit une expression analytique où figure le nom plutôt qu'une expression synthétique. Parmi les adjectifs, peu de diversité dans l'ensemble puisque sur les trente-deux utilisés : « effrayant ou effrayé » revient 5 fois, « terrible » également et « honteux », 3 fois. La même chose se produit avec les verbes où « souffrir » revient 6 fois, « aimer », 5 fois et « ennuyer », 4 fois. À eux trois, ils constituent les trois cinquièmes des verbes utilisés. Tout ceci confère au substantif une présence absolue qui semble se confirmer dans l'ensemble des romans.

Ainsi, certaines émotions comme la colère ou l'émotion brute sont désignées par ces mêmes termes. Les adjectifs comme « coléreux/colérique » ou « ému », renvoyant respectivement à la colère et à l'émotion sont très rarement utilisés. Parfois, l'adjectif « bouleversé » (*Consul* : 126) est utilisé pour référer à l'émotion alors que l'utilisation de « fâché » est rarissime.

Les noms d'émotion sont très souvent, chez Duras, le terme générique de chaque catégorie répertoriée en famille de base par Goleman (nous soulignons les substantifs qui, en dehors du terme générique, sont employés²⁷⁹ par Duras) :

Colère : fureur, indignation, ressentiment, courroux, exaspération, tracas, acrimonie, animosité, mécontentement, irritabilité, hostilité, et, peut-être à l'extrême, haine et violence pathologiques. Tristesse : chagrin, affliction, morosité, mélancolie, apitoiement sur soi-même, solitude, abattement, désespoir, et, lorsqu'elle devient pathologique, la dépression profonde. Peur : anxiété,

²⁷⁸ Nous nous sommes arrêtée à la page 115 où nous étions arrivée à 100 substantifs référant à l'affect, ce qui nous permettait d'avoir un pourcentage direct.

²⁷⁹ Nous avons mis en italiques les termes *violence pathologique* et *phobie* car, si les termes ne s'y trouvent pas, les notions en tant qu'intensifs des catégories s'y retrouvent.

appréhension, nervosité, inquiétude, consternation, crainte, circonspection, éternement, effroi, terreur, épouvante, et, en tant que pathologie, phobie et panique. Plaisir : bonheur, joie, soulagement, contentement, félicité, délectation, amusement, fierté, plaisir sensuel, frisson (de joie), ravissement, satisfaction, euphorie, humeur fantaisiste, extase, et, à l'extrême, manie. Amour : approbation, amitié, confiance, gentillesse, affinité, dévotion, adoration, engouement. Surprise : choc, ahurissement, stupéfaction, étonnement. Dégoût : mépris, dédain, répulsion, aversion, répugnance, écoeurement. Honte : sentiment de culpabilité, embarras, contrariétés, remords, humiliation, regret, mortification, contrition (1997 : 424-425).

La liste de Goleman montre à quel point la romancière - sauf dans le cas de la tristesse et du plaisir - varie peu les termes aptes à désigner l'émotion. Parmi les listes fournies, quand elle n'utilise pas le terme générique, elle emploie souvent l'expression pathologique qui transforme l'émotion de l'instantané au trait définitoire de la personne. Pour la tristesse, la plus haute fréquence est occupée par les termes « souffrance » et « douleur » qui sont absents de la liste, peut-être pour des raisons linguistico-culturelles²⁸⁰. Ce sont, sans doute, des facteurs du même ordre qui ont présidé au dédoublement du plaisir en « plaisir » et « plaisir sexuel » et au choix de « plaisir » au lieu de « joie », habituellement sélectionné comme terme générique de la catégorie.

Entre outre, les substantifs émotionnels sont rarement qualifiés. Des expressions comme « colères noires, meurtrières » (*Amant* : 75) ou comme « colère intérieure » (*Pluie* : 19) ou encore « colère retenue » sont extrêmement rares et concernent généralement la colère, émotion très scénographique, très extériorisée et pour laquelle les traits intérieurs vs extérieurs s'avèrent pertinents. Cette absence de qualification - entendons par là de réducteur d'extension²⁸¹ - a pour effet de resémantiser le substantif, surtout lorsqu'elle s'accompagne de l'article défini à valeur généralisante. Ainsi, la peur, la colère ou l'épouvante comprennent toutes les colères, toutes les peurs et toutes les épouvantes du monde. La portée sémantique se situerait dans l'extension maximale, alors qu'Alazet²⁸², lorsqu'il intitule sa communication « De la fadeur des mots » semble la placer dans l'intention maximale.

(2) L'émotion connotée.

Plantin (1997 : 86) souligne que « certains énoncés peuvent susciter [...] de l'émotion tout en ne contenant ni terme d'émotion ni expression permettant de récupérer un terme d'émotion ». Il cite l'exemple suivant : « des enfants meurent de faim et de soif dans le

²⁸⁰ Goleman est américain.

²⁸¹ Le concept d'extension désigne « l'ensemble des entités auxquelles un signe linguistique s'applique » (Neveu : 2000). Il fonctionne, généralement, en opposition avec la notion d'intension et en liaison avec les phénomènes d'hyponymes et d'hyponymes. Nous employons « généralement » dans la mesure où un linguiste comme Marc Wilmet dans *La détermination nominale* récuse cette idée d'opposition et distingue extension et extensité.

²⁸² Communication faite au colloque « Marguerite Duras : Écriture romanesque, écriture poétique », tenu à la Sorbonne Nouvelle les 9 et 10 mars 2001 (à paraître).

désert » et indique qu'il n'est pas facile « d'objectiver ce genre d'énoncé ». Par le test du « mais », il montre que cet énoncé comporte une orientation argumentative conduisant à une conclusion émotionnelle : « des enfants meurent de faim et de soif dans le désert, mais lui, il s'en fout ». Nous ne voulons pas nous engager plus avant dans l'examen de la portée argumentative des énoncés de ce genre. L'intérêt, pour nous, réside dans la mise en lumière du mécanisme qui permet d'aboutir à la pitié qui en constitue, toujours selon Plantin, la conclusion émotionnelle (argument *ad misericordiam*, dans la théorie classique de l'argumentation). Cette émotion a, alors, quatre sources que Plantin expose en ces termes :

D'abord de qui s'agit-il ? D'enfants. Les enfants sont une catégorie d'êtres dont l'évocation suffit à créer une « orientation » émotionnelle. Ensuite, de quoi s'agit-il ? De mort. Or, à l'enfance est associée l'innocence ; la mort de l'innocent est un thème ancien, éveillant des sentiments d'injustice et de pitié. Troisièmement, où sont-ils morts de faim ? Dans le désert. Au désert sont associés certes des lieux communs de beauté et d'austérité, mais aussi de mort les ossements séchant dans le désert) ; le sentiment associé est dans la zone de la peur (c'est effroyable !). Quatrièmement, la faim est une cause sur laquelle il est possible d'agir, en cela très différente de morts causées par l'éruption soudaine et imprévisible d'un volcan ; d'où la nécessité d'un calcul des émotions beaucoup plus élaborées que dans le cas du lieu. On a donc affaire à des complexes unissant, dans une communauté de parole, des valeurs (« fraternité », « charité »), des règles comportementales (« devoir d'assistance humanitaire », « droit/devoir d'ingérence », « traite ton prochain comme toi-même », et des émotions (« pitié ») [...]. Le mode de déduction de ces émotions est tout à fait différent de celui des émotions figurant dans les énoncés d'émotions. Les unes sont reconstruites sur la base de descriptions linguistiques d'états émotionnels conventionnels. Les autres à partir d'énoncés quelconques ; elles ont le statut de conclusions d'argumentations (Plantin 1997 : 87 ; nous soulignons).

La description que fait Plantin d'un énoncé qui, bien que ne comprenant aucun terme d'émotion la suscite, témoigne au minimum d'un double niveau émotionnel. Apparaît, d'abord, tout ce que Plantin convoque sous ce que l'on pourrait synthétiser par la terminologie d'« émotions associées » et qui, pour nous, renvoie, dans le domaine sémantique, au concept de connotation du mot, et plus précisément de « connotation affective » mise en lumière par Kerbrat-Orecchioni (1977 : 105-109). Ensuite, survient l'émotion appelée par l'ensemble de l'énoncé et qui correspond à une conclusion argumentative qui ne résulte pas d'un processus d'inférences - jugé par Plantin trop mécanique dans le cadre de l'émotion -, mais d'une construction argumentative et qui pourrait correspondre à une « connotation affective » d'énoncé, cette fois. Il y aurait donc deux grands supports aux connotations : les mots et les énoncés.

Le rapport établi ainsi entre connotations et argumentation²⁸³ peut paraître audacieux - les deux termes relèvent de champs totalement différents -, mais il nous semble pouvoir se justifier dans la mesure où il est question, chez Plantin, d'« association » fondée sur les lieux communs et que, même pour la conclusion finale, le principe d'inférences logiques (entendons rapport mécanique cause -> conséquence) est

²⁸³ Eco (1972 : 93 et 161) relie également connotation et rhétorique.

rejeté. Il nous reste maintenant à voir si du côté des connotations rien ne s'oppose à l'établissement d'un tel rapport.

Kerbrat-Orecchioni (1977 : 11) a signalé le problème d'une définition de la connotation, celle de l'édition 1966 du *Larousse*, qui réduit le phénomène à « l'ensemble des valeurs affectives prises par un mot en dehors de sa signification (ou dénotation) ». Elle montre que ces valeurs affectives ne sont qu'une sous-catégorie d'un système beaucoup plus vaste et affine les critères de séparation entre dénotation d'une part, et connotation d'autre part. Elle conclut en ces termes :

La diversité des signifiants de connotation nous a permis de sortir d'une perspective strictement lexicaliste - mais sans atteindre pour autant le niveau phrastique. Car il faut bien admettre qu'à ce niveau, le problème de la décidabilité de l'opposition est beaucoup plus délicat : que faut-il considérer, dans une phrase, comme valeurs dénotatives (dont l'ensemble constitue son « contenu informationnel »), et comme nuances connotatives additionnelles ? (Kerbrat-Orecchioni 1977 : 230 ; nous soulignons).

Il semble que, du moins sur le plan des connotations affectives, le modèle argumentatif de l'émotion fourni par Plantin pourrait en expliquer le fonctionnement sur l'ensemble de l'énoncé phrastique.

La connotation affective est, pour Kerbrat-Orecchioni, un sous-ensemble des connotations énonciatives. Elle « peut être envisagée, soit dans la perspective de l'encodage (elle est alors indice d'un engagement émotionnel de l'énonciateur dans l'énoncé), soit dans la perspective du décodage (et les connotateurs affectifs fonctionnent comme des déclencheurs d'une réponse émotionnelle de la part du récepteur) » (1977 : 106). Le système global de Plantin fonctionne beaucoup plus au niveau du décodage de l'émotion parce que, sur le plan de l'encodage pur, le type d'énoncé pris en modèle par Plantin peut soit exprimer l'émotion réelle du locuteur, soit être utilisé au sein d'une stratégie argumentative afin de convaincre les autres de donner de l'argent. Sur l'état psychologique du locuteur, tout ce qui serait déductible à partir de l'énoncé de Plantin est que le locuteur sache que ce type d'énoncé ne peut laisser indifférent. Mais, au moment où cet énoncé est produit, le locuteur est-il en état émotionnel ou en indignation intellectuelle ? Nul ne peut trancher en dehors du contexte énonciatif. Par contre, la liste des catégories des types de signifiant dressée par Kerbrat-Orecchioni (1977 : 106) permet à la fois de décoder l'émotion du locuteur (tant ils sont liés au mécanisme d'encodage de l'émotion) et de la déclencher chez le récepteur. Ces signifiants peuvent être :

de nature intonative ;

de nature lexicale : exclamations et interjections ; mots ou morphèmes spéciaux (adjectifs affectifs, suffixes diminutifs, etc.)

de nature syntaxique : antéposition, dans certains cas de l'adjectif ; imparfait et énallage de personne à valeur hypocoristique (ex. : « Comme il était sage, mon bébé ! ») ;

répétitions ; utilisation de la phrase segmentée avec redondance des groupes nominaux, etc.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, ce sont les connotations de nature lexicale, les phénomènes intonatifs ayant déjà été étudiés lors du chapitre consacré à la communication non verbale²⁸⁴.

Kerbrat-Orecchioni cite, comme exemple de termes qui sont susceptibles de connoter l'émotion du locuteur sans la dénoter, des expressions comme « mon petit chou » ou « espèce de fasciste ». Elle se réfère alors Eco qui, dans *La structure absente*, distingue trois types de connotations :

certains d'entre elles ne se rencontrent qu'au niveau strictement individuel ;

d'autres sont stabilisées à l'intérieur d'une oeuvre entière : c'est ainsi que dans la pièce de G.B. Shaw « Androclès et le Lion », « la connotation "affection" à l'égard du stimulus-dénotation /lion/ est institutionnalisée à l'intérieur de l'oeuvre » ;

d'autres enfin, semblent relever du diasystème et fonctionner à l'échelle de toute une communauté linguistique : « il est possible que de vastes groupes humains associent une série de connotations émotionnelles - justifiées par toute une série d'interprétants - à la dénotation /camp de concentration/ ou /chambre à gaz/ (Eco, d'après Kerbrat-Orecchioni 1977 : 108).

Les subdivisions opérées par Eco intéressent au plus au point l'étude du mécanisme littéraire de la connotation émotive. Sur le plan de la macrocommunication, le niveau strictement individuel, qu'il se situe sur le plan de la connotation encodée ou décodée, est de peu d'intérêt. En effet, si le romancier a des mots qui pour lui ont des résonances particulières mais s'il n'arrive pas, selon les termes d'Eco, à « l'institutionnaliser à l'intérieur de l'oeuvre », le phénomène est dépourvu d'intérêt pour le lecteur. De même, si un lecteur quelconque en fonction de son histoire personnelle a un rapport particulier avec un mot susceptible de lui faire ajouter au terme une valeur affective, cela intéresse peu le critique qui ne pourra jamais tenter d'objectiver tous ces paramètres personnels si ce n'est en reconnaissant de manière globale la part individuelle de toute lecture. Par contre, ce niveau individuel est très utile pour comprendre certaines réactions émotionnelles des personnages. Les mots « téléphone » ou « docteur » vont se charger, dans un roman comme *Détruire*, de connotations affectives particulières, et ce sont ces connotations venues de l'histoire d'Élisabeth Alione qui expliqueront ses réactions fortement émotionnelles :

- Pourquoi n'avez vous pas écouté le deuxième docteur ? demande

²⁸⁴ Même si le terme de « connotation » n'a pas été utilisé, nous y avons montré que toute une série de phénomènes paraverbaux comme l'intonation, le rythme et le débit référaient à l'émotionnel. Nous n'avons pas employé le terme parce que, si ces divers phénomènes connotent bien l'émotion par rapport à l'énoncé, ils la dénotent par rapport à eux-mêmes.

Alissa. Élisabeth sursaute et pousse un cri léger. - Ah, vous avez deviné qu'il y avait quelque chose, dit-elle. (Détruire : 69). - L'année dernière, dit-elle, nous avons fait un voyage avec des amis. - Un docteur ? - Oui... un docteur et sa femme. - Vous avez beaucoup de docteurs parmi vos amis, dit Alissa. - Oui... assez... C'est intéressant ce qu'ils disent. - Ils vous parlent de vous, dit Max Thor. - C'est-à-dire... oui... (Détruire : 84-85).

Les indications narratives du premier extrait, les points de suspension qui vont croissant, ainsi que la suppression du contenu de la dernière réplique témoignent du trouble affectif dans lequel toute allusion au médecin plonge Élisabeth Alione. En fait, ce terme se charge pour Élisabeth Alione d'une grande affectivité puisqu'il réfère à son histoire d'adultère et à la mort de son enfant. Même si, dans l'absolu, médecin renvoie à maladie et maladie à perte (pouvant aller de la perte de santé à la mort), une des situations de base de l'émotion, et que ce terme est donc communément apte à se charger de connotations affectives, il semble que « médecin » ou « docteur » puissent, dans les conversations courantes, s'employer sans provoquer de décharges émotionnelles. En outre, cette libération émotionnelle constituera, tant pour les autres personnages que pour le lecteur, l'indice de la fracture personnelle. Ce sont les réactions émotionnelles d'Élisabeth qui pousseront Alissa à poursuivre son interrogatoire sur le sujet, et à connaître ainsi le passé d'Élisabeth. Ces connotations affectives individuelles serviront également d'indices pour le lecteur et participeront en profondeur à la création d'un personnage. Un mot comme « bal », un lieu comme « S. Thala » joueront le même rôle pour Lol. Quant au terme « lèpre », il suscitera la colère du vice-consul. Molière y puise d'ailleurs un des ressorts de son comique : Harpagon sursautant à la moindre mention de l'argent, le bourgeois gentilhomme aux indications de titres nobiliaires et le malade imaginaire ne se tenant plus, quand il entend parler de médecins ou de remèdes.

Les deux autres distinctions d'Eco fonctionnent à tous les niveaux de la communication.

La deuxième subdivision rejoint de près ou de loin les phénomènes d'auto-stéréotypie que nous avons analysés dans la première partie. Le mécanisme en est le même : il s'agit, au sein d'une oeuvre ou d'un univers romanesque, d'associer une connotation affective toujours identique, à l'égard de ce qu'Eco nomme le « stimulus-dénotation ». Chez Duras, des termes comme « forêt », comme « Dieu » ou « Juif » se chargent en permanence de ces valeurs. La forêt est en permanence le lieu de la peur, Dieu et les juifs sont associés à la douleur. Cette stabilisation, dans la communication entre personnages, mais aussi avec le lecteur, contribue à créer un univers romanesque.

Quant à la dernière subdivision, comme elle fonctionne au sein d'une communauté linguistico-culturelle donnée - et peut-être aussi par effet de mondialisation de la culture -, elle permettra d'en appeler à l'expérience affective commune pour faire agir les personnages en conformité ou en discordance avec ce partage émotionnel.

Un exemple de conformité entre réaction des personnages et réaction du lecteur se retrouve dans *La pluie* :

Ernesto avait dit qu'ils [Les Rois d'Israël] étaient morts. Comment ? avaient demandé les enfants. Ernesto avait dit : gazés et brûlés. Les brothers et sisters avaient sans doute déjà entendu dire quelque chose là-dessus. Quelques-uns ont

dit : ah oui... c'est ça... on savait. Quelques autres avaient pleuré comme après la découverte du livre (Pluie : 55).

L'extrait offre aussi la particularité d'opposer, dans cette conformité avec l'univers extra-romanesque, les deux attitudes possibles face au monde : une réaction intellectuelle faite de froideur et basée sur le savoir, une réaction émotionnelle faite du partage de la douleur. Une partie des *brothers* et des *sisters* s'efforce de rattacher l'information connotée à leur savoir antérieur, l'autre la vit sur le plan de l'empathie.

C'est *Abahn* qui présente le cas le plus frappant de discordance. Les personnages utilisent en permanence « camp de concentration », « chambre à gaz » - termes cités par Eco lui-même, comme illustration de sa théorie -, mais ils le font dans une telle froideur que leur attitude contraste totalement avec ce qu'un lecteur pourrait ressentir à l'évocation de ces simples mots :

Dans la pénombre les yeux bleus sont dans la direction d'Abahn. - Il n'y a pas de chambre à gaz ici. Il répond avec retard. Il la regarde fixement. - Il n'y en a pas, il n'y en a jamais eu ici. - Non. - Il n'y en a plus nulle part. - Non, il n'y en a plus. - Nulle part, dit Abahn. Le regard de Sabana s'absente encore (Abahn : 21).

Traiter de manière neutre des termes émotionnellement chargés pour le lecteur peut relever d'une stratégie narrative, évitant ainsi à la romancière de déformer l'émotion. Un autre procédé jouant sur la discordance consiste à associer des termes qui, en fonction de leur connotation culturelle, seraient inassociables, comme Hiroshima (connoté dramatiquement) est uni dans un titre à « mon amour ». L'association crée alors une réaction émotionnelle qui peut aller du simple étonnement du lecteur à son indignation totale, comme le prouve d'ailleurs la parodie du titre attribuée à Yourcenar :

Marguerite Duras, elle, attend et regarde les « textes et leurs transgressions, les défis du désir et de la jouissance qui s'y lisent, au point qu'une autre Marguerite, l'aristocratique Yourcenar justement, curieusement interpellée, n'aura de cesse d'ironiser à propos de Duras : « Après Hiroshima mon amour, à quand "Auschwitz mon chou" ? » (David 1996 : 165).

Dans le texte durassien, la connotation affective joue donc aux trois niveaux de signifiants lexicaux où elle peut s'opérer et joue un triple rôle fonctionnel dans la création littéraire : les connotations individuelles contribuent à créer un caractère de personnage, les connotations institutionnalisées dans l'oeuvre participent en profondeur à la création d'un univers et les connotations partagées au sein d'une communauté permettent d'expliquer une forme d'empathie du lecteur et des personnages, ou au contraire de mise à distance.

Il reste maintenant à envisager la sémantique des énoncés phrastiques, et à montrer comment fonctionne, au sein du dialogue durassien, l'association connotation-argumentation que nous avons opérée.

- Du sang sur sa bouche, dit-elle, et il l'embrassait, l'embrassait (Moderato : 34).

Sur le plan lexical, le « sang » est - culturellement du moins, sinon universellement - connoté douloureusement. Le terme évoque la blessure, la perte et renvoie à une image de mort. Quant au terme « embrasser », il dénote le fait de se donner un baiser, mais connote le rapport amoureux et donc Éros. Les termes utilisés réfèrent donc à Éros et Thanatos, que Plantin classe parmi les « dimensions principales de la topique de l'émotion » :

[...] certains thèmes sont porteurs d'émotion en eux-mêmes ; cette émotion peut être négative ou positive : catastrophes, guerres, maladies... / triomphes, guérisons, victoires... Ces éléments renvoient à deux classes d'émotion, l'une liée à Eros et l'autre à Thanatos (axe plaisir/déplaisir, dysphorique/euphorique). Cette donnée de base de la construction des émotions a toujours été mise au premier plan par la rhétorique [...] (Plantin 1997 : 88).

Nous avons vu que la rencontre de ces deux éléments suscitait dans l'univers durassien l'émotion brute. L'énoncé a une visée argumentative (le test du « mais » fonctionne). L'émotion servant de conclusion est l'émotion pure ou brute qu'Anne Desbaresdes vise à produire pour elle-même mais aussi pour Chauvin, dans le but de lui faire raconter ce qu'il sait sur les amants. L'énoncé se situe dans le cadre global d'un « devoir éprouver » qui vise à plus long terme un « devoir faire » qui chez Duras s'associe à un « devoir narrer » puisque dans son univers la parole a tendance à remplacer l'action. Mais une telle phrase vise aussi l'émotion du lecteur qui se retrouve dans une situation analogue à celle de Chauvin.

En outre, l'énoncé dans sa globalité témoigne d'une émotion éprouvée. Le « signifiant »²⁸⁵ en est la syntaxe et certains phénomènes phoniques. Sur le plan syntaxique, thématization et répétition jouent ce rôle. Sur le plan prosodique, de par sa syntaxe particulière, la phrase cumule toute une série d'accents au point qu'entre accent de groupes, accent de répétition et accent expressif, tous les mots ou presque sont censés portés un accent. Cette accentuation joue un rôle pour le lecteur, si l'on accepte que toute lecture n'est pas uniquement visuelle, mais se fait sous forme aussi d'une voix intérieure.

Un autre type d'énoncé connote l'émotion. Nous l'empruntons cette fois au vice-consul où il apparaît sous la plume de Peter Morgan :

L'enfant lui grouille dans le ventre de plus en plus : bataille de poissons dans son ventre, jeu sourd et comme gai de l'intolérable enfant (Consul : 12).

Ici, outre les connotations à support lexical (le mot « enfant »), l'antéposition de l'adjectif s'ajoute aux connotations affectives résultant de l'emploi de figures de style qui atteignent une densité plausible sous la plume d'un narrateur, mais peu acceptable dans la bouche d'un personnage. Des termes métaphoriques comme « grouiller » et « poisson » assimilant l'humain à l'animalité et donc l'enfant à de la vermine est une image très productrice d'émotion. Les associations sous forme d'oxymores où l'enfant connoté généralement positivement (connotation renforcée par un réseau constitué par des termes comme « jeu » et « gai ») est qualifié d'« intolérable » renvoient le lecteur à un sentiment d'indignation et de dégoût, à la limite du supportable, proche sans doute de ce que la mendicante devrait éprouver pour son enfant et pour son ventre. Il y a donc ici l'argumentation d'un véritable « devoir éprouver » qui témoigne, cette fois, d'une visée plus idéologique de combat contre l'injustice (coloniale ou autre), contre les systèmes qui laissent les hommes vivre dans un état de déchéance et de bestialité totales.

*** Actes de langage et émotion.**

²⁸⁵ Le terme est pris ici dans le sens de support formel de la connotation.

Notre but n'est nullement d'examiner, dans leur rapport avec l'émotion, la totalité des actes de langage qui pourraient être réalisés par les personnages, mais plutôt de tenter de dégager de manière globale comment les actes de langage peuvent s'articuler à l'émotion ou comment l'émotion s'insère au sein des actes de langage.

Théoriquement, l'émotion est triplement liée aux actes de langage puisque, en dehors du contenu propositionnel, elle peut apparaître au niveau de l'illocutoire, d'une part, et au niveau du perlocutoire, d'autre part. Nous classerons les différents actes en fonction du fait que l'émotion se situe déjà ou non au niveau de l'illocutoire, ce qui n'exclut nullement qu'elle puisse également relever du perlocutoire. En ce domaine, parler de dominante semble s'imposer.

(1) Émotion et illocutoire.

- Les expressifs.

Si l'on s'en tient à la catégorisation de Searle²⁸⁶ (1982 : 39-70), ce sont les « expressifs » qui correspondent fondamentalement à l'expression de l'émotionnel. Searle les définit comme suit :

Le but illocutoire de cette classe est d'exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité, vis-à-vis d'un état de choses spécifié dans le contenu propositionnel. Les paradigmes de verbes expressifs sont « remercier », « féliciter », « s'excuser », « présenter ses condoléances », « déplorer » et « souhaiter la bienvenue ». On remarque que les expressifs n'ont pas de direction d'ajustement. En accomplissant un expressif, le locuteur n'essaie pas de faire que le monde se conforme aux mots ni que les mots se conforment au monde ; mais en fait, la vérité de la proposition exprimée est présupposée (1982 : 54-55).

Kerbrat-Orecchioni (2000 : 48) explicite le lien entre les actes expressifs et l'émotion en ces termes :

Dans sa version « classique », cette théorie admet l'existence d'une classe particulière d'actes dits « expressifs », qui consistent à accomplir certains actes rituels comme l'excuse, le remerciement ou la congratulation, par le biais d'énoncés « exprimant » un « état psychologique » approprié (désolation, reconnaissance ou admiration). En d'autres termes, pour Searle ou Vanderveken :

—

(a) « je m'excuse d'être en retard » ne signifie rien d'autre que

—

(a') « je suis désolé d'être en retard », et inversement ;

—

(b) « je vous remercie d'être venu » ne signifie rien d'autre que

—

²⁸⁶ Pour rappel, cette dernière est une révision de la catégorisation d'Austin.

(b') « je vous suis reconnaissant d'être venu » et inversement.

Elle continue en disant qu'à partir d'une équivalence pragmatique, il ne faudrait pas en conclure à une synonymie et aboutit la nécessité de distinguer les énoncés de type (a) et (b), qui ont une fonction première « ritualiste »²⁸⁷, des énoncés (a'), (b') qui ont une fonction première « expressive ». En fait, les deux types d'actes témoignent de l'articulation entre émotion et politesse - les rituels ont comme fonction première de ménager les faces. Les actes du premier type témoignent d'une conscience émotionnelle, mais s'axent sur la politesse, les actes du deuxième type utilisent les affects comme instrument de politesse. Nous les avons étudiés en liaison avec le phénomène de la politesse car, fondamentalement, c'est le ménagement des faces qui prime dans la visée illocutoire de ce type d'actes, sauf dans le cas très particulier de la réitération ou de la répétition.

Imaginons qu'un individu, en recevant un cadeau, s'écrie : « Oh, merci, merci, merci beaucoup ». L'acte de langage ainsi posé vise beaucoup moins le ménagement des faces que l'expression de la joie et si le lien existe toujours avec la politesse, c'est plutôt dans le concept de politesse positive qu'il est à trouver. Chez Duras, nous l'avons signalé, le cas des remerciements se pose peu. Par contre, il se pose pour l'excuse où dans *Détruire*, Élisabeth Alione et Max Thor, lors de la partie de carte, ne cessent de s'excuser, que ce soit sous les formes émotio-centrées de l'expression de sa désolation ou sous les formes politesse-centrées de divers « pardon » ou d'« excusez-moi » très répétitifs. La réitération s'avère alors révélatrice d'une forte perturbation émotionnelle des deux personnages :

- A-t-on téléphoné pour vous ? demande Max Thor. - Non. Je suis désolée. - C'est à vous de jouer, monsieur Thor. - Pardon. Vous allez bien ? [...] - Dans quelques jours, dit Max Thor. Vous ne jouez pas ? - Pardon. - Je ne connais pas Grenoble, dit Stein. [...] - [...] Je crois que c'est à Max Thor de jouer. [...] - Prenez, dit-elle à Stein. Vous avez du jeu. - Pardon. C'est à Alissa de servir ? [...] - Alissa a beaucoup voyagé, dit Stein. Vous devriez jouer, c'est à vous. - Pardon, dit Max Thor. Vous allez à Paris tous les ans ; sans doute ? [...] - Cette année tous nos projets sont changés, dit Alissa. Nous ne savons pas encore où aller. C'est à Stein de jouer. - Pardon - il joue -, voilà. [...] - Vous ne voulez plus jouer, peut-être ? demande Max Thor. - Pardon. Vous allez à l'étranger, sans doute. [...] Le rire commence. Elle est seule à rire. - Oh... oui oui... excusez-moi... Nous sommes allés à... - Riez, dit Stein. [...] - Oui oui... nous sommes allés, excusez-moi... je ne sais plus... oui oui... nous sommes allés à Venise. [...] - Non non... à Venise... excusez-moi... nous sommes revenus par Rome... oui oui... revenus par Rome...c'est ça... (*Détruire* : 78-86 ; nous soulignons).

La répétition des excuses traduit un état émotionnel chez les personnages qui n'arrivent plus à se concentrer sur leur partie de cartes, l'événement important de l'interaction se situant dans la conversation où, à propos de la thématique des vacances, se profile la ré-évoque de l'adultère d'Élisabeth Alione. Mais le jeu narratif consiste aussi à désigner une communauté d'émotion. Max Thor et Élisabeth Alione se partagent l'essentiel des excuses, ce qui les place aux yeux du lecteur inscrit dans une communauté émotionnelle.

²⁸⁷ Elle signale à ce propos que la terminologie d'Austin, qui parlait de « comportatif », était meilleure.

Ils sont rejoints par Stein qui lui aussi, par l'amour qu'il porte à Alissa, participe à la circulation émotionnelle. La seule à ne jamais s'excuser est Alissa qui, dans le roman, est également la seule à garder une intelligence froide et rationnelle. Une hiérarchie se crée alors dans l'émotion allant d'Élisabeth Alione, véritable noyau émotionnel du roman, à Max Thor unit à elle par son amour-désir-intérêt pour aboutir à Stein que son amour pour Alissa range du côté des personnages émotionnels mais l'en éloigne dans le même temps, car il la rejoint dans sa volonté froide de destruction. Cette hiérarchie se répète dans le roman et devient définitoire des différents personnages. C'est donc un véritable procédé d'assimilation réactive qui est mis en place par la romancière, tout à fait parallèle à ce que nous avons déjà vu dans le chapitre de la communication non verbale où l'auteur associait, pour le lecteur inscrit, des personnages dans un même comportement, créant ainsi une similitude implicite entre eux.

Dans cet extrait, pourtant, si la répétition de l'excuse renvoie à un état émotionnel partagé, il ne s'agit nullement d'accentuer l'expression de la désolation des personnages - l'extrait se clôt d'ailleurs sur un fou rire irrépressible. Pourtant, dans les interactions réelles, si quelqu'un s'excuse en disant une phrase du type : « Pardon, je suis désolé, excusez-moi », l'effet sera bien celui d'une accentuation de l'expression de sa désolation. Dans les textes durassiens, le cas se produit lorsque la jeune patronne du bar de la Marine dans *Emily* comprend l'indiscrétion qu'elle vient de commettre à l'égard du *Captain* et que « rouge de confusion », elle s'excuse à plusieurs reprises.

En fait, parmi les actes expressifs, seuls les cas de la plainte et du regret sont suffisamment dégagés du problème de la politesse²⁸⁸ pour être examinés ici. Les deux actes ont en commun de porter sur la douleur ou la souffrance instantanée ou permanente. Mais la plainte est reliée au présent du locuteur, alors que le regret porte sur un passé même immédiat. En tant qu'actes de langage, s'ils ne sont ni l'un, ni l'autre abondamment représentés dans l'univers durassien - ils présupposent en fait une conscience et donc une forme de rationalisation de l'événement-déclencheur et de l'émotion éprouvée, peu en rapport avec l'attitude globale des personnages - le regret l'est encore moins que la plainte. Quand il s'exprime, il se porte plutôt sur un événement ponctuel que sur une période de vie ou sur un événement passé :

²⁸⁹ [...] - **Il s'adresse à Charles Rossett. - Vous avez parlé ensemble, j'ai vu. Des Indes ? - Oui. À moins que ce soit sa... façon qui porte à le croire, il me semble qu'il se moquait... Michael Richard est intrigué. - J'aurais voulu aller vers lui. Anne-Marie m'a empêché, je le regrette, oh ! comme je le regrette. - Tu n'aurais pas pu le supporter, dit Anne-Marie Stretter (Consul : 153).**

L'extrait témoigne à double titre du sentiment de regret du personnage : l'énoncé au conditionnel passé, l'utilisation du verbe « regretter » lui-même. Mais, en plus une série de renforceurs d'émotion se trouvent au sein de la réplique - répétition du verbe, présence de l'interjection - qui tendent à montrer que le sentiment est encore vécu sur le mode émotionnel lors de sa restitution dans le dialogue. Pourtant, le regret fonctionne aussi en

²⁸⁸ Nous disons « suffisamment » et non « totalement » parce qu'aucun acte de langage n'est totalement à dégager de la politesse, et que se plaindre est en liaison avec la loi de dignité, notamment.

²⁸⁹ Dans ce passage, les « — » sont à envisager dans la gestion romanesque du polylogue.

reproche indirect fait à Anne-Marie Stretter qui d'ailleurs s'en justifie. Ici, le regret a son plein statut de sentiment-émotion, mais il peut aussi être un acte de politesse (proche de l'excuse). Le verbe a alors un emploi performatif :

Il la regarde longtemps. Elle dit : Non, il ne l'a jamais vue avant ce soir-là, dans ce café au bord de la mer. Elle regrette (Yeux : 44).

Cette expression - « elle regrette », forme du style indirect libre pour « je regrette » - situant l'acte entre regret réel et simple formule de politesse est assez représentative des formes de regrets chez Duras où les personnages sont trop dans le présent douloureux pour regarder leur passé. Du passé, ils en portent essentiellement une honte viscérale.

La *plainte*, acte de langage, dans la structure « je me plains de » est, en fait, plus strictement reliée au sentiment de mécontentement qu'à une émotion et c'est ce sentiment qui peut, lui, résulter d'une douleur ou d'une souffrance profonde. L'émotion n'est donc convoquée ici qu'au deuxième degré. Pour que cet acte de langage témoigne plus directement d'une émotion alors partagée, il faut que la structure syntaxique soit du type « plaindre quelqu'un ». Mais globalement, et malgré sa polysémie, la plainte trouve rarement grâce dans l'univers durassien où elle est plutôt évoquée sous le mode de la dénégation :

Il me plaint, je lui dis que non, que je ne suis pas à plaindre, que personne ne l'est, sauf ma mère (Amant : 51).

L'héroïne voit plus dans cette plainte un signe de pitié que d'empathie ; ce en quoi elle n'a pas totalement tort, dans la mesure où l'empathie peut être feinte pour faire comprendre à l'autre sa supériorité personnelle et son mépris profond :

Un grand calme s'empara de Mademoiselle Giraud. - Je ne peux rien vous dire d'autre que ceci : je vous plains. L'enfant, subrepticement, glissa un regard vers cette femme tant à plaindre et qui riait (Moderato : 75).

Les mères de l'univers durassien sont à plaindre, notamment de par leur maternité même. Pourtant, qu'il s'agisse de la mère de *L'amant* ou d'Anne Desbaresdes, aucune d'elles ne se plaint véritablement :

Ma mère n'a jamais parlé de cet enfant. Elle ne s'est jamais plainte. Elle n'a jamais parlé du fouilleur d'armoires à personne. Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée (Amant : 97).

Même dans le *Barrage*, la mère récuse la plainte :

« Pourquoi tu chiales ? demanda Suzanne. - Ça va recommencer, il va falloir tout recommencer. - Faut pas te plaindre, dit Suzanne. - Je ne me plains pas, mais j'ai plus la force de recommencer encore une fois. » (Barrage : 211).

Cette façon de ne pas se plaindre de drames qui les affectent confère généralement aux mères des romans durassiens un certain courage. Quant aux personnages de douleur que sont les héroïnes durassiennes, le fait de se plaindre constitue un exutoire tellement limité et insuffisant qu'elles arrêtent bien rapidement d'y recourir :

Elle prononça son nom avec colère : Lol V. Stein - c'était ainsi qu'elle se désignait. Puis elle se plaignit, plus explicitement, d'éprouver une fatigue insupportable à attendre de la sorte. Elle s'ennuyait, à crier. [...] Puis Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler

Ravissement : 23-24).

Les seuls êtres à se plaindre réellement sont les êtres sociaux, comme Mademoiselle Giraud, qui, pourtant, n'ont aucune raison fondamentale de le faire :

- Quel métier, quel métier, quel métier, gémit-elle (Moderato : 10),

comme les frères de l'héroïne dans *L'amant*, les personnages des *Chevaux* ou encore les ouvriers de *Moderato* qui se plaignent tous pour des motifs futiles :

Mes frères sont très vite saouls. Ils ne lui parlent pas pour autant, mais ils tombent dans la récrimination. Le petit frère surtout. Il se plaint que l'endroit soit triste et qu'il n'y ait pas d'entraîneuses (Amant : 67). Il y avait deux jeunes gens dans la barque, qui se plainquirent qu'il n'y eût plus de bal depuis deux jours, qui étaient venus dans l'intention de s'amuser et qui ne s'amusaient pas du tout (Chevaux : 63). - Tu as vu, dit Ludi, ce soleil sur le marbre ? C'était presque le soleil grec. De quoi vous rendre soûl. Non, il ne faut pas se plaindre de la chaleur. - Qui s'en plaint ? demanda Sara (Chevaux : 138). Après son départ, la patronne augmenta le volume de la radio. Quelques hommes se plainquirent qu'elle fût trop forte à leur gré (Moderato : 124).

Ces personnages se plaignent de petits désagréments ou de l'absence d'amusement. Leur plainte est à la limite du ridicule, comme celle de Tatiana face à la douleur de Lol :

Tatiana se plaint, dans un long soupir, lassé. - Chez moi c'est encore le désordre noir. Mon mari est riche, je n'ai pas d'enfants, que veux-tu... que veux-tu... (Ravissement : 92).

Seul, l'enfant a assez de sagesse pour arrêter sa plainte, lorsque celle-ci n'est pas en harmonie avec l'état de sa mère :

Anne Desbaresdes s'arrêta. - Je suis trop fatiguée, dit-elle. - Mais j'ai faim, pleurnicha l'enfant. Il vit que les yeux de cette femme, sa mère, brillaient. Il ne se plaignit plus de rien (Moderato : 96).

Se plaignent aussi les voisins de la famille d'Ernesto, mais alors la plainte prend un sens quasiment juridique et traduit une indignation profonde :

Plusieurs fois il y avait eu des plaintes dans la commune : des nouveaux arrivants qui s'indignaient qu'on puisse traiter des enfants comme elle traitait les siens. Dehors toute la journée et pas d'école. Mais ces plaintes n'avaient jamais été retenues contre la mère. Elle disait : vous voulez que je les mette à l'Assistance Publique, c'est ça ? Les gens s'excusaient et repartaient effrayés (Pluie : 48).

Dès lors, tout se passe comme si, dans l'univers durassien, les gens qui se plaignent sont ceux qui ont le moins de légitimité à le faire et que ceux qui, suite à de grands échecs ou à de grandes douleurs, auraient pu le faire, s'y refusent par excès de douleur ou par courage, seulement capables d'une plainte proche d'un gémissement qui n'a pas encore le statut d'un acte de langage, mais qui rend mieux que toute parole l'extrême déchirure dans laquelle ils se trouvent.

- Les autres actes.

D'autres types d'actes de langage, comme les « directifs », sont susceptibles d'exprimer un état psychologique du locuteur et de traduire son état émotionnel. Sans que cet état psychologique ne soit réellement définitoire de la visée illocutoire de l'acte,

l'intensité de l'affect va jouer un rôle dans la portée illocutoire de l'acte. Des actes comme « supplier », classés par Searle dans les directifs ou des actes comme « menacer » qui relèvent, à notre avis, à la fois des directifs dans la mesure où la « direction d'ajustement va du monde aux mots » et des « promissifs » dans la mesure où ils obligent, comme le dit Austin²⁹⁰, « celui qui parle à adopter une certaine conduite »²⁹¹, non seulement visent l'émotionnel au niveau du perlocutoire, mais témoignent aussi d'un émotionnel au niveau du locuteur, susceptible de garantir la réalisation illocutoire de l'acte.

La *menace* plonge souvent l'allocutaire dans un trouble intense parce que, comme le dit Danblon (2000 : CD-Rom), « la menace se décrit [...] avec intention perlocutoire de la part du locuteur [...] d'intimider ou de susciter la crainte ». Mais elle traduit aussi un état émotionnel chez le locuteur qui influe sur la portée illocutoire de l'acte. Chez Duras, elle traduit généralement la colère :

Il rappelle que les gros morceaux de viande c'est pour lui, qu'il ne doit pas l'oublier. Sans ça, dit-il. [...]. Il attend que le petit frère ose dire un mot, un seul mot, ses poings fermés sont déjà prêts au-dessus de la table pour lui broyer la figure. Le petit frère ne dit rien. Il est très pâle. Entre ses cils le début des pleurs (Amant : 99 ; nous soulignons).

L'exemple contient bien une menace - même si ici l'acte de langage est réduit à ce qu'on pourrait appeler un simple opérateur stéréotypé. Le locuteur a les « poings fermés », ce qui témoigne de sa colère et rend la menace crédible. Silence, pâleur et pleurs sont les signes de l'effet perlocutoire²⁹² de l'acte et donc de l'état émotionnel provoqué chez le petit frère.

Un autre exemple où la menace est clairement reliée à la colère du locuteur se retrouve dans *Le consul*, où la mère chasse sa fille enceinte :

Elle insiste [...] : Je suis trop petite encore, je reviendrai. Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer (Consul : 10).

Les menaces, dans l'univers durassien, sont d'ailleurs très souvent proférées par les frères aînés et les mères, parce qu'ils détiennent, au sein de la famille, le pouvoir nécessaire pour leur donner une certaine crédibilité. Comme ce sont essentiellement des êtres de colère, la menace en est donc plus crédible encore²⁹³.

Toutefois, la menace peut être liée moins à la colère qu'à un état d'énerverment :

« Emmène-moi, dit Suzanne, emmène-moi, Joseph. » La mère gueulait.

²⁹⁰ Searle reprend la définition d'Austin.

²⁹¹ Danblon (2000 : CD-Rom) classe la menace dans les prédictifs et déclare que, selon Searle et Vanderveken, leur but illocutoire est commissif, mais notre propos n'est pas ici de rentrer dans l'immense problème que pose la classification des actes de langage.

²⁹² Pour rappel, il s'agit ici de « l'acte perlocutoire (ou perlocutionnaire), accompli *par le fait de dire*, correspondant à l'effet qui est dérivé de l'acte illocutoire, et qui se produit sur le co-énonciateur » et que Neveu (2000 : 7) oppose à « l'acte perlocutoire non conventionnel [qui] n'est pas inscrit dans le système de la langue ».

²⁹³ La menace est par définition plus crédible dans une relation verticale. En relation horizontale, il est nécessaire que la colère s'y associe.

« J'emmène pas de femme dans une chasse de nuit et toi, si tu queules, j'y vais tout de suite » (Barrage : 28 ; nous soulignons). - Je ne veux pas savoir s'il est difficile ou non. Madame Desbaresdes, dit la dame. Difficile ou pas, il faut qu'il obéisse, ou bien (Moderato : 9 ; nous soulignons). - Si vous étiez ma bonne, dit Gina, je vous enverrais une paire de gifles. - Faut pas dire ça, dit la bonne, vous les connaissez pas, madame Ludi (Chevaux : 83).

Dans les trois exemples, les menaces perdent de leur force, voire de leur contenu. Dans le premier cas, Joseph ne menace sa mère que d'un fait qui de toute manière se produira. Dans les deux exemples suivants, tout se passe comme si le locuteur ne se conférait pas à lui-même le droit de menacer. Le professeur de piano s'auto-interrompt et Gina exprime très clairement qu'elle n'est pas la personne autorisée pour la réalisation d'un tel acte. Ce faisant, elle transforme l'acte en reproche indirect²⁹⁴ aussi bien à l'égard de la bonne qu'à l'égard de Jacques et de Sara.

Indépendamment d'être unies par l'illocutoire et par le perlocutoire, émotion et menace le sont encore d'une troisième manière : le locuteur peut menacer l'autre d'un déchaînement émotionnel - ce qui tend à prouver que l'émotion effraie - ou, au contraire, d'une rupture sentimentale. Les deux cas se retrouvent chez Duras :

Le père : Attention Natacha... je m'en vais m'énerver qu'ça va pas tarder... (Pluie : 28). D'une voix soulagée en apparence, d'un ton presque léger, Tatiana Karl profère une menace dont elle ignore la portée, qui contient pour moi une épouvante sans nom. - Vois-tu, si tu changeais trop à mon égard, je cesserais de te voir (Ravissement : 161).

L'émotion se retrouve alors dans le contenu propositionnel de l'acte de langage. L'exemple du *Ravissement* témoigne de la triple insertion de l'émotion au sein de la menace. C'est bien sous l'effet d'une émotion²⁹⁵, - que Tatiana feint de maîtriser, comme l'indiquent les notations paraverbales - qu'elle profère sa menace à l'égard de Jacques Hold. Cette menace engendre un effet perlocutoire qui dépasse le simple effet conventionnel de l'acte et qui suscite un commentaire de la part du narrateur-personnage. Si la peur constitue l'effet perlocutoire dérivé de l'acte illocutoire réalisé par la menace, et donc le perlocutoire conventionnel, l'effet que l'acte produit ici sur J. Hold va au-delà du conventionnel, puisqu'il confine à l'épouvante et a pour cause profonde le lien, ignoré de Tatiana, entre leur relation et Lol. Quant à l'objet de la menace, il réside dans le fait de mettre un terme au rapport affectivo-sexuel qu'ils entretiennent tous les deux et relève donc sinon de l'émotion du moins de l'affect.

Mais la menace n'est pas toujours liée à l'émotion du locuteur et elle peut relever d'une simple stratégie argumentative de sa part. Elle consiste alors simplement à faire peur pour amener l'allocutaire à agir dans le sens souhaité :

²⁹⁴ Searle (1982 : 71) définit l'indirection comme suit : « une phrase qui contient des marqueurs de force illocutoire propres à une espèce données d'actes illocutoires peut être énoncée pour accomplir en sus un autre type d'acte illocutoire. Il y a aussi des cas où le locuteur peut énoncer une phrase et vouloir dire ce qu'il dit, mais signifier encore une autre illocution de contenu propositionnel différent ». Searle poursuit alors en donnant l'exemple désormais célèbre du « Peux-tu attraper le sel ? ».

²⁹⁵ Obéissant à un ordre de Lol, J. Hold venait de lui faire une déclaration d'amour dont elle avait perçu la fausseté. C'est encore sous le coup de l'émotion reliée à « l'outrage » reçu qu'elle profère sa menace.

Les brothers et les sisters, quand ils étaient tout petits, Ernesto leur disait : Si vous traversez l'autoroute, même une fois, la mère, elle me tuera (Pluie : 94). Elle était restée assez naïve pour les insulter et les menacer d'une plainte en haut lieu. [...] Mais la mère était revenue à la charge avec une telle persévérance qu'ils s'étaient vus obligés, pour s'en débarrasser, de la menacer. Si elle continuait, ils lui reprendraient sa concession dans le délai prévu. C'était l'argument le plus efficace dont ils disposaient pour faire taire leur victime (Barrage : 21).

L'exemple du *Barrage* présente les deux types de menace : celle de la mère issue de la colère et celle de l'administration présentée explicitement comme argument pour éloigner la plaignante. Quand la menace est reliée à une stratégie argumentative, elle émane de quelqu'un qui a une autorité quelconque sur l'autre. En fait, tout se passe comme si, en relation verticale, la position haute assure la crédibilité de la menace, alors qu'en relation horizontale et surtout en position basse d'une relation verticale, ce rôle est dévolu à la colère.

La *supplication* est l'acte directif où l'émotion du locuteur est tellement présente qu'on pourrait, s'il n'était explicitement repris par Searle (1982 : 53) dans la liste des directifs à cause de sa direction d'ajustement, le classer dans les expressifs. Duras accentue d'ailleurs l'aspect émotionnel de l'acte :

Et d'un seul coup c'est elle qui supplie, elle ne dit pas de quoi, et lui, il lui crie de se taire, il crie qu'il ne veut plus d'elle, qu'il ne veut plus jouir d'elle, et les voici de nouveau pris entre eux, verrouillés entre eux dans l'épouvante, et voici que cette épouvante se défait encore, qu'ils lui cèdent encore, dans les larmes, le désespoir, le bonheur (Amant : 123). Après, dans les cris, elle a insulté, elle a supplié, imploré qu'on la reprenne et qu'on la laisse à la fois, traquée, cherchant à fuir de la chambre, du lit, y revenant pour se faire capturer, savante, et il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même - Tatiana ne se nomme pas elle - dans les deux noms qu'elle se donnait : Tatiana Karl et Lol V. Stein (Ravissement : 189). M. Jo s'empara de la main de Suzanne pour la retenir de glisser dans la cruauté. Il avait une expression suppliante, comme près des larmes. « Vous savez bien que Joseph aura son auto, vous me faites devenir méchant » (Barrage : 89). Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire (Ravissement : 22).

Qu'il s'agisse d'une supplication sexuelle, comme dans les deux premiers exemples ou d'une supplication tentant d'éviter la séparation ou la rupture, comme dans les deux exemples suivants, elles constituent bien l'expression d'une émotion qui va de l'émotion voluptueuse à la douleur.

Cette supplication peut aller jusqu'à la perte totale de dignité, comme dans cet exemple du *Ravissement* :

Elle se laisse glisser sur le sol, muette, elle prend une pose d'une supplication infinie. - Je vous en supplie, je vous en conjure : ne le faites pas (Ravissement : 117).

La même chose se retrouve chez le vice-consul, quand il supplie Charles Rossett de l'écouter (*Consul* : 167) et de monter discuter avec lui ou quand il supplie Anne-Marie

Stretter de lui nommer la douleur de Lahore (*Consul* : 127) et les invités de le garder à la soirée (*Consul* : 146-147). En fait, la supplication convient bien à l'héroïne durassienne parce qu'elle correspond sur le plan de la politesse à une perte de face positive et à un placement de soi-même en position basse. Cet acte est alors à examiner en rapport avec l'émotion créée chez le lecteur inscrit où assister à la perte de dignité d'un personnage peut soit bouleverser en profondeur, soit créer le ridicule du personnage. Nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'émotion visée.

(2) Émotion et perlocutoire.

Une série d'actes de langage n'expriment pas l'émotion du locuteur : ils peuvent soit viser celle de l'allocutaire, soit la provoquer sans l'avoir recherchée intentionnellement (Moeschler 1985 : 29). Chez Duras donc, de nombreux actes de langage produiront l'émotion de l'allocutaire.

- Les directifs.

L'ordre peut avoir cet effet, dans la vie réelle notamment. Lane-Mercier déclare à ce propos :

C'est ainsi que l'acte d'ordonner par exemple, peut susciter indifféremment, en plus de la relation conventionnelle établie entre le locuteur et l'auditeur, un effet supplémentaire de peur, de colère, d'embarras, ou d'ennui chez ce dernier (1989 : 99).

Chez Duras, l'ordre est simplement exécuté - ou plus rarement refusé - sans qu'aucun état d'âme n'accompagne son exécution :

- Parlez-moi. Elle fit un effort, trouva quoi dire. [...] - Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là où ils étaient, oui. Parlez-moi. - Je ne sais plus, avoua-t-elle. [...] Il releva sa main, lui fit signe de rester encore. Elle resta (Moderato : 42-49). « Donne-moi du café. » Suzanne se leva et alla prendre le litre de café froid sur le buffet. Elle en versa une tasse et lui porta. La mère geignit doucement en prenant la tasse des mains de Suzanne. « Je n'en peux plus, donne-moi mes pilules. » Suzanne alla chercher les pilules et les lui rapporta. Elle obéissait en silence. [...] « Donne-moi mes lunettes. » Suzanne alla chercher les lunettes dans la chambre et les lui ramena. Elle pouvait lui demander encore bien des choses, son livre de compte, son sac. Il fallait lui obéir. C'était son plaisir d'éprouver la patience de ses enfants, c'était sa douceur (Barrage : 95-96).

Ce sont donc des héroïnes profondément inscrites dans l'obéissance et dans la soumission que crée Duras. L'exception est la bonne des *Chevaux* qui, perpétuellement, se rebelle contre les ordres donnés :

- Je ne sais pas, dit Sara. Ce soir, il faut que vous restiez pour garder le petit, je rentrerai plus tard, après la fin des bals. La bonne parut d'abord surprise puis ennuyée. -Ça tombe mal, dit-elle, justement je lui avais donné rendez-vous (Chevaux : 170).

S'opère ainsi un contraste entre l'émotion attendue par le lecteur inscrit et l'émotion réellement éprouvée. L'émotion de la bonne surprend le lecteur au vu de sa connaissance du monde, alors que pour l'exemple du *Barrage*, c'est l'attitude de soumission totale de

Suzanne qui surprend. Une forme de colère contenue ou un embryon de rébellion contre cette mère despotique aurait semblé normal. En fait, l'héroïne est soumise quand elle n'« existe » pas vraiment, alors qu'elle soumet les autres quand elle pressent qu'elle pourrait « être ». Cette soumission profonde à la mère sera reproduite également dans les rapports conjugaux, mais non dans leurs rapports amoureux où ce sont plutôt elles qui exigent :

Jeanne²⁹⁶ : Chante-moi, Ernesto. Ernesto, chante : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai. [...] Jeanne : Redis les paroles sans chanter, Ernesto. Ernesto dit les paroles sans chanter. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto. Jamais je ne t'oublierai. Jeanne : Encore, Ernesto. Ernesto dit les mots. Jeanne écoute chaque mot. Ernesto : Sur la plus haute branche un rossignol chantait, chante rossignol chante si tu as le coeur gai Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes (Pluie : 130).

Tout le texte accentue l'exécution de l'illocutoire, d'une part par un commentaire narratif de l'ordre du métadiscursif, d'autre part en reproduisant la réalisation de l'illocutoire. Ce rapport ordre-soumission participe de l'osmose émotionnelle des frère et soeur amants, mais se retrouve de manière plus générale chez tous les amants durassiens, avec le même procédé d'écriture consistant à appuyer l'exécution de l'illocutoire :

Elle lui dit de fermer les yeux, de se faire aveugle en quelque sorte et de se souvenir d'elle, de son visage. Il le fait. Il ferme les yeux très fort et longtemps comme les enfants le font (Yeux : 41).

Mais c'est *L'amant* qui explicite et généralise cette domination féminine :

Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. Donc que d'autres que lui pourraient être aussi à sa merci si l'occasion se présentait (p. 46).

Le contraste entre l'émotion attendue et l'émotion décrite est également utilisé pour faire apparaître la cruauté des individus, ici des administratifs :

On entend ma mère qui pleure et qui les [les chettys] insulte, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent (Amant : 38).

L'état émotionnel de la mère ainsi que l'ordre qu'elle donne à ces administrateurs de sortir de chez elle, auraient dû au minimum les conduire au départ. Pourtant, ils restent dans une indifférence absolue face à cette femme spoliée envers qui ils auraient dû, normalement, éprouver honte ou pitié. Leur attitude renforce - pour le lecteur occidental, du moins - non seulement l'impression de profonde cruauté du système administratif, mais réfère aussi à la vision stéréotypée selon laquelle les asiatiques arrivent au parfait contrôle de leurs émotions.

À côté des différents effets perlocutoires, l'ordre, s'il n'est pas exécuté, peut provoquer la colère de celui qui le donne. Il y voit alors une remise en question fondamentale de son autorité. Tel est le cas du professeur de piano dans *Moderato*, devant le refus réitéré de jouer de la part de l'enfant.

²⁹⁶ Nous nous sommes permise de corriger une erreur typographique de notre édition en remplaçant « Ernesto » par « Jeanne » dans la mesure où de nombreux marqueurs (vocatif, alternance des tours...) indiquent qu'il s'agit bien de la jeune fille.

La *demande* est déjà un acte complexe en lui-même, dans la mesure où elle peut équivaloir à un ordre - il s'agit alors d'une demande de faire - ou à une demande d'informations. Mais, complexe, cet acte l'est encore plus dans son rapport avec l'émotion. Quand la demande équivaut à un ordre, elle ne suscite pas d'émotion particulière et se traduit en général par la simple exécution de ce qui est demandé :

La main sur l'épaule se retire. L'ambassadeur demande deux coupes de champagne. Ils boivent (Consul : 117). Il lui demande de remettre ses vêtements et d'aller sous la lumière pour qu'il la regarde. Elle le fait (Yeux : 43).

Les exemples réfèrent à deux situations différentes : le premier présente une demande au sein d'un rapport hiérarchique, l'autre au sein d'un rapport amoureux. Dans les deux cas, elle est exécutée. La différence se situe dans le fait que le rapport hiérarchique conditionne tellement la réalisation de ce type de demande que le narrateur n'éprouve pas le besoin de formuler cette réalisation de manière explicite. L'accomplissement de l'acte figure, en réalité, sous forme de présupposition dans le verbe « ils boivent ». À noter aussi que l'équivalence pragmatique entre demande et ordre n'est pas une équivalence sémantique, comme le prouve l'exemple suivant :

Elle réclamait d'être embrassée sans le demander (Ravissement : 167).

Le verbe « réclamer » est en rapport sémantique étroit avec l'ordre. La phrase prouve que l'on peut donner des ordres sans passer par la formulation explicite de la demande. Ce verbe traduit sans doute une exigence de la posture et du regard, c'est-à-dire des indicateurs non verbaux (comme dans les représentations cinématographiques du baiser), sans que l'exigence en soit explicite. La demande, quand elle équivaut à un ordre, doit, elle, toujours être explicite. Mais la demande est aussi un signe de politesse et un atténuateur de l'ordre. En ce sens, elle traduit la civilité de l'ambassadeur qui demande au lieu d'ordonner.

Seules, les demandes d'ordre sexuel échappent parfois à la règle de réalisation, et génèrent alors une émotion chez le personnage qui ne peut pas la réaliser :

Une nuit. Elle lui demande s'il pourrait le faire avec sa main, sans s'approcher d'elle pour autant, sans même regarder. [...] Il ne peut pas arriver à dire l'effet que lui fait cette demande de sa part (Yeux : 45).

Quand la demande est reliée au désir d'obtenir une d'information, elle peut générer un effet perlocutoire dans la mesure où elle constitue une intrusion territoriale. Les questions sont souvent indiscretes. La formule qui consiste à dire « il n'y a pas de questions indiscretes, il n'y a que des réponses » et l'inquiétude éprouvée par les invités de Lol témoignent de l'indiscrétion de toute question :

On pose des questions à la maîtresse de maison. [...] On lui parle parce qu'il le faut mais on a peur de ses réponses (Ravissement : 143 ; nous soulignons).

Chez les personnages principaux, il est assez rare que les demandes d'information produisent un effet perlocutoire. Ceci confirme le fait qu'ils laissent facilement envahir leur territoire personnel. Quelques rares exemples où l'héroïne réagit émotionnellement à la question d'une autre femme se trouvent disséminés çà et là dans l'oeuvre :

- Vous y pensez beaucoup ? Elle a tressailli sous le coup de la question. Ses joues sont moins pâles (Détruire : 58). - Quelles courses ? demande brutalement Tatiana. Lol lève la tête, s'affole ? (Ravissement : 94).

En fait, les demandes dérangent généralement plus les êtres sociaux tels que les maris, les enseignants ou les femmes socialisées que les héroïnes :

- Vous a-t-elle parlé de nous ? - Pas encore. [...] - [...] Vous a-t-elle parlé de nous ? Bernard Alione se met à parler rapidement. - Non, mais elle le fera plus tard... j'en suis sûr... vous avez remarqué, elle est très réservée... sans raison... même avec moi, son mari. - Quand elle est partie, demande Alissa, quand elle vous a demandé de venir faire un séjour dans cet hôtel, elle ne vous a pas dit pourquoi ? - De quoi vous mêlez-vous ? crie faiblement Bernard Alione (Détruire : 116-117 ; nous soulignons).

Les marqueurs paraverbaux de l'émotion de Bernard Alione sont nombreux, mais ils n'apparaissent toutefois pas à la première question. C'est la répétition de la question qui provoque l'effet émotionnel. Jacques aussi marquera une trace d'émotion suite à une question de sa femme :

- Et puis Diana, tu sais bien, je te l'ai donnée [...] - Quand me l'as-tu donnée ? demanda Sara. - Peu importe, dit Jacques, surpris (Chevaux : 119).

La question de Sara surprend Jacques parce que, par cette question qui porte sur la temporalité, Sara dit implicitement qu'elle n'a pas eu connaissance de ce « don » auquel Jacques fait allusion et en nie ainsi l'existence. Si la question est saugrenue, elle peut, comme nous l'avons vu, engendrer le rire, notamment quand, dans *Les chevaux* (p. 69), Sara demande à l'homme du bateau son opinion et qu'il n'en a pas. Si la question est intime, elle peut engendrer le trouble ou l'émotion, comme les questions que pose Alissa à Élisabeth Alione sur son passé. Si la question est prise comme fausse question, elle peut engendrer l'énervement ou la colère :

Elles s'en allèrent. Gina avait l'air préoccupée. - Tu es encore allée voir les parents du démineur ? demanda Sara. - J'en viens, dit Gina. Elle ajouta : Pourquoi tu me demandes ça ? (Chevaux : 24).

La question de Gina portant sur la pertinence de la demande de Sara traduit, chez elle, un certain énervement, montrant qu'elle perçoit la question comme un reproche dont le « encore » pourrait constituer le marqueur. C'est aussi la colère qui est engendrée quand la question est prise comme impertinence :

- J'ai dit, dix minutes. Encore. [...] - Pourquoi ? demanda-t-il. Le visage de Mademoiselle Giraud, de colère, s'enlaidit tant que l'enfant se retourna face au piano (Moderato : 73).

Mais, plus généralement, Duras joue sur le contraste entre l'absence d'émotion dans le texte et l'émotion attendue par le lecteur :

- Pourquoi ne pas vous tuer ? Pourquoi ne vous êtes-vous pas encore tuée ? - Non, vous vous trompez, ce n'est pas ça. Elle le dit sans tristesse (Ravissement : 169).

Deux questions aussi directes sur le suicide (pouvant en outre passer pour le reproche indirect d'être encore en vie) devraient susciter une émotion, surtout chez un être aussi fragile que Lol. Pourtant, Lol y répond sans émotion aucune, sans doute parce qu'elle est déjà dans une forme de mort à elle-même. Le fait est souligné par le narrateur comme attente contrariée. Le même phénomène se produit lorsque le jeune homme demande à la jeune fille des *Yeux* (p. 16) si elle n'est pas une prostituée. Nous avons vu que c'était

alors la négation, sous forme d'un « elle ne s'étonne pas » et d'un « elle ne rit pas non plus », qui signalait l'attente émotionnelle du lecteur. Aucune réaction non plus chez Lol (p. 31) lorsque Jean Bedford la demande en mariage. Elle se contente d'accepter. Cette absence de réaction émotionnelle lorsqu'il est question de choses conventionnellement aussi graves que la mort, la perte de dignité dans la prostitution ou aussi heureuses qu'une demande en mariage contribue à faire de l'héroïne une figure de l'indifférence. Et Duras jouera en permanence sur le contraste entre la passivité sociale, l'indifférence émotionnelle, le silence posé en trait définitoire de l'héroïne dans sa présentation sociale et son intense activité tant stratégique qu'émotionnelle et communicationnelle lorsqu'il sera question de son être.

Mais la demande peut aussi traduire l'état émotionnel du locuteur. L'étonnement ou la colère peuvent pousser les personnages à demander des informations :

J'entends Tatiana demander : - Pourquoi désires-tu me revoir ? Cette photo t'a-t-elle donné envie de me revoir à ce point ? Je suis intriguée (Ravissement : 86). - Pensez-vous. Il dit simplement qu'il comprend, que lui, à sa place, il ferait comme elle. Moi, à la place du chef, comment que je les forcerais, comment. - Comment ? dit Jacques. Il avait un peu pâli de colère (Chevaux : 60).

L'étonnement est un des moteurs profonds de la demande d'explication et c'est sous l'impulsion de la colère que Jacques pose sa question. Parfois, c'est l'indignation qui pousse le personnage à poser des questions ou à demander une information qui relèverait alors de la justification :

- Tu as vu cette Gina qui aurait voulu qu'on arrête les bals, tu as vu ? peut-être qu'elle aurait voulu qu'on soit tous là à veiller nous aussi, comme les vieux ? (Chevaux : 96). - Je ne comprends pas, dit-il, comment tu peux dire des choses pareilles, soutenir des choses pareilles (Chevaux : 80).

Dans les deux exemples, la répétition accentue le caractère émotionnel de l'énoncé. Les verbes introducteurs « tu as vu » pour le premier exemple et le « je ne comprends pas » du deuxième placent la demande du côté des fausses demandes relevant plutôt de l'interrogation oratoire. Ces questions oratoires peuvent aussi exprimer la joie :

- C'est bien Lola, je ne me trompe pas ? [...] - Non, mais c'est Lol ? Je ne me trompe pas ? - C'est elle (Ravissement : 73).

Le troisième et dernier rapport de l'émotion avec la demande relève du contenu même de celle-ci. Très souvent, les personnages s'interrogent les uns les autres sur leurs émotions respectives. Parmi les questions posées, se retrouveront l'ensemble des questions de la Rhétorique classique :

Il l'entend qui pleure. Il lui demande de quoi elle pleure (Yeux : 149).

La question « de quoi elle pleure » est très surprenante et pourrait passer pour une faute de syntaxe. Pourtant, elle est habile parce qu'elle ne porte pas sur la cause conçue en terme de logique, mais sur l'événement-déclencheur. Or l'émotion n'est pas présentée chez Duras en terme de rapport mécanique de cause-conséquence. L'analyse est subtile et rejoint les constats faits par les interactionnistes qui, comme Plantin, s'occupent plus particulièrement de l'argumentation.

Parfois, la demande porte plus spécifiquement sur la cause non de l'émotion, mais de la manifestation émotionnelle :

- Pourquoi avez-vous crié ? - Parce que j'ai cru à un châtiment du Ciel (Yeux : 97).

La nature de l'émotion ou son intensité sont parfois aussi objet de questionnement :

Il crie, il demande comment était cette jouissance avec cet homme (Yeux : 107).

Le questionnement peut également se porter sur la temporalité de l'émotion :

- La souffrance recommencerait quand ? Elle s'étonne (Ravissement : 170).

Parfois, au sein d'une même séquence se cumulent plusieurs demandes :

- C'est ce type qui vous a rendue triste ? - Je ne sais pas. - J'aime bien moi aussi qu'on me dise les choses. - Ça, je ne peux pas vous le dire. [...] Elle se tourna vers lui. Ils se regardèrent. - Il ne faut pas être triste, dit-il. Ils avancèrent sans rien se dire pendant une longue partie du chemin. [...] Puis il demanda. -C'est fini maintenant ? -C'est fini (Chevaux : 108).

Toute la séquence conversationnelle porte sur l'émotion éprouvée : l'homme au bateau recherche aussi bien le déclencheur émotionnel que sa fin. Avoir une séquence discursive entière consacrée à l'émotion est assez fréquent, témoigne de l'importance de l'émotion dans les interactions entre personnages et constitue un des éléments qui nous autorisent à parler d'une écriture de l'émotion. Une autre séquence entière interroge cette fois sur la nature de l'émotion et son lieu psychologique :

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. [...] - Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant. - Quelque chose est arrivé, dit la dame. [...] - Bon. Mais qui a crié ? [...] - Qu'est-ce que c'est ? redemanda l'enfant (Moderato : 12-13).

Il serait inutile de démultiplier les exemples qui tous tendent à prouver à quel point, chez Duras, l'émotion est inscrite au cœur même de la demande. Cet acte de langage, véritable moteur des interactions verbales, s'il entretient de tels liens avec l'émotion dans son contenu même, démontre que la plupart des dialogues entre personnages sont bien centrés sur l'émotion.

- Les promissifs.

L'annonce d'un projet - nous ne discuterons pas ici de la pertinence de classer cet acte dans les promissifs ou non²⁹⁷ - provoque souvent chez les personnages un effet émotionnel. Il en est ainsi de l'intention d'écrire annoncée par la narratrice de L'amant à sa mère ou par la narratrice-personnage d'Emily quand elle annonce à son amant son intention d'écrire leur histoire :

Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague - elle me dira plus tard : une idée d'enfant (Amant : 29). Je vous ai parlé. Je vous ai dit que j'avais décidé d'écrire notre histoire. Vous n'avez pas bougé. Vous avez continué à regarder cette femme comme si vous n'aviez pas compris que c'était à vous que je parlais. J'ai répété ce que je vous avais dit, que j'allais écrire l'histoire que nous avons eue ensemble, celle-ci, celle qui était encore là et qui n'en finissait pas de mourir. Vous avez regardé dehors, vers le fleuve sans voir, rien, longtemps,

²⁹⁷ Searle (1982 : 52) récuse l'appartenance de ce type d'actes aux promissifs.

méfiant. - Cette histoire, encore... Ce n'est pas possible... - Je n'ai décidé de rien... Ce n'est pas ça. Je ne peux pas m'arrêter d'écrire. Je ne peux pas. Et cette histoire, quand je l'écris, c'est comme si je vous retrouvais... que je retrouvais les moments où je ne sais pas encore, ni ce qui arrive, ni ce qui va arriver... ni qui vous êtes, ni ce que nous allons devenir... Dans les yeux la ruse passe, la peur et au loin, le plaisir fou de vivre. Vous dites : - Je suis sûr que c'est ça que vous êtes en train d'écrire en ce moment, ne dites pas le contraire. - Non, je ne crois pas... Mais il y a tellement longtemps que j'y pense, deux ans au moins... [...] Vous ne m'avez pas regardée. Vous avez forcé le ton. La violence de votre regard s'est noyée dans une sorte de malheur. Vous dites : - Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu (Émily : 21-23 ; nous soulignons).

Les deux extraits témoignent du même mécanisme. Tout d'abord, l'allocutaire feint de ne pas entendre le projet et joue à l'indifférence. Ensuite, il tente d'aborder la question rationnellement. Mais, finalement, l'émotion éclate dans un refus violent. Chez la mère, l'émotion se marque par l'accumulation des refus dans une juxtaposition de phrases courtes qui marque le débit saccadé de la colère. Chez l'homme d'Émily, c'est surtout le regard qui témoigne du passage par toute une série d'émotions les plus diverses. La seule différence fondamentale entre les deux extraits, c'est que dans le second, la locutrice affiche, elle aussi, de l'émotion marquée par les nombreux points de suspension.

En fait, chez Duras, l'annonce d'un projet est rarement heureuse. Tout projet, même apparemment extérieur aux allocutaires, semble déclencher, chez eux, une forme de désespoir :

Il avait annoncé la construction de plusieurs immeubles sociaux - ces H.L.M. programmées depuis vingt ans. Cette dernière nouvelle avait beaucoup abattu le père et la mère et Ernesto et Jeanne et les brothers et les sisters (Pluie : 120). Avec une sorte de hardiesse timide, elle avait dit : I want to tell you... l'année prochaine nous ne nous verrons pas. Je m'en vais d'ici après l'été, en septembre... je voulais le dire. Le Captain a un gémissement de douleur. Comment un cri sourd tragique. Il dit : Oh... It's too sad... too much... Il se tourne vers sa femme et crie tout bas : She's leaving in September... Elle a relevé la tête, elle a gémi elle aussi en remuant la tête. Oh, no... no... (Émily : 33-34).

Il peut paraître étrange que le départ de la patronne du bar de la Marine affecte tant le couple anglais. Mais hormis, les liens affectifs qui les unissent, son bar représentait pour eux une sorte de refuge, de port dans leurs pérégrinations et un symbole de leur passé douloureux.

Parfois, l'annonce d'un micro-projet peut toutefois générer une certaine joie ou un certain enthousiasme, surtout chez les enfants qui ne portent pas encore le poids de l'existence :

- On va aller sur la mer dans ce bateau, dit-elle. Le petit se mit à rire, s'échappa de ses bras et sautilla de joie (Chevaux : 174).

- Les assertifs.

Tout acte assertif peut fonctionner en déclencheur d'émotion sans que l'effet perlocutoire soit conventionnel. Quelques exemples suffiront à illustrer le phénomène :

- Quel temps magnifique, dit-il. - Tu te fous de notre gueule, dit Jacques

Chevaux : 123). - *Il y a certainement des trucs, des médicaments, je ne sais pas moi, continua Gina, qui vous enlèvent ces envies-là... Diana éclata de rire. Gina se retourna, sans rire. - Vous pouvez rire, dit-elle, mais moi je sais que lorsque je n'aimerai plus faire l'amour du tout, que ça m'aura passé, je serai bien tranquille (Chevaux : 35-36).*

Toute assertion même la plus banale comme celle que Ludi formule ici à propos du temps - généralement conçu comme un sujet consensuel - est susceptible de provoquer une émotion chez l'autre. La réaction de Jacques s'explique par le fait que, dans le roman, tous les personnages, à l'exception de Ludi, semblent souffrir de la chaleur et que, dès lors, la phrase de Ludi peut être assimilée à une provocation à laquelle Jacques réagit.

La phrase de Gina sur les médicaments susceptibles de faire passer les envies sexuelles suscitent les réactions émotionnelles en cascade. D'abord, elle suscite le rire de Diana, ensuite ce rire accroît l'énerverment de Gina. L'émotion est indiquée par la phrase d'attaque située au début de sa réplique.

Une autre assertion, extraite de *L'amant*, montre toute la complexité des réactions émotionnelles :

Le proviseur lui dit : votre fille, madame est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont premiers en français, la saleté, ma mère, mon amour, [...] (Amant : 31).

L'assertion peut être assimilée à un compliment indirect dans la mesure où, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1994 : 202), on peut considérer comme compliment :

1. Toute assertion évaluative positive
2. portant sur une qualité ou une propriété de l'allocutaire A [...]
3. ou bien encore, sur une qualité ou propriété d'une personne plus ou moins étroitement liée à A.

Il s'agit bien ici d'une assertion positive concernant la fille de l'allocutaire. Mais force nous est de constater qu'au lieu de l'effet perlocutoire généralement attendu à la suite de ce type d'acte de langage, c'est l'effet inverse qui se produit : le compliment engendre le mécontentement de la mère.

Le dernier acte assertif que nous examinerons dans sa liaison avec le perlocutoire apparaît dans *Les chevaux* :

- Je ne rentre pas tout de suite, dit l'homme, je vais faire un tour en mer. Ils parurent surpris, mais l'homme avait son ton habituel (Chevaux : 78-79).

En fait, la surprise des allocutaires pourrait provenir du fait que l'homme informe d'un comportement inhabituel, mais la notation sur le ton impose une autre interprétation de la réplique. Un peu avant, Ludi avait demandé aux autres « qui rentre en bateau avec nous ? » imposant ainsi sa présence à Jean, l'homme au bateau. La réplique de l'homme

constitue donc une forme de refus poli d'un homme qui veut garder sa liberté par rapport au groupe et c'est le refus qui étonne.

L'acte assertif peut également provoquer assez paradoxalement l'émotion chez le locuteur lui-même :

- Mais viens, rien de ce que peut faire cette bonne de merde n'est important. Il s'arrêta, sidéré par ses propres paroles (Chevaux : 95).

Jacques sous le coup de l'énervement et dans sa volonté de convaincre Sara de les accompagner prononce des paroles très méprisantes. Ces paroles le surprennent, lui qui prône un rapport idéologiquement égalitaire.

Le même mécanisme, mais avec cette fois une émotion opposée, se retrouve dans *Emily* :

Vous dites : - Ils sont les voyageurs des plus longues distances de la terre. Ils habitent le monde dans son voyage le plus long. Les mots vous enchantent (Emily : 67).

Parmi les actes assertifs, le reproche et l'insulte, étudiés au chapitre consacré à la politesse, sont aussi reliés profondément à l'émotion. L'émotion exprimée par le locuteur est généralement de l'ordre de la colère et l'émotion produite résulte d'une attaque des faces positives de l'allocutaire.

Le nombre d'actes de langage qui, dans le texte durassien, sont reliés explicitement à tous les niveaux possibles à l'émotion montre également à quel point celle-ci est une donnée centrale de la communication entre les personnages.

(3) Les macro-actes de langage.

L'émotion se gère aussi dans ce qu'on pourrait appeler des macro-actes dans la mesure où, comme le dit Maingueneau (1990 : 11), ce sont « des séquences plus ou moins longues d'actes de langage qui permettent d'établir à un niveau supérieur une valeur illocutoire globale ». La confiance, l'aveu, la déclaration d'amour et la rupture sont ceux qui apparaissent majoritairement chez Duras.

Expliquer, narrer, décrire, et argumenter pourraient également être envisagés comme macro-acte, la narration et la description s'assimilant aux assertifs et l'argumentation aux directifs. Toutefois, ces actes, définissant également un véritable mode discursif et étant à rattacher à « la problématique des *genres de discours* » (Maingueneau 1990 : 12), nous avons choisi de les examiner dans la partie consacrée au discours émotionnel.

Les quatre premiers sont en étroit rapport avec le dialogue (dialogue à deux), sur le plan interactionnel, et avec la notion de scènes romanesques, sur le plan littéraire. Nous les retrouverons donc de manière plus détaillée au sein de notre typologie des dialogues romanesques. Nous nous contenterons ici de prendre un exemple de chacun pour attester leur lien profond avec l'émotion :

Lol se lève et offre un verre de cherry à Tatiana. Elle, ne boit pas encore. Tatiana doit être sur le bord de faire une confiance à Lol. Elle parle, prend des pauses, baisse les yeux, dit quelque chose, ce n'est pas encore ça. Lol bouge, essaye de parer le coup. Elle ne veut pas des confidences de Tatiana, n'en a que faire, on

dirait même qu'elles la gêneraient (Ravissement : 90).

L'interaction prend la forme d'une confiance refusée. Deux émotions y sont explicitement convoquées : la honte de celui qui se confie (Tatiana « baisse les yeux ») et la gêne qu'elle pourrait provoquer chez celui qui la reçoit.

L'aveu est lui aussi profondément ancré dans l'émotionnel. Dans le contexte durassien, il est souvent relié à la confiance :

- Je suis vierge, poursuit le vice-consul. Le directeur sort de l'assoupissement alcoolique et regarde le vice-consul. [...] - Je vous crois lorsque vous dites que vous êtes vierge, dit le directeur. Il semble satisfait par cet aveu (Consul : 76-77).

L'aveu peut se faire dans un certain trouble émotionnel du locuteur (comme c'est le cas d'Élisabeth Alione lorsqu'elle se confie à Alissa), mais, ici, c'est dans une impassibilité totale que le vice-consul fait l'aveu de sa virginité au directeur du Cercle. Cet aveu aurait pu déclencher des émotions variées allant de la surprise à la gêne, mais c'est le contentement du récepteur qui est mis en évidence. Ce sentiment est lié au pouvoir que confère au récepteur l'aveu reçu. Avouer présuppose, dans son acception même, le fait de livrer à l'autre quelque chose de pénible ou d'honteux, et comprend donc dans son contenu une référence à l'émotion. Mais, ce faisant, celui qui avoue se soumet à l'autre, lui conférant un droit sur sa personne. Et c'est ce pouvoir qui peut être source de satisfaction.

La déclaration d'amour, comme les ruptures, sont elles aussi propices au surgissement émotionnel. Nous illustrerons leurs liens avec l'émotion à partir de la fausse déclaration d'amour et de la fausse rupture qui marquent le rapport entre Tatiana et J. Hold :

Je dis : - Je t'aime. [...] Ce matin au téléphone, je lui avais déjà dit. Elle frémit sous l'outrage, mais le coup est donné, assommée Tatiana. [...] - menteur, menteur. Elle baisse la tête. - Je ne peux plus voir tes yeux, tes sales yeux (Ravissement : 160).

Les réactions émotionnelles sont denses et variées : Tatiana passe de l'émotion pure à la colère, à la honte et à la colère encore. Les notations émotionnelles relèvent aussi bien du non-verbal que du verbal. Mais Duras centre ces observations sur l'allocutaire. Auchlin (1998 : 98-100) a montré que des émotions peuvent accompagner l'émission même de l'acte. Parmi les émotions du locuteur, il distingue une émotion qu'il nomme « exogène », l'amour qui reste extérieur à la « régulation parolière », mais qui détermine la sincérité de l'acte. C'est à ce niveau que Duras pervertit fondamentalement la déclaration de J. Hold qui n'aime pas Tatiana, mais aussi toutes les déclarations de ses romans. À côté de cette émotion fondamentale, pour la sincérité de l'acte, deux autres, selon Auchlin, apparaissent : la peur « associée à l'éventualité de l'échec de la déclaration et du rejet du déclarateur » et l'exaltation « d'engager par cette déclaration des enjeux importants, sinon vitaux, exaltation de tenir son propre destin dans le choix de faire, ou de ne pas faire, la déclaration ». Elles sont toutes deux « endogènes » parce qu'elles sont « engendrées par l'exécution de la déclaration et entraînent une "focalisation expérientielle" sur la déclaration comme événement de parole ». Duras, comme ici avec J. Hold et Tatiana, focalisera plutôt sur les émotions réactives, dans la mesure où les rares déclarations qui parsèment son oeuvre sont plus reliées au désir qu'à l'amour. Elles n'engendrent donc

pas de peur, parce qu'il n'y a pas d'enjeu existentiel et si exaltation il y a, elle est liée au désir, et non à la sensation de jouer son propre destin. Les données de base de la déclaration amoureuse durassienne ainsi posées, on comprend mieux que tout l'intérêt de l'analyse émotionnelle repose sur la réception d'une telle déclaration. Là encore, Duras rejoint les analyses interactionnelles. Auchlin montre que les émotions endogènes dénaturent l'amour au seuil de son dévoilement. Il aboutit alors à ce qu'il nomme un « véritable paradoxe ontologique de la déclaration d'amour » qu'il articule autour des propositions suivantes :

p1 : l'amour qui se déclare n'est pas un véritable amour [...]

p2 : celui qui se déclare est et n'est pas dans l'état dans lequel il dit (prétend, laisse entendre) qu'il est ;

p3 : toute déclaration est soit mensongère, soit candidement idiote [...]

p4 : tout auteur de déclaration est soit meneur, soit idiot (Auchlin 1998 : 100).

Auchlin déclare que « ces propositions sont, aussi bien, des objets que l'on peut attribuer, pour se faire peur, au destinataire d'une déclaration à laquelle on préfère renoncer ». Duras, elle, les attribue réellement au destinataire en l'occurrence Tatiana.

La scène de rupture qui succède rapidement à la déclaration d'amour apparaît en ces termes :

Elle m'informe. - Nous allons cesser de nous voir. C'est fini. - Je sais. Tatiana a honte de ce qui suivra dans les jours prochains, elle se cache le visage dans les mains. - Notre petite Lola, c'est elle, je le sais. De nouveau la colère la prend au songe tendre. - Comment est-ce possible ? une dingue ? - Ce n'est pas Lol. Encore plus calme, elle tremble toute entière. Elle vient près de moi. Ses yeux crèvent mes yeux. - Je saurai tu sais. [...] - Vendredi à six heures, Tatiana, tu viendras encore une fois. Elle pleure. Les larmes coulent encore, de loin derrière les larmes, attendues comme toutes les larmes enfin arrivées et, il me semble m'en souvenir, Tatiana paraissait ne pas en être mécontente, s'en trouver rajeunie (Ravissement : 164 ; nous soulignons).

Tous les schèmes émotionnels de la rupture sont activés dans cette fausse scène de rupture : honte, colère, haine et tristesse. Les émotions sont marquées par du non verbal (tremblement, se cacher la tête dans les mains, regards haineux, larmes) et par du verbal (demandes d'explication et menaces rendent l'état émotionnel). Toutefois, cette émotion apparaît chez le personnage qui déclenche la rupture, non chez celui qui théoriquement en est la victime. De plus, cette rupture se clôt sur un projet de rencontre et sur un sentiment de satisfaction donnant à toute la scène un aspect de comédie. Elle suit, contrairement aux lois du genre, de quatre pages la déclaration d'amour, mais elle présente l'avantage d'offrir une véritable scénographie des émotions habituellement convoquées dans ce type de scène. En fait, l'histoire de J. Hold et de Tatiana n'est qu'une

sordide histoire d'adultère sans amour, sans rupture.

Nous voyons à quel point les actes de langage sont reliés à l'émotion et pas seulement dans la simple expression d'un état psychologique du locuteur ou dans l'effet conventionnel produit. L'émotion peut constituer par exemple l'objet de la menace, ce qui tend à prouver que l'émotion fait peur et qu'elle devra être canalisée. Une sorte de triangulaire, particulièrement aiguë pour les « expressifs », est apparue entre acte de langage, émotion et politesse impliquant qu'il faille plutôt en parler en termes de dominante formelle.

En outre, si l'on part de l'émotion même, force nous est de constater que certains actes de langage sont étroitement reliés à l'expression de telle ou telle émotion. Ainsi, les menaces entretiennent un rapport étroit avec la colère. Les insultes avec la colère ou la jouissance. Les plaintes, regrets, supplications avec la douleur. Féliciter, remercier avec la joie. D'autres actes, par contre, sont susceptibles de provoquer l'apparition d'émotions chez l'allocutaire, alors qu'ils ne sont pas les révélateurs d'une émotion particulière du locuteur. La promesse, l'ordre ou la demande sont de ceux-là. Mais, parfois l'effet perlocutoire peut dépasser l'acte de langage proprement dit.

Quant aux macro-actes, ils sont reliés, en profondeur, à tout un faisceau d'émotions qui peuvent alors faire l'objet d'une véritable scénographie.

1.2.3. Le discours émotionnel.

Expliquer, narrer, décrire, et argumenter sont des pratiques discursives courantes qui se retrouvent dans tous les genres de discours écrits ou oraux. Ces quatre macro-actes de langage, ou types de discours, sont en relation étroite avec l'émotionnel soit parce qu'ils expriment l'émotion du locuteur, soit parce qu'ils sont susceptibles de la générer chez les interlocuteurs. Nous associerons narration et description dans notre étude parce que les séquences dialoguées sont souvent, chez Duras, narrativo-descriptives.

1.2.3.1. L'explication.

Le personnage peut tenter, au sein du dialogue, d'expliquer l'émotion, mais avant d'en expliquer le pourquoi et le comment, encore faudra-t-il parvenir à l'identifier. Or nous avons vu que souvent cette première étape échouait. Si cette première étape est franchie, il n'est toujours pas évident, pour les personnages, d'expliquer leur émotion parce que cela témoignerait d'une conscience rationnelle dont ils sont, souvent, dépourvus. Aussi est-il assez fréquent que l'explication échoue :

Je vous dis encore sur la peur. J'essaye de vous expliquer. Je n'y arrive pas (Émily : 51).

Mais lorsqu'elle est en rapport avec l'émotionnel, l'explication est, plus généralement, à relier à la justification et donc au sentiment de culpabilité. Or les justifications sont ressenties comme les grandes absentes des romans durassiens, non parce qu'il n'existe pas de micro-actes justificatifs - Anne Desbaresdes, on s'en souvient, tente de justifier sa présence au bistrot -, mais parce que les actes fondamentaux commis par les héroïnes ne sont ni expliqués, ni justifiés. Claire Lannes n'explique ni ne justifie le meurtre de sa cousine (ou alors sous forme d'une cause aussi absurde que l'amour de Marie-Thérèse

Bousquet pour la viande en sauce), le vice-consul n'explique pas pourquoi il tirait sur les lépreux à Lahore et ne se justifie pas de son acte. Anne Desbaresdes ne justifie pas son retard à la réception organisée chez elle. Anne-Marie Stretter ne justifie pas le fait d'avoir invité le vice-consul à sa réception d'Ambassade. Ernesto n'explique pas comment « il peut lire sans savoir lire » et la phrase par laquelle il justifie son refus d'aller à l'école est présentée comme une des phrases les plus sibyllines.

En fait, seuls les hommes essaient d'expliquer ou de justifier. Le père d'Ernesto, mû par la peur et la colère, justifie l'obligation scolaire. L'ambassadeur justifie l'invitation du vice-consul sous la forme d'une lutte contre l'exclusion. Les êtres à l'écoute, comme Chauvin ou J. Hold, tentent d'expliquer l'un, le crime passionnel, l'autre, Lol V. Stein. Mais le premier raconte une histoire, plaçant son explication dans le fictionnel et l'autre déclare en permanence qu'il invente. En fait, leur discours d'ordre narratif, mais à visée explicative, est une forme de métadiscours du romanesque. C'est comme si Duras disait à son lecteur que le seul système explicatif du monde est le roman ou le discours fictionnel lequel, par définition, ne peut se poser en système de vérité. Autrement dit, il n'existe aucune explication du monde.

Cette absence assez généralisée d'explication et de justification chez les héroïnes est à interpréter à plusieurs niveaux. Sur le plan de la macrocommunication, elle évite, nous l'avons vu, de tomber dans le stéréotype du roman policier. Sur le plan de la conception philosophique, elle permet de présenter un univers sans rapport de causalité. Sur le plan des personnages, elle permet de les présenter sans sentiment de culpabilité et de déjouer les attentes du lecteur à leurs égards. Mais elle évite essentiellement de provoquer une sorte de confusion entre honte et culpabilité. Duras préfère inscrire ses héroïnes dans la honte, sorte de stigmat social, que dans la culpabilité. Si, parallèlement, elle les inscrivait dans la culpabilité, elle montrerait, chez elles, une assimilation des valeurs sociales, ce que, profondément, elle se refuse à faire²⁹⁸.

En dehors du discours sur la peur dans *Emily*, qui est une tentative avortée d'explication d'émotions, un seul discours purement explicatif est, à notre sens, à relier à l'émotionnel, celui où Ernesto explique la création du monde à ses parents. La découverte s'est faite dans la peur (*Pluie* : 35-36). Lors de l'explication dialoguée (p. 36-38), la première réplique d'Ernesto témoigne encore de son émotion (points de suspension, expression de la difficulté de dire et emploi de l'adjectif « cloué » en sont les marqueurs explicites), mais, peu à peu (au fur et à mesure que l'intérêt de ses parents augmente), il prend de l'assurance et les traces d'émotion disparaissent de son discours. Par contre, il suscite l'émotion chez ses parents. Le père marque un étonnement énervé sous la forme d'un « Dis Ernesto, tu ne vas pas chercher un peu loin ». La mère passe de la joie (« La mère tout à coup est joyeuse, elle rit ») à la colère :

Silence. La mère se met en colère. La mère : Qui l'aurait dit, ça, que c'aurait pas été la peine ? Ernesto : Personne. La mère : Ah, ça ne va pas ça, pas du tout... du tout... (Pluie : 38).

Mais l'explication d'Ernesto, comme il le formule lui-même sous la forme d'un « Et c'était

²⁹⁸ C. Montandon (1982) établit une différence nette entre culpabilité (intégration des valeurs sociales) et honte. Elle signale toutefois que cette distinction n'a pas toujours été faite par les analystes.

pas la peine », rejoint toutes les tentatives d'explication.

1.2.3.2. Le discours narrativo-descriptif.

Le récit des mères leur sert à raconter une expérience émotionnelle et suscite généralement l'admiration des enfants :

C'est aussi là, à quelques jours de la mort de son mari, en pleine nuit aussi, que ma mère s'est trouvée face à l'image de son père, de son père à elle. Elle allume. Il est là. Il se tient près de la table, debout, dans le grand salon octogonal du palais. Il la regarde. Je me souviens d'un hurlement, d'un appel. Elle nous a réveillés, elle nous a raconté l'histoire, comment il était habillé, dans son costume du dimanche, gris, comment il se tenait, et son regard droit sur elle. Elle dit : je l'ai appelé comme quand j'étais petite. Elle dit : je n'ai pas eu peur. Elle a couru vers l'image disparue. Les deux étaient morts aux dates et aux heures des oiseaux, des images. De là sans doute l'admiration que nous avons pour le savoir de notre mère, en toutes choses, y compris celles de la mort (Amant : 42 ; nous soulignons).

La mère a eu peur, elle réveille ses enfants et leur raconte sa rencontre nocturne. Ce récit témoigne d'une connaissance profonde du monde qui suscite la profonde admiration de ses enfants. Le même cas se produit dans *La pluie* (p. 45-46).

Mais, évidemment, c'est essentiellement la narration, voire la co-narration de la scène primitive qui génère l'émotion. Un large extrait des *Yeux* représente le condensé de tous les mécanismes du dialogue-narration des romans durassiens et une forme de synthèse de l'ensemble des procédés langagiers utilisés. Il s'agit d'un dialogue entre les principaux protagonistes qui revivent, dans un processus que nous avons qualifié d'émotion différée, la scène primitive. La particularité du roman est de reproduire deux fois la scène pour le lecteur : une première fois, au tout début du roman, l'événement y est décrit en direct, et une deuxième fois, ici, où l'événement est médiatisé par le souvenir des personnages. Pour la facilité de l'analyse, nous avons découpé le dialogue en parties.

[I] Elle dort. Il dit : C'était un soir d'une exceptionnelle douceur, pas un souffle de vent, toute la ville était dehors, on ne parlait que de la tiédeur de l'air, une température coloniale, l'Egypte au printemps, les îles de l'Atlantique Sud. Des gens regardaient le couchant, le hall ressemblait à une cage en verre posée sur la mer. À l'intérieur, il y avait des femmes avec des enfants, elles parlaient de la soirée d'été, elles disaient que c'était très rare, trois ou quatre fois dans la saison peut-être, et encore, qu'il fallait en profiter avant de mourir parce qu'on ne savait pas si Dieu ferait qu'on ait encore à vivre des étés aussi beaux. Les hommes étaient dehors sur la terrasse de l'hôtel, on les entendait aussi clairement que les femmes du hall, eux aussi parlaient des étés passés. Les propos étaient les mêmes, les voix aussi, elles étaient pareillement légères et vides. Elle dort. - J'ai traversé le parc de l'hôtel, je suis allé près d'une fenêtre ouverte, je voulais aller sur la terrasse avec les hommes, mais je n'ai pas osé, je suis resté là à regarder les femmes. C'était beau, ce hall posé sur la mer devant le centre du soleil.

Le récit commence par un auto-récit : le jeune homme se raconte la scène, plus à lui-même qu'à un autre, puisque la jeune femme, seule personne présente, dort. Dans sa narration, il utilise certains termes axiologisés²⁹⁹. L'axiologisation d'un terme comme

« exceptionnelle » témoigne dans l'extrait d'un état affectif du personnage lié au bien être, au bonheur ou à la joie, et lié aussi à un certain sentiment d'admiration. La narration active aussi le lexique renvoyant à Éros et Thanatos par connotation (« couchant/étés aussi beaux », placés au début et à la fin d'un paragraphe) et par dénotation (« mourir/vivre »).

[II] Elle se réveille. - C'est peu après que je suis arrivé près de la fenêtre que je l'ai vu. Il avait dû entrer par la porte du parc, je l'ai vu alors qu'il était au milieu de sa traversée du hall. Il s'est arrêté à quelques mètres de moi. Il sourit, il essaye de se moquer, mais ses mains tremblent. - C'est là que c'est arrivé. Cet amour dont je ne vous ai pas parlé, c'était là. C'est là que j'ai vu pour toujours un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, celui pour qui je voulais mourir ce soir-là en votre présence, au café du bord de la mer - il sourit, il se moque mais il tremble encore. Elle le regarde, elle répète les mots pour les dire : Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Elle sourit, elle demande : Celui que vous m'avez dit déjà, celui qui est parti avec cette femme habillée de blanc ? Il confirme : c'est ça.

La deuxième partie commence au réveil de la jeune femme. Ce réveil transforme la narration en discours adressé. C'est toujours le jeune homme qui assume la responsabilité du récit. Il parle de l'arrivée de l'objet de son amour, un jeune homme « aux yeux bleus cheveux noirs ». Il le désigne par le pronom « il » qui, ici, reçoit par le discours une connotation affective très forte dans la mesure où ce « il » - qu'il n'est même plus nécessaire d'identifier - représente celui que l'on connaît depuis toujours, celui qu'on attendait et qu'on reconnaît comme l'autre soi-même, bref l'objet de l'amour. Son emploi discursif suppose aussi que la jeune femme le connaisse, et il est donc un marqueur d'une histoire conversationnelle (ou interactionnelle) entre les deux protagonistes. Kerbrat-Orecchioni (2000 : 46), à propos des *Études de syntaxe expressive* d'Albert Henry, signale la possibilité de grammaticaliser en français certaines valeurs affectives et donne comme exemple l'utilisation du pronom « ça » pour un être animé. Le cas de l'emploi du pronom personnel « il », théoriquement anaphorique en l'absence de toute désignation préalable de l'individu, nous semble relever du même processus de syntaxe expressive. Pour la première fois depuis le début du récit, apparaît chez le locuteur une émotion (notée par des indications non verbales) qui déborde du récit même et qu'il tente de contenir sans y parvenir (comme le prouve l'utilisation du « mais »). L'amour est, une nouvelle fois, explicitement désigné, comme l'union de la vie et de la mort. Commence alors une réaction émotionnelle chez la jeune femme : la magie du récit fait son oeuvre et elle répète les termes employés pour décrire le jeune homme dans un plaisir évident. Un procédé de co-narration se met lentement en place. La jeune femme commence à participer à l'élaboration du récit. Ce passage servira de transformation au rôle

299 Kerbrat-Orecchioni 1980. Nous nous sommes jusqu'à présent gardée d'utiliser le terme, pour tenter d'éviter la confusion entre connotation affective et connotation axiologique dont parle Kerbrat-Orecchioni (1977 : 109-110) : « Bally assimile le problème de la valeur laudative/dépréciative des termes à celui des « caractères affectifs naturels ». [...] Il est certain qu'il existe entre les deux types de connotations d'étroites affinités, dans la mesure où les termes axiologiquement neutres ou marqués ont tendance à être affectivement neutres ou marqués. Mais ce n'est là qu'une tendance : on peut fort bien avoir une attitude émotionnelle vis-à-vis d'un objet sur lequel on ne porte aucun jugement de valeur, et inversement, envisager sans émotion un objet que l'on juge (cf. l'expression : « C'est beau, mais ça me laisse froid »).

conversationnel des participants : de locuteur, le jeune homme va passer au statut d'allocutaire, alors que la jeune femme deviendra le locuteur principal (le « elle dit » placé en tête de la troisième partie signale ce changement de rôle) :

[III] Elle dit : - Ce soir-là, je suis passée dans le hall, mais quelques minutes, pour rejoindre quelqu'un qui devait quitter la France. Elle se souvient du bruit des femmes dans le hall, de certaines paroles dites sur l'exceptionnelle douceur de cette soirée de l'été finissant. Mais, de la soirée en elle-même, elle ne se souvient pas. Elle cherche. Oui, elle se souvient de l'émerveillement général devant la rareté d'une soirée dont on parlait comme d'une chose à retenir hors de la mort pour plus tard pouvoir la raconter aux enfants. Et aussi qu'elle, elle aurait été pour cacher cette soirée d'été, pour la mettre en cendres. Elle se tait longtemps. Elle pleure. Elle dit qu'elle se souvient surtout du ciel rouge, à travers les rideaux fermés de la chambre d'hôtel des Roches où elle faisait l'amour avec un jeune étranger qu'elle ne connaissait pas, qui avait les yeux bleus et les cheveux noirs. Il pleure à son tour. Il se tait. Il va loin d'elle. Elle dit qu'il y a beaucoup d'étrangers qui viennent en été dans cette station pour apprendre le français, qu'ils ont toujours les cheveux noirs et quelquefois les yeux bleus. Elle ajoute : Et le teint mat comme certains Espagnols, vous avez remarqué ? Il a remarqué, oui.

Les procédés narratifs sont les mêmes : connotations affectives, axiologiques, désignation et connotation du lieu commun de l'émotion (Éros et Thanatos). C'est elle qui, en tant que locutrice, est en état émotionnel. La douleur est évoquée par les larmes. L'émotion atteint alors le jeune homme qui « pleure à son tour » et le texte souligne la réaction émotionnelle harmonieuse.

Ensuite, débute une nouvelle scène de co-narration, à forte coloration émotionnelle, aboutissant à une empathie profonde marquée, cette fois, par un « ils pleurent » révélateur :

[IV] Il lui demande si à un certain moment de la nuit, près d'elle, dans le hall, il n'y avait pas eu [...] un autre très jeune homme habillé de blanc, un autre jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Elle demande : - Vous dites : en blanc ? - Je ne suis plus sûr de rien, il me semble, en blanc, oui. Beau. Elle le regarde, c'est elle qui demande - Qui est-il ? - Je ne sais pas, je ne l'ai jamais su. - Et pourquoi serait-il étranger ? Il ne répond pas. Elle pleure, elle lui sourit dans les larmes. - Pour qu'il soit reparti pour toujours ? - Probablement. Il lui sourit lui aussi dans les larmes. - Pour désespérer encore plus avant. Ils pleurent (Yeux : 87-91 ; nous soulignons).

Ce texte est très représentatif de l'interaction émotionnelle que met en scène Duras dans la plupart de ses romans. Mais, dans la macrocommunication, elle a aussi comme fonction de représenter l'émotion partagée que romancier et lecteur peuvent éprouver dans la lecture-crédation d'un roman. Son rôle devient alors clairement métadiscursif.

Cette narration comprend, en son sein, une courte séquence descriptive qui suscite chez la jeune femme une réaction de plaisir des mots et qui renvoie plus globalement au rôle émotionnel que peut jouer la description. Nous retrouvons cet impact émotionnel de la description dans *Le ravissement* à propos de Michael Richardson :

Elle me parle de Michael Richardson sur ma demande. Elle dit combien il aimait le

tennis, qu'il écrivait des poèmes qu'elle trouvait beaux. J'insiste pour qu'elle en parle. Peut-elle me dire plus encore ? Elle peut. Je souffre de toutes parts. Elle me prodigue de la douleur avec générosité. Elle récite des nuits sur la plage. Je veux savoir plus encore. Elle me dit plus encore. Nous sourions. Elle a parlé comme la première fois, chez Tatiana Karl. La douleur disparaît (Ravissement : 190 ; nous soulignons).

Le portrait que Lol fait de Michael Richardson à J. Hold, et qui plus est à la demande de celui-ci, provoque chez lui un sentiment de douleur et la jeune femme devient très explicitement une pourvoyeuse de douleur.

1.2.3.3. L'argumentation ou la stratégie émotionnelle.

Sans vouloir développer le très vaste et très complexe problème de l'argumentation qui, au sein des interactions verbales, constitue un domaine à part entière, il nous a semblé que, dans le cadre de la communication émotionnelle, le problème ne pouvait pas être totalement éludé, d'autant plus qu'il est, chez Duras, profondément relié à l'évolution de son écriture au fil des romans. Le lien entre émotion et argumentation est des plus complexes. Il est toutefois possible de dégager deux grands axes d'accès au problème. Le premier, qui fait de l'émotion une stratégie argumentative, est connu depuis la rhétorique antique. Ce rôle est mis en lumière par Aristote qui y consacre tout le Livre II de sa *Rhétorique* et le problème est repris et développé par Quintilien qui y consacre le Livre VI de son *Institutionis oratoriae*, où il montre tout l'intérêt pour l'accusateur, le défenseur et le prévenu de l'utiliser, non seulement en paroles, mais aussi en actes en vue de remporter l'adhésion des juges :

Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas mouemus ; unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum ; et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e uulneribus ossa et uestes sanguine perfusas uidemus, et uulnera resolui, uerberata corpora nudari (1977 : 16 ; nous soulignons)³⁰⁰.

Le deuxième grand axe est issu de ce que l'on pourrait appeler la Nouvelle Rhétorique et montre que l'émotion peut faire l'objet d'une argumentation. Plantin (1996 : 81) formule clairement le problème en ces termes :

Le discours argumentatif peut tendre à accréditer une thèse, un « devoir croire » (l'horizon s'éclaircit, il fera beau demain), comme un « devoir faire » (il fait beau, allons à la plage). Nous voudrions montrer qu'on peut de même « argumenter des émotions » (des sentiments, des éprouvés, des affects, des attitudes psychologiques), c'est-à-dire fonder sinon en raison du moins par des raisons un « devoir éprouver ».

*** L'émotion comme stratégie.**

³⁰⁰ « D'autre part, ce n'est pas seulement par des paroles, mais aussi par des actions déterminées que nous provoquons les larmes ; et c'est de là qu'est venu l'usage de produire les accusés eux-mêmes, en tenue sale et négligée, et, avec eux, leurs enfants et leur père et mère ; quant aux accusateurs, nous les voyons montrer une épée ensanglantée, et des os retirés de blessures, et des vêtements tachés de sang, ou présenter leurs plaies à vif, découvrir leurs corps meurtris », trad. de J. Cousin.

Dans les premiers romans de Duras, l'émotion est souvent utilisée comme instrument d'une stratégie argumentative clairement posée par le texte. Ainsi, M. Jo montre son émotion pour tenter d'amadouer Suzanne, pour tenter de la convaincre de rester avec lui. Jacqueline dans *Le marin*, également. Les personnages des *Chevaux* utilisent la colère. Les personnages ont encore des opinions sur les choses et espèrent encore agir sur le monde. Ils développent alors des stratégies argumentatives dont témoignent aussi bien leur propre discours que celui du narrateur.

À partir de *Moderato*, il n'y a plus, chez les personnages, aucune volonté de convaincre d'une opinion (et donc plus de débat d'idées), ni même d'un « devoir faire » autre que narrer au service d'un « devoir éprouver ». Ceci ne veut pas dire que l'énoncé argumentatif disparaîtra complètement ni même que l'échange (pris ici dans le sens de « plus petite unité dialogale ») argumentatif disparaît, mais plutôt que le discours argumentatif traditionnel - qu'il se présente sous le mode dialectique ou sous le mode du discours entendu cette fois comme « développement oratoire fait devant une réunion de personnes »³⁰¹, - sera remplacé par une forme d'argumentation de l'émotion elle-même, donc d'un « devoir éprouver ». Le roman durassien ne comprendra plus alors les formes traditionnelles de représentation littéraire de ce type de discours et les dialogues dialectiques ou polémiques au discours direct dont l'origine se trouve chez Platon, ainsi que toutes les formes de harangue, sermon ou plaidoyer vont disparaître.

La disparition d'une émotion comme stratégie au service d'une croyance sur le monde ou d'une action sur le monde, et dont l'étude se fera à partir des dialogues des *Impudents*, est une caractéristique fondamentale pour l'analyse de l'évolution de l'écriture durassienne.

(1) Argumenter un « devoir agir ».

Jacques, qui a dilapidé tout l'argent de sa femme, se voit contraint d'aller en quémander à sa famille. Il utilise remarquablement les différents affects et l'émotion pour arriver à ses fins :

1.

Bientôt il s'était mis à quémander. Le peu que l'on pouvait lui donner était devenu appréciable, ces temps derniers. - Je sais que tu ne peux pas m'avancer beaucoup, mais fais ce que tu pourras. Un billet de cent francs me suffira. Il faut que je tienne (p. 20).

2.

Enfin, il avait fini par ne plus arguer de rien pour justifier ses demandes. Il fallait manger. Et il tourna encore ça de jolie façon. - Elle fait la cuisine, la pauvre, et fort bien ! Si tu pouvais la goûter. Quand nous serons en fonds tu viendras, dis, maman ? - Et moi, je ne fais pas la cuisine ? Tu ne l'aimais pas, ma cuisine ? dis-le un peu... (p. 21).

3.

Il n'avait pas tardé à faire de grandes scènes pathétiques. Allongé comme un malade, il

³⁰¹ La définition est celle du *Petit Robert*.

attendait que l'on vînt lui demander ce qu'il avait. - Rien, je n'ai rien, je ne rentrerai pas sans rien ce soir. Elle doit m'attendre, mais je préfère ne plus la voir, disparaître. Alors, obéissant à une solidarité suprême, son frère, sa soeur, son beau-père, chacun cherchait, grattait le fond de son sac ou de sa poche, tous, Maud, Henri, Taneran lui-même. On lui remettait en cachette 20, 30, 50 francs, avec une joie fiévreuse. Lui, cependant, prenait plaisir à les dépiter. - Maman a marché ? - Non, elle ne veut plus rien entendre (p. 21).

Le premier extrait joue sur la présupposition et sur les affects. Par son discours, Jacques présuppose comme acquis le fait qu'on lui donne de l'argent (ne pas donner beaucoup, présuppose déjà le fait de donner quelque chose). En feignant de croire que l'autre pourrait avoir honte de donner si peu, il déplace la source d'un débat possible du « don » au fait de « donner peu » et culpabilise l'autre. Quant à l'expression « il faut que je tienne », elle réfère à l'idée de survie et joue sur la pitié. L'émotion se retrouve donc à tous les endroits d'une argumentation visant à faire agir l'autre.

Le deuxième extrait, montre l'abandon de l'argumentation logique ou rationnelle. Jacques tente de convaincre sa mère en lui promettant une invitation qui devrait lui faire plaisir. La réaction de la mère démontre les risques de ce type d'argument : la mère ne retient que l'éloge des talents de sa bru et réagit émotionnellement en femme jalouse. Jacques s'est ici trompé de stratégie émotionnelle, il a mal évalué le *pathos* de la personne à laquelle il s'adressait.

Dans le troisième extrait, Duras met l'accent sur la recherche du pathétique. Jacques opère une véritable mise en scène émotionnelle. Tout lui est bon pour tenter d'apitoyer son entourage : se faire passer comme malade, utiliser le chantage affectif, jouer sur le plaisir du secret. Mais, en plus, lorsque sa stratégie s'avère opérationnelle, il savoure sa victoire argumentative, traitant indirectement les autres d'imbéciles de s'être, une nouvelle fois, laisser prendre à ses ruses.

Entre les trois extraits, s'opère toute une évolution des stratégies argumentatives où Jacques abandonne petit à petit l'argumentation rationnelle pour ne plus se consacrer qu'à l'argumentation affective qui, d'ailleurs, va elle-même en crescendo. Le phénomène fait l'objet d'un commentaire métadiscursif de la part du narrateur. Mais l'argumentation émotionnelle vise toujours l'obtention de sommes d'argent.

L'extrait suivant, qui se situe au moment où Jacques vient de perdre sa femme, Muriel, et essaie de soutirer de l'argent à sa soeur, Maud, permettra de mettre en évidence le fonctionnement plus spécifiquement dialogal de l'émotion argumentative :

Elle se leva. Il la rappela faiblement. Elle ne s'illusionna pas une seconde sur le ton charmeur, presque féminin, qu'il venait d'adopter. Gêné, d'ailleurs, il ne savait comment s'expliquer... - Je t'ai appelée, je n'ai plus le sou... J'ai emprunté pour la faire mieux soigner. Et à maman, tu comprends, je ne peux pas lui demander ça. Maud le regarda avec ses grands yeux lucides, la figure vidée de toute expression. Elle pensa à la lettre Tavarès qui attendait sur le buffet. Ils lui avaient déjà tellement donné d'argent ! Ne soutirait-il pas habilement, toujours, un bénéfice quelconque de l'émotion qu'il provoquait ? depuis une minute, il jouait sur son malheur. Cependant, elle hésita à sortir. C'était tellement étonnant de le

voir s'abaisser à ce point pour obtenir quatre sous. Et puis, elle pouvait se tromper. Jacques lui-même qui paraissait si pitoyable, restait sans doute convaincu de sa propre sincérité. Retrouvant son sang-froid, elle pesa le pour et le contre, rapidement, comme quelqu'un qui a l'habitude de telles affaires. Déjà, le regard de Jacques devenait fixe et froid parce qu'elle était lente à répondre. - Combien veux-tu ? Il fixa la somme d'une petite voix humble. Il se crut obligé d'ajouter, les yeux brillants, autant de pleurs que de convoitise : - J'ai marché toute la journée pour trouver du fric. Impossible de mettre la main sur un copain. C'est ridicule, pour une somme pareille, ridicule. Maud ne répondit pas. Elle prit son sac, compta le peu d'argent qu'elle avait et affirma : - Tu auras le reste demain (p. 26).

L'enjeu de l'argumentation est toujours de l'ordre de l'action : Jacques veut, une nouvelle fois, que sa soeur lui donne de l'argent. Celle-ci est plus que réticente. Deux actes sont ici en opposition : donner ou ne pas donner. Pour convaincre sa soeur, Jacques va développer une véritable panoplie émotionnelle : le ton de la voix d'abord qualifié de « charmeur », les hésitations faisant apparaître l'embarras dans lequel le met cette demande (souligné par le narrateur sous forme de « gêné ») ; le regard, aussi, qui passe d'une froide fixité visant à punir affectivement sa soeur au regard de pleurs et de convoitise quand il constate que sa stratégie fonctionne ; enfin, les arguments eux-mêmes, pris dans le lieu de l'émotion, et visant à provoquer la pitié (l'argent a été utilisé à soigner sa femme et il ne peut plus demander à leur mère). L'émotion est présentée en véritable ruse (« Déjà, le regard de Jacques devenait fixe et froid parce qu'elle était lente à répondre »), laquelle n'est pas exempte d'un certain cynisme.

La délibération - et donc le mode dialectique - apparaît sous forme d'un monologue intérieur où Maud développe à destination d'elle-même une série d'arguments « pour » et une série d'arguments « contre ». Mais, le fait qu'elle porte le débat sur la sincérité de la demande de Jacques et non sur le fait de donner ou non de l'argent (un seul argument concerne le refus : « ils lui avaient tellement donné ! ») prouve que sa décision est déjà prise et va dans le sens d'une satisfaction de la demande. Le genre argumentatif s'auto-désigne par des termes de l'ordre du métadiscursif, tels que (« convaincu », « peser le pour et le contre »). Le discours de Jacques relève ainsi plus spécifiquement de la persuasion³⁰².

Nous sommes en fait dans une variante de la mise en texte du dialogue dialectique. En théorie, pour avoir du dialectique pur, il faudrait que chaque personnage s'approprie une thèse et développe dans chacune de ses interventions au sein du dialogue des arguments censés répondre aux arguments développés dans les interventions de l'autre personnage. Mais ce type de dialogue, trop scolaire ou trop axé sur l'énoncé, convient peu, comme le dit Durrer (1994 : 165), au dialogue romanesque :

En fait, l'échange³⁰³ dialectique pur ne se rencontre guère dans le roman ; il

³⁰² « "Le catéchisme rhétorique, résume C. Plantin, nous apprend que la persuasion complète est obtenue par la conjonction de trois 'opérations discursives' : le discours doit enseigner, plaire, toucher (*docere, delectare, movere*) : car la voie intellectuelle ne suffit pas à déclencher l'action" [Plantin 1996 : 4]. En d'autres termes, s'imposer à la raison ne signifie pas ébranler la volonté qui autorise l'action. Cette division a donné naissance au doublet "convaincre-persuader", le premier s'adressant aux facultés intellectuelles, le second au coeur » (Amossy 2000 : 164).

constituerait un idéal plus compatible avec le discours philosophique qu'avec le roman, qui est un genre fortement finalisé, rempli de héros à la leçon et à la polémique faciles. Le discours intérieur est en revanche le lieu où se réfugie le plus volontiers la dialectique. Toutefois, après Stendhal, cette forme d'expression se fait rare, peut-être parce qu'elle contrevient trop aux exigences du réalisme.

L'extrait des *Impudents* témoigne d'une mise en texte particulière. En fait, une seule argumentation (celle de Jacques) est développée dans l'échange verbal, l'autre reste au niveau du discours de pensée (avec, ici, un déplacement de la nature du débat). Ainsi, la romancière échappe à l'exercice d'école.

Nous voyons toutefois combien le dialogue des *Impudents* est représenté dans sa finalité argumentative et comment l'émotion est utilisée en stratégie. Une demande semblable de la part du frère de l'héroïne figure dans *L'amant* et permet d'en comparer les mises en texte :

Voilà : il vole les boys pour aller fumer l'opium. Il vole notre mère. Il fouille les armoires. Il vole. Il joue. Mon père avait acheté une maison dans l'Entre-deux-Mers avant de mourir. C'était notre seul bien. Il joue. Ma mère la vend pour payer les dettes. C'est pas assez, ce n'est jamais assez. Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole. [...] Et la propriété qu'elle lui a achetée près d'Amboise, dix ans d'économies. En une nuit hypothéquée. Elle paye les intérêts. [...] Il a volé Dô, les boys, mon petit frère. Moi, beaucoup. Il l'aurait vendue, elle, sa mère. Quand elle meurt il fait venir le notaire tout de suite, dans l'émotion de la mort. Il sait profiter de l'émotion de la mort. Le notaire dit que le testament n'est pas valable. Qu'elle a trop avantage son fils aîné à mes dépens. La différence est énorme, risible. Il faut qu'en toute connaissance de cause je l'accepte ou je le refuse. Je certifie que je l'accepte : je signe. Je l'ai accepté. Mon frère, les yeux baissés, merci. Il pleure. Dans l'émotion de la mort de notre mère. Il est sincère (p. 94-95).

Les situations sont fort similaires : le frère a sempiternellement besoin d'argent. Il le prend ou le demande. Mais à la différence des extraits des *Impudents*, ces demandes restent dans l'ombre. Le lecteur peut les rétablir à partir d'énoncés comme « il joue » et « ma mère vend la maison » ou entre « Et la propriété qu'elle lui a achetée près d'Amboise, dix ans d'économies. Et en une nuit hypothéquée » et « Elle paye les intérêts », mais les demandes elles-mêmes restent dans l'implicite du texte. Ainsi, l'argumentation disparaît et avec elle, les stratégies émotionnelles. Il ne reste plus que le résultat formulé en termes d'action de cette argumentation présupposée. Pourtant le texte a pour le lecteur une forte portée émotionnelle : le fils qui vole sa mère, une pauvre femme qui s'évertue à économiser pendant dix ans ce que son fils dilapide en une nuit, un frère qui veut prostituer sa soeur ont de quoi susciter la pitié et l'indignation du lecteur. Tout se passe donc comme si l'émotion visée en venait à remplacer la représentation de l'émotion

³⁰³ Durrer emploie échange là où nous employons dialogue ou interactions verbales. Si nous sommes globalement d'accord avec la constatation de Durrer, nous souhaiterions la nuancer sur deux points. Tout d'abord le type dialectique pur existe dans les romans, que l'on songe à Rabelais, Diderot ou Sade. Certes, ce sont des romans philosophiques, mais des romans quand même. Ensuite, nous ne partageons pas totalement l'opinion qui consiste à faire disparaître le discours intérieur : il existe chez Sarraute, chez Camus qui bâtit tout un roman sur ce seul type de discours et chez Duras, sous forme de micro-séquences dans les premiers romans, mais aussi sous une forme plus structurale dans *L'après-midi*.

elle-même. Le texte accroît l'émotion du lecteur, mais diminue peut-être son plaisir intellectuel. Lors de la mort de la mère, le procédé est le même : le frère spolie sa soeur sans aucun développement argumentatif, mais la désignation de « l'émotion de la mort » en contraste avec l'acte du frère est apte à provoquer une indignation maximale chez le lecteur. À partir de ces deux scènes fort similaires, on voit clairement comment s'opère l'évolution de l'écriture durassienne.

Le *Barrage*, quant à lui, fournit un exemple de harangue argumentée prononcée par la mère pour tenter de convaincre les paysans de construire des barrages. Le texte est présenté par le métadiscours narratif comme une explication, mais s'il commence comme tel, il prend très vite une forme argumentative :

Tous les hommes des villages voisins de la concession auprès desquels la mère avait délégué le caporal étaient venus. Et après les avoir rassemblés aux abords du bungalow, la mère leur avait expliqué ce qu'elle voulait d'eux. « Si vous voulez, nous pouvons gagner des centaines d'hectares de rizières et cela sans aucune aide des chiens du cadastre. Nous allons faire des barrages. Deux sortes de barrages : les uns parallèles à la mer, les autres, etc. » Les paysans s'étaient un peu étonnés. [...] Au bout d'une semaine tous à peu près s'étaient mis à la construction des barrages. Un rien avait suffi à les faire sortir de leur passivité. Une vieille femme sans moyens qui leur disait qu'elle avait décidé les déterminait à lutter comme s'ils n'avaient attendu que cela depuis le commencement des temps. Et pourtant la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre. Elle agissait toujours ainsi obéissant à des évidences et à une logique dont elle ne faisait rien partager à personne. Le fait que les paysans aient cru à ce qu'elle leur disait, l'affermait encore dans la certitude qu'elle avait trouvé exactement ce qu'il fallait faire pour changer la vie de la plaine. Des centaines d'hectares de rizières seraient soustraits aux marées. Tous seraient riches, ou presque. Les enfants ne mourraient plus. On aurait des médecins. On construirait une longue route qui longerait les barrages et desservirait les terres libérées (Barrage : 46-47 ; nous soulignons).

Le discours de la mère est reproduit d'abord au style direct pour finalement l'être dans l'argumentation à l'indirect libre. L'émotion y trouve ses places traditionnelles. Un terme comme « chien » traduit l'émotion du locuteur, l'étonnement des paysans traduit l'effet perlocutoire non conventionnel du discours sur l'auditoire. Un commentaire narratif explicite le rôle de l'*éthos*. Le contraste est souligné entre l'inaptitude théorique de la mère à convaincre et sa capacité effective. Pour le lecteur, il en résulte un effet émotionnel de l'ordre de la pitié pour ces pauvres gens tellement démunis qu'ils sont prêts à croire une pauvre vieille femme leur proposant n'importe quoi, pour peu qu'elle le fasse avec conviction. Vient enfin l'argumentation à proprement parler en faveur des barrages : un seul est de l'ordre du rationnel (les hectares de terres soustraits à la mer), les autres jouent sur l'affectif à la fois des paysans et des lecteurs, donc au double niveau de la communication. La « mort des enfants » et « les médecins » sont des thèmes propres, nous l'avons vu, à provoquer l'émotionnel. Les routes représentent l'espoir de sortir de l'isolement. L'émotion est donc bien insérée à l'argumentation.

(2) Argumenter un « devoir croire ».

Les personnages des premiers romans durassiens ont des opinions sur le monde, sur le comportement des autres et les argumentent. C'est aussi un extrait des *Impudents* qui servira de base d'analyse :

Sachant le sujet cher à sa femme, il [Taneran] répétait une fois de plus que « Jacques devrait s'établir à Udéran au lieu de traîner misère à Paris ». [...] Mme Taneran hésitait à suggérer à son fils de reprendre leur propriété parce quelle espérait depuis longtemps qu'il y reviendrait de lui-même, à un moment quelconque de sa vie. Mais voici qu'encore une fois son humeur aventureuse l'emportait ; il faudrait le convaincre de se ranger, affronter son effroyable mauvaise humeur. Or, Mme Taneran adorait et redoutait à la fois son fils aîné. Aussi eût-elle préféré ne pas écouter son ami. Mais celui-ci, augurant bien de son mutisme, insistait encore plus ! - Après il sera trop tard pour lui. Et quant aux autres, n'en parlons pas !... Vous constatez vous-même, ma chère Marie, que depuis que notre fils a quitté le collège, il ne fait rien. Si on ne l'arrête pas à temps, il suivra la même voie que son frère aîné. Et je dirai que pour Maud c'est également fâcheux, vous le savez bien... (Impudents : 37-38 ; nous soulignons).

Taneran pense qu'il vaudrait mieux que le fils de sa femme aille tenir le domaine qu'ils possèdent à la campagne. Ne pouvant convaincre lui-même son beau-fils, il argumente en vue de pousser sa femme à agir. Cette argumentation tourne autour du risque non seulement qu'encourt Jacques de mal tourner mais aussi du risque qu'il fait encourir à ses frère et soeur en leur servant de modèle. Les arguments sont reliés en profondeur à la crainte qu'éprouve toute mère pour l'avenir de ses enfants. Mais le discours de son mari renvoie aussi à la peur qu'éprouve la mère à l'idée d'affronter son fils. L'émotion est encore une fois profondément reliée à la stratégie argumentative. La mise en dialogue évite une nouvelle fois le dialectique pur en remplaçant la parole de contre-argumentation par une pensée intérieure. Un déplacement du sujet de débat s'opère aussi par la même occasion. Il ne s'agit pas pour Mme Taneran d'argumenter un « devoir croire » - elle partage l'opinion de son mari - mais plutôt un « devoir agir » qui dans son cas est plutôt une non-action. Mais il est à noter que l'opinion formulée par le mari et étayée par des arguments a comme finalité ultime une action.

Avec *Les chevaux*, le dialogue argumentatif change de rôle. Il existe encore par bribes mais pour être complètement pastiché, comme dans la conversation dénuée de sens opposant Ludi et Jacques sur le statut du nègre :

- [...] Le nègre qui est exploité par le blanc, il a plus l'intelligence du blanc que le blanc de lui, et il ne faut pas par sa sollicitude empêcher que le nègre ait l'intelligence du blanc. - Et le nègre, à quoi ça l'avance ? demanda Sara. - Et ça te suffit, ça ? dit Jacques, que le nègre ait du blanc une intelligence ? (Chevaux : 80).

Ce dialogue n'est alors plus qu'une simple forme vidée de toute substance. Il n'y a plus ni véritable contenu idéologique, ni finalité informationnelle pour le lecteur. Le roman sera ainsi une sorte de charnière vers l'émotion, voire vers l'argumentation du « devoir éprouver », mais aussi du dialogue romanesque vers la « conversation romanesque ».

Un extrait de *L'amant* illustre ce changement de statut :

Je lui dis que son séjour en France lui a été fatal. Il en convient. Il dit qu'il a tout acheté à Paris, ses femmes, ses connaissances, ses idées. Il a douze ans de plus que moi et cela lui fait peur. J'écoute comme il parle, comme il se trompe, comme il m'aime aussi, dans une sorte de théâtralité à la fois convenue et sincère. Je lui dis que je vais le présenter à ma famille, il veut fuir et je ris (Amant : 62-63).

L'héroïne émet une opinion déjà teintée d'affectivité par le mot « fatal », et la discussion, à peine amorcée, s'étouffe dans le consensus. Le jeune homme, non seulement accepte l'opinion somme toute assez négative portée sur lui, mais en plus il l'illustre lui-même en avilissant sa propre image. Très vite le discours va vers l'émotionnel : la peur est appelée sans qu'aucune transition ne soit assurée. Le contenu se dissout alors dans une espèce de bien-être énonciatif. L'héroïne ne s'occupe plus de ce qui est dit, mais de la façon dont les choses sont dites, se laissant bercer par le son du discours. La dernière phrase est de l'ordre de l'action. Elle est posée comme devant se réaliser, elle n'est plus justifiée. Elle ne déclenche plus aucune contre-argumentation, mais seulement une réaction de peur. En fait, tout contribue à créer pour le lecteur une image peu valorisante du jeune chinois : il est vénal, sans dignité, il est lâche et théâtral. Mais cette image³⁰⁴ de l'amant rejaillit aussi sur la perception que le lecteur peut avoir de l'héroïne. L'acte de se donner si jeune, juste pour la découverte du plaisir, à un individu plus âgé et qu'elle n'aime pas a déjà terni son image, et elle atteint ici les limites de l'abjection. Aucune justification rationnelle de l'acte n'est laissée par le texte et le comportement de la jeune fille ne peut donc qu'indigner le lecteur de « bonne moralité ».

Des traces peuvent rester du dialogue argumentatif traditionnel, comme la conversation entre le jeune gardien et l'avocat, reproduite dans *Emily* sous forme d'un discours narrativisé, et qui est à la limite de la parodie du genre :

Ils avaient aussi parlé de la disparition de ce poème-là. D'après le jeune gardien, Emily L. devait savoir comment avait disparu la lumière d'hiver. Le jeune gardien était sûr aussi que c'était elle, Emily L., qui avait été là, dans la pièce, à écrire, quand le poème s'était fait. [...] Il dit, comme elle, revoir sa main agrippée au stylo noir et il dit que même si c'est dans le sommeil que la chose avait eu lieu et qu'elle l'avait revue ainsi, comme détachée d'elle, c'était elle l'auteur. Le notaire avait un avis différent, ou plutôt il ne s'exprimait pas comme le jeune gardien. Il souriait à cause de la façon dont parlait le jeune gardien. Il disait qu'il fallait un auteur, de toute façon, à tous les poèmes. Que l'on n'était pas plus ou moins l'auteur d'un poème. Que l'on était complètement, toujours. Mais le gardien restait irréductiblement sur ses positions (Emily : 123-124 ; nous soulignons).

Le jeune gardien est persuadé que c'est Emily L. qui est l'auteur des poèmes, son argumentation est inexistante puisqu'elle est présentée comme une conviction. Le notaire est dit être d'un avis différent, mais en fait - et c'est là que réside l'élément de parodie prise dans le sens d'une forme sans contenu - il est du même avis. Le changement est dans l'intellection de la chose, le fait est argumenté logiquement. La parodie continue puisque l'extrait se clôt sur le fait que le gardien reste sur ses positions, alors qu'il n'y a pas eu de positions opposées. À ce passage, succèdera le récit d'une colère du jeune

³⁰⁴ Duras, dans *La Chine* (p. 35-36), rectifie et en donne une image plus valorisante.

gardien contre le notaire :

Un jour il avait été brutal après que le notaire lui avait dit qu'il fallait qu'il soit plus simple dans sa façon de voir. Il avait crié que la simplicité était criminelle dans le cas d'Émily L. qui était folle. Il avait crié aussi ceci : que le criminel qui avait assassiné Émily L., c'était le Captain. Le notaire n'avait pas fait grief au jeune gardien de sa colère (Émily : 124-125).

Les opinions sont ici contradictoires, mais l'argumentation est à peine amorcée dans une logique suspecte : l'association entre la nécessité de simplifier l'explication et la folie d'Émily L repose sur un lien associatif des plus ténus et que rien dans le texte ne contribue à éclaircir. L'accusation contre le *Captain* traité par le jeune gardien de criminel n'a apparemment aucun rapport avec ce qui précède. Tous les liens de cause à effet sont supprimés et l'écriture ne met plus l'accent que sur l'explosion émotionnelle. Toujours dans le même passage du roman, un autre extrait met en scène un dialogue argumentatif :

Ce qui accablait le plus les deux amis d'Émily L., c'était qu'elle n'avait plus écrit après ce drame. Le notaire avait des doutes là-dessus. Il pensait qu'elle continuait à écrire, mais qu'elle cachait les objets criminels qu'étaient ses poésies. Le jeune gardien, lui, croyait que c'était fini pour toujours, que plus jamais elle n'écrirait. Parfois le jeune gardien pleurait devant le notaire sans honte aucune (Émily : 126).

Le texte met en scène deux opinions opposées, mais toutes deux relèvent de la croyance et ne sont donc pas argumentées. Elles reposent sur la conviction intime. Et le texte enchaîne sans lien logique sur l'évocation de nouvelles crises émotionnelles.

L'argumentation comme finalité d'un dialogue a donc totalement disparu et est remplacée par l'émotion pure représentée en elle-même, pour elle-même. Les personnages ne chercheront plus ni à argumenter action ou opinion, ni à se justifier. Si argumentation il y a, elle sera au niveau d'un « devoir éprouver ».

1.2.4. Conclusion : le statut du dialogue entre personnages.

L'étude de la représentation de l'émotion au sein des romans durassiens nous conduit à constater une évolution profonde, chez Duras, de la représentation du dialogue lui-même.

Dans la plupart des romans, à partir des *Chevaux*, le dialogue se définira de plus en plus en termes de *conversation*, et cela sous deux formes :

l'une, assez périphérique, basée sur la politesse et que nous désignerons sous l'appellation de « conversation sociale » (ou mondaine). Ce dialogue est émaillé d'une série de stéréotypes sur le temps, les enfants, la maison, les repas, les vacances et correspond au dialogue phatique chargé d'assurer la cohésion des groupes, son rôle profond étant de tenter de colmater l'émotionnel ;

l'autre, très centrale, fondée sur l'émotion et que nous désignerons sous l'appellation de « conversation intime » (terme utilisé par Duras elle-même dans *La Vie matérielle* (p.

49) pour caractériser la conversation entre femmes). Ce dialogue a trait à l'être, à ses sentiments et à ses émotions. Les formes fondamentales de sa mise en texte relèvent de la co-narration, de la confidence, de la dispute (plus associée au polémique). Il remplace le dialogue argumentatif traditionnel, fonctionne, quant à sa teneur, sur « un rapport d'intimité » et le langage utilisé sera celui de l'affectif. Il reflète en profondeur le prototype du mode de communication féminine. Tout se passe alors comme si l'héroïne l'impose comme mode dominant à un personnage masculin, son allocutaire privilégié, élu parce que déjà prédisposé - sinon par nature du moins par son intérêt pour elle - à une réceptivité émotionnelle.

Et ainsi s'opère, dans le roman, une véritable révolution du mode de communication : le dialogue argumentatif de l'ordre du rationnel et du masculin disparaît totalement pour être remplacé par un mode communicationnel de type féminin, relatif à l'intime et à l'émotionnel. La révolution communicationnelle que la femme n'a pas pu faire dans la vie, Duras l'a faite dans ses romans et il semblerait qu'elle ait eu conscience d'une forme de spécificité de la conversation féminine discréditée par les hommes. Dans *La Vie matérielle* (p. 49-51), outre l'idée de « conversation intime » signalée ci-dessus, se trouve l'idée que « les femmes sont renseignées depuis des siècles par l'homme qui leur apprend qu'elles lui sont inférieures » et que « dans cette position de retrait, d'opprimées, la parole est beaucoup plus débridée, plus générale parce qu'elle reste dans la matérialité de la vie ». Duras dit aussi que « cette parole est plus ancienne », que « la femme a véhiculé un malheur statutaire pendant des siècles ». Elle montre alors que la parole des femmes n'est pas écoutée par les hommes. Cette conversation des femmes, elle la représente dans ses romans, mais cette fois, elle est écoutée, par un homme, et imposée à des millions de lecteurs.

De la notion de dialogue, nous en sommes venue à celle de conversation. Le langage commun n'établit pas de réelles différences entre le dialogue et la conversation. *Le Petit Robert* place les deux termes en rapport de synonymie, en indiquant toutefois comme sens spécifique du terme dialogue : « ensemble de paroles qu'échangent les personnages d'une pièce de théâtre, d'un film ou d'un récit ». Les interactionnistes ne semblent pas avoir réussi à atteindre un consensus dans leur distinction entre les deux termes. Kerbrat-Orecchioni (1990) montre que la relation entre conversation et dialogue est des plus obscures. Schegloff, dit-elle, avait proposé de faire du terme conversation « l'archilèxème recouvrant toute la gamme des échanges verbaux », mais un tel emploi irait « à l'encontre de l'emploi ordinaire du terme ». À partir de la définition de Goffman, Kerbrat-Orecchioni dégage certains traits de la conversation conçue, cette fois, comme un « type particulier des interactions verbales ». La conversation aurait un caractère « immédiat », un caractère « familial » (ou « non formel »), un caractère « gratuit » et « non finalisé et un caractère « égalitaire »³⁰⁵. Si la plupart de ces traits se retrouvent pour le dialogue, il semblerait que, contrairement à la conversation, le dialogue doive être constructif. Une différence entre dialogue et conversation résiderait donc dans l'idée de gratuité ou de construction et la conversation serait proche de la définition donnée par Tarde :

³⁰⁵ Pour le développement de ces notions, voir Kerbrat-Orecchioni (1990 : 114-115).

Par conversation, j'entends tout dialogue [...] où l'on parle pour parler, par plaisir, par jeu, par politesse. Cette définition [...] n'exclut pas le flirt mondain ni en général les causeries amoureuses, malgré la transparence fréquente de leur but qui ne les empêche pas d'être plaisantes par elles-mêmes (cité par Kerbrat-Orecchioni 1990 : 114).

Le terme « politesse » renvoie à ce que nous avons appelé la conversation sociale basée sur les phatiques, et l'idée « d'amour » renvoie aux conversations intimes basées sur l'émotionnel. Mais il nous semble nécessaire de revenir sur le « caractère familial » de la conversation pour pouvoir plus profondément justifier notre dénomination de « conversation intime ». En fait, Kerbrat-Orecchioni établit une espèce d'équivalence entre caractère familial et non formel, et développe surtout ce dernier aspect. Pour nous, c'est son caractère familial qui est particulièrement intéressant parce qu'il renvoie à la possibilité d'aborder des sujets visant l'être, l'émotion ou les affects, donc à des thèmes en rapport avec les sujets de prédilection des conversations de femmes. Le dialogue aborderait donc plutôt des sujets relatifs à un savoir sur le monde, à une conception du monde, ou à une certaine action sur le monde, alors que la conversation référerait plutôt soit à de simples échanges phatiques, soit à des thématiques référant à l'être et à ses affects. Cette spécialisation ne semble pas contrevenir à l'emploi général des termes. Quand, pour le XVII^e siècle, on parle de l'art de la conversation, il y a bien cet aspect social, voire mondain, et les sujets affectifs (l'amour était un des sujets de prédilection des « Précieuses »). Braconnier (1998 : 121-122) déclare d'ailleurs qu'« à la fin du XVI^e siècle, apparaît en Europe sous l'impulsion des femmes un nouvel art de converser » et que « les salons furent à la conversation ce que fut à Shakespeare le talent de Garrick, le moyen, selon Mme Necker, "de faire passer ses sentiments dans l'âme des autres" ».

Au XX^e siècle, lorsque le Nouveau Roman a modifié l'ensemble des conventions romanesques, trois femmes, Sarraute, Duras et Rolin, associées de près ou de loin au mouvement ont révolutionné le dialogue romanesque en remplaçant le dialogue à visée argumentative par une représentation généralisée de la conversation intime ou sociale. Sarraute a théorisé ce passage dans *L'ère du soupçon* ; nous venons de le démontrer pour Duras. Quant à Rolin, elle suit la même évolution que Duras. *Les marais*, roman traditionnel, présente encore des dialogues traditionnels, alors qu'un roman comme *Le lit* fera état de conversations. L'héroïne y parle essentiellement de sa douleur par rapport à la maladie mortelle de son mari et y sont rendues des conversations purement phatiques, comme celles qu'elle a avec une amie rencontrée sur un quai de gare (p. 11-12).

Tout en gardant le terme dialogue pour désigner l'ensemble des échanges fictionnels, nous pensons qu'il est important de différencier le fait de mettre en scène des dialogues et celui de mettre en scène des conversations (sociales ou intimes).

2. L'émotion visée.

Cette partie sera beaucoup moins développée que la précédente dans la mesure où, visant à montrer comment un auteur peut prétendre émouvoir son lecteur, elle relève, en fait, de la macrocommunication. Il ne s'agira pas tant d'étudier l'émotion éprouvée par le lecteur réel que celle qui est programmée par le texte en termes de possible, car, comme

le dit Charaudeau (2000 : 137), « l'analyse du discours ne peut s'intéresser à l'émotion comme réalité manifeste, éprouvée par un sujet ». Mais, continue-t-il, « en revanche, elle peut étudier le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est-à-dire traiter celle-ci comme un *effet visé* (ou *supposé*), sans jamais avoir de garantie sur l'*effet produit* ». Il s'agira donc d'examiner les traces de ce que Charaudeau appelle « l'effet compassionnel ou pathémisation ».

Cette visée émotionnelle correspond aux différentes strates du circuit communicationnel mises en lumière dans notre première partie. Certes, on pourrait nous faire le reproche de sortir ici du cadre strict du dialogue de personnages pour revenir à la macrocommunication. Une telle dérogation à nos principes d'organisation se justifie par la nature même du sujet traité : représenter l'émotion n'offre, comme nous l'avons dit, aucune garantie de la rechercher chez le lecteur, ni à plus forte raison de la provoquer. Il nous semble donc important, après avoir examiné la manière dont l'émotion est représentée dans les dialogues, d'analyser comment le texte peut porter les traces de l'émotion visée et de synthétiser l'ensemble des remarques qui sont déjà apparues, pour certaines, au fil de notre étude de l'émotion représentée.

Dans un contexte artistique, on pourrait affirmer que toute oeuvre littéraire (ou cinématographique) a des visées émotionnelles, car la communication fictionnelle est particulièrement apte à créer ce que Charaudeau appelle une « pathémisation »³⁰⁶ :

Ainsi, on observera que les dispositifs de la communication scientifique et didactique ne prédisposent pas à l'apparition de tels effets. [...] En revanche, les dispositifs de la communication fictionnelle (roman, théâtre, cinéma) et, pour des raisons différentes, de la communication médiatique s'y prêtent, [...] (Charaudeau 2000 : 140).

Chez Duras, le problème prend une ampleur toute particulière puisque la romancière situe sa communication avec le lecteur essentiellement dans un partage de larmes :

Il s'agit d'une relation privée, entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble (Vie matérielle : 136).

2.1. L'émotion auteur et lecteur réels.

2.1.1. L'émotion visée par l'auteur réel.

En premier lieu, on pourrait affirmer que le texte littéraire, comme toute oeuvre d'art d'ailleurs, vise à produire une émotion que nous qualifierons d'esthétique. Un auteur de roman qui situe son texte dans la littérature vise souvent à émouvoir son lecteur par la beauté de son écrit. L'émotion qui serait alors ressentie par le lecteur est de celle que tout un chacun peut éprouver devant un beau paysage, un beau tableau, un air de musique. Cette émotion esthétique est difficile à définir car, selon Aristote, le « beau » fait partie des indéfinissables, mais elle est à la base du rapport que l'individu entretient avec l'oeuvre d'art.

³⁰⁶ Il la définit en ces termes (2000 : 140) : « la pathémisation peut donc être traitée discursivement comme une catégorie d'effet qui s'oppose à d'autres effets comme l'effet cognitif, pragmatique, axiologique, etc. ».

L'originalité de l'oeuvre fait partie, à notre époque du moins et dans la société occidentale, des valeurs généralement attribuées à une oeuvre d'art. Étonnement ou surprise sont ainsi potentiellement recherchés chez le lecteur. Blot-Labarrère (1982 : 112-113) démontre, à propos du *Consul*, à quel point cette recherche de la surprise est intégrée au sein des exigences d'« investissement émotionnel » que la romancière réclame de ses lecteurs :

La stratégie de M. Duras est une stratégie d'éveil ou d'appel. Elle exige du lecteur un investissement émotionnel et, pour ce faire, commence par le désorienter, d'où une technique romanesque originale [...]. Par ailleurs, si la rupture entre les récits crée une surprise, celle-ci s'augmente à la façon dont M. Duras bouscule le traitement classique de la fiction.

Toutefois, une trop grande recherche esthétique (qu'elle soit sur le plan de l'écriture ou sur le plan de la conception plus globale de l'oeuvre) peut créer une distance émotionnelle. Faisant apparaître le roman comme trop écrit, un style métaphorique, par exemple, dénonce en quelque sorte en permanence la littérarité du texte et empêche l'investissement émotionnel. Peut-être est-ce pour éviter ce risque que Duras dépouille son texte au maximum ?

Ensuite, tout auteur veut séduire le lecteur. Il est rejoint dans cette intentionnalité par l'éditeur mais, chez celui-ci, il s'agira plutôt d'une visée commerciale. Le péri-texte témoignera de cette volonté séductrice : titres des romans, pseudonyme de l'auteur, couverture participent en profondeur à ce type d'action. Bossis évoque la possibilité - pour la récuser - que ce soient les dialogues qui, au sein d'un texte comme celui de Duras, exercent un pouvoir de séduction :

Et là je ne peux que m'interroger sur ce qui a été dit à propos de Marguerite Duras, de Casanova et de Colette sur l'importance et l'effet des dialogues comme stratégie de séduction envers le lecteur (Bossis 1984 : 74).

Comme Bossis, nous ne pensons pas que, chez Duras, les dialogues de personnages exercent un pouvoir spécifique de séduction. Si séduction il y a par le dialogue, elle émane d'une tendance chez la romancière à placer son texte en dialogue généralisé. Même les voix narratives présentent leur discours comme une parole et de surcroît une parole adressée en s'auto-corrigeant, en inscrivant des formes d'oralité dans leurs paroles mêmes, en développant un discours métadiscursif (type : j'invente), en utilisant des déictiques spatiaux³⁰⁷ du type « voici », en permettant que la voix narrative soit contaminée par la parole des personnages. En fait, au sein des deux tendances théoriques qui, selon Berthelot (2001 : 118), s'offrent au romancier pour combiner partie dialoguée et partie narrative, Duras choisit principalement l'unité :

Les choix esthétiques relatifs à ces deux paroles, celle du narrateur et celle du personnage, conduisent à deux configurations opposées, selon que l'auteur décide de les traiter en unité ou en contraste de langage.

Berthelot illustre lui-même ce souci d'unité à partir d'un passage du *Consul* situé aux pages 98-99 en ces termes :

³⁰⁷ Nous utilisons la terminologie de Maingueneau (1999 : 35) : « Ces éléments (*voici/voilà*) servent à signaler à l'attention de l'allocutaire l'apparition de référents nouveaux [...] ».

Dans ce passage, la continuité entre dialogue et partie narrative est poussée aussi loin que dans le précédent [passage de La princesse de Clèves] : d'abord l'emploi d'une écriture « blanche », aussi dépouillée, aussi dépersonnalisée que possible ; ensuite la présence de catégories intermédiaires, introduites par les syntagmes on dit et on voit qui accentuent le côté universel des locuteurs et des témoins ; enfin l'introduction dans le discours narratif de questions et de commentaires qui semblent provenir de locuteurs non déclarés. Bref, plus encore qu'à une continuité entre la parole du narrateur et celle des personnages, on est confronté à un continuum vocal, qui prend aussi bien en charge la narration que le dialogue, au fil d'une parole à la fois unique et multiple. Il en résulte un effet de chœur, dont la musicalité résulte non seulement du rythme de chaque phrase, mais de l'alternance de soli et de tutti (Berthelot 2001 : 119).

Même si ne nous sommes pas d'accord avec la totalité de l'analyse de Berthelot (les *on dit* ou *on voit* n'ont pas, à notre sens, de portée universelle, mais témoignent simplement des voix sociales), celle-ci a le mérite de mettre en lumière l'unicité entre dialogues au style direct et voix narrative et de parler d'une sorte de continuum vocal générateur, pour lui, d'une musicalité, profondément associée à l'émotionnel :

Mais le texte, de fait, nous donnera seulement sa musique et, avec elle, une émotion (Bourdil 1978 : 92).

Ainsi, pour notre part, nous avons plutôt placé la séduction de l'écriture durassienne dans la structure rythmique qui se retrouve tant chez le narrateur que chez les personnages (et qui témoigne donc de l'auteur inscrit), dans les figures de style allant de la répétition et du chiasme (figures reliées au rythme) à l'oxymore et dans l'écriture visuelle (ou cinématographique) où ce qui est évoqué apparaît, comme par magie, sous les yeux du lecteur.

Enfin, l'auteur réel peut affirmer publiquement une intention d'émouvoir dans tous les sens du mot. Mais « intention n'est pas action » et le texte romanesque, s'il traduit souvent cette intention ne la réalise pas toujours. L'auteur inscrit pourra alors être en correspondance ou non avec l'auteur réel. L'auteur peut vouloir faire bouger le lecteur, lui faire prendre des positions qu'il n'avait pas avant la lecture du livre. C'est le but que s'assignent généralement les auteurs dits « engagés » qui recourent d'ailleurs assez rarement à l'émotion. Pour faire partager aux autres leur conviction, ceux-ci préfèrent souvent s'adresser à leur intellection, faire des personnages des illustrations d'une théorie philosophique ou politique. Les oeuvres romanesques de Sartre par exemple (pour citer l'auteur-cible des critiques que la romancière adresse aux autres écrivains), même si elles représentent des affects, programment très peu l'émotionnel.

L'auteur peut vouloir aussi émouvoir dans le sens de causer un trouble indistinct chez le lecteur. Mais il peut aussi traduire des visées émotionnelles plus précises comme celles de susciter les pleurs ou les rires. Nous retrouvons alors la sous-catégorisation en émotions euphoriques ou dysphoriques. Cette visée est clairement établie pour le théâtre dont elle définit les sous-genres sous l'appellation respectivement de comédie vs tragédie ou drame. Pour le roman, la situation est moins claire. Peut-être parce que la narration romanesque est assez fondamentalement liée à l'état dysphorique comme en témoignent l'expression populaire « les gens heureux n'ont pas d'histoire », les réflexions de Lelord et André :

Il serait difficile de trouver une grande oeuvre de fiction sans moments tristes, c'est-à-dire sans séparation, échec ou deuil (Lelord, André 2001 : 148),

ou encore l'opinion de Duras elle-même qui qualifie d'indécence l'idée qu'il y aurait à faire un livre joyeux face, sans doute, à la douleur du monde :

J'ai dit que je ne pouvais rien contre ces pleurs-là. Qu'ils étaient devenus pour moi comme un devoir, une nécessité de ma vie. Que moi je pouvais pleurer de tout mon corps, de toute ma vie, que c'était une chance que j'avais, je le savais. Qu'écrire pour moi, c'était comme pleurer. Qu'il n'y avait pas de livre joyeux sans indécence. Que le deuil devait se porter comme s'il était à lui seul une civilisation, celle de toutes les mémoires de la mort décrétée par les hommes, quelle que soit sa nature, pénitentiaire ou guerrière (Yann Andréa Steiner : 39 ; nous soulignons).

Il y a donc très peu de romans réellement comiques et l'émotion recherchée sera plutôt de l'ordre de la tristesse. Cependant à la différence du théâtre ou du cinéma qui s'adressent à la vue et à l'ouïe donc à deux éléments du système sensoriel, le roman n'utilise que la vue pour s'adresser à l'intelligence, et il est donc *a priori* moins apte que les deux autres arts à provoquer des émotions fortes. Aussi est-ce plutôt à la compassion et à l'indignation du lecteur, émotions à la fois intellectuelles et sensorielles, que le romancier s'adressera. Chercher à émouvoir est alors en profonde référence au réel. Il s'agit, pour le romancier, de tenter de traduire son livre en termes d'actions sur le monde en provoquant, chez le lecteur, une émotion relevant de la pitié ou de l'indignation et par laquelle, il lui impose un nouveau type de regard ou un nouveau type d'action sur le monde. Le roman pourra se présenter alors comme une argumentation d'un « devoir éprouver » traductible chez certains lecteurs en termes d'agissements non véritablement programmés par le texte (s'ils l'étaient, l'émotion ne serait plus qu'une stratégie et non une finalité).

Et c'est là que l'émotion joue un véritable rôle politique chez Duras. La romancière le dit elle-même, nous l'avons vu, quand elle situe lors des entretiens avec Dumayet, *Le consul* comme son roman le plus politique ou lorsqu'elle déclare dans *Écrire* :

La lutte du vice-consul est une lutte à la fois naïve et révolutionnaire (Écrire : 51 ; nous soulignons).

Pourtant, aucune référence à ce qu'on entend généralement par « politique » ne figure dans le roman, seule s'en dégage une émotion très forte. Et ce lien entre l'émotion et le politique, Duras l'établit elle-même dans *Les yeux verts* :

Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte ou d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous en pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que celle d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi (p. 13 ; nous soulignons).

Perdre son sens politique réside donc fondamentalement pour la romancière dans la

perte du potentiel émotionnel. Martin (2000 : 17-29) étudie dans une communication qu'il intitule, selon l'expression de Duras, « Ce qui m'émeut c'est moi-même » ce lien entre émotion et politique. Il démontre que « la romancière oppose la vérité vraie d'un moi ému au mensonge d'une conviction idéologique » (p. 17) et que « le tout de la sensation serait une façon d'échapper au totalitarisme de la pensée » (p. 25), que Duras récuse en profondeur. Martin conclut son raisonnement en ces termes :

Et elle raconte aussi le rêve d'un ethos littéraire qui briserait le cercle de l'insularité, l'ambition d'une littérature polico-émotive qui transformerait notre être-au-monde dans notre posture politique (2000 : 29).

C'est fondamentalement parce qu'elle vise à faire une littérature polico-émotive susceptible de transformer la conscience politique des êtres humains que Duras jouera plus sur le sentiment d'indignation que sur le sentiment de pitié. Des oeuvres comme *Oliver Twist*, *Jane Eyre*, *Sans Famille* jouent en profondeur sur le sentiment de pitié ou de compassion qu'un lecteur peut avoir pour un (ou une) pauvre orphelin(e) accablé(e) de toutes parts par le destin. La cause de leur malheur est dans cette destinée individuelle. Duras récuse cette pitié, peut-être parce que, comme le dit Koren dans son commentaire de l'étude de Surdel-Schehr :

L'auteur y exprime, en effet, au moment de conclure, le regret de ne pas avoir pu vérifier dans les oeuvres analysées « l'hypothèse que la pitié est ressentie, à notre époque, comme un sentiment de condescendance, vieilli et inutile et qu'il est remplacé, peut-être, par solidarité » (2000 : CD-Rom).

Duras ne va pas exactement vers la « solidarité », sentiment trop connoté médiatiquement à l'heure actuelle, mais à notre sens, elle représente la compassion (mot auquel nous donnons tout son sens étymologique et que nous n'assimilons pas à la pitié) et réclame l'indignation qui se traduit en termes d'action politique, alors que la pitié se traduirait en charité donc en action religieuse ou humanitaire. L'intérêt réside surtout dans l'étude du mécanisme qui amène l'écriture à susciter plutôt l'indignation que la pitié. À notre avis, dans les oeuvres comme *Le consul*, Duras supprime la connaissance psychologisante du héros apte à établir une certaine projection du lecteur. Ni la mendicante, héroïne du roman de Peter Morgan, ni le vice-consul ne sont réellement connus du lecteur - pas de focalisation interne, pas d'analyse psychologisante, pas de mise en récit d'une destinée au sens où on l'entend généralement. Il n'y a donc pas d'individualisation, mais une espèce de représentation-type du malheur absolu lié à la douleur du monde. C'est leur condition même qui est injuste et scandaleuse. Cette jeune femme, encore une enfant, expulsée de chez elle parce qu'elle est enceinte, rejetée de tous, obligée de se prostituer pour se nourrir est la figure de la misère humaine. Les descriptions se passent de commentaires :

Un pêcheur est entré dans la carrière puis un autre. Ils cognent contre l'enfant, ce rat, il faudra bien qu'il sorte ? Avec l'argent des pêcheurs, à plusieurs reprises elle va à Pursat, elle achète du riz, le fait cuire dans une boîte de conserves, ils lui donnent des allumettes, elle mange du riz chaud (Consul : 23 ; nous soulignons). Les pêcheurs étaient dégoûtés ces derniers jours parce qu'elle est devenue presque tout à fait chauve et que son ventre est devenu trop gros (Consul : 24).

Comment, après une telle description, ne pas être indigné qu'on puisse laisser des êtres

humains dans de telles conditions ? Comment ne pas réagir contre l'organisation politique du monde qui permet que coexistent côte à côte un tel état d'inhumanité et les fastes de l'Ambassade ? La décontextualisation socio-politique fait la force du texte. Il ne s'agit ni d'une dénonciation du communisme, ni du capitalisme, ni même du régime colonial. Il s'agit de la condamnation de l'organisation même du monde, des systèmes qui légalisent de telles injustices. Et le lecteur ne peut même pas minimiser le fait en se disant que sous un autre régime, tout irait mieux. Il n'y a pas d'autre régime, puisqu'aucun n'est visé en particulier. Le lecteur ne peut pas non plus avoir recours au sentiment de pitié, le texte ne lui permet pas de connaître la mendicante, ne lui donne pas accès à son individualité. Il ne reste que l'indignation contre l'injustice et peut-être le commencement d'une action de destruction contre un tel système. Mais l'action n'est pas programmée par le texte, au contraire, l'acte du vice-consul qui vise à détruire la misère du monde en tirant sur les lépreux sans être condamné par le texte est perçu comme une forme de folie, un acte de désespoir absolu, non une voie à suivre, bien que Duras ne récuse pas la possibilité que son oeuvre aboutisse à des actes de désespérance individuelle :

Je n'ai pas de responsabilité chrétienne. Que des gens se tuent à cause de mes livres, ça ne m'empêchera pas d'écrire. Si les gens devenaient réactionnaires, des salauds politiques en me lisant, oui, cela m'empêcherait d'écrire, mais pas s'ils se tuent. Moi ça me donne bien envie de mourir ce que j'écris, c'est normal que ça donne envie de mourir aux autres (Le monde extérieur : 26).

En fait, l'action en termes de destruction est présentée comme une possibilité, mais non une intentionnalité et l'écrivain dégage alors toute forme de responsabilité morale dans cet acte dans la mesure où ce qui est programmé par le texte c'est le désespoir non le passage à l'acte. Les seuls romans qui programment l'action en termes de destruction sont *Détruire* et *Abahn*. Mais un roman comme *Abahn*, textuellement situé dans le politique, est un des romans les plus froids, à notre avis, de l'écriture durassienne. Deux raisons sont à l'origine du fait : l'isotopie politique qui s'y développe et une émotion plus souvent désignée que scénographiée, nous reviendrons sur ce dernier point.

Ainsi, la romancière devient la fondatrice d'une littérature « polico-émotive », pour reprendre la terminologie très parlante de Martin, qui se traduit aussi bien dans son écriture romanesque que dans ses écrits théoriques.

2.1.2. L'émotion éprouvée par l'auteur réel.

Cette émotion visée peut correspondre à une émotion éprouvée par l'auteur au moment de la création du roman. Tout se passe alors comme si une oeuvre, pour pouvoir provoquer l'émotion, devait émaner d'un individu que l'écriture torture et que c'est cette émotion-là qui se communique :

X. G. - À partir de Lol. V. Stein. Je sais que, quand je lis vos livres, ça me met dans un état très..., très fort et je suis très mal à l'aise et c'est très difficile de parler ou de faire quelque chose, après les avoir lus. Je ne sais pas si c'est une peur, mais c'est vraiment un état dans lequel il est dangereux, d'entrer pour moi... M. D. - Alors, on parle du même état qui fait que..., quand ils sont écrits ou quand ils sont lus... Je voudrais bien savoir comment on peut arriver à le..., au moins à le cerner (Parleuses : 15).

Marguerite Duras paraît découvrir que l'émotion éprouvée au moment où elle écrit le texte est celle que le lecteur, en l'occurrence Xavière Gauthier, reçoit. Le texte serait alors le support d'une communication émotionnelle transférée du moment de l'écriture au moment de la lecture.

Pour Duras, la véritable écriture se situe dans l'expression de cette expérience émotionnelle, ce qui lui fait dire qu'un Sartre n'écrit pas. Elle a son écrivain et son écrivain à elle et n'attribue le statut d'écrivain qu'à celui qui transmet, au travers ses écrits, l'expérience émotionnelle vécue au moment de l'acte d'écrire. Ses écrits théoriques témoignent souvent de l'acte d'écrire comme le lieu profond de toute une série d'émotions (douleur, désespoir, peur, honte, regret pour ne citer que celles qui sont le plus souvent mentionnées) :

Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. Écrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher (Écrire : 29). C'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche-là, en agonie, je veux dire : écrire, l'épouvante d'écrire (Écrire : 41). L'heure du crépuscule le soir, c'est l'heure à laquelle tout le monde cesse de travailler autour de l'écrivain. [...] Et cette heure-là je l'ai toujours ressentie comme n'étant pas, quant à moi, l'heure de la fin du travail, mais l'heure du commencement du travail. Il y a là, dans la nature, une sorte de renversement des valeurs quant à l'écrivain. L'autre travail pour les écrivains est celui qui quelquefois fait honte, celui qui provoque la plupart du temps le regret d'ordre politique le plus violent de tous. Je sais qu'on en reste inconsolable (Écrire : 49 ; nous soulignons). S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas. Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous (Écrire : 80).

Duras situe donc le lieu de l'écriture dans l'émotion même. À noter aussi que dans le recueil intitulé *Écrire*, tout se passe comme si l'émotion était en expansion. Au fur et à mesure que le recueil se développe dans la tentative sinon de définir l'acte d'écrire du moins de l'approcher au plus près, la part émotionnelle de l'acte devient de plus en plus importante.

2.1.3. L'émotion et le lecteur réel.

Il existe donc tout un mécanisme d'écriture visant à faire apparaître l'émotion chez le lecteur. De manière générale, tout roman, par son sujet, par ses thèmes, réfère fondamentalement à une des situations émotionnelles de base : il décrit séparation, perte, deuil, situation universellement reliée à la tristesse ; il met en scène des rêves d'enfant, des attentes déçues par la vie ou alors fait référence aux grandes peurs de l'individu comme la peur de la mort, les angoisses existentielles. Ce type de description peut favoriser l'empathie, mais sans l'impliquer - l'emploi du terme présupposerait une mécanique de causalité.

En fait, l'émotion du lecteur réel est favorisée par plusieurs mécanismes. Ainsi, la recherche d'empathie repose essentiellement sur la tentative de favoriser un mécanisme de « projection » chez le lecteur et sur le mécanisme de « catharsis ». L'oeuvre peut alors émouvoir le lecteur dans la mesure où elle touche chez lui quelque chose de profond, en renvoyant à une des situations qui pour lui, et de manière tout à fait inconsciente, est à la base de ses émotions personnelles, c'est-à-dire parce qu'elle renvoie au *pathos*. La « catharsis » peut en fait s'opérer dans la représentation émotionnelle parce l'oeuvre d'art (théâtre, cinéma, mais aussi roman et chanson) procède à l'allongement d'un moment qui, dans la vie, est très court et souvent totalement non maîtrisé. L'artiste offre alors la possibilité à son allocataire d'analyser les causes, les conséquences, les manifestations, et donc ainsi de maîtriser ce qui dans la vie reste du domaine de l'incontrôlé.

Mais même si c'est souvent le cas, l'empathie n'est pas toujours recherchée. Le texte peut tenter de générer chez le lecteur une émotion située à l'opposé de celle éprouvée par le personnage. Le mécanisme choisi sera alors « la mise à distance » qui peut être notamment provoquée en ridiculisant le personnage en proie à une émotion dysphorique et déclencher ainsi sinon le rire du lecteur du moins son sourire.

Parfois aussi, le texte romanesque peut chercher à provoquer chez le lecteur réel une émotion beaucoup plus reliée au rationnel. Un plaisir plus intellectuel est alors suscité : le lecteur savoure l'argumentation faite par un personnage, une analyse de la société, une érudition, la distance ironique du narrateur.

L'oeuvre de Duras, nous l'avons vu, émeut ses lecteurs dans les deux sens du terme : elle met en action et trouble. Les témoignages, tant de ses lecteurs réels que des critiques (autre forme de lecteurs réels), sont nombreux à cet égard. La critique durassienne n'arrête pas de mettre en évidence le paradoxe émotionnel de son oeuvre qui se situe entre exaspération et fascination. Dans *Lire Duras*, Martin et Chazaud évoquent une fois de plus le fait :

Notre première réaction de lecteur pourrait donc être, comme à d'autres occasions et pour d'autres sorties de M. D. : ce qui m'énerve, c'est cette Duras-là. Ce qui m'énerve, c'est cet éloge de l'imprudence, de la jaculation ou de l'illumination dans tous les domaines ; Ce qui m'énerve, c'est ce débordement d'une écriture du dernier âge [...]. Ce qui m'énerve, c'est ce recyclage poétique d'une psychologie de bazar et d'époque [...] (Martin 2000 : 19). Nul doute qu'avec celle de Duras un mot s'imposerait pour en cerner le pouvoir spécifique : la fascination. Impossible, en effet, de ne pas constater : l'oeuvre de Duras fascine (Chazaud 2000 : 32).

Dès lors, nous attarder plus longtemps sur cet aspect ne constituerait que répétitions bien inutiles. Comme le signale Charaudeau, l'analyse du discours ne peut objectivement prétendre analyser l'émotion réellement produite chez tel ou tel lecteur, elle ne peut prétendre qu'à l'analyse de l'émotion visée telle que le texte la programme à l'intention d'un lecteur qu'il inscrit dans sa structure et dans sa textualité mêmes. Nous allons donc maintenant analyser comment l'émotion peut être programmée dans le texte en tentant, autant que faire se peut, de clairement distinguer la représentation de l'émotion de sa production.

2.2. Émotion et communication auteur-lecteur inscrits.

Indépendamment de l'émotion imputable à l'auteur inscrit qui se traduit souvent, comme nous l'avons vu, par un certain rythme de la prose susceptible de créer une musicalité du texte, par l'utilisation de certaines figures de rhétorique, par une axiologisation possible, par le choix des situations émotionnelles de base, en résumé par tout ce qui peut témoigner de sa subjectivité, dans le cadre de la communication avec le lecteur, deux points nous paraissent revêtir une importance particulière : la différence entre l'émotion visée et l'émotion représentée, d'une part et les procédés de pathématisation, d'autre part.

2.2.1. Émotion visée, émotion représentée.

Entre émotion représentée et émotion visée, les liens qui se tissent sont des plus complexes. Toutefois, on pourrait très sommairement les diviser en trois grandes catégories : concordance, discordance ou neutralisation.

* Concordance.

L'émotion visée chez le lecteur peut fonctionner en concordance avec l'émotion exprimée. La scène du bal dans *Le ravissement*, en scénographiant l'émotion, place le lecteur dans la même attente douloureuse que Lol. Une sorte d'empathie se produit entre lecteur et personnage. Mais l'idée de concordance doit être nuancée dans la mesure où il ne s'agit nullement, sauf peut-être pour l'érotisme³⁰⁸, de faire éprouver exactement la même émotion, mais plutôt une émotion du même type ou encore l'émotion pure. Autrement dit, pour qu'il y ait concordance, il ne faudrait pas qu'un personnage qui pleure de tristesse engendre le rire, la joie ou l'exaspération du lecteur, mais il ne faut pas non plus que le lecteur se mette nécessairement à pleurer. Il faudrait simplement que la mise en texte permette au lecteur d'éprouver une émotion allant du trouble émotionnel à la douleur en passant par la mélancolie, ou puisse tout au moins lui faire comprendre le pourquoi de l'émotion éprouvée. L'empathie pouvant aller, selon le type de lecteurs réels, de la simple compréhension intellectuelle (empathie rationnelle) au partage émotionnel total (empathie émotionnelle). Ce qui pourra être programmé par le texte, c'est le mécanisme global d'empathie, non la réaction précise qui dépend de la psychologie du lecteur. En plus, certaines émotions, par nature, favorisent plus la compréhension que le partage émotionnel. Une émotion, comme le coup de foudre, se comprend, mais ne se vit pas avec l'autre, ou alors par procuration : le lecteur vit ou revit à travers le personnage romanesque une émotion qu'il ne vit pas ou plus dans la vie réelle. Mais il est heureux que le fait de raconter une rencontre coup de foudre ne fasse pas vivre à l'autre la même passion pour le même être. Les lecteurs de romans ne vivraient plus que des amours virtuelles, et les amies ne le resteraient pas longtemps³⁰⁹.

Le grand risque de la tentative de concordance est de sombrer dans le mélodramatique et d'en arriver ainsi à un trop plein d'émotion représentée qui, voulant à

³⁰⁸ La scène érotique vise généralement à provoquer une émotion du même ordre chez le lecteur.

tout prix provoquer l'émotion en la représentant comme éprouvée par le personnage, en arrive à l'inverse : provoquer une forme de distance chez le lecteur. Duras parvient souvent à éviter le risque. En se basant sur les déclarations de la romancière elle-même, Blot-Labarrère (1987 : 112) analyse, pour *Le consul*, une des techniques utilisées pour éviter à la romancière de sombrer dans le mélo :

Il semble qu'une réponse faite à Hubert Nyssen soit éclairante et particulièrement explicative du jeu de cache-cache que l'auteur joue avec lui-même pour livrer son émotion sans effleurer le mélodrame. Souffrant trop de la souffrance de la Mendiante, elle craint que sa propre souffrance ne corrompe celle de la Mendiante : « Alors », dit-elle, « je me suis mise petit à petit dans la peau d'un deuxième auteur, un homme, jeune, frais débarqué en Inde et qui inventait de quoi pleurer sur l'Inde, n'importe qui, mais nouveau venu, etc. ».

La technique consiste à prendre un deuxième auteur (auteur diégétique) qui servira ainsi de médiateur. Il y aura comme une mise à distance de l'émotion éprouvée par l'auteur lui-même qui permettra de ne pas procéder à une sorte d'enchère émotionnelle en doublant l'émotion du personnage par celle de l'auteur. Dans *L'amante*, c'est la forme très technique de l'interview qui permet une forme de distance avec le crime pour le moins sordide.

Mais d'autres techniques sont susceptibles d'éviter le risque, comme le fait de ne pas adopter un ton tragique pour traiter un sujet tragique ou comme celui de déplacer le lieu du tragique. *La pluie* décrit la situation d'une famille d'immigrés, victime d'une terrible exclusion sociale : les enfants trop nombreux sont laissés à l'abandon et les parents vont se saouler périodiquement dans les bistrots. Sur le plan du noyau thématique, tous les éléments sont en place pour faire un mélo moderne ou pour écrire un roman à la Zola. Mais rien de tel chez Duras, le lieu du drame est déplacé par l'écriture de la condition sociale vers l'inceste et Ernesto, fils aîné de cette famille d'exclus, devient une sorte de personnage mythique, objet d'admiration pour la connaissance qu'il a du monde. Le texte évite ainsi de sombrer dans le mélodramatique pouvant même aller, par l'adoption d'un ton enjoué à certains moments, jusqu'à susciter l'amusement du lecteur.

Le déplacement dans le temps ou dans l'espace permet aussi d'éviter de sombrer dans le mélo. Ainsi, faire porter sur le paysage la douleur du personnage permet de renforcer l'émotionnel, d'atteindre le pathétique mais sans véritablement sombrer dans le mélo, à condition toutefois de rester très sobre dans l'écriture de la douleur du personnage afin d'utiliser la nature comme outil de transfert et non, à la manière des Romantiques, en renforcement de l'émotion des personnages.

Autrement dit, toute forme, toute technique susceptibles d'atténuer l'expression de l'émotion du personnage ou du narrateur-personnage voire de l'auteur inscrit peuvent, dans un contexte dramatique, renforcer la chance de la faire éprouver au lecteur en évitant ainsi au texte de sombrer dans le mélodramatique. Apparaît ici toute l'ambiguïté du phénomène de représentation : atténuer l'émotion éprouvée par le personnage, en la

³⁰⁹ Nous faisons ici référence à ce que Traverso (2000 : 208 ; nous soulignons) dit pour la confiance « on n'attend pas du confident, à qui l'on raconte la tristesse qui a résulté d'un événement tragique qui nous a touché, qu'il éclate en sanglots, encore moins de celui à qui l'on confie qu'on est amoureux qu'il le devienne aussi ».

déplaçant vers d'autres « lieux » peut renforcer l'émotion du lecteur. Nous classerons ces procédés au sein de ce que nous avons appelé des renforceurs d'émotion parce que s'ils atténuent les émotions éprouvées par les actants du récits, ils ne réduisent ni l'émotion représentée, ni l'émotion visée.

À l'exception du ton, la plupart de ces techniques se trouvent réunies dans le passage de *L'amant* où l'héroïne quitte à la fois, définitivement, l'Indochine pour rentrer en France et l'amant chinois. Ce type de scène est un des grands lieux de l'émotionnel dans les romans surtout lorsque, comme ici, la double séparation en renforce encore le drame :

Alors le bateau encore une fois disait adieu, il lançait de nouveau ses mugissements terribles et si mystérieusement tristes qui faisaient pleurer les gens, non seulement ceux du voyage, ceux qui se séparaient mais ceux qui étaient venus regarder aussi, et ceux qui étaient là sans raison précise, qui n'avaient personne à qui penser. [...] Beaucoup de gens restaient là à le regarder, à faire des signes de plus en plus ralentis, de plus en plus découragés, avec leurs écharpes, leurs mouchoirs. Et puis, à la fin, la terre emportait la forme du bateau dans sa courbure. Par temps clair on le voyait lentement sombrer. Elle aussi c'était lorsque le bateau avait lancé son premier adieu, quand on avait relevé la passerelle et que les remorqueurs avaient commencé à le tirer, à l'éloigner de la terre, qu'elle avait pleuré. Elle l'avait fait sans montrer ses larmes, parce qu'il était chinois et qu'on ne devait pas pleurer ce genre d'amants. Sans montrer à sa mère et à son petit frère qu'elle avait de la peine, sans montrer rien comme c'était l'habitude entre eux. Sa grande automobile était là, longue et noire, avec, à l'avant, le chauffeur en blanc. Elle était un peu à l'écart du parc à voitures des Messageries Maritimes, isolée. Elle l'avait reconnue à ces signes-là. C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la force de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre (Amant : 134-136 ; nous soulignons).

Duras arrive, tout à la fois, à rendre l'aspect pathétique et à éviter le mélo parce que, *primo*, elle fait vivre la scène d'adieu à partir de la perception que le personnage a du bateau qui, lui, se charge de l'adieu, parce que, *secondo*, pour des raisons d'interdit social, l'émotion de l'héroïne doit être retenue, situation qui évite les débordements de représentation de l'émotion éprouvée, et que, *tertio*, l'amant n'est représenté que par sa voiture que l'héroïne voit peu à peu disparaître. Une dernière cause se situe dans le déplacement du lieu émotionnel : ce n'est plus la séparation qui fait pleurer, mais la « voix » du bateau puisque même les personnages situés au niveau 3 du noyau émotionnel se mettent, eux aussi, à pleurer. Dès lors, déplacement du lieu, émotion retenue et double procédé métonymique - objets (bateau et voiture) pour êtres (héroïnes et amant) - contribuent à rendre digne la douleur.

* **Discordance.**

Le romancier peut également jouer sur la discordance entre l'émotion représentée et l'émotion visée pour créer, par exemple, le ridicule du personnage. Le *Barrage* présente

un parfait exemple de discordance voulue entre l'émotion du personnage et émotion visée chez le lecteur :

Suzanne retira sa main de celle de M. Jo et resta debout. « Je suis venue vous dire de ne plus venir me voir. » M. Jo changea d'air. Il souleva son feutre puis il le remit tout en fixant Suzanne d'un air égaré. « Qu'est-ce que vous racontez ? » Sa voix s'était assourdie tout à coup. Il s'assit sur le talus, sans crainte de se salir, sans sortir son journal de sa poche pour l'étendre par terre comme il faisait d'habitude. Suzanne, toujours debout près de lui, attendait qu'il comprenne. [...] « Faut plus venir, dit Suzanne, faut plus venir du tout. » Il paraissait mal entendre. Il s'était mis à transpirer et continuait à enlever et à remettre comme si désormais, il n'avait plus su faire d'autre geste que celui-là. Son regard passait de Suzanne à la mère, de la mère à Joseph, de Suzanne à Joseph sans s'arrêter. Égaré dans des hypothèses, il cherchait à comprendre. [...] M. Jo enleva son feutre. Il réfléchit encore. [...] M. Jo remit son feutre, sans résultat. Il ne saisissait pas. [...] « C'est terrible, dit M. Jo, c'est injuste. » Il avait l'air de beaucoup souffrir. Mais il en était de sa souffrance comme de son auto, elle était plus encombrante et plus laide que d'habitude, et aucun fil, si mince fût-il ne pouvait vous retenir à elle. « Faut que vous partiez », dit Suzanne. Tout à coup, cynique, il se mit à rire d'un rire forcé. « Et la bague ? » (Barrage : 131-133 ; nous soulignons).

M. Jo est littéralement bouleversé par la décision de rompre qu'a prise Suzanne, mais les manifestations de cette émotion se traduisent notamment par le geste d'« enlever et remettre son chapeau » rendu ridicule par le procédé de répétition. Lorsque cette émotion se transforme en douleur, celle-ci est alors explicitement dévalorisée par le narrateur. La comparaison de la souffrance de M. Jo avec son automobile se passe de commentaires tant elle est un clin d'oeil au lecteur dans l'identification stéréotypée de l'homme à sa voiture. Le tout culmine dans la dénonciation du caractère grotesque du personnage qui, au milieu de sa prétendue souffrance, ne trouve rien de mieux que d'évoquer le cadeau qu'il avait fait à Suzanne. L'émotion représentée contribue ici à rendre le personnage ridicule, grotesque, cynique - les adjectifs ne manquent pas - et à provoquer chez le lecteur non une empathie avec le personnage en proie à une agitation si vive, mais plutôt quelque chose de l'ordre du mépris ou du sourire et probablement une connivence avec Suzanne.

Toutes les notations d'indifférence (ou d'impassibilité) nous paraissent aussi relever de l'ordre de la discordance parce que noter l'absence d'émotion d'un personnage vise en profondeur à provoquer l'émotion du lecteur. L'absence de souffrance de Lol à l'enterrement de sa mère n'est pas loin de provoquer, dans un premier temps, l'indignation du lecteur. Mais le cas le plus frappant est, pour nous, l'exemple déjà cité du *Consul* où Peter Morgan déclare dans une absolue froideur au vice-consul cette phrase d'un cynisme exemplaire :

- Une fois. Un soir. Une seule fois, gardez-moi auprès de vous. - Ce n'est pas possible, dit Peter Morgan, excusez-nous, le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent Le vice-consul se met à sangloter sans un mot (Consul : 147).

La retenue du vice-consul est admirable, lui qui avait habitué le lecteur à plus

d'expansion. On ne sait d'ailleurs pas si ses sanglots silencieux sont dus à l'insulte subie ou au refus de le garder. Mais ici, ce qui importe le plus, c'est le fait que l'indifférence totale, assortie d'une cruauté polie de Peter Morgan face aux supplications du vice-consul, soit susceptible de créer un sentiment d'indignation chez le lecteur et par voie de conséquence, place le vice-consul en victime susceptible d'engendrer une certaine sympathie. L'indifférence représentée crée donc une émotion de lecture par un mécanisme de discordance.

* Neutralisation.

Parfois, le texte opère ce que nous appellerons une neutralisation de l'émotion. Deux techniques peuvent alors être utilisées : soit le texte ne représente pas l'émotion attendue par le lecteur, soit il joue sur la mise à distance entre le personnage qui l'éprouve et le lecteur. Les techniques diffèrent, certes, les effets produits aussi, mais les raisons justifiant l'intérêt de ces techniques sont profondément identiques : remettre en cause le fonctionnement social de l'émotion.

L'exemple le plus frappant du premier cas est l'absence de sentiment de jalousie chez Pierre Beugner, le mari de Tatiana ; chez l'ambassadeur, le mari d'Anne-Marie Stretter et chez le mari d'Anne Desbaresdes :

Pierre Beugner me sourit avec cordialité. Au fond de ce sourire il y a maintenant une certitude, un avertissement que demain si Tatiana pleure, je serai révoqué de son service à l'hôpital départemental. J'invente que Pierre Beugner ment. - Vous vous faites des idées, dit-il à sa femme. Lol V. Stein lui est parfaitement indifférente. Il écoute à peine ce qu'elle dit (Ravissement : 158). Je suis allé après la danse vers Pierre Beugner pour lui dire mon intention de m'absenter toute la journée du surlendemain. Il ne m'a pas posé de questions. Et puis je suis revenu vers Tatiana, encore. Je lui ai dit : - Demain. À six heures. Je serai à l'Hôtel des Bois. Elle a dit : - Non (Ravissement : 161).

Non seulement, Pierre Beugner ne fait preuve d'aucune jalousie, mais en plus il paraît se ranger dans la catégorie des maris extrêmement complaisants : capable de renvoyer l'amant de sa femme s'il ne la satisfait pas, rassurant sa femme sur les sentiments de son amant. En outre, c'est un mari discret qui ne pose pas de question. Bien sûr, la demande de congé de J. Hold vise à pouvoir accompagner Lol et non Tatiana, mais le texte fait tout pour entretenir l'ambiguïté puisque juste après l'acceptation de sa demande de congé, J. Hold se dirige vers Tatiana. Cette absence de jalousie, cette complaisance des maris sont très surprenantes pour le lecteur. Par la neutralisation de l'émotion représentée, Duras génère la surprise chez celui-ci. Surprise et étonnement s'avèrent aptes non seulement, comme l'a montré Blot-Labarrère (1987 : 112) pour les techniques narratives, à désorienter le lecteur pour lui permettre « un investissement émotionnel », mais aussi, à le faire réfléchir sur ses propres pratiques émotionnelles, à remettre en cause un sentiment qui ne se justifie que par l'impression de posséder les êtres comme les objets. Le procédé opère une destruction des émotions socialisées.

Il est intéressant de noter que Peter Brook se sent obligé dans le film qu'il a tourné à partir de *Moderato* d'ajouter deux scènes où le mari réagit. Dans l'une, il rejoint, très méprisamment, Anne dans la chambre où elle s'est réfugiée ivre morte après la réception et

dans la deuxième, à la fin du film, mécontent, il vient rechercher sa femme au café où elle se trouve avec Chauvin. Cette scène où le mari reste dans la voiture n'est pas à proprement parler une scène de jalousie, mais laisse néanmoins présupposer une certaine implication émotionnelle de la part du mari. Ceci confirme une hypothèse que nous avons déjà formulée dans la première partie du travail selon laquelle le film ne peut échapper à la dimension sociale. Il serait filmiquement invraisemblable de laisser le personnage du mari sans réaction aucune, surtout après avoir filmé sa présence.

Une oeuvre comme *L'étranger* est construite entièrement sur ce principe de neutralisation des émotions. Berthelot (2001 : 126-127 ; nous soulignons) commente en ces termes la visite de Meursault, le héros-narrateur, à l'asile où sa mère est morte :

Lci, c'est l'absence d'émotion qui frappe, le dépouillement du récit qui s'étend au dialogue, et crée un nivellement par l'indifférence (ou ce qui apparaît comme tel). Il y a un blanc entre ce que le narrateur-héros devrait éprouver et ce qu'il éprouve, et ce blanc s'étend à l'ensemble de l'écriture, du ton neutre de son discours à la brièveté de ses répliques.

Berthelot emploie, avec un certain malaise, le terme d'« indifférence » qu'il rectifie d'ailleurs par un « ou qui apparaît comme tel ».

Pour notre part, nous distinguerons l'indifférence du personnage mentionnée (par dénotation ou par connotation) dans le texte dont la reformulation serait « le personnage éprouve une absence d'émotion » et la non mention de tout type émotion parce qu'il semble que l'on soit à deux niveaux narratifs différents. Le premier cas est illustré par la phrase de Peter Morgan que nous avons citée en exemple de discordance. Le personnage y est, par la teneur de ses propos, montré comme indifférent, alors que dans l'exemple de Camus ou dans celui des maris durassiens, c'est le lecteur qui, en fonction de son expérience du monde, juge qu'une émotion aurait dû être exprimée et qu'elle ne l'a pas été. Le premier cas provoque l'indignation du lecteur ; l'autre, son étonnement.

Le deuxième procédé de neutralisation consiste à placer une émotion chez un personnage « romanesquement » disqualifié. La colère de Mademoiselle Giraud, ou l'étonnement des cuisines lorsque Anne Desbaresdes ne mange pas, sont de ce type. L'émotion est, en quelque sorte, neutralisée dans la mesure où le lecteur ne peut être en empathie avec des personnages dénigrés par le texte. Il suffit, d'ailleurs, de comparer la colère de Mademoiselle Giraud et celle des mères. L'une laisse indifférente, les autres sont susceptibles de faire peur.

L'intérêt du procédé réside surtout dans le fait de permettre à certains personnages de servir de repoussoirs. Le texte représente l'émotion non souhaitée chez des personnages, par ailleurs axiologisés négativement. Le lecteur ne voulant pas s'assimiler à eux, refusera l'émotion représentée. L'expression du dégoût des passants, lors de la scène du meurtre dans *Moderato*, ou l'indignation des voix anonymes de la scène du bal dans *Le consul*, servent à éviter au lecteur de se laisser aller à une émotion sociale, expression d'une morale conventionnelle. L'expression de ce type d'émotion sert véritablement de « repoussoir émotionnel », dans un mécanisme fort proche, chez Balzac, du « lecteur aux mains blanches » qui sert de repoussoir à une forme de lecture non souhaitée.

Les deux procédés permettent de contester des émotions normées, des émotions que le code social, d'une manière ou d'une autre, recommande d'éprouver.

2.2.2. Les procédés de pathématisation.

Le meilleur moyen de générer l'émotion chez le lecteur est de référer à des situations émotionnelles qui font partie des situations universelles. L'auteur est alors certain de favoriser soit la projection, soit la « catharsis ». Ces situations sont peu nombreuses, elles réfèrent à l'union d'Éros et Thanatos et à la perte (ou le gain) qui peut se décliner selon plusieurs modalités : perte de la santé, de la vie, perte d'un être cher (mort, séparation), perte de statut social (face, richesse, dignité, privilège).

Les romans durassiens réfèrent tous à une forme de scène primitive où Éros et Thanatos sont présents soit en association, comme dans *Moderato*, *Détruire*, *Le Ravissement*, soit en dissociation, comme dans *Dix heures*, *Émily*, *L'amante*, *Les chevaux*. Nous parlons de dissociation parce qu'il y a deux événements séparés qui sont réunis par l'écriture. Dans *Les chevaux*, par exemple, Sara vit son histoire d'amour sur fond de mort, celle du jeune démineur. Dans *L'amante*, la scène primitive se divise en deux, l'amour pour l'agent de Cahors et le crime de Marie-Thérèse Bousquet. Dans *Émily*, la mort de l'enfant et la destruction du poème sont les manifestations de Thanatos, opposées à l'amour pour le *Captain* et pour le jeune gardien. Dans *Dix heures*, le sauvetage du meurtrier se déroule en parallèle avec l'attente de l'adultère, à noter toutefois que le crime était déjà un crime passionnel, mais à la différence de *Moderato*, il n'est pas représenté dans le roman, ni revécu par la protagoniste.

En outre, la plupart des romans se fondent sur une ou deux perte(s) initiale(s) : perte d'un amour dans *Le ravissement*, dans *Les yeux* ; perte de dignité et de la raison dans *Le consul* ; perte d'un enfant et de l'amour dans *Détruire* et *Émily* ; perte de la raison dans *L'amante* et dans *L'amour* ; perte de la vie dans *Abahn* ; perte de l'avoir et du statut social dans le *Barrage*, *La pluie*, *L'amant* et *La Chine*. Mais à la différence de grands romans populaires, du type du *Comte de Monte-Cristo*, où le héros passe de la déchéance totale au gain absolu (argent, amour, reconnaissance sociale), il n'y a, *La pluie*³¹⁰ excepté, jamais de gain chez Duras et le personnage part d'une perte pour aboutir à une autre perte, celle de son être. Les romans durassiens ne participent pas de la grande mécanique romanesque allant des pertes aux gains des gains aux pertes, ou alternant l'un et l'autre, en les poussant tous deux au paroxysme. En fait, cette mécanique qui fait *Les misérables*, les *Jane Eyre*, le *Rouge et le Noir*, mais aussi les romans de Sulitzer ou de Danièle Steel, permet aux lecteurs de vivre au paroxysme toutes les expériences de vie et d'ainsi « catharsiser » ses peurs ou de vivre ses rêves. Les romans durassiens se situent, eux, essentiellement, dans une désespérance profonde qui a fait rapprocher son oeuvre romanesque de l'oeuvre philosophique de Kierkegaard³¹¹.

En outre, il existe des contextes relationnels particulièrement générateurs d'émotion :

³¹⁰ Et encore, le gain est laissé à la voix de la rumeur et est donc présenté comme fondamentalement incertain.

³¹¹ Le rapprochement entre Duras et Kierkegaard est assez fréquent, on le retrouve à titre d'exemple chez Bajomée (1989 : 112), chez Saint-Amand (1998 : 222).

les relations amoureuses par définition, les relations mère/enfants et les relations fraternelles. Ces situations sont vécues par tout lecteur et sont donc particulièrement aptes à favoriser les phénomènes de projection ou de transfert. Duras fait de ces trois types de relation des noyaux émotionnels très intenses mais elle dramatise particulièrement la relation mère/fille avec des phrases de ce type :

La fatigue dans le regard de la mère : Encore en vie, toi que je croyais morte ? La peur la plus forte, c'est celle-là, son air lorsqu'elle regardera s'avancer son enfant revenue (Consul : 26),

où se trouvent réunis l'épuisement des mères fatiguées de vivre, la peur-panique qu'elles peuvent générer chez leur fille et la présence (fréquente chez Duras) d'abandon et de mort de l'enfant. Des expressions comme « ma saleté, ma mère, mon amour » (*Amant* : 31) rendent au paroxysme les sentiments très souvent ambigus que les filles éprouvent envers leur mère. Pour les rapports mère/fils, c'est le dialogue entre l'instituteur et Ernesto dans *La pluie* qui témoigne du noyau émotionnel :

L'instituteur : Je suis allé voir votre mère, Monsieur Ernesto... Votre mère a peur, Monsieur Ernesto... vous le saviez ? Ernesto est inquiet tout à coup. Ernesto : Elle vous l'a dit ? L'instituteur : Non... c'est votre père... il m'a téléphoné... De quoi a-t-elle peur d'après vous, Monsieur Ernesto ? Ernesto : De ma peur, je crois, Monsieur (Pluie : 105 ; nous soulignons).

Cette mère qui a peur de la peur de son fils réfère à la possibilité qu'ont les mères de rentrer en totale empathie avec leur enfant et de partager leurs craintes et leurs angoisses. Au travers de tous ces exemples, Duras représente de manière assez complète le noyau émotionnel d'une relation qui est suffisamment universelle pour être partagée de tous.

Pour représenter l'émotion, nous avons vu que l'auteur dispose de moyens linguistiques et narratologiques, mais tous n'ont pas la même force pour la susciter chez le lecteur. Ainsi, du côté des moyens linguistiques, la connotation est beaucoup plus forte que la dénotation, comme le non-dit est plus fort que le dit³¹², ce qui a comme conséquence d'engendrer une hiérarchie parmi les moyens narratologiques : l'émotion désignée a moins de portée que l'émotion décrite qui en a moins que l'émotion scénographiée. Mais ce principe est une donnée de départ, que des adoucisseurs, des transformateurs et des renforceurs d'émotion peuvent, comme pour la politesse, modifier ou inverser .

2.2.2.1. Les adoucisseurs.

Les adoucisseurs d'émotion servent généralement à éviter au texte de sombrer dans le mélodrame. En dehors de ceux que nous avons déjà envisagés comme la mise à distance, le déplacement spatio-temporel et le ton, on pourrait affirmer que tout procédé visant à identifier ou à déterminer l'émotion fonctionne comme tel. Ainsi, « la peur de la forêt » paraît moins producteur d'émotion que « la peur », expression derrière laquelle chaque lecteur pourra projeter ses propres angoisses. De même, l'utilisation de certaines

³¹² Rastier (1995 : 9) signale : « Le mot *ennui*, par exemple, n'apparaît guère dans *Madame Bovary* mais pullule chez des auteurs mineurs. Peut-être sont-ils mineurs parce qu'ils disent lourdement ce que les grands ne font que suggérer ».

expressions clichées comme il est « mort de peur » faisant référence à du connu pour le lecteur entraîne à notre sens une atténuation de l'émotion produite. Un contexte scientifique, technique, politique, philosophique ou didactique diminue également la portée des émotions sans doute parce que, comme le dit Charaudeau (2000 : 140), « les dispositifs de la communication *scientifique* et *didactique* ne prédisposent pas à l'apparition de tels effets » et leur représentation dans le roman ne favorise pas la visée émotionnelle. Le cas se présente pour les romans de Science-fiction dont on ne peut pas dire que l'émotion soit totalement absente, mais qui ne favorisent pas son émergence. La description scientifique d'une émotion réduit également sa portée émotionnelle. La non-identification du personnage ou simplement le fait qu'il reste relativement inconnu pour le lecteur atténue aussi la portée émotionnelle. Pour l'oeuvre durassienne, il semble que dans *Abahn*, le contexte politique et l'indistinction des personnages contribuent à cet effet. L'émotion peut enfin être adoucie par toute forme marquée de mise en abyme - les formes non marquées comme dans *Moderato* ayant plutôt l'effet inverse - visant à faire prendre conscience au lecteur qu'il est dans une représentation de représentation. Le cas se produit dans *Les yeux* qui se présente comme une forme de représentation théâtrale où les personnages joueraient un texte dit par un acteur. L'empathie est alors à tout moment freinée par le texte de l'acteur.

2.2.2.2. Les transformateurs.

Quant aux transformateurs d'émotion, il semble que tout procédé qui vise à dévaloriser le personnage soit propre à métamorphoser l'émotion tragique en émotion comique. Nous l'avons vu pour la tristesse de M. Jo dans le *Barrage*, où la description de manies ou de tics (enlever et remettre son chapeau), la description sordide comme celle de la sueur qui coule sur le visage, l'utilisation de métaphore matérielle (comparer sa douleur à sa voiture) rendent le personnage ridicule et suscitent plutôt le rire chez le lecteur. On pourrait dire aussi que les reproductions d'accent, comme l'accent allemand de Schmucke dans *Le Cousin Pons*, d'idiolectes ou de sociolectes³¹³ peuvent rendre comique l'expression de l'émotion. À noter toutefois que, chez Duras, ce dernier procédé est rare, et quand il apparaît, il sert plutôt de renforceur à l'émotion lui ajoutant, en quelque sorte, une valeur de sincérité, comme dans cet exemple de *La pluie* :

La mère, lent : Je voulais te dire Emilio... Moi je pleure pas seulement pour pleurer, Emilio. C'est que j'ai le coeur gonflé aussi... ça m'émotionne beaucoup... l'intelligence c'est si loin de nous et voilà qu'on l'a enfantée (p. 96).

L'emploi d'un registre de discours familier avec l'utilisation d'une expression comme « avoir le coeur gonflé », du verbe « émotionner », de structures d'oralité comme « c'est que » ou « ça » renforcent, indirectement, le propos de la mère sur l'intelligence et colorent le tout d'un parfum de sincérité naturelle apte à générer l'émotion du lecteur.

La répétition d'un geste ou d'une expression joue aussi le rôle de transformateur. Ainsi, dans *Les fourberies de Scapin*, quand, à la Scène VII de l'Acte II, Scapin annonce à Géronte que son fils a été enlevé par des Turcs qui demandent une rançon et que Géronte n'arrête pas de répéter : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? », cette

³¹³ Pour reprendre Page (1988).

phrase censée exprimée son désespoir de père déclenche, par le fait qu'elle est répétée chaque fois que Scapin remporte une victoire argumentative, le rire du spectateur et fonctionne en véritable inverseur d'émotion.

2.2.2.3. Les renforceurs.

Cette dernière catégorie est de loin la plus intéressante dans le contexte durassien. Il ne s'agira pas ici de répertorier tous les procédés susceptibles d'augmenter l'émotion du lecteur, mais d'en dégager les grands axes. La scénographie générant déjà dans son principe même une émotion très forte, ce seront plutôt les deux autres procédés (description et désignation) qui seront accompagnés de renforceurs.

Pour la désignation de l'émotion, nous avons vu que le fait de dire que le personnage est triste n'a aucune raison d'engendrer la tristesse du lecteur, ni son rire d'ailleurs. Il faudra remotiver la désignation, en lui donnant une portée universelle, pour que cette désignation soit apte à la susciter chez le lecteur. C'est là ce que Duras excelle en parlant de « la peur », de « l'épouvante », en les animant et en les posant comme sujet de verbes comme « être là » ou « arriver ». Chaque lecteur peut alors réinvestir le mot de sa propre expérience émotionnelle. Elle utilise aussi l'ajouts d'adjectifs, comme dans l'expression « une peur séculaire de la colère » où l'adjectif « séculaire » renvoie aux peurs traditionnelles des femmes face à la colère des hommes. Un autre procédé, pour renforcer l'émotion, consiste à montrer des personnages incapables de la définir ou en train de négocier sa dénomination, et donc en train de s'évertuer à l'identifier avec précision. Ne pas pouvoir faire passer une émotion par le *logos* augmente son intensité - au niveau de sa représentation déjà -, mais fait surtout appel, pour le lecteur, à plusieurs émotions réunies ou à l'émotion brute, où chacun pourra alors reconnaître une de ses expériences émotionnelles. Dès lors, passer d'une émotion à l'autre dans la désignation de l'émotion ou dans la description de ce que le personnage éprouve fonctionne aussi en renforceur d'émotion.

Les descriptions, elles aussi, ont souvent besoin de renforceurs, si l'on veut qu'elles suscitent l'émotion du lecteur. Ainsi, décrire une émotion retenue est un moyen presque infaillible. Une phrase comme « la mère tremble sans pleurer » (*Pluie* : 126) dénote un très grand degré d'émotion, puisque l'émotion n'arrivant pas à s'évacuer, la mère n'a même pas accès au soulagement que constituent les larmes (« pleure, cela te fera du bien » dit la sagesse populaire). Mais ce n'est pas là que réside l'effet pathétique : il est dans le renvoi à la dignité. L'éthique, comme le savoir-vivre, recommande la maîtrise des émotions. Cette attitude confère à la mère du roman une dignité d'autant plus exemplaire que la situation émotionnelle réfère à ses enfants dont elle apprend tout à la fois l'inceste et l'envie de mourir. En outre, le fait d'avoir envie de pleurer, mais de se retenir pour des raisons sociales, est une attitude qui renvoie à une expérience communément partagée.

Un autre type de description apte à renforcer l'émotion est celui qui associe des réactions opposées, comme « Jeanne rit tout à coup et elle pleure à la fois » (*Pluie* : 87), et qui renvoient donc à des émotions contraires et, comme souvent, à Éros et Thanatos, centre de toute émotion romanesque :

[...] pour la fiction romanesque, ce sera l'univers des topiques de la « destinée

humaine » (la vie : la mort, une partie de ce que Barthes a mis en évidence dans ses Fragments du discours amoureux [sic]), [...] (Charaudeau 2000 : 141).

Le troisième type de description apte à susciter l'émotion du lecteur est celui de la perte de dignité. Lorsqu'un personnage perd sa dignité, cinq grands types d'émotions sont susceptibles de se produire chez le lecteur : l'empathie, le mépris, la pitié, l'indignation, ou encore le rire. Pour que cette perte de dignité fonctionne en renforcement émotionnel, il faudra éviter le ridicule du personnage et plutôt le choisir dans un réseau relationnel qui présuppose la considération. Il vaudra donc mieux faire perdre sa dignité à quelqu'un qui est présenté comme un ami, ou comme un membre proche de la famille qu'à un amoureux, par exemple, que son amour met déjà en position d'infériorité. Ainsi, lorsque Brel représente dans *Jef*, le personnage de sa chanson en train de pleurer, complètement saoul, sur un trottoir à travers les yeux de son ami qui essaie de le consoler et de lui redonner de la dignité, le texte se dote d'un très grand pouvoir émotionnel et lorsque Duras, dans *La pluie* (p. 84-87), représente un père (symbole de l'autorité) en train de pleurer devant sa fille et que ce père finit par se sauver, épouvanté, cette représentation est susceptible d'avoir un très fort impact émotionnel sur le lecteur dans la mesure où pour un enfant voir son père pleurer est une sorte d'effondrement du monde. Certains actes de langage comme l'insulte renvoient également à cette perte de dignité et se voient investis d'un grand pouvoir émotionnel.

Le quatrième procédé consiste à faire porter, comme nous l'avons vu pour *L'amant* par le contexte situationnel ou par la description de la nature, les sentiments des personnages. C'est ainsi que dans *Moderato*, les arbres crient et les oiseaux crèvent :

- Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais (*Moderato* : 62).

Cette longue réplique d'Anne Desbaresdes traduit son angoisse profonde, son rapport émotionnel au monde. L'absence totale de ponctuation renforce l'aspect émotionnel, assimilant son discours à une espèce de libération de son inconscient sans médiation rationnelle. Blot-Labarrère (1999 : 38-39 ; nous soulignons) signale le phénomène pour *Dix heures* :

Tout uniment et de façon baudelairienne s'établissent des analogies entre le personnage et le milieu ambiant. Elles fonctionnent d'une double manière. Dans un premier cas, elles sont emblématiques de la situation des héros. Au troisième chapitre, le balcon où s'est prostrée Maria apporte son concours à la technique narrative. À mi-chemin entre le dedans et le dehors, décroché du sol, il place le personnage entre une structure verticale désignées par les localisations : cimes, toit, balcon supérieur, cheminée, faite (p. 41-44), et une structure horizontale, la voie où circulent les patrouilles de policiers. Comment mieux traduire le dilemme de Maria ? Au-dessus d'elle, d'un côté, Rodrigo, de l'autre, Pierre et Claire, et, au-dessous d'elle, cette rue où elle va descendre, tranchant dans le vif une situation figée. Vus par elle encore, les palmiers « se tordent » sous le vent (p.

12), les blés paraissent « torturés par les averses » (p. 85) et le bois d'olivier « pétrifié par la chaleur » (p. 140), les fleurs « écrasées » (p. 12), l'aurore « mauvaise » (p. 57). Ces termes expriment directement la tristesse de l'héroïne. Perception ou imagination, tout fait corps avec la pensée douloureuse. L'impression générale est celle d'un tourment infini. [...] Dans un second cas, l'espace se fond littéralement au personnage ou le personnage se fond à lui. Soit dans l'émotion que provoque la beauté, dans une nostalgie inavouée qui montre sa profondeur en même temps qu'elle glorifie un panorama radieux : « Maria retrouve Claire, la beauté de Claire [...]. Claire est là, posée de profil sur le ciel et contre les montagnes sulfureuses et lactées » (p. 127).

Blot-Labarrère indique clairement le rapport existant entre l'émotion représentée et l'effet visé lorsqu'elle parle d'une « impression générale [...] d'un tourment infini ». Elle range donc le procédé dans ce que nous avons appelé des renforceurs d'émotion. Pourtant, si le procédé intensifie l'émotion représentée, il n'accroît pas toujours l'émotion visée. Parfois, il risque d'opérer ce que Charaudeau (2000 : 139) appelle une « dépathémisation » et qu'il analyse en ces termes dans le contexte médiatique :

Parfois, on a même affaire à ce phénomène curieux de dépathémisation lorsque ces mots [colère, angoisse, horreur, indignation, ...] sont employés avec trop d'insistance, comme le font les médias (il semble se produire alors un décrochage méta-énonciatif).

Ainsi, comme nous l'avons vu pour *L'amant*, si le romancier veut éviter de sombrer dans le mélodrame, il doit plutôt employer la nature en transfert d'émotion et l'utiliser alors en adoucisseur de l'émotion éprouvée. Un moyen plus sûr de renforcer l'émotion serait de procéder par contraste et de situer, par exemple, la mort du personnage au sein d'une nature joyeuse et vivante. Le procédé a été utilisé par Rimbaud dans *Le dormeur du val*.

Enfin, toutes les figures de style servent de renforceurs d'émotion dans la mesure où elles cumulent l'émotion esthétique, représentation d'affect, et recherche d'effet de surprise. Au premier rang, figurent les métaphores animalières, comme celles qui sont utilisées pour décrire la grosseur de la mendicante ou la colère du consul, parce qu'elles évoquent la perte du caractère humain ; ensuite, les métonymies faisant porter l'impact émotionnel sur de très petites parties du corps, comme lorsque dans *La pluie* au moment de la découverte du sentiment incestueux, il est dit : « Et lui, ses yeux avaient tremblé ». Ce type d'expression intensifie, bien sûr, l'émotion éprouvée, mais rend, dans une expression très visuelle, la saisie d'un instant, comme celui qui précède les larmes où *battent les paupières*, en évitant l'expression clichée et qui, référant à du connu, atténuerait l'émotion. L'oxymore, nous l'avons vu, réfère à la situation émotionnelle de base. Quant aux chiasmes, aux répétitions, ils participent en profondeur à la création d'une forme de musicalité dans le texte et fonctionnent donc en liaison très intense avec l'émotion.

Tous les procédés peuvent se cumuler dans une même réplique ou dans une même scène :

C'était le cerisier en fleurs, ce printemps excessif que la mère disait ne plus pouvoir supporter, ne plus vouloir voir. Ce qui l'accablait c'était que le printemps puisse revenir (Pluie : 52).

Le printemps, symbole de la vie, est qualifié d'excessif. Autrement dit, l'appel à la vie est

trop fort pour la douleur de la mère. Les deux émotions contradictoires sont appelées par le texte, mais la nature est, cette fois, en contradiction avec les sentiments de la mère, et un rapport s'établit entre personnage et éléments naturels, et les figures de style abondent.

Le risque est, alors, de saturer le texte par l'émotion et de provoquer une « dé-pathémisation » qui peut faire sombrer le texte dans le mélodramatique et entraîner ainsi un rejet du lecteur ou son regard ironique, mais qui peut aussi engendrer, chez lui, une forme d'exaspération. Le phénomène n'est pas loin de se produire pour *Les yeux* où le texte en arrive à une certaine saturation de l'expression directe des larmes, des pleurs, de la souffrance et de la douleur qui, en outre, se cumulent à toute une série d'autres émotions. À titre d'exemple, sur les dix premières lignes de la page 56, figurent dix termes qui, de près ou de loin, touchent à l'émotion : « jouir, crie, aime, crie, crie, se réfugie, crie, colère, crie, pleure ». Le texte nous donne à penser que Duras s'est amusée à tester les limites de saturation.

2.3. Conclusion.

Ainsi, représenter l'émotion n'offre aucune garantie de la provoquer chez le lecteur réel, et l'émotion visée ne correspond pas nécessairement à l'émotion représentée. L'auteur peut choisir de représenter la tristesse pour faire rire ou le rire pour faire pleurer. En fait, il est même rare qu'une empathie profonde soit réellement programmée. Un auteur peut espérer, en renvoyant à des situations universelles de déclenchement d'émotion, en construisant son roman sur des mécanismes d'ascension et de chute, favoriser les mécanismes de projection ou de catharsis et réussir à créer ainsi une émotion chez son lecteur en référant à son vécu ou à ses peurs. Les seules prétentions qu'il puisse véritablement avoir sont d'une part, de construire une représentation de l'émotion telle qu'elle puisse, en vertu de l'expérience du monde du lecteur, l'amener à une compréhension émotionnelle du personnage et d'autre part, de provoquer chez lui une émotion esthétique où beauté du style, originalité créeront à la fois un *plaisir du texte* et un effet de surprise.

Duras, quant à elle, déclare écrire dans l'émotion et affirme vouloir faire partager cette émotion au lecteur. Toute sa mise en texte correspond à cette intention formulée depuis les situations universelles jusqu'à l'utilisation de renforceurs, toutes les stratégies sont mises en place pour faire partager au lecteur la douleur du monde et provoquer chez lui une forme d'indignation et de révolte face à l'absence de Dieu ou de sens, face à l'organisation du monde qu'il faudrait peut-être détruire. Son écriture émotionnelle n'atteint jamais le mélodrame, même avec *Les yeux* où elle pousse le jeu jusqu'à saturer l'écrit de notations émotionnelles, mais la perte de dignité des héros, la prostitution extérieure sont en permanence présentées comme un récit d'acteurs coupant l'empathie possible. Et le roman dans sa totalité apparaît comme un jeu de l'écrit.

3. Conclusion : le statut de l'émotion dans l'univers durassien.

L'émotion envahit tout l'univers durassien, tous les dialogues et donc toute l'écriture, à la

différence de la passion qui apparaît plus sur le mode thématique que comme mode d'écriture.

L'émotion durassienne est d'abord le seul moyen de connaître le monde. Le « savoir » est toujours dénié dans l'univers durassien ; seule la connaissance, celle qui s'apprend par les sens, par la correspondance émotionnelle existe. L'émotion devient alors le seul moyen de cognition du monde, mais l'émotion est aussi la seule manière d'être au monde et l'être durassien se définit par ses affects (c'est la femme « qui baisse les yeux », c'est la femme de colère, c'est celui qui a peur...). L'émotion est encore le seul moyen de répondre à la crise métaphysique de l'absence de dieu. Nous ne sommes pas loin d'une véritable philosophie de l'émotion, très proche de ce que Sartre définissait comme une phénoménologie de l'émotion. C'est d'ailleurs les propos de ce philosophe, situés à la fin de son étude sur l'émotion qui éclaireront mieux que nous ne pourrions le faire à la fois les raisons profondes (si le phénomène était conscient chez Duras) et les effets de ce recours généralisé à l'émotionnel :

Toutes les émotions ont ceci de commun qu'elles font apparaître un même monde, cruel, terrible, morne, joyeux, etc., mais dans lequel le rapport des choses à la conscience est toujours et exclusivement magique. [...] Pareillement les qualités que l'émotion confère à l'objet et au monde, elle les leur confère ad aeternum. [...] Maintenant l'horrible est dans la chose, au coeur de la chose, c'est sa texture affective, il en est constitutif. Ainsi, à travers l'émotion, une qualité écrasante et définitive de la chose nous apparaît. [...] Du coup l'émotion est arrachée à elle-même, elle se transcende, elle n'est pas un banal épisode de notre vie quotidienne, elle est intuition de l'absolu (Sartre 1995 : 56 ; nous soulignons).

En fait, Sartre décrit à quel point l'univers appréhendé par l'émotion est un univers « magique ». La magie est profondément inscrite dans l'univers durassien qui confère, on l'a vu, ce pouvoir au langage : le dire devient un faire ou un faire apparaître. Mais il insiste aussi sur le caractère éternel et absolu que l'émotion imprime dans la chose. C'est donc par la représentation de la perception émotive du monde qu'en ont les personnages que Duras arrive sans doute à créer l'impression d'atteindre le caractère définitif des choses, une sorte d'absolu.

Mais l'émotion n'est pas uniquement un rapport global au monde, elle constitue aussi, dans une espèce de transcendance du *logos*, le seul véritable moyen de communication entre les personnages d'abord, mais aussi entre l'auteur et son lecteur. Le langage émotionnel envahit littéralement tout le texte durassien, aussi bien les dialogues des personnages que le discours narratif. L'émotion est alors profondément définitoire de l'écriture. Elle transforme en profondeur le statut du dialogue romanesque qui devient une sorte de conversation entre des êtres émotionnels et émotifs qui parlent d'eux et de leurs affects. Cette représentation de la conversation renvoie à un mode de communication de l'ordre du féminin. Une forme de révolution s'opère au niveau de l'univers représenté, qui institue la communication féminine en mode dominant d'expression, mais aussi au niveau de la littérature même puisque se trouvent ainsi représentés des dialogues qui se rapprochent de ce qui est habituellement qualifié, dans la vie réelle, de conversation à bâtons rompus, voire de bavardage. Ces dialogues romanesques n'assurent plus les fonctions qui leur sont traditionnellement imputées puisqu'ils ne vont plus dans le sens d'une progression de l'action, ou d'une description traditionnelle du personnage.

Ils diffèrent également des catégories pragmatico-sémantiques établies Durrer (1994 : 158-159) dans sa typologie. Certes, sous l'angle pragmatique, ils correspondent aux cinq critères établis - « Les interlocuteurs sont en relation d'égalité et partagent des valeurs communes », « [Ils] sont dans une position d'ignorance », « Les deux types d'enchaînements d'actes de langage sont utilisés : {demande/réponse} et {assertion/évaluation} », « Les interlocuteurs ne "se spécialisent" pas dans un acte de langage », « Au terme de l'échange, les interlocuteurs parviennent à une position commune » -, mais ils s'en écartent sur le plan sémantique puisqu'il ne s'agit jamais d'échanges dialectiques au sens rhétorique du terme. Cette incompatibilité catégorielle s'atténuerait dans l'émergence d'une rhétorique des émotions, telle qu'elle est envisagée par Plantin.

L'émotion se trouve véritablement programmée par le texte comme « un devoir éprouver » qui se retrouve aussi bien au niveau des personnages qu'au niveau du lecteur. Les romans durassiens espèrent véritablement provoquer l'émotion du lecteur, susciter son indignation et lui donner une véritable conscience politique du monde, de l'injustice, mais qui ne pourrait aboutir en termes d'actions qu'à la destruction du monde ou, à défaut, de soi-même. L'émotion acquiert ainsi une dimension politique et Duras crée, selon l'expression de Martin une véritable écriture politico-émotionnelle. Toutefois, les romans durassiens restent souvent au niveau de la désespérance et donc en deçà de l'action. L'action destructive n'est formulée qu'en termes de projet dans un roman comme *Détruire* ou comme *Abahn*. Seule, une pièce de théâtre, *Yes, peut-être*, présente un monde détruit et un essai de reconstruction.

conclusion

Un premier constat s'impose : les trois chapitres qui constituent cette partie, entretiennent un étroit rapport d'interdépendance, du moins dans le contexte durassien, alors que des notions telles que communication *non verbale*, politesse et émotion auraient pu sembler hétéroclites.

La communication *non verbale* témoigne assez fréquemment de la politesse et des différents affects des personnages. Quant aux notions de politesse et d'émotions, elles sont étroitement liées à la fois sous une forme de symétrie, sous une forme de variation proportionnelle et sous une forme d'opposition. En outre, ces notions conditionnent le statut profond du dialogue qui, chez la romancière, s'apparente beaucoup plus aux conversations qu'aux dialogues des interactions authentiques. Si ce n'était la crainte de contrevenir à l'usage communément répandu d'employer le terme de dialogue pour le domaine romanesque, il aurait d'ailleurs été peut-être plus judicieux de rebaptiser « conversations romanesques » les dialogues apparaissant à partir des romans de la deuxième période durassienne, tant c'est la conversation sous sa forme mondaine ou familière (voire intime) qui remplace en profondeur le dialogue au plein sens de *logos*. Ce passage du dialogue à la conversation est un des facteurs fondamentaux pour expliquer l'évolution de l'écriture de la romancière et son passage du roman traditionnel à une forme

de nouveau roman. Un fait tout à fait similaire est à observer chez Dominique Rolin, romancière qui a suivi le même type d'itinéraire littéraire que Duras.

L'étude de la communication *non verbale*, par contre, nous a conduite beaucoup plus du côté de la narratologie et d'une « poétique » du dialogue. Elle nous a amenée au constat que, chez Duras, ce sont souvent les notations *non verbales* qui occupent la majorité de la partie narrative réduisant souvent la fonction narrative à une simple observation des signes conversationnels ou interactionnels (statiques, cinétiques, proxémie, gestuelle, indices paraverbaux) et plaçant narrateur et lecteur, par l'*a priori* d'extériorité, en situation de témoin (ou de voyeur) des interactions ainsi décrites. À partir des romans de la deuxième période, la réduction importante des commentaires sur les intentions du locuteur ou sur les discordances entre effet exprimé et effet réel, présentées alors simplement sous la forme de simples supputations, place le lecteur dans la même situation - sélection et hiérarchisation en moins - que s'il assistait comme témoin à des interactions réelles au hasard d'une rue, dans un café ou dans un quelconque lieu public.

En ce qui concerne la poétique, Durrer (1994 : 36) rappelle que « quatre aspects de la parole des personnages [...] ont été retenus par la tradition [...] ». Elle les cite sous cette forme :

1.
le lien entre la parole des personnages et le référent « non fictif » ; le degré d'oralisation du dialogue
2.
le mode de représentation des dialogues des personnages (direct, indirect, indirect libre)
3.
la participation à l'intrigue
4.
la dimension interactive du dialogue ; les types d'enchaînement dans les répliques

Mais elle signale que « seul le deuxième, à savoir la question du mode de discours, a fait l'objet d'études approfondies ». Toutefois ce deuxième point fait partie d'une problématique plus vaste qui concerne la notion de continuité ou de rupture entre paroles de personnages et narration et qui, elle, n'a été que peu étudiée dans les différents aspects qu'elle présente. Duras, nous l'avons dit, privilégie la continuité et les indications non verbales font partie des procédés utilisés pour l'assurer puisque, pour l'essentiel, elles sont à charge du narrateur mais décrivent les interactions qui se produisent entre les personnages. Elles assurent donc, par leur existence même, un lien entre la parole de personnages qu'elles commentent et la partie narrative pure. Sur le plan des techniques plus spécifiques de la romancière, les regards et les sourires occupent une place très particulière car ils peuvent passer du rôle de simples accompagnateurs de paroles à des rôles plus fonctionnels, comme désigner les partenaires de la communication ou indiquer à destination du lecteur des points de concordance entre les personnages ou la relation qui les unit. En outre, le continuum entre partie narrative et partie dialoguée provient également d'éléments plus particuliers comme le rythme unitaire qui transcende parole

narrative et parole de personnages, mais surtout d'un phénomène que nous avons dénommé « la contamination narrative » puisque nous avons vu que la parole des personnages peut déteindre sur le narrateur et sur sa manière de s'exprimer. Cet effet de continuum atteste bien la présence d'un auteur inscrit.

Les notations *non verbales* jouent également un rôle sur le plan à la fois de la cohésion et de la cohérence des répliques - ce qui correspond au quatrième élément de la tradition poétique mentionnée par Durrer. Beaucoup de notations de silence ponctuent les échanges, fonctionnent en véritables marqueurs et les notations de regards, ainsi que celles de leur objet, assurent une cohésion entre certaines répliques.

Toujours pour rester dans le domaine de la poétique, mais cette fois pour nous centrer plus spécifiquement sur le rapport entre conversations authentiques et dialogues romanesques - premier point chez Durrer -, l'analyse a fait apparaître deux différences fondamentales. Premièrement, le fait que tout dialogue romanesque s'inscrit au sein de la communication avec le lecteur a pour conséquence que de nombreuses indications *non verbales* fonctionnent prioritairement à destination du lecteur et permettent d'associer des personnages en les réunissant dans des similitudes de posture, dans une chaîne de regards. Il résulte également de cette inscription au sein d'un autre circuit communicationnel que l'auteur inscrit opère des sélections et des hiérarchisations. Il les organise par rapport à son système de signification, parmi les nombreuses indications simultanées qu'un témoin aurait enregistrées s'il avait assisté à la même interaction dans la vie réelle. La troisième grande conséquence est la possibilité de décomposer linéairement à la fois les gestes et les actes de paroles et de créer un effet assimilable aux effets de ralenti au cinéma. Enfin, du fait du double circuit, il peut y avoir une discordance totale entre le posé et le représenté. Ainsi, les héroïnes durassiennes posées comme silencieuses se révèlent en fait très bavardes. Deuxièmement, apparaît fondamentalement une différence de codification que la problématique du silence, une nouvelle fois, illustre à merveille parce qu'elle montre tout le paradoxe de la représentation littéraire des interactions. Dans la conversation, le silence se définit comme un vide, une absence de bruit ou de parole (sans être pour autant dépourvu de sens) alors que dans le texte, le silence est un plein. Le vrai silence du texte littéraire est le blanc. Par contre, lorsqu'il y a des tentatives pour rendre le réel, comme le fait d'utiliser le sourire pour désigner le partenaire de la communication ou le fait de ne reproduire que les manifestations extérieures, et qu'il y a donc chez la romancière une « intention de vie », celle-ci s'oppose à tel point à la codification littéraire qu'il en résulte paradoxalement un effet de non réel, comme d'ailleurs les tentatives de reproduire mimétiquement l'oralisation des discours.

Communication *non verbale*, politesse et émotion s'articulent également pour définir les personnages romanesques durassiens, les caractériser et les répartir en types. Duras remplace la traditionnelle psychologie des personnages par une caractérisation interactionnelle et c'est leur attitude dans la communication qui définit leur être. Les expressions durassiennes comme « celle qui se tait » ou « celle qui regarde le sol » ou « celui qui ne répond pas » témoignent en profondeur du phénomène. En outre, la quasi-totalité des personnages principaux (héroïnes et êtres à l'écoute) se définissent au travers des interactions comme des êtres d'émotion en marge du *logos*, défini à la fois

comme rationalité et comme langage. Leur sensibilité par rapport aux différentes faces qui entrent en jeu dans les interactions contribue à les catégoriser. Les héroïnes se définissent comme de véritables « envahisseuses territoriales », mais agressent rarement la face positive des autres ; par contre, en ce qui concerne leurs propres faces, elles laissent agresser en permanence leur face positive (ce qui correspond au sentiment de honte qu'elles portent profondément en elles-mêmes), mais protègent relativement bien leur territoire qu'elles ne laissent envahir qu'en apparence. À l'opposé, se trouvent les êtres sociaux qui agressent en permanence la face positive des autres, mais laissent envahir leur territoire. Dans les zones intermédiaires, se situent les êtres à l'écoute, assez proches des héroïnes et les êtres destructeurs qui, outre les agressions généralisées qu'ils commettent envers les faces des autres, protègent parfaitement leurs propres faces. C'est également le paramètre de comportement à l'intérieur du système de la politesse qui a fait apparaître deux sous-catégories de personnage : l'homme poli (qui disparaîtra lors de l'évolution de la romancière) et l'homme grossier qui se maintiendra dans les romans de famille sous les traits du frère aîné.

Sur un plan plus spécifiquement littéraire, le caractère très subversif de la romancière s'est vu confirmé au fil des trois chapitres. Mais si la communication *non verbale* continue plutôt la subversion du code littéraire - et par là de l'institution littéraire -, la gestion de la politesse et de l'émotion s'inscrit dans une subversion plus idéologique et plus politique en cherchant à argumenter l'indignation (et donc un devoir éprouver), en représentant majoritairement le mode de discours identifié comme féminin mais en ayant l'intelligence de ne pas l'enfermer dans un discours de femmes et en redonnant de la face à des personnages disqualifiés socialement, faisant ainsi primer les faces individuelles sur les faces sociales.

Les phénomènes de transtextualité se retrouvent également mais sous une forme plus technique : l'écriture par les décompositions du procès en ses différentes valeurs aspectuelles, par les décompositions des actes de langage (scission très marquée notamment par des inversions d'ordre entre l'illocutoire/contenu propositionnel/perlocutoire), par le choix du regard comme déclencheur s'apparente à une écriture plus visuelle, proche de l'écriture cinématographique. Quant au métadiscours, il s'apparente de plus en plus à un phénomène de métaconversation défini par Traverso (1999).

En ce qui concerne l'évolution littéraire de la romancière, les trois grands paramètres retenus ont fait apparaître non seulement l'évolution du commentaire narratif se cantonnant de plus en plus dans l'observation extérieure des manifestations interactionnelles, mais surtout le remplacement des dialogues visant à représenter un devoir agir ou un devoir penser où l'émotion figurait au rang de stratégies par un dialogue visant un devoir éprouver quand il ne s'agit pas tout simplement de conversations où les personnages parlent de leurs affects, où les interactants reconstruisent par le biais d'une co-narration ou de confidences l'événement foyer de l'émotionnel pur. Et l'articulation de ces conversations intimes aux conversations mondaines devient l'une des tensions de romans comme *Moderato*, *Le ravissement*, ou *Le consul* parce qu'elle définit deux comportements diamétralement opposés chez le héros ou l'héroïne.

Enfin sur le plan de l'étude des interactions réelles, c'est essentiellement sur le plan

des observations de la gestion de la politesse faites par la romancière que l'analyse des représentations des dialogues durassiens renvoie une série de questions aux analystes des conversations authentiques. Elles concernent spécifiquement la confirmation de la liaison rire/sourire avec respectivement les faces positives et négatives, le rôle des formules de politesse et la suspicion de non-sincérité quand elles accompagnent la politesse positive, la nécessité d'affiner les modèles dans un contexte de polylogue et la pertinence qu'il y a de dédoubler les faces pour faire intervenir la dimension humaine et sociale au sein de l'image que l'individu a et donne de lui-même et par rapport à laquelle il positionne toute l'interaction qui en découle. Ce mécanisme pourrait alors rendre compte de l'évolution de la politesse au sein de l'histoire conversationnelle et pourrait également expliquer pourquoi des interactions apparemment polies se révèlent en fait fondamentalement impolies.

TROISIÈME PARTIE : DE LA TYPOLOGIE À LA SCÈNE

introduction

Cette dernière partie s'est assignée comme but d'appliquer la typologie des interactionnistes aux dialogues durassiens et de l'articuler à la notion de scène romanesque.

Sur le plan de la typologie, Durrer (1994 : 34-35) montre l'incohérence de typologies fonctionnelles, comme celle de Torok qui divise les dialogues en dialogues d'exposition, de caractère, de comportement et d'action, parce que, dit-elle, « tout se passe comme si un dialogue ne remplissait qu'une seule fonction à la fois ». Elle propose alors, pour les romans à partir du XIX^e siècle, une classification des dialogues qu'elle considère plutôt comme des échanges en fonction de leur incomplétude :

S'il arrive que toute une interaction soit représentée par une seule réplique, le plus souvent ce sont des échanges ou des fragments d'échanges que l'on a coutume de verser dans la catégorie dialogue (Durrer 1994 : 105). La plupart des dialogues romanesques ne constituent pas des interactions à proprement parler, mais des échanges (Durrer 1994 : 113).

Elle distingue les échanges phatiques des échanges transactionnels. Ceux-ci se divisant en trois catégories, on aboutit à quatre types d'échanges : phatiques, polémiques, didactiques, dialectiques. Les critères retenus sont la nature des actes de langage et la dynamique ou la finalité de l'échange, qu'elle traduit en cinq paramètres : l'égalité ou non de la relation discursive entre les interlocuteurs, la même connaissance du sujet de discussion, les enchaînements privilégiés d'actes de langage, la spécialisation ou non des interlocuteurs dans un acte de langage, l'aboutissement ou non à un accord final.

Cette classification paraît, à première vue, fonctionnelle, mais appliquée à Duras elle s'avère peu opérationnelle. Un premier problème se pose dans le fait de considérer le dialogue romanesque comme un échange parce que, outre entretenir la confusion terminologique entre ce que Traverso (1995 : 47) nomme échange et échange global - ce dont les interactionnistes avaient déjà souffert -, cette dénomination convient peu pour Duras où de nombreux romans reproduisent des conversations complètes. Aussi, pour notre part, préférons-nous garder le terme générique de dialogue pour l'ensemble de l'interaction et réserver le terme d'échange pour ce que Moeschler (1985 : 81) qualifie de « plus petite unité dialogale ». Cela évite notamment de placer les échanges phatiques, composantes tronquées ou non d'une interaction globale, sur le même plan que les autres. Si les trois autres types peuvent fonctionner comme dialogue romanesque à part entière, il nous semble difficile de considérer le seul échange phatique comme un dialogue à part entière, lorsque deux personnages de roman se croisent et se saluent, par exemple. Nous préférons dire que la parole romanesque peut revêtir la forme d'un dialogue, mais aussi celle plus particulière d'une parole isolée ou d'un échange. Que les quatre types répertoriés par Durrer ne soient pas sur un plan d'égalité se constate également dans le fait que les échanges phatiques peuvent figurer à l'intérieur des échanges transactionnels, alors que les échanges transactionnels ne peuvent pas figurer dans les phatiques. De plus, nous ne retrouvons pas dans sa typologie les échanges que nous qualifierons d'utilitaires, apparaissant dans ce que Kerbrat-Orecchioni (1992 : 118-119) nomme « les interactions de service » et que les interactionnistes, sous le nom de « transaction », classent dans les interactions complémentaires. Dans les romans, ils peuvent avoir le statut de véritable dialogue, même s'ils resteront généralement sous la forme d'un simple échange.

Ensuite, il s'avère que la classification même de Durrer ne peut véritablement s'appliquer aux dialogues durassiens qui, nous l'avons dit, sont plutôt des conversations correspondant *grosso modo* sur le plan fonctionnel aux échanges dialectiques, mais que l'on ne pourrait pas qualifier de dialectique sur le plan du contenu - ou alors dans le sens de la Nouvelle Rhétorique. D'autre part, si l'on tente de catégoriser certains dialogues durassiens en appliquant les cinq critères proposés par Durrer, de nombreuses hésitations apparaissent. Pour *Moderato*, par exemple, faudra-t-il en fonction des paramètres envisagés considérer les échanges Anne-Chauvin comme didactiques ou dialectiques ? La question se pose, dans la mesure où Chauvin se présente comme possédant un savoir sur le crime (qu'en réalité il n'a pas) et qu'il co-construit avec Anne en fonction de leur relation. Si Anne se spécialise dans la question posée à propos du crime, Chauvin se spécialise dans les questions sur Anne, sans compter que, comme l'a montré Gelas (1991 : 359-367), chez Duras, les limites entre assertion et question ne sont pas

clairement définies. Quant à leur position discursive, comment la caractériser ? Égalitaire, dans la mesure où tous deux parlent autant et co-construisent leur histoire en symétrie totale avec celle du couple ? Placer Chauvin en supérieur parce que c'est lui qui nomme Anne, et qu'il se présente comme détenteur d'un savoir, ou encore parce qu'il prend en main la réalisation du meurtre symbolique ?

Aussi est-ce vers des terminologies et des classifications plus linguistiques que nous nous tournerons. Sur le plan terminologique, nous utiliserons celle des interactionnistes, distinguant interaction, interaction verbale (que nous appellerons aussi dialogue), échange (défini comme la plus petite unité dialogale) et intervention (définie comme la plus petite unité monologale) à laquelle nous nous permettrons toutefois de substituer le terme de réplique, quand cette dernière se réduit à une seule intervention. Quant à la notion de séquence (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 219), considérée d'abord par l'école de Genève comme une unité intermédiaire entre l'échange et l'interaction, ensuite comme unité correspondant à un seul « objet transactionnel », nous ne l'utiliserons que parcimonieusement dans la mesure où ses critères d'identification, relevant tantôt de la sémantique, tantôt de la pragmatique, ne permettent pas, à de rares exceptions près (Kerbrat-Orecchioni signalait les séquences d'ouverture et de clôture), d'en faire une division opératoire. Sur le plan classificatoire, Vion (1992 : 129-142) synthétise le travail des interactionnistes et identifie nettement deux grands types d'interactions : les interactions complémentaires et les interactions symétriques. Parmi les interactions complémentaires, figurent la consultation, l'enquête, l'entretien, la transaction ; parmi les interactions symétriques, figurent la conversation, la discussion, le débat et la dispute. Cette classification interviendra à l'intérieur de chacune des catégories que nous établirons à partir d'une autre classification linguistique des interactions. Les interactionnistes ont, en effet, pris l'habitude de sous-catégoriser le dialogue selon le nombre d'interactants qu'il comprend en fonction de critères qui s'avèrent à la fois plus élémentaires, plus objectifs, et donc plus facilement utilisables. Ils distinguent globalement quatre catégories, à condition bien sûr de se rallier à la position soutenue notamment par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 14, 38) qui incorpore le monologue parmi les sous-catégories quelque peu déviantes du dialogue, puisque « tout énoncé, même monologal, est ainsi virtuellement dialogal » et que :

[...] au lieu de considérer le dialogue comme une espèce de monologue plus complexe, ce sont les formes monologiques que l'on considérera comme dérivées, à l'aide de règles d'ellipse et d'enchâssement, de ces structures élémentaires que sont les formes dialogales (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 38).

Ces quatre catégories sont donc :

Le monologue, qui se caractérise par la présence d'un seul actant et par la confusion des rôles de locuteur et d'allocutaire. Kerbrat-Orecchioni (1990 : 15), tout en signalant la polysémie du terme, le définit au sens strict comme : « discours non adressé, si ce n'est à soi-même ».

Le dilogue (également appelé dyade), qui présente deux interactants échangeant tour à tour leurs rôles de locuteur et d'allocutaire. Par fausse étymologie, l'acception commune

du terme dialogue s'est souvent réduite à celle de dilogue (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 116).

Le trilogue, où trois interactants se répartissent les rôles conversationnels, mais aussi défini comme « conversation impliquant trois participants » (Kerbrat-Orecchioni (1994 : 48)). La différence entre ces deux définitions rend manifeste toute la difficulté du problème.

Le polylogue, où un nombre X de participants figurent, mais qui, selon André-Larochebouvy (1984a : 47), se scinde en trilogues et en dialogues lesquels constitueraient ainsi, en quelque sorte, les deux structures de base de l'échange dialogal. Les conversations à quatre sont insérées dans le polylogue.

Ces quatre catégories nous serviront de base classificatoire³¹⁴ parce qu'elles nous paraissent pouvoir mettre en lumière des mécanismes non encore étudiés pour les dialogues romanesques et en même temps pouvoir poser des sujets de réflexion ou d'observation aux interactionnistes, dans la mesure où, jusqu'à présent, une forte tendance à assimiler dialogue à dilogue persistait aussi bien pour les interactions réelles, comme le signale Kerbrat-Orecchioni, que pour les dialogues romanesques :

[...] il ne fait aucun doute que les modèles de l'interaction qui ont été élaborés dans le cadre de l'analyse conversationnelle [...] l'ont été prioritairement, pour ne pas dire exclusivement, dans la perspective des échanges dyadiques, et que cette norme d'une conversation = deux locuteurs est implicitement admise dans les travaux sur la conversation, comme le montre bien Jeanneret (1991 : 85). Il est vrai que plus le nombre des participants augmente, et plus le travail descriptif se complique [...] (Kerbrat-Orecchioni 1995a : 1).

Pour le dialogue romanesque, la même confusion, encore accentuée, se retrouve. Durrer (1999 : 56) dit que dans le dialogue romanesque « un groupe d'interlocuteurs tend à se scinder en plusieurs dyades ou couples conversationnels ». Ce que, d'ailleurs, dément partiellement l'exemple de Sagan qu'elle fournit :

« Anne, votre élégance fait des ravages ; il y a un homme là-bas qui ne vous quitte pas des yeux. » Je l'avais dit sur un ton confidentiel, c'est-à-dire assez haut pour que mon père l'entendît. Il se retourna aussitôt vivement et aperçut l'homme en question. « Je n'aime pas ça, dit-il, et il prit la main d'Anne » [...] (Sagan, Bonjour tristesse : 138, cité par Durrer 1999 : 54).

Elle propose le schéma suivant : « Cécile -> Anne ; père de Cécile -> Anne », alors qu'on voit clairement à partir des notations narratives que les propos de Cécile, apparemment destinés à Anne, sont en fait destinés au père. Nous sommes en présence d'un magnifique trope communicationnel qui atteint parfaitement son but : le père réagit aux propos. À partir de cet exemple, il devient très clair qu'un dialogue romanesque à plusieurs participants ne se scinde pas nécessairement en couples conversationnels. Affirmer une telle idée consiste à ne tenir compte que des notations verbales, pour

³¹⁴ Berthelot (2001 : 9-113) confirme l'hypothèse.

lesquelles la linéarité du texte contraint effectivement à alterner les répliques sous forme d'échanges dyadiques. Mais les notations narratives du paraverbal, du non verbal ou parfois plus simplement l'interprétation narrative des paroles prononcées montrent qu'il ne s'agit pas de « dyade conversationnelle ». Le schéma de la conversation de Sagan est plutôt le suivant :

Cécile —> Anne
Verbal + apparence
 —> Père
Paraverbal + intentionnalité

Aussi, tout dans un roman ne se gère pas en dialogue, ni même en échanges dilogaux, mais c'est la linéarité du texte qui en donne l'impression trompeuse.

Cette tendance a fait en sorte que toutes les observations relatives au fonctionnement du dialogue romanesque, ainsi que l'étude de ses grandes différences avec les conversations réelles, ont souvent été établies sur base des dilogues, reportés par ailleurs au discours direct. Si pour certaines d'entre elles, comme l'alternance prédéfinie des tours de paroles opposée à sa négociation pour les interactions réelles ou comme la dissociation obligatoire du verbal, du non verbal et du paraverbal, le type de dialogue intervient peu, nous verrons que pour d'autres le nombre de participants jouera de manière fondamentale et que, de manière générale, plus les participants seront nombreux et plus le texte romanesque devra user de stratégies purement littéraires. Ainsi, alors que, pour un romancier, il est tout à fait possible de reproduire sous forme d'un discours direct la totalité d'un rituel de salutation sans déroger au code de vraisemblance littéraire, autant une telle reproduction dans un cadre de trilogue ou de polylogue conduirait, nous l'avons dit, le texte à un effet de burlesque. Effet que l'on peut d'ailleurs constater dans *La pluie* quand Duras s'amuse à le produire à l'occasion d'un trilogue tout d'abord (p. 60) et à l'occasion d'un tétralogue ensuite (p. 76). Le romancier devra alors impérativement utiliser un discours narrativisé du type « ils se saluèrent » ou des troncations totales ou partielles, s'il ne veut pas tomber dans cet effet burlesque. L'existence d'un double réseau de communication - une communication entre personnages selon une logique de diégèse et une communication avec le lecteur selon une logique d'informations et de progression d'intrigue - qui constitue une des divergences fondamentales entre le dialogue authentique et le dialogue romanesque ne fonctionnera pas du tout de la même façon en trilogue et en dilogue, par exemple. Dès lors cette classification permettra de faire apparaître des phénomènes jusqu'à présent mal perçus.

Quant à l'autre classification linguistique, elle s'y incorporera facilement dans la mesure où les interactions complémentaires sont essentiellement dialogales et que les interactions symétriques se subdiviseront selon leur nombre d'interactants. Toutefois, cette division qui paraît simple à première vue, puisqu'elle se fonde sur un facteur objectif, le nombre réel de participants à une interaction, est en fait beaucoup plus compliquée qu'il n'y paraît. L'étude du trilogue réalisée sous la direction de Kerbrat-Orecchioni et de Plantin (1995) laisse apparaître de nombreux problèmes qui pourraient faire basculer cette catégorie tantôt du côté du dilogue, tantôt du côté du polylogue menaçant ainsi son

existence intrinsèque et par là même la catégorisation globale. À titre d'exemple, l'existence de trois personnes dans un lieu communicationnel suffit-elle à parler de trilogue, ou, au contraire, faut-il que les trois personnes soient, à certains moments, des locuteurs ? La question est délicate. Faut-il considérer que le dilogue en présence d'un *bystander*, terme emprunté à Goffman et traduit en français par « témoin extérieur », est en fait un trilogue puisque ce dernier non seulement influe, par sa présence, sur le dilogue mais aussi a la possibilité d'intervenir dans le dilogue ? Faut-il se rallier à la position de Wtiko-Commeau (1995 : 284-306) qui considère, selon l'expression de Kerbrat-Orecchioni, « qu'une instance collective [peut] jouer le rôle d'un locuteur unique » (1995a : 23) et transforme un polylogue apparent en trilogue ? Faut-il considérer que le public d'une émission télévisée transforme la dyade télévisée en trilogue à l'instar de ce que fait Charaudeau (1991 : 23) en affirmant que le « "débat télévisé" s'inscrit dans un *dispositif triangulaire* » ? Si un certain flou plane encore, c'est sans doute, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1995a : 1), parce que « les modèles de l'interaction qui ont été élaborés dans le cadre de l'analyse conversationnelle [...] l'ont été prioritairement, pour ne pas dire exclusivement, dans la perspective des échanges dyadiques », qu'« il est vrai que plus le nombre de participants augmente, et plus le travail se complique » et que « le trilogue est à tous égards plus souple, plus fluctuant, plus imprévisible encore que l'échange duel ».

Si le trilogue est flou et fluctuant, si le polylogue se réduit à des dialogues et à des trilogues, si le monologue n'est qu'une déviance du dilogue, les conversationnalistes n'ont-ils pas eu raison de ne traiter presque exclusivement que des dialogues ? Apparemment, une telle attitude s'avérerait excessive et les études réunies par Kerbrat-Orecchioni et Plantin (1995) ont déjà démontré certains fonctionnements spécifiques au trilogue concernant le rôle des auditeurs, l'alternance des tours de parole, le fonctionnement des actes de langage, la structuration du dialogue et de la construction de la relation interpersonnelle, pour reprendre les éléments analysés dans l'introduction de Kerbrat-Orecchioni (1995a : 1-14) - liste à laquelle pourrait s'ajouter la gestion de la « politesse ». Il semble donc que si tant de paramètres bougent en passant du dilogue au trilogue, il devrait en être de même pour les polylogues. L'étude des différentes catégories dans le dialogue romanesque durassien devrait soit confirmer ces différences, soit en faire apparaître d'autres, liées ou non à la spécificité littéraire. Il semble, à première vue, que le romancier ne puisse pas utiliser les mêmes outils pour gérer un monologue, un dilogue, un trilogue ou un polylogue et que le repérage de ces différentes catégories soit encore moins évident pour le texte romanesque que pour les interactions réelles.

Aussi nous est-il apparu fondamental, pour tenter d'y voir clair, de distinguer explicitement et systématiquement le niveau interactionnel large, le niveau conversationnel et le niveau relationnel³¹⁵. Cette tripartition nous a été suggérée par Kerbrat-Orecchioni, par sa différenciation entre l'« interaction globale » et les « configurations interlocutives » :

Il est nécessaire, pour clarifier la notion de cadre participatif, de distinguer le niveau de l'interaction globale (où l'on peut assigner aux différents participants

³¹⁵ Cette distinction est déjà apparue lors de l'étude des normes.

un statut stable), et celui des moments successifs de l'interaction (les configurations interlocutives particulières se modifiant sans cesse au cours de son développement) (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 83),

et par sa définition du trilogue (1995a : 2) comme « un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os ». Ces observations et définitions font apparaître nettement une scission entre l'interactionnel et le conversationnel.

De même, la réflexion de Caplow, commentant le travail de Simmel, nous autorise à scinder les niveaux interactionnels et relationnels :

Simmel examine expressément les modèles de relations sociales comportant trois éléments, tandis que la théorie contemporaine des triades s'occupe de groupes de trois membres. On peut attribuer cette différence à l'évolution qui tend à substituer aux réflexions d'ordre général l'analyse de cas particuliers (Caplow 1971 : 34-35 ; nous soulignons).

La remarque de Caplow signale un double niveau d'analyse qu'il attribue à une évolution historique des mentalités et au changement évolutif de l'objet d'étude. Or, selon nous, ces deux niveaux sociaux existent concomitamment : le réseau relationnel pour un individu donné ne peut systématiquement se confondre avec les groupes interactionnels auxquels il participe, qui eux-mêmes ne peuvent se confondre avec le groupe conversationnel.

Indépendamment des pistes suggérées par les chercheurs, la connaissance empirique conduit, elle aussi, à cette tripartition. En effet, des êtres humains, et *a fortiori* des personnages romanesques, peuvent être en circuit relationnel sans être véritablement en interactions. Ils peuvent appartenir, par exemple, à la même famille sans s'être jamais vus. De même pour le circuit interactionnel : on peut se trouver dans la même pièce que des êtres qui conversent, sans même les connaître, et cette présence étrangère influera d'une manière ou d'une autre sur leur conversation. C'est ce que Goffman et par la suite Kerbrat-Orecchioni (1990 : 83) montrent dans l'étude du « cadre participatif ». Pour les interactions verbales proprement dites, dans la mesure où cette interaction peut comprendre divers phénomènes non verbaux et paraverbaux, nous préférons utiliser l'appellation « conversationnel ».

En outre, le fait que dans un même espace interactionnel peuvent se poursuivre des conversations simultanées témoigne aussi de l'intérêt de scinder l'interactionnel du conversationnel, à condition toutefois de poser un système d'inclusion entre les deux :

[...] dans le cas en particulier des assemblées nombreuses où se trouvent juxtaposées en un même lieu plusieurs conversations, on peut passer en souplesse de l'une à l'autre, et même rester un certain temps « branché » à la fois sur deux groupes conversationnels différents (Speier 1972 : 408, cité par Kerbrat-Orecchioni 1990 : 83).

Si l'on applique ce système à la description faite ci-dessus, l'espace interactionnel sera constitué de « l'assemblée nombreuse ». Il existera au minimum deux espaces conversationnels qui comprendront une intersection constituée de la personne qui participe aux deux conversations. Ces deux espaces seront alors inclus dans l'espace interactionnel. Le rapport d'inclusion est obligatoire entre l'espace conversationnel et interactionnel, alors qu'il ne concerne pas l'espace relationnel.

Mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le point de force des dialogues romanesques sera la correspondance des trois niveaux, avec la possibilité d'aller dans les deux sens : soit la relation préexiste et elle s'incarne alors en interactions et conversations ; soit elle est en train de se construire et c'est la conversation qui la crée. Cette dernière situation est souvent celle des romans de Duras qui sont des romans de rencontre. La romancière montre dans la plupart de ses écrits (*Le square*, *L'après-midi*, *Moderato*, *Le ravissement*, *Détruire...*) une relation duelle ou triangulaire en train de se construire et de se dénouer devant nous.

Si cette tripartition des niveaux paraît importante pour les interactions réelles, elle l'est encore plus pour le texte romanesque, dans la mesure où un romancier peut présenter un personnage dans une structure relationnelle du type « fils de », « mère de » sans mentionner dans le texte l'existence d'une quelconque interaction entre eux. Dès lors, un trio relationnel pourrait être simplement mental sans s'actualiser sous la forme d'une triade interactionnelle qui, à son tour, pourrait ne pas correspondre à une triade conversationnelle. Et ainsi, toutes les combinaisons s'avèreraient possibles entre les secteurs relationnel, interactionnel et conversationnel. Mais il nous faut bien constater qu'au sein du dialogue romanesque, les problèmes de focalisation et de plans viennent encore compliquer l'identification du cadre participatif de l'échange entre personnages et donc complexifier le repérage entre le cadre interactionnel et conversationnel. Cet extrait du *Consul* illustre parfaitement ce fait :

Au Cercle, ce soir, il n'y a qu'une table de bridgeurs. Ils se sont couchés tôt, la réception est pour demain. Le directeur du Cercle et le vice-consul sont assis côte à côte sur la terrasse, face au Gange. Ces hommes ne jouent pas aux cartes, ils parlent. Les bridgeurs, de la salle, ne peuvent pas entendre leur conversation. - Il y a vingt ans que je suis arrivé ici, dit le directeur,...
(Consul : 74).

Le Cercle, en tant qu'institution, pose l'espace relationnel qui réunit tout le milieu blanc des Indes. Les bridgeurs et les deux hommes se situent au sein du même espace interactionnel ; le narrateur se trouve contraint de signaler l'impossibilité pour les bridgeurs d'entendre la conversation des deux hommes. Par là même, l'espace interactionnel se scinde en deux : un micro espace interactionnel, celui de la partie de cartes et un espace conversationnel entre les deux hommes. Salle et terrasse concrétisent dans la matérialité du lieu ces espaces. La focalisation se fait progressivement sur les deux hommes, les bridgeurs sont laissés dans l'arrière-plan du texte.

Il nous reste maintenant à nommer de manière aussi précise que possible ces différents niveaux, sans trop recourir à l'inflation terminologique. Nous utiliserons donc autant que faire se peut le vocabulaire existant pour les dénommer. La double terminologie linguistique (dilogue vs dyade et trilogue vs triade) à laquelle s'ajoutent les termes de monade et de tétrade déjà utilisés par le traducteur de Simmel (Caplow 1971 : 34) et les termes courants de duo, trio et quatuor devront nous permettre de dénommer ces trois niveaux. Kerbrat-Orecchioni, dans sa définition du trilogue (1995a : 2) mentionnée ci-dessus, avait ouvert la voie à une spécification du paradigme en « -logue » pour le niveau conversationnel et de celui en « -ade » pour le niveau interactionnel. Nous

réserverons donc les termes de dyade et de triade pour qualifier le nombre de personnes en présence dans le lieu interactionnel et qui soit entrent en interaction d'une manière quelconque, soit influent sur l'interaction qui s'y déroule. Nous nous permettrons par ailleurs de forger celui de polyade sur le même principe lexico-sémantique. Nous réserverons ceux de monologue, de dilogue, de trilogue et de polylogue aux interactions à un, deux, trois ou plusieurs locuteurs. Autrement dit, pour qu'il y ait monologue, dilogue, trilogue ou polylogue, il faudra tenir compte du nombre d'interactants qui ont réellement pris la parole, qui ont assumé le rôle conversationnel de locuteur au sens large du terme, dans la mesure où des signes non verbaux peuvent faire office d'acte de parole et qui ont donc pris activement part aux échanges. Ainsi, une dyade peut devenir monologique si un seul participant assume le rôle de locuteur et que l'autre n'est qu'un allocataire passif ; une triade peut devenir dilogale si seuls deux participants assument le rôle de locuteur. Un débat télévisé à deux participants sera dilogue, même s'il se situe dans un échange triangulaire avec le public, mais il pourra être triade, voire trilogue, s'il se déroule en présence d'un animateur. Le duo, le trio, le quatuor définiront alors les structures relationnelles, mais surtout sociales.

Cette mise au point définitoire, terminologique et classificatoire étant faite, il n'en reste pas moins que chaque type d'interaction recouvre des modes de fonctionnements différents. Si dilogue et monologue ont été relativement bien étudiés dans le cadre des interactions réelles, le trilogue et le polylogue n'ont à ce jour pas fait l'objet, à notre connaissance, d'un travail systématique chez les interactionnistes. Le polylogue semble, selon André-Larochebouvy, pouvoir se scinder dans le cadre des interactions réelles à des dialogues ou à des trilogues et constituer ainsi une structure seconde. Il n'en est pas de même pour le trilogue, qui semble constituer une des structures premières, voire la structure première de toute interaction (Kerbrat-Orecchioni 1995a : 1), même si à notre avis c'est plutôt le trio, voire la triade et non le trilogue qui est premier. Or, à ce jour, n'existent, à notre connaissance, sur cette forme d'interaction que l'étude de Caplow et celle effectuée sous la direction de Kerbrat-Orecchioni et de Plantin (1995). Quant aux travaux consacrés au polylogue, nous n'en connaissons pas si ce n'est une des sessions du Congrès de Pragmatique d'Anvers³¹⁶. Pourtant le polylogue ne devrait pas se réduire à la seule étude de ses structures réduites. Un polylogue est à notre sens autre chose que dialogues et trilogues, tout comme un texte est autre chose qu'une addition de phrases.

L'on envisagera donc ici ce que l'étude des dialogues entre les personnages romanesques peut apporter à ces différentes catégories. Si nous avons choisi d'étudier également au sein de ce chapitre la manière dont les propos de personnages sont retranscrits, c'est parce que dans les romans, le type de report textuel n'est pas indépendant des catégories de dialogue. Tout en nous refusant à faire une étude systématique du discours rapporté, puisqu'une abondante littérature existe déjà dans le domaine, aussi bien sur le plan linguistique avec les travaux de Banfield (1982) ou de Rosier (1999) que sur le plan plus spécifiquement littéraire avec la classification de Genette (1972 : 189-203), à qui nous emprunterons les différentes répartitions de ce qu'il nomme « le récit de paroles », certaines observations préalables doivent cependant être faites, tant Duras inaugure de techniques personnelles à ce niveau.

³¹⁶ Juillet 1998, présidée par Kerbrat-Orecchioni

Sur le plan du report textuel des paroles, Genette (1972) distingue dans ce qu'il appelle « le récit de paroles » le discours *rapporté*, le discours *transposé* et ses deux variantes : l'indirect et l'indirect libre, et le discours *narrativisé*.

C'est au niveau du discours *rapporté* que Sarraute a émis une série de constatations concernant, dans le roman moderne, l'explosion des dialogues, les ruptures avec les conventions romanesques habituelles et le surgissement de ce qu'elle appelle les « sous-conversations ». Elles s'avèrent des plus pertinentes pour l'étude du dialogue durassien :

[...] comme le constate Henry Green, les personnages de roman deviennent [...] bavards. Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout continuation au-dehors des mouvements souterrains [...]. Rien ne devrait donc rompre la continuité de ces mouvements [...]. Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers [...] s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue dans son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule. Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels [...] non plus une nécessité, mais une encombrante convention. [...] Tantôt [...] ils renoncent avec ostentation à ces subterfuges [...] et exhibent la monotonie et la gaucherie du procédé en répétant inlassablement, [...] : dit Jeanne, dit Paul, dit Jacques [...]. Tantôt ils essaient d'escamoter ce malencontreux « dit Jeanne », « répliqua Paul » en le faisant suivre à tout bout de champ des derniers mots répétés du dialogue. Ce n'est en effet pas un hasard que ce soit au moment d'employer ces brèves formules, en apparence si anodines, qu'ils se sentent le plus mal à l'aise. C'est qu'elles sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs. [...] Placé ainsi au-dehors et à distance de ses personnages, le romancier peut adopter des procédés allant de celui des behavioristes à celui de Proust. Il peut, comme les behavioristes, faire parler sans aucune préparation ses personnages, se tenant à une certaine distance, se bornant à paraître enregistrer leurs dialogues, et se donnant ainsi l'impression de les laisser vivre d'une « vie propre ». [...] Reste alors la méthode opposée, celle de Proust : le recours à l'analyse. Elle a sur la précédente en tout cas cet avantage de maintenir le roman sur le terrain qui lui est propre et de se servir de moyens que seul le roman peut offrir ; et puis elle tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue [...], mais en approfondissement. [...] Proust ne se contente pour ainsi dire jamais de simples descriptions et n'abandonne que rarement le dialogue à la libre interprétation des lecteurs. Il ne le fait que lorsque le sens apparent de leurs paroles recouvre exactement leur sens caché. Qu'il y ait

entre la conversation et la sous-conversation le plus léger décalage, qu'elles ne se recouvrent pas tout à fait, et aussitôt il intervient, tantôt avant que le personnage parle, tantôt dès qu'il a parlé, pour montrer tout ce qu'il voit, expliquer tout ce qu'il sait [...] (L'ère du soupçon 1956 : 123-136).

L'extrait est certes assez long, mais il explique à merveille l'attitude de Duras face au report de paroles. En effet, la romancière passant du roman traditionnel au roman moderne a, elle aussi, dépoussiéré le texte romanesque de ses conventions encombrantes. Dans le *Barrage*, non seulement les propos des personnages sont marqués par des tirets et précédés ou suivis des « dit Joseph », « déclara Joseph » avec un souci de variété dans le choix du verbe même si « dire » reste largement majoritaire, mais les échanges sont marqués par une utilisation de guillemets assez particulière puisque, comme l'indique *Le bon usage* (1986 : § 183), les guillemets cernent habituellement le dialogue :

Dans les dialogues, on peut - soit placer les guillemets ouvrants au début de la première réplique et les guillemets fermants à la fin de la dernière réplique ; - soit se passer de guillemets et n'utiliser que des tirets [...].

Cette utilisation devait correspondre au souci durassien d'indiquer les limites de l'échange, voire de la séquence, et de fragmenter ainsi l'écriture tout en appuyant les conventions :

« Bonjour, dit la mère, vous allez bien ? - Bonjour madame, fit M. Jo, je vous remercie. Et vous-même ? » (Barrage : 68). Elle bâilla. « T'en fais pas, maman, je rentrerai tôt, dit gentiment Joseph. - C'est pour vous que j'ai peur, quand j'ai peur d'avoir une crise » (Barrage : 28-29). « Ça fait combien de chevaux une bagnole comme ça ? - Vingt-quatre, dit négligemment M. Jo. - Merde, vingt-quatre chevaux... Quatre vitesses sans doute ? - Oui, quatre. - On démarre en seconde comme on veut non ? - Oui, si on veut, mais ça esquinte le changement de vitesse. - Ça tient la route ? - À quatre-vingts dans un fauteuil. Mais celle-là, je ne l'aime pas, j'ai un roadster deux places et avec ça j'arrive à cent sans aucun mal. - Combien de litres au cent ? - Quinze sur route. Dix-huit en ville. Vous avez quelle marque vous autres ? » (Barrage : 40-41).

Le premier exemple peut s'analyser comme échange phatique ou séquence d'ouverture, le deuxième est clairement un échange, le troisième nettement une séquence organisée autour d'un objet transactionnel unique : la connaissance de la voiture de Monsieur Jo.

À partir des *Chevaux*, le mode de report des propos changera. Resteront les tirets, les « dit-il » et les « dit-elle » qui signalent de manière quasiment caricaturale l'encombrante convention dont parlait Sarraute. Les guillemets, quant à eux, disparaîtront totalement et les échanges ou les séquences seront alors soulignés par le seul commentaire narratif les encadrant :

Puis le thé fut prêt et elle en apporta une tasse à l'enfant. - Quelle nuit, dit Jacques. Mais après le café ça va mieux. - Il faut, il faut qu'il pleuve. L'enfant avala son thé, en réclama encore (Chevaux : 117).

C'est le fait qu'un commentaire narratif encadre l'ensemble qui permet d'interpréter la deuxième réplique comme une intervention réactive à la première, alors qu'elle en est sémantiquement très éloignée. Ce commentaire narratif fonctionne donc comme une espèce de balisage pour le lecteur qui, ainsi, n'est pas trop désorienté dans sa lecture.

Le deuxième grand aspect que signale Sarraute est la divergence adoptée chez les romanciers modernes allant du behaviorisme total à l'analyse selon les procédés de Proust. Duras adopte globalement un parti pris de behaviorisme puisqu'elle livre au lecteur les interactions à l'état brut, sans trop de médiation narrative. Cependant, elle n'est nullement éloignée de l'attitude proustienne quand, sans sombrer dans l'explication psychologique des intentions discordantes, sans signaler l'interprétation que l'on pourrait leur donner, elle signale tout ce que Sarraute appelle les sous-conversations ou discordance entre le dit et le non-dit, en faisant une description détaillée du non verbal et du paraverbal, en soulignant les mensonges, en témoignant par son écriture d'une observation plus que minutieuse de tous les mouvements conversationnels que toutefois, à la différence de Proust, elle n'interprète pas - ou si elle le fait, c'est dans toute l'incertitude du savoir. Ainsi, par sa description de tous les faits verbaux, non verbaux et paraverbaux, guide-t-elle le lecteur vers une certaine interprétation, mais sans la lui livrer. C'est donc plutôt le mécanisme de la conversation qu'elle démonte que son interprétation. Fine observatrice, elle ne livre son analyse, quand elle le fait, que sous le mode de l'incertitude. Nous verrons à quel point ce travail de romancière peut s'avérer subtil dans les trilogues.

Mais, l'originalité durassienne se situe aussi dans une utilisation particulière d'un discours narrativisé que l'on pourrait même appeler une « narration de conversation » qui fonctionne selon l'expression de Traverso (1999 : 111) comme une « métaconversation ». En fait, elle raconte une conversation annexe, entendue ou perçue par un des personnages, mais qui n'aura aucune incidence sur la diégèse. Elle en dégage les traits pertinents de fonctionnement, faisant ainsi apparaître le squelette de toute conversation. Procédant ainsi, elle nous donne, nous l'avons vu, le script général des dilogues et des polylogues, structures-formes qui semblent l'intéresser au plus au point.

Enfin, l'on s'interrogera sur le fait de savoir si certains types de dialogues sont plus propices à l'ouverture ou à la clôture des romans, et sur la compatibilité de cette catégorisation linguistique avec les catégorisations plus littéraires et plus sémantico-thématiques concernant les « scènes ». De fait, certaines scènes comme l'aveu, la confidence, la bagarre ou la déclaration d'amour semblent *a priori* plus compatibles avec les dilogues, les scènes de dispute avec le dilogue ou le trilogue, les scènes de réception avec le polylogue... Il serait également intéressant de se demander s'il existe une différence pour le nombre d'interactants entre les scènes dites *dramatiques* et les scènes dites *typiques* selon la terminologie empruntée à Genette (1972 : 142-143).

Une grande partie des phénomènes analysés précédemment et certains exemples seront repris avec comme objectif de montrer comment ils peuvent trouver une forme d'unité au sein de cette typologie. Vu son aspect synthétique, cette partie ne sera pas décomposée comme les autres en chapitres qui entameraient l'idée d'unité que nous désirons lui conférer.

1. Les monologues durassiens.

Si les linguistes définissent le monologue comme « un discours auto-adressé », cette acception stricte est loin de recouvrir, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1990 : 15),

tous les emplois de ce terme dans la langue courante et est loin aussi de pouvoir nous permettre de décrire la totalité du fonctionnement monologique apparaissant dans les romans durassiens.

En partant des acceptions données par *Le Petit Robert*, nous constatons que le point commun entre toutes est le fait que « le locuteur parle seul » soit parce qu'il est seul sur scène ou dans l'espace interactionnel, soit parce qu'il ne veut pas laisser parler les autres ou que les autres ne lui donnent pas la répartie. Ceci présuppose qu'il se trouve alors dans un espace interactionnel partagé avec d'autres. Nous distinguerons donc l'espace à un interactant où, si discours il y a, il ne peut être qu'auto-adressé. Nous l'appellerons monade par opposition à la dyade, de la triade etc., à l'intérieur desquelles, cependant, peut apparaître un monologue.

Au sein d'une monade, la personne ou le personnage romanesque peut, conformément aux indications du dictionnaire, soit être en proie à ses pensées, soit même parler tout seul. Ces activités de pensées ou de paroles donneront lieu dans un cadre romanesque à ce qu'on appelle des récits de paroles ou de pensées.

En fait, la définition stricte des linguistes semble plutôt correspondre au « soliloque » qui, selon *Le Petit Robert*, se définit comme un discours auto-adressé soit réellement si la personne est seule, soit en apparence si le cadre interactif est pluriel.

Ces précisions terminologiques étant apportées, nous recourons à la tripartition annoncée entre le niveau relationnel, le niveau interactionnel et le niveau conversationnel pour examiner tous les éléments qui dans le texte durassien pourraient avoir trait au monologue conçu dans son acception la plus générale.

Les personnages durassiens, comme la plupart des personnages romanesques, ne sont jamais des individus isolés. À l'exception peut-être du vice-consul à qui personne ne parle si ce n'est le directeur du Cercle et qui, comme seul lien familial, n'a plus qu'une vieille tante, ils ont toujours au minimum un tissu relationnel. Mais fait plus rare dans les romans, chez Duras, même la monade est rarissime. Elle apparaît de manière stricte dans *L'après-midi* et dans *Le consul*, comme nous le verrons par la suite. En général, un personnage n'est pratiquement jamais présenté en solitaire : il apparaît dans un espace interactionnel avec au moins une personne, quand ce n'est pas dans un lieu public où il devient l'objet d'un regard. En outre, le parti pris fondamental d'une focalisation externe fait que l'intrusion dans la pensée de quelqu'un, à l'exception du personnage-narrateur, est quasiment exclue de ses romans. Les êtres ne nous sont connus que de l'extérieur au sein d'interactions ou de conversations. Les rares dérogations se situent sous forme de supputations au niveau des intentions de l'acte de langage. Ainsi chez Duras, n'avons-nous généralement pas de monologue intérieur.

La monade sera alors le résultat d'une « focalisation sur » pour reprendre l'expression de Bal (1977 : 29) qui, à partir du terme de « focalisation » créé par Genette, distinguait une *focalisation par* et une *focalisation sur* permettant ainsi d'opérer au sein du roman une division fondamentale entre le personnage qui voit et celui qui est vu. C'est la *focalisation sur* qui dans ce cadre nous intéressera tout particulièrement puisqu'elle permet de construire un micro-espace interactionnel au sein d'un espace plus vaste. Cette focalisation précédera alors la rencontre proprement dite et le dialogue qui la mettra en

scène :

Lorsqu'il entre dans ce café au bord de la mer, elle est déjà là avec des gens. Il ne la reconnaît pas. Il ne pourrait la reconnaître que si elle était arrivée dans ce café en compagnie du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. [...] Il s'assied à une table. Davantage encore que lui elle ne l'a jamais vu. Elle le regarde. C'est inévitable qu'on le fasse. Il est seul et beau et exténué d'être seul, aussi seul et beau que n'importe qui au moment de mourir. Il pleure. Pour elle il est aussi inconnu que s'il n'était pas né. Elle part des gens avec qui elle est. Elle va à la table de celui-ci qui vient d'entrer et qui pleure. Elle s'assied face à lui. Elle le regarde. Lui ne voit rien d'elle (Yeux : 13-14 ; nous soulignons).

Le début de *Détruire* étudié dans la première partie offre un cas très similaire. Le personnage se trouve dans un lieu public. Les autres sont nommés et la focalisation se fait peu à peu sur l'espace interactionnel réduit où seuls apparaissent, dans une dyade, la personne observée et l'observateur. La personne observée se retrouve dans un mini-espace protégé où elle ne rentre en interaction avec personne, d'où elle ne voit même pas les autres. L'espace interactionnel est donc plus psychologique que réel. L'observateur va alors jouer le rôle d'*intrus* en fracturant l'espace interactionnel privé. Ce type de présentation, où le héros ou l'héroïne se trouve seul, précède la scène de rencontre proprement dite. Mais jamais le narrateur ne fracture l'espace solitaire pour faire part au lecteur des pensées du héros ou de l'héroïne. Jamais non plus de séjours prolongés auprès d'un personnage qui sort de l'espace interactionnel. Bref, Duras renonce à la technique du monologue intérieur ou du monologue tout court (la différence recouvre celle du récit de pensées ou du récit de paroles) pour présenter un personnage. Seuls seront connus les éléments extérieurs de son être. Finalement, le lecteur se retrouvera, comme dans les interactions réelles, en présence d'un personnage connu uniquement de l'extérieur.

1.1. Le monologue dans la monade.

Les deux seuls romans durassiens qui fassent exception, parce qu'ils se construisent partiellement sur une monade, sont *L'après-midi* et *Le consul*. Dans *Le consul*, la monade apparaît dans le récit enchâssé : la mendicante accomplit une route solitaire. Dans *L'après-midi*, Monsieur Andesmas est présenté en homme solitaire sur sa terrasse. Il ne réagit même pas à l'arrivée du chien, seul interagissant qui se présente à ce vieillard solitaire :

M. Andesmas ne bougea pas, il ne marqua au chien aucun signe d'inimitié, ou d'amitié. Le chien le regarda peu de temps de cette façon contemplativement fixe. Intimidé par cette rencontre et se trouvant obligé d'en faire les frais, il baissa les oreilles, fit quelques pas vers M. Andesmas, en remuant la queue. Mais très vite, son effort n'étant récompensé par aucun signe de la part de cet homme, il renonça, s'arrêta net avant de l'atteindre. Sa fatigue lui revient, il halète à nouveau, et repart à travers la forêt, cette fois en direction du village (Après-midi : 11).

Cette monade n'est cependant pas pure, puisqu'un chien et ensuite la petite fille handicapée de Michel Arc viennent troubler la solitude du vieillard faisant place à une tentative d'interaction ratée et à quelques dialogues. En outre, elle ne concerne que le

premier chapitre du roman. Cette situation interactionnelle est propre à faire ressentir la profonde solitude ainsi que l'attente de M. Andesmas. Toutefois, la structure relationnelle ne correspond pas à cette structure interactive et encore moins à la structure conversationnelle. M. Andesmas formera un trio avec sa fille, Valérie et l'amant de celle-ci, Michel Arc. Un lien privilégié relie chaque membre du trio : lien amoureux dans le cas de Valérie et de Michel Arc, lien filial entre le vieillard et sa fille, lien utilitaire entre M. Andesmas et Michel Arc, puisque ce dernier est chargé de lui construire une terrasse. Ces relations s'incarneront dans des conversations passées ou futures qui seront rendues par la mémoire ou l'imagination de ce vieillard méditatif.

Dans *Le consul* par contre, la structure relationnelle correspond beaucoup plus à une monade puisque la mendicante se fait expulser de chez ses parents et qu'elle donnera son enfant. Elle deviendra donc un personnage isolé qui préfigurera et dédoublera celui du vice-consul.

Dans les deux romans, la monade se transformera en monologue. Au sein d'une monade existent, selon Ubersfeld (1996 : 22-24), trois types de monologues : l'adresse à l'absent, l'adresse au moi, l'adresse à une instance supérieure. Seule la catégorie de l'adresse au moi est pertinente chez Duras puisque, dans le monologue durassien, les rôles de locuteur et d'allocutaire se confondent. Il peut revêtir deux formes : le monologue intérieur où le personnage pense et le monologue où le personnage pense à voix haute et qui se rapproche du soliloque. M. Andesmas est sur la terrasse de sa maison à attendre Michel Arc et sa fille, Valérie, qui n'arrivent pas. Il est en proie à ses pensées où lui reviennent des bribes de conversations anciennes :

Combien de temps dura ce répit de M. Andesmas ? Il ne sut jamais le dire non plus. Il dit qu'il rêva, le temps qu'il dura, à des satisfactions dérisoires qui se rapportèrent à ses conversations précédentes avec Michel Arc sur le devis de la terrasse future de Valérie, face à la mer de toutes les saisons (Après-midi : 42).

Au sein de cet état fondamentalement méditatif, le vieillard se met à penser à voix haute. Il est alors surpris par sa propre voix, comme l'indique le texte :

Une série de craquements très brefs, secs, l'environnèrent tout à coup. Du vent passa sur la forêt. - Eh, déjà, prononça tout haut M. Andesmas. Déjà... Il s'entendit parler, il sursauta et il se tut (Après-midi : 20).

L'accent est mis sur l'énonciatif. Le contenu des propos est vide de sens, seuls des mots détachés sans aucun rapport avec le contexte sont restitués. Par contre, sont clairement mis en évidence le circuit communicatif du discours auto-adressé, ainsi que la portée perlocutoire de l'acte. Ce soliloque est propre à camper un personnage de vieil homme. Un peu plus loin, le même procédé se répète, mais l'accent cette fois est mis tout à la fois sur l'énoncé et sur l'énonciation :

M. Andesmas essaie tout ce temps qu'elle est là et qu'elle dort d'affronter le souvenir de Valérie qui est là, en bas, sur le rectangle blanc de la place et qui l'a oublié. - Je vais mourir, prononça tout haut M. Andesmas. Mais cette fois il ne sursaute pas. Il entend sa voix de la même façon qu'il l'a entendue dire que le vent se levait, un moment avant, mais elle ne l'étonne pas du moment qu'elle est d'un homme qu'il ne reconnaît pas, impuissant à aimer cette enfant de l'étang (Après-midi : 38).

Une mention explicite est faite du soliloque antérieur, lui conférant du même coup un sens. L'énoncé centré sur la mort est propre à rendre les pensées d'un vieillard. L'accent est, comme précédemment, mis sur le circuit communicatif, mais les rôles de locuteur-allocutaire s'accompagnent d'un autre dédoublement plus psychologique entre la personne présente et la personne passée. La divergence dans le perlocutoire est signalée. Le soliloque continue avec une progression dans l'effet produit. M. Andesmas passera de la frayeur suscitée par sa propre voix à la familiarité avec lui-même :

- Ah ! ce M. Arc, ah, cet homme, prononce M. Andesmas. Sa voix lui est devenue familière (Après-midi : 53).

Ces différents soliloques assurent donc une progression narrative. Le continuum est signalé par des expressions comme « cette fois » dans l'extrait de la page 38, ou comme « encore » dans cet extrait-ci :

- Pourquoi attendre Michel Arc qui d'ailleurs ne viendra pas ce soir ? Il avait parlé tout haut encore. Décidément, il parlait haut. Et il lui parut que sa voix était interrogative. Il se répondit sans effroi parce que relativement à la découverte de la blondeur universelle de Valérie quel effroi, en effet, pouvait être comparé qu'il puisse ressentir ? - Qui le ferait en effet ? se répondit-il. Qui, à ma place, ne se mettrait pas en colère ? (Après-midi : 40 ; nous soulignons).

Une fois encore, l'accent est mis sur le circuit fermé de la communication et des peurs que cette fermeture pourrait engendrer.

Le reste du monologue sera reproduit soit par le style indirect libre, soit avec une mention de verbe de pensée :

Et, si cela était pensable, pourquoi cela se penserait-il avec cette douleur écrasante et non dans la douceur ? continue à penser M. Andesmas alors qu'il sait qu'il ment, que cela ne peut être tenté d'être pensé que dans une extrême douleur (Après-midi : 39-41).

La mention du mensonge est en soi intéressante, car elle indique que le monologue est à considérer comme une catégorie du dialogue dans la mesure où il y a dédoublement de l'individu qui essaye de se convaincre lui-même. En ce sens, Duras ne se distingue pas des romanciers de la deuxième moitié du XX^e siècle :

Chez les auteurs les plus récents, les mensonges du discours intérieur sont plus souvent cités tels quels et se trahissent d'eux-mêmes (Cohn 1978 : 100).

Mais le mensonge que se fait M. Andesmas à lui-même n'est pas important pour la portée informationnelle de l'histoire. Dès lors, c'est plutôt le principe même d'une conscience se détournant de vérités gênantes que Duras met en évidence. C'est donc plus de la première catégorie des romanciers contemporains qu'elle se rapproche :

Mais si certains auteurs emploient le monologue intérieur pour montrer comment la conscience se détourne des vérités gênantes, d'autres le réservent aux circonstances exceptionnelles qui voient ce mécanisme de défense s'effondrer au cours d'une crise intérieure particulièrement grave (Cohn 1978 : 100).

Toutefois, il semblerait que « les maximes conversationnelles » ne soient pas applicables au monologue, ce qui constitue une différence fondamentale avec les autres types de dialogue. Rien n'oblige à coopérer, ni à être pertinent, ni à informer dans les soucis de qualité, de quantité ou de modalité que nécessite le discours avec l'autre.

Le consul fait apparaître une utilisation particulière de verbes très éloignés des verbes déclaratifs et qui se trouvent, par l'existence des deux points, transformés en verbes de pensée :

Elle trouve : Je suis une jeune fille maigre, la peau de ce ventre se tend, elle commence à craquer, le ventre tombe sur mes cuisses maigres, je suis une jeune fille très maigre chassée qui va avoir un enfant. Elle dort : Je suis quelqu'un qui dort (Consul : 18).

Dans les deux romans, le monologue intérieur servira au report textuel d'informations. Des dialogues et trilogues anciens y seront reproduits. Ils permettront aux lecteurs de comprendre l'état dans lequel se trouve le personnage. Ce sont le passé composé ou le plus-que-parfait qui en sont la trace linguistique :

Des pêcheurs passent près de la carrière. Quelques-uns la voient. Pour la plupart ils ne se retournent pas. Le voisin de la famille avec lequel je suis allée dans la forêt était un pêcheur du Tonlé-Sap, je suis trop jeune pour comprendre. Elle mange les jeunes choses, les plus tendres pousses de bananier. [...] La mère a dit : Ne va pas nous raconter que vous avez quatorze, dix-sept ans, nous les avons eus ces âges-là, mieux que vous ; taisez-vous, nous savons tout (Consul : 20). - Une terrasse, avait dit Valérie. Michel Arc prétend que de la faire s'impose. Loin de toi. Mais je viendrai, chaque jour, chaque jour, chaque jour. Il est temps. Loin de toi. Peut-être danse-t-elle sur la place ? M. Andesmas ne sait pas (Après-midi : 23).

Dans les deux cas, des dialogues passés sont reproduits sans qu'il soit toutefois possible de savoir s'il faut les attribuer au souvenir du personnage ou au narrateur. C'est un des premiers problèmes que pose le report du monologue intérieur. La voix du narrateur et celle du personnage sont bien souvent entremêlées quand elles ne sont pas tout simplement confondues. Dans le premier extrait, la présence du « je » et du « elle » sont les traces matérielles de cet entremêlement. Dans le deuxième, la répétition de « chaque jour » reproduite comme un écho, l'interrogation qui se réfère plutôt aux préoccupations de M. Andesmas qu'à celle d'un narrateur et enfin le métadiscours de la page 42 semblent indiquer que ce sont les pensées du personnage qui sont livrées, alors que la mention du nom de M. Andesmas, c'est-à-dire l'utilisation de la troisième personne, nous ferait pencher pour le discours narratif. Mais cette indécision dans les voix rattache le monologue durassien à ce que Cohn appelle le « monologue narrativisé » en l'opposant ainsi au « psycho-récit » et au « monologue rapporté ».

Le deuxième problème est la « vraisemblabilisation » du report textuel des pensées. Comment, si le personnage se distingue du narrateur, faire en sorte qu'il soit plausible que quelqu'un d'autre connaisse ses pensées ? Duras traitera le problème de deux manières littéralement opposées. Dans *Le consul*, elle forcera l'acte d'écriture en mettant dès les premiers mots du texte « écrit Peter Morgan ». Tout devient ainsi imagination du narrateur. Dans *L'après-midi*, elle mentionnera de nombreuses conversations futures (p. 36, 40, 41, 42, 54, 71) dont cette après-midi vécue en solitaire par le personnage principal sera le sujet. Le procédé est habile dans la mesure où, non seulement il rend plausible la restitution des pensées mais, en plus, il confère à cette après-midi d'attente pleine de vides et d'événements anodins une importance nouvelle, puisqu'elle sera digne d'être rapportée. C'est comme si elle était le préalable à un événement capital que le lecteur

attend, comme M. Andesmas attend sa fille et Michel Arc ou la mort.

1.2. L'effet monologue.

Ensuite, viennent les monologues au sein des différents dialogues. Il s'agit alors non de monologues au sens strict, mais plutôt de créer « un effet monologue » qui peut s'obtenir par des techniques variées.

Tout d'abord, l'allocutaire peut ne pas répondre ni même écouter. Comme le vice-consul quand le directeur lui parle des Indes :

- Il y a vingt ans que je suis arrivé ici, dit le directeur, eh bien je regrette de ne pas savoir écrire... quel roman cela ferait ce que j'ai vu... ce que j'ai entendu... Le vice-consul regarde le Gange et, comme d'habitude, il ne répond pas. - ... Ces pays, continue le directeur, ils ont un charme... on ne les oublie plus. En Europe, ensuite, on s'ennuie. Ici, toujours l'été, dur bien sûr... mais cette habitude de la chaleur... ah... la chaleur... le souvenir, là-bas, de la chaleur... de cet énorme été... fantastique saison (Consul : 74).

Le texte comprend des indicateurs monologiques : les points de suspension en fin de première réplique et en début de seconde indiquent la non-interruption du monologue, malgré la coupure narrative. Le verbe « continuer » fonctionne en redondance par rapport aux marques graphiques. Le monologue du directeur du Cercle ne correspond pas à un autisme de sa part, mais a comme finalité avouée par le texte de déclencher les confidences :

Le directeur du Cercle sait s'y prendre avec le vice-consul : il raconte des choses anodines que le vice-consul n'écoute pas mais qui, quelquefois, à la fin, déclenchent sa voix sifflante (Consul : 75).

Cette attitude est profondément différente de celle du vice-consul qui ne s'occupe aucunement de l'effet produit par son discours :

Le vice-consul raconte de sa voix sifflante au directeur qui somnole, se réveille, rit, se rendort, se réveille - mais peu importe au vice-consul d'ennuyer son interlocuteur, semble-t-il -, le vice-consul raconte le bonheur gai de Montfort (Consul : 83).

En fait, c'est au sein du dialogue que le monologue apparaît mais Duras nous en livre ici deux statuts complètement différents. Dans le premier cas, il a le statut de fausses confidences censées provoquer les vraies. Dans le deuxième, il reflète le caractère autistique du vice-consul.

Ensuite, l'auteur peut juxtaposer des interventions qui n'ont aucun rapport l'une avec l'autre. C'est ce qui se produit dans le cadre du dialogue Anne-Chauvin et dans celui de Sara et de son amant où, à certains moments, chacun poursuit son propos sans embrayer sur celui de l'autre :

- Je voudrais pour cet enfant tant de choses à la fois que je ne sais pas comment commencer. Et je m'y prends très mal. Il faut que je rentre parce qu'il est tard. - Je vous ai vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant (Moderato : 32-33). - C'est curieux, dit l'homme, quand je suis arrivé je ne vous ai pas du tout remarquée. Sara versa du vin dans les deux verres, posa la bouteille de chianti sur le rebord de la fenêtre et s'assit près de lui. - J'en ai

quand même assez, dit-elle, de cette bonne, je peux passer sur tout, mais pas sur cette histoire de fenêtre. - Ce que j'ai remarqué, dit l'homme, c'est votre amour pour votre enfant, j'en ai même été agacé. - Tout le monde, dit Sara. - Et puis ensuite les extraordinaires rapports que vous avez avec cette bonne. - Il faut que j'en trouve une autre, dit Sara. - Mais vous, non, je ne vous ai pas remarquée (Chevaux : 110).

Les deux hommes poursuivent leur quête personnelle, celle de la femme aimée ou admirée. Les propos ne s'enchaînent donc pas linéairement, ce qui a pour résultat de créer un effet monologue, comme si chacun poursuivait ses propres pensées. Le « mais vous, non » de la dernière réplique du deuxième extrait indique bien cet embrayage sur sa propre pensée. C'est à propos de ce genre d'enchaînements que Barbéris (1992 : 22) dira qu'« en réalité, les deux interlocuteurs paraissent poursuivre deux monologues, révélateurs de leurs personnalités et de leurs obsessions ». Elle a, pour en arriver à cette conclusion, observé que « les répliques s'enchaînent parfois sans aucune pertinence créant un effet de coq-à-l'âne », qu'« à plusieurs remarques de l'homme sur ses promenades Anne répond par des allusions au meurtre ou par l'évocation des leçons de piano données à son enfant ».

Enfin, le narrateur peut créer un effet monologue au sein d'un dialogue, d'un dialogue ou d'un polylogue :

- C'est une femme, Élisabeth, qui ne pouvait pas rester seule... du tout... quand je parlais... et il le faut pour mon travail... c'était chaque fois un petit drame... - il lui sourit -, n'est-ce pas, Elisa ? - Elisa, murmure Max Thor. - Je deviens folle, dit doucement Élisabeth Alione. - Et elle l'est souvent ? demande Alissa, seule ? - Vous voulez dire : sans son mari ? (Détruire : 109 ; nous soulignons).

L'effet monologue est produit par l'absence d'intervention réactive aux répliques soulignées qui, par ailleurs, se succèdent sans aucun principe de cohérence sémantique ou pragmatique. Il est confirmé par des notations paraverbales indiquant, dans les deux cas, la faiblesse du ton. Les effets littéraires du procédé sont multiples, puisque l'embrayage de Max Thor sur le diminutif d'Élisabeth, qui unit dans une même consonance les deux femmes qu'il aime, Alissa et Élisabeth, dit mieux que n'importe quel mot l'état amoureux de Max Thor. La réplique d'Élisabeth Alione la place dans ces héroïnes songeuses, à la limite de la folie, que Duras affectionne tout particulièrement. Cet effet monologue crée donc deux personnages perdus dans leurs pensées, deux êtres de marge. En outre, cette insertion de deux interventions monologiques permet à Duras de jouer, pour le lecteur cette fois, sur l'enchaînement des répliques. Le « elle l'est souvent ? », accompagné d'une forte dislocation du « seule », permet à la fois de considérer cette intervention comme une réplique réactive à ce qu'Élisabeth vient de dire, et comme une réaction aux propos du mari. Il y aurait ici une variante du trope communicationnel, dans la mesure où l'aspect ludique du procédé est destiné au lecteur, lui confirmant par là même la folie d'Élisabeth. Cette superposition de niveau est une caractéristique du dialogue littéraire qui est toujours doublement adressé. Mais cette variante du trope communicationnel global est construite, au plan de la microstructure, sur un fonctionnement inverse : ce n'est pas la réplique initiative qui est doublement adressée, c'est ici la réplique réactive qui l'est, puisqu'en apparence Alissa répond à B. Alione, alors qu'en fait elle réagit sur le propos d'Élisabeth.

Parfois l'intervention monologique fait l'objet de tout un métadiscours qui explicite alors clairement que le propos est auto-adressé :

Mademoiselle Giraud haussa les épaules, ne répondit pas directement à cette femme, ne répondit à personne en particulier, reprit son calme et dit pour elle seule : - C'est curieux, les enfants finiraient par vous faire devenir méchants (Moderato : 73 ; nous soulignons).

En fait, dans ces deux exemples, il serait plus judicieux de parler de soliloque dans la mesure où le personnage se parle à lui-même à voix haute. Le dernier exemple, quant à lui, relève clairement de ce que Lane-Mercier (1989 : 228-232) appelle « l'aparté romanesque » et qu'elle définit comme suit :

[...] l'aparté romanesque, calqué de toute évidence sur son homologue théâtral, et défini comme une réplique unique, non enchaînée, parfaitement monologique et non communicable, qu'un sujet parlant désire soustraire à la circulation normale des informations pour le cloisonner à l'intérieur de son univers de discours personnel, revêt un rôle purement conventionnel à référent « littéraire » (Lane-Mercier 1989 : 228).

Elle montre alors que, dérogeant au circuit communicationnel entre personnages, elle joue un rôle dans « le circuit énonciatif supérieur » qui va du « texte au lecteur » :

[...] il me semble que la fonction première [...] de tout aparté romanesque, dérive surtout du fait que, rebelles à l'enchaînement discursif intratextuel normal, en général à cause de la valeur tabou de leur contenu sémantique et/ou idéologique au sein de l'univers de discours où ils détonnent [...], ces apartés s'accrochent à un circuit énonciatif supérieur, qui va du texte au lecteur (Lane-Mercier 1989 : 230).

L'aparté de Mademoiselle Giraud comporte bien en son sein un tabou : l'association de l'enfance à la méchanceté. Il fonctionne aussi au niveau de l'information apportée au lecteur puisqu'il signale l'état d'exaspération atteint par le professeur de musique, exaspération qu'elle contrôle intellectuellement conformément aux obligations de sa fonction.

Dans les deux exemples suivants, nous sommes plutôt dans le strict domaine du monologue, dans la mesure où - deuxième acception du terme donnée par *Le Petit Robert* - il s'agira d'« un long discours d'une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs ou à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la réplique ». L'exemple de *Détruire* illustre cette absence de réplique, que le narrateur ne manque pas de souligner :

Bernard Alione cesse de manger. Ils le regardent. Ils ont tous trois le même air paisible. - Nous allons partir à la mer bientôt et Élisabeth se remettra complètement. Je croyais la trouver en meilleure forme. Elle a encore besoin de se reposer. Ils se taisent. Ils le regardent en se taisant. - Elle vous en a parlé sans doute... un accident idiot... Aucun signe d'aucun. - Au fond, c'était plus moral qu'autre chose chez Élisabeth... Une femme ressent ces choses-là comme des échecs. Nous ne pouvons pas tout à fait comprendre, nous les hommes... Il se remue sur sa chaise, se soulève, cherche autour de lui. - Bon... eh bien, il est temps de filer... Je vais aller la chercher... le temps de descendre les valises... Il regarde vers le parc. - ... de payer l'hôtel... Silence (*Détruire* : 113 ; nous soulignons).

En fait, l'effet monologue, ici au sein d'un polylogue, émane de l'absence d'intervention réactive et donc de l'impossibilité pour B. Alione de susciter l'échange à quelque niveau que ce soit. Le « Aucun signe d'aucun » traduit la conscience qu'a Duras du fait qu'un échange n'est pas nécessairement verbal. Cette absence de réaction des allocutaires est généralement très blessante pour la face positive du locuteur et provoque un profond malaise chez lui. Le cas est totalement différent lorsque c'est le locuteur qui monopolise la parole, comme dans l'exemple suivant où le narrateur ne fait parler qu'un des deux personnages, en répétant d'ailleurs les verbes introducteurs :

Elle, la femme du Captain, elle attendait toujours, ici comme ailleurs. Vous dites qu'elle a dû attendre toute sa vie quelque chose comme ce qu'elle attendait là à ce bar, la délivrance d'on ne savait quelle insupportabilité. Vous dites : - La solution du voyage sur la mer doit tenir à quelque chose comme cette impatience que vous dites, intenable. Vous dites aussi : - Quand on la voit, même à travers cet âge incroyable, on peut apercevoir les raisons qu'on aurait eues de l'aimer (Emily : 54-55 ; nous soulignons).

La répétition du verbe « dire », alors que c'est toujours la même personne qui parle, met l'accent sur l'énonciation monologique où l'un monopolise la parole sans que la réponse de l'autre ait pour lui une importance. Ce procédé très durassien consiste une fois encore à dénoncer, comme le signalait Sarraute, en les soulignant, les mécanismes conventionnels des discours littéraires.

Cet exemple nous conduit directement à l'énonciation monologique qui peut être un discours adressé, mais qui ne présuppose pas la réponse de l'autre et n'entraîne donc pas une co-énonciation. Ce sont tous les cas de récits oraux qui émaillent un roman comme *La pluie*. Ernesto raconte la création du monde ou les aventures du roi d'Israël, sous la forme d'un récit mythique ; sa mère raconte sa jeunesse. Ces récits se font en présence de la famille, mais ne supposent nullement son intervention pour se construire. Ils sont, chez Duras, les discours de la mémoire, comme le marquent d'ailleurs ces propos de J. Hold dans *Le ravisement* :

- C'est l'avant-dernière gare avant T. Beach, dit-elle. Elle parle, se parle. J'écoute attentivement un monologue un peu incohérent, sans importance quant à moi. J'écoute sa mémoire se mettre en marche, s'appréhender des formes creuses qu'elle juxtapose les unes aux autres comme dans un jeu aux règles perdues. - Il y avait du blé là. Du blé mûr. - Elle ajoute. - Quelle patience (Ravisement : 173-174 ; nous soulignons).

Ce type d'énonciation est aussi celui du discours littéraire à la première personne dans sa totalité et qui se présente tout à la fois comme mémoire, comme discours adressé et comme énonciation monologique. Duras souligne très fortement cette énonciation surtout quand le narrateur est homodiégétique, comme dans *Le ravisement*. De nombreuses marques l'indiquent comme les « et », les interjections, les « oui » ou les « non » qui soulignent le phénomène d'auto-réflexion par rapport à son discours et enfin les interrogations oratoires qui mettent en doute le savoir même du narrateur :

Dès que Lol le vit, elle le reconnut. [...] Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? Non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes. Il devait courir, celui-là aussi, après toutes les femmes, ne supporter qu'avec elles

ce corps difficile, qui pourtant réclamait encore, à chaque regard. Oui, il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal. [...] Je vois ceci : La chaleur d'un été qu'elle a distraitement subie jusqu'à ce jour éclate et se répand. Lol en est submergée. Tout l'est, la rue, la ville, cet inconnu. Quelle chaleur, quelle est cette fatigue ? Ce n'est pas la première fois. [...] Ah quel est ce corps tout à coup dont elle se sent pourvue ? Où est-il celui d'alouette infatigable qu'elle avait porté jusqu'à ces temps-ci ? Il se décida : ce fut vers le haut du boulevard qu'il se dirigea. Hésita-t-il ? Oui. Il regarda sa montre et se décida pour cette direction. Lol savait-elle déjà nommer celle qu'il allait rencontrer ? Pas tout à fait encore (Ravissement : 52-53 ; nous soulignons).

Duras fait entendre la voix de celui qui raconte et cette voix est donc essentiellement monogale avec « effet de soliloque », dans la mesure où l'écriture narrative donne l'impression que le narrateur parle ou pense pour lui seul.

En conclusion, nous pouvons affirmer que les personnages durassiens sont toujours présentés au sein d'une structure relationnelle, une des structures privilégiées étant d'ailleurs la structure familiale. La monade, c'est-à-dire l'espace interactionnel occupé par un seul personnage, est extrêmement rare, et seuls deux romans la présentent, encore que partiellement. Cette rareté est à mettre en liaison avec le choix majoritaire, chez Duras, de la focalisation externe qui exclut des plongées dans l'intériorité de l'être. Dès lors, peu de monologues stricts ou de soliloques. À ce niveau, intervient déjà le rôle interactionnel d'« intrus », de celui qui vient troubler la solitude et peut transformer l'échange monologal en échange dyadique et donc le monologue en dialogue. Il reste alors les faux monologues, ceux qui interviennent dans un dialogue. Ils résultent d'un effet monologue qui est créé par des techniques variées qui vont de l'assoupissement de l'un des interactants, au récit oral quasiment mythique en passant par des ruptures d'enchaînements où chacun donne l'impression de poursuivre sa propre intériorité sans écouter l'autre. Cette technique est très utilisée par Duras. Peut-être aurait-il été nécessaire de profiter beaucoup plus de l'existence d'une double terminologie et de spécifier l'emploi de chaque terme en réservant le terme de soliloque au monologue au sein de la monade et garder le terme monologue pour le discours qui ne s'élabore pas en co-énonciation. Une telle division aurait présenté de nombreux avantages. Elle aurait permis tout d'abord de faire une différence entre discours auto-adressé et discours auto-énoncé. Cette différence a toute son importance pour le discours littéraire qui, dès lors, serait toujours monologal mais pourrait, comme c'est le cas chez Duras, revêtir la forme d'un soliloque dans le cadre d'un auto-récit ou d'une autobiographie. Elle permettrait aussi de résoudre le problème posé par Kerbrat-Orecchioni lorsqu'elle s'interroge sur les limites entre le monologue et le trope communicationnel. Cette différence permettrait également de tenir compte de la réaction différente qu'une personne éprouve face à quelqu'un qui soliloque ou qui monologue. Celui qui soliloque est rapidement considéré comme un fou, alors que quelqu'un qui monologue provoque plutôt une lassitude ou une exaspération vu son inaptitude à communiquer, donc à échanger et à co-énoncer son discours. Si nous avons renoncé à recourir à cette spécification (que nous réservons pour la conclusion), c'est uniquement parce qu'elle s'oppose trop au langage littéraire et linguistique en cours.

2. Les dialogues durassiens.

2.1. Les duos ou couples.

Sur le plan relationnel, le duo n'est pas vraiment une structure privilégiée chez Duras. La relation fondamentale sera d'ordre triangulaire, mais à l'intérieur de ces triangles se formeront des couples privilégiés. Parmi les grands duos des romans, c'est-à-dire ceux qui se marquent par des dyades et des dialogues, se trouvent ceux qui unissent la mère et l'enfant. Il serait d'ailleurs plus juste de parler de la mère et du fils parce que les duos mère-fille sont extrêmement rares et toujours d'ordre conflictuel. Un deuxième type de duo suffisamment présent dans le texte durassien pour se traduire en dyades et en dialogues est le duo femme-femme, ou le duo frère-soeur qui sont des duos du « même et de l'autre ». Qu'il s'agisse d'Alissa et d'Élisabeth Alione ou de Tatiana et de Lol ou encore de ceux qui unissent Diana et Sara, Claire et Maria, il est toujours question d'un duo faussement amical, censé approcher l'essence même de la féminité. Mais le duo le plus important des romans durassiens est celui de l'héroïne et de l'« être à l'écoute ». Amant, ami ou simple intervieweur, il permet à la femme d'entreprendre la quête de son être. C'est ce duo qui se concrétisera en de nombreux dialogues où la scène primitive sera revécue. Le grand absent est le duo mari-femme. Il ne figure la plupart du temps que sous une simple mention, il ne se concrétise quasiment jamais par une dyade et encore moins par un dialogue - et quand il le fait, c'est sous forme de disputes comme dans *Les chevaux* ou *La pluie*, où les protagonistes apparaissent plus comme parents d'Ernesto que comme mari et femme. Les seules exceptions se trouvent dans *Les chevaux* où le couple Gina-Ludi ne cesse de « s'engueuler » et où le couple Jacques-Sara parvient parfois à se détacher des nombreux trios adultérins où ils figurent pour converser seul à seul, et dans *Emily* où le couple formé par Le *Captain* et sa femme forme tout à la fois un duo, une dyade et parvient à échanger quelques propos, mais où le dispositif narratif dédouble la structure par la présence du couple formé par la narratrice et son amant.

Finalement, les seuls duos qui soient susceptibles d'intéresser Duras sont ceux qui sont de l'ordre du passager, ceux qui sont en train de se former dans le roman. Les duos permanents, comme ceux que forment les maris et femmes, restent dans l'ombre.

On remarquera que dans le roman en général, ces duos ainsi formés se dénouent dans ce qu'on a coutume d'appeler une scène de rupture. Or, dans l'univers durassien, cette scène est totalement absente, ainsi d'ailleurs que la scène d'adieux, son acolyte conversationnel. Il faudra remonter au *Marin* pour en trouver une qui s'étend sur plusieurs pages (69-89) comprenant tous les *topoi* du genre : cris, pleurs, insultes, reproches de la part de la femme qui ne comprend pas le pourquoi de la séparation, annonce de la décision de rupture dans une froide indifférence de la part de l'homme.

L'absence de cette scène traditionnelle aura pour conséquence de gommer les fins de dyades et de dialogues. Les duos se dilueront d'eux-mêmes, avec de temps à autre de vagues « au revoir », plus qu'ils ne se sépareront et l'avenir très problématique du couple ainsi formé l'espace d'un roman restera dans le hors-texte. Les protagonistes ne s'aiment pas, ils se rencontrent, se désirent, revivent par phénomène de transfert l'histoire d'un

autre couple suivant en tous points le scénario décrit par Duras elle-même dans *La pluie* : ***Ils ne se connaissaient pas avant [...], c'était évident, de même qu'ils ne se reverraient sans doute plus jamais de leur vie (Pluie : 45).***

La plupart des duos décrits dans les romans durassiens se forment et se déforment sous ce rythme : ils passent un petit moment de leur vie ensemble, soit pour converser, soit pour vivre une courte histoire d'amour. Mais la sentimentalité de l'histoire d'amour est le plus souvent gommée pour laisser place au désir et à l'émotion (nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre consacré à l'émotion). Ce gommage de la sentimentalité aura des conséquences sur la scène de déclaration d'amour que nous étudierons dans la partie consacrée au dialogue.

2.2. Les dyades.

Certains romans durassiens sont construits sur des dyades, c'est-à-dire des espaces interactionnels occupés par deux personnes uniquement, qui ne se connaissaient nullement avant leur rencontre et ne se situaient donc dans aucune structure relationnelle. *Le square*, par exemple, est en structure dyadique puisque l'espace interactionnel est occupé essentiellement par la rencontre de la bonne et du voyageur de commerce. La deuxième partie de *L'après-midi* fonctionne elle aussi sur ce mode puisqu'il s'agit d'une rencontre entre M. Andesmas et la femme de Michel Arc. *Les yeux* sont également construits sur le modèle de la dyade, mais cette fois de la dyade amoureuse qui constitue une sorte de huis clos. *L'amante* crée une succession de dyades puisque chaque chapitre est une interview sur le crime de Viorne. D'autres romans, comme *Moderato*, font apparaître une dyade au sein d'une polyade. En fait, c'est comme si la caméra réduisait de plus en plus son champ d'observation pour se focaliser sur un couple.

La dyade qui est, chez Duras, fortement liée aux relations amicales ou amoureuses, très peu aux relations maritales, donne naissance à deux grands types d'interaction : l'interaction érotique (ou son ersatz, la danse) comme dans *Les yeux* ou *L'amant* et les interactions verbales qui prennent la forme de conversations dilogales comme dans *Le square* ou d'interviews comme dans *L'amante*.

Ces différents constituants des dyades les placent en liaison directe avec la plupart des grandes scènes romanesques répertoriées dans le champ littéraire : la scène de rencontre, la scène de déclaration d'amour, la scène érotique, la scène de dispute, la scène de bagarre, la scène de rupture, la scène d'adieux... Il s'agit de ce que Genette appelle les « scènes dramatiques ». Elles marquent les relations inter-personnelles entre les protagonistes, et nomment des types d'interactions qui peuvent bien évidemment comporter des dilogues.

Auparavant, il conviendra d'envisager la manière dont elles se forment et la manière dont elles se rompent.

Dans la plupart des romans, les dyades alterneront avec les triades ou les polyades tantôt par un mécanisme d'entrées et de sorties de personnages, très proche du procédé théâtral, tantôt par alternance purement narrative comme dans *La pluie*, où la caméra se déplace d'une scène à l'autre. Il y aura donc soit une formation additionnelle, et la dyade naîtra alors d'une rencontre ou s'identifiera à la scène de rencontre, soit une formation

réductionnelle, et la dyade proviendra de la sortie d'un ou plusieurs autres interactants, comme dans *Les chevaux* où les sorties des différents personnages imbriqués dans un espace polyadique forment triade d'abord, dyade ensuite. Sara, Jacques, Diana et l'homme sont en train de converser dans la salle de restaurant. Jacques sera le premier à sortir : « il se leva : je vais faire une sieste » (p. 161), laissant en place une structure interactionnelle triadique, qui se muera en trilogie d'ailleurs. Ensuite, c'est Diana qui s'en ira : « Diana s'en alla. L'homme et Sara restèrent seuls ». La dyade est ainsi constituée. Toute modification réductive de la structure interactionnelle aura des conséquences sur la conversation qui s'en suivra. Le départ d'un interactant peut mettre tout simplement fin à l'échange verbal correspondant, et les interactants qui restent opéreront un rituel de séparation ou devront redémarrer une conversation. Il peut alors y avoir un moment de gêne ou de malaise lorsque les personnages se trouvent dans un même espace interactionnel sans savoir quoi se dire, sans pouvoir le muer en espace conversationnel. Un des procédés commodes consiste à parler de celui qui vient de partir ou de l'interaction précédente. L'intervention souvent de type monologal a un rôle de pur embrayage : c'est à partir de cette volonté manifeste de renouer un échange conversationnel entre personnes présentes au même endroit que la conversation réduite pourra se produire. Dans les deux procédures réductionnelles figure ce type d'intervention :

Il s'en alla. Dès qu'il fut parti, Diana dit : - Je commence toujours par être contre toi, puis à la fin, tout se retourne, je suis pour toi, même quand tu as tort. Ni l'homme, ni Sara ne répondirent (Chevaux : 162). - Je crois qu'ils ont renoncé à leur promenade dans votre bateau, dit Sara. - Viens dans ma chambre. - Les maisons sont de verre (Chevaux : 163-164).

Le deuxième extrait montre de manière abrupte le caractère purement phatique de la première réplique. L'homme refuse de perdre son temps à ce type de rituel et veut en arriver directement à la raison d'être de cette dyade : la relation amoureuse. Un effet monologue est ainsi créé, à la limite du comique. Nous ne nous étendrons pas sur la procédure réductionnelle, dont le mécanisme une fois repéré revêt un caractère répétitif, pour nous consacrer aux procédures additionnelles qui se confondent avec la scène de rencontre, scène-clé des romans en général, surtout lorsqu'il s'agit d'une rencontre amoureuse.

Dans leur quasi-totalité, nous l'avons dit, les romans durassiens décrivent l'histoire d'une rencontre entre deux êtres qui partageront un bref moment de leur existence soit sous forme d'échanges conversationnels, soit sous forme d'échange érotique. Certains romans durassiens ne sont ainsi que l'histoire d'une rencontre. Ils ne racontent pas une vie, mais le moment de vie que constitue la rencontre. Que l'on songe au *Square*, qui pousse le procédé à son paroxysme, à *Moderato* où la trame narrative répète les rencontres Anne-Chauvin...

Roussel, dans *Leurs yeux se rencontrèrent*, a étudié les scènes de « première vue » dans le but d'en dégager la structure ou le script. Ces scènes parcourent tous les romans occidentaux depuis l'Antiquité. Elles y apparaissent comme une « forme fixe [...] liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal » (1984 : 8). Traduite en termes linguistiques, cette définition met en évidence l'interaction dyadique

(face à face) grâce à laquelle se forme le duo relationnel. Rousset (1984 : 41-46) dégage les composantes du « modèle », qu'à l'instar d'Adam (1996 : 19) nous avons préféré appeler « script ». Deux « classes de traits majeurs » regroupés sous les titres de « mise en place » et de « mise en scène » se dégagent de son étude. Sous l'intitulé « mise en place » se trouvent les traits suivants : les indicateurs de temps (âge, moment, saison, circonstances), de lieu avec une préférence accordée au cadre de fête, les positions des partenaires l'un par rapport à l'autre, l'apparence physique et vestimentaire des personnages et enfin leur nom. Sous l'intitulé « mise en scène » figure l'effet produit par la rencontre, avec les mentions de surprise, de saisissement, d'anéantissement, bref tout ce qui permet d'évoquer l'effet « coup de foudre ». Vient ensuite l'échange, c'est-à-dire la communication très souvent non verbale avec sa série d'indices marquant l'émotion : pâleur, rougeur, larmes, évanouissement, aphasie ou simple silence, regards. Enfin, se trouve « le franchissement » que Rousset (1984 : 44) définit comme « annulation de la distance qui est, par définition, toujours interposée ». Autrement dit, c'est le moment du contact physique ou de l'échange parlé. Cette codification des scènes de première rencontre permet, comme le signale d'ailleurs Rousset, de prendre conscience des transgressions. Qu'en est-il pour Duras ? Nous avons déjà vu, dans la partie consacrée à la stéréotypie, qu'elle ne respectait pas le script à la lettre, puisque la désignation des personnages était déjà fondamentalement modifiée.

Rousset signale qu'il faut distinguer les éléments de l'histoire constituant un véritable *topos* de la scène de rencontre et la mise en récit de ces éléments, niveau auquel se produisent la plupart des transgressions. Duras, comme elle le fait souvent pour tout ce qui relève de la stéréotypie, nous donne deux raccourcis de cette scène généralement diluée dans le roman puisqu'elle témoigne d'un *gradus amoris*. Tout d'abord, sous une forme purement diégétique : il s'agit de la rencontre entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter lors de la scène du bal. Tous les *topoi* de la scène y sont activés : pré-rencontre, lieu et moment exceptionnels, regards, soudaineté, émoi marqué par la pâleur de Michael Richardson, rapprochement des protagonistes et franchissement, sous la forme du contact physique de la danse. Le coup de foudre y est décrit dans toute son évidence. Néanmoins, ce n'est pas leur histoire que le roman décrira, mais celle de Lol, que l'absence de réalisation de l'histoire a laissée étrangère à elle-même et qui tente de faire rejouer aux autres la réalisation du désir dont elle a été à jamais dépossédée. Ensuite, sous la forme d'un sommaire narratif qui fonctionne en espèce de métadiscours sur le fonctionnement des romans :

La mère était déjà là lorsque cet homme était monté dans le train. Ils s'étaient aimés le temps du voyage. Elle avait dix-sept ans. Elle était alors aussi belle que Jeanne, disait-elle. Ils s'étaient dit qu'ils s'aimaient. Ils avaient pleuré ensemble. Il l'avait couchée dans son manteau. Le compartiment était resté vide, aucun voyageur n'y était entré. De toute la nuit leurs corps ne s'étaient pas quittés. [...] Peu avant l'aube, le train s'était arrêté dans une petite gare. L'homme s'était réveillé dans un cri, il avait pris ses affaires et il était descendu dans l'épouvante. Il n'était pas revenu sur ses pas. Au moment où le train était reparti, il s'était retourné vers le train, vers cette femme à la portière claire. Ça avait duré quelques secondes. Puis le train avait écrasé son image sur le quai de la gare (Pluie : 49-50).

Ce récit en raccourci nous donne le script des rencontres amoureuses : deux êtres ne se connaissent pas, se rencontrent dans un lieu public (ici, un train), vivent une histoire érotique avec ou non déclaration d'amour et se séparent à jamais sans scène de rupture pour ne rester qu'un souvenir douloureux. Cette histoire est en quelque sorte le résumé de romans comme *L'amant*, comme *Les yeux*, ou de l'histoire entre Sara et Jean, l'homme au bateau des *Chevaux*. En fait, chez Duras, il existe deux types de rencontre homme-femme : la rencontre amoureuse, érotisée, dont nous venons de voir en raccourci le déroulement, et la rencontre cérébrale, celle qui unira deux êtres qui converseront ensemble soit sans finalité préétablie, soit parce qu'ils poursuivent une même recherche, le mystère féminin.

Les rencontres dites cérébrales, dont *Le square* et *Moderato* offrent le prototype, ne fonctionnent pas comme les rencontres érotiques. Elles se font dans un lieu public, et c'est le protagoniste masculin qui les initiera en se servant d'un prétexte mais elles auront besoin d'un troisième élément qui opérera en catalyseur. Nous les retrouverons dans la partie consacrée au trilogie.

Les rencontres érotiques fonctionnent sur un schéma particulier. Elles sont très souvent laissées à l'initiative des femmes et comportent une pré-rencontre qui, toujours mentionnée par le texte, n'est cependant pas toujours décrite. La scène de rencontre entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter évoque à plusieurs reprises cette pré-rencontre :

- Elles étaient ce matin à la plage, dit le fiancé de Lol, Michael Richardson. [...] S'étaient-ils reconnus lorsqu'elle était passée près de lui ? [...] Tatiana l'avait bien vu agir avec sa nouvelle façon, avancer, comme au supplice, s'incliner, attendre. [...] L'avait-elle reconnu elle aussi pour l'avoir vu ce matin sur la plage et seulement pour cela ? [...] Alors elles virent : la femme entrouvrit les lèvres pour ne rien prononcer, dans la surprise émerveillée de voir le nouveau visage de cet homme aperçu le matin (*Ravissement* : 15-19).

Il se fait alors que cette scène de « première vue » se transforme en « scène de reconnaissance », rendant ainsi la scène impure. La même chose se produit pour la rencontre entre Lol et J. Hold, qui est précédée d'autres rencontres, mais qui sont cette fois narrées par le texte. Lol a tout d'abord aperçu le couple Tatiana, Jacques Hold (p. 38), puis elle retombe sur J. Hold comme le montre cette phrase « Dès que Lol le vit, elle le reconnut. C'était celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines » (p. 52). Suit une esquisse de portrait, portant sur la non-ressemblance entre lui et Michael Richardson et sur son âge. Les protagonistes ne s'identifient pas puisque J. Hold ne voit pas Lol et qu'« il ne peut même pas entendre » (p. 56). Vient ensuite la visite que Lol rend à Tatiana Karl, en fait la première vraie rencontre entre Lol et J. Hold, et qui fait l'objet d'une véritable scénographie. Le chapitre se clôture par la désignation nominale des protagonistes et par la mention de la réduction de distance interpersonnelle, deux constituants indispensables, selon Rousset, des scènes de première vue :

Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi (*Ravissement* : 74).

Les pré-rencontres se trouvent également dans *Les chevaux*, dans *Dix heures* et dans *Les yeux*. En fait, dans les deux premiers romans, le mécanisme est le même : l'héroïne

entend d'abord parler du personnage avant de le voir. Dans *Les chevaux*, tout le groupe connaît l'homme au bateau, Sara l'aura repéré puis en aura entendu parler par le groupe, avant que ne se produise la rencontre proprement dite :

- Je voudrais aller dans un bateau à moteur, dit-il en voyant Sara. Sara le lui promet. L'homme qui avait un bateau à moteur, celui dont parlait l'enfant, n'était arrivé que depuis trois jours et personne ne le connaissait encore très bien (Chevaux : 7). - J'ai vu le type dans son bateau, dit Ludi. Il le nettoyait, le nettoyait, là juste devant l'hôtel. Sara se mit à rire. - Mais c'est vrai que j'aimerais me promener dans ce bateau, dit Ludi en riant mais pas tout seul, avec vous tous. Il ajouta : Au fait, maintenant, on le connaît ce type. Hier soir il s'est amené aux boules, comme ça tout d'un coup, il a joué avec nous. - Et alors ? Tu lui as parlé de son bateau ? - Quand même, dit Ludi, on vient juste de faire connaissance (Chevaux : 13).

Le lecteur fait donc lui aussi connaissance du personnage, jouissant en plus d'informations émanant du narrateur.

Vient ensuite une première rencontre qui ne se place pas sous les auspices de la rencontre amoureuse mais simplement sous ceux d'une rencontre amicale :

Elle alla sur la terrasse. L'homme y était. Ils se dirent bonjour. Puis elle contourna l'hôtel, elle alla sous les fenêtres de Diana et l'appela. [...] Elle revint sous la tonnelle s'asseoir près de l'homme. Le garçon arriva. Elle commanda un espresso. - J'ai vu passer Ludi, dit l'homme, avec votre mari et votre enfant. - Et vous, dit-elle, pas de bain ? - Plus tard. Maintenant je vais faire un peu de bateau. - Ah ! oui ! Elle demanda : en bateau, il ne fait plus chaud du tout ? - Plus du tout. - Ça doit être extraordinaire. Il y avait deux jours, le matin, à la même heure, alors qu'elle arrivait de la villa, il s'était aperçu qu'elle existait, brutalement. Elle l'avait compris à son regard. Et depuis deux jours, le matin, à cette même heure, elle avait avec lui des conversations de ce genre. - C'est agréable, répondit-il. Il la regarda, comme deux jours avant, avec une surprise pourtant moins contenue. Ils étaient seuls sous la tonnelle et entre leurs paroles le silence était presque aussi intense que dans la campagne. C'était un homme d'une trentaine d'années. Seul (Chevaux : 19-20 ; nous soulignons).

C'est la narration qui active le *topos* de la rencontre amoureuse : soudaineté, regard, échange de propos banals. Elle signale les rencontres précédentes qui, sinon, seraient restées dans le hors-texte et transforme la rencontre amicale en rencontre amoureuse.

Un autre trait est assez récurrent dans les scènes de rencontre durassiennes sont les signes de richesse de l'élément masculin. Dans *Les chevaux*, l'homme possède un bateau à moteur et c'est la première chose qui est dite de lui. Dans *L'amant*, la première chose qui est vue, c'est la voiture puis le costume en tussor :

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. [...] Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon (Amant : 25).

De même, dans le *Barrage* (p. 35-36), où la première chose qui frappe les différents protagonistes sont les attributs de richesse qu'affiche le personnage masculin : la

limousine, le costume en tussor grège et un magnifique diamant. Ce type de caractérisation dévie dès le départ la rencontre amoureuse vers la rencontre d'intérêt. En outre, c'est fréquemment l'élément féminin qui fait le premier pas, qu'il se produise sous la forme d'un simple regard comme c'était le cas pour Anne-Marie Stretter dans *Le ravissement* ou d'un sourire comme pour Suzanne :

« Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ? » Suzanne sourit au planteur du Nord. Deux longs disques passèrent, fox-trot, tango. Au troisième, fox-trot, le planteur du Nord se leva pour inviter Suzanne (Barrage : 36).

L'attitude de drague féminine culmine avec *Les yeux*, où la jeune femme se lève pour s'installer à la table du jeune homme qui pleure. La scène de rencontre y est fortement marquée par l'intermédiaire d'une formule métanarrative : « ils se rencontrent ». Pourtant, les principaux protagonistes s'étaient déjà rencontrés dans le hall de l'hôtel, mais le regard avait été unilatéral. Seule la femme avait vu le jeune homme.

Ainsi, chez Duras, s'instituent deux types de scènes de rencontre. L'une aboutit à un échange conversationnel, se déroule grâce à un tiers et prend comme prétexte conversationnel un élément situationnel. La phase de « franchissement » dont parlait Rousset est assez rapidement atteinte parce que le but ne se situe pas dans les êtres qui se rencontrent mais dans un au-delà identitaire. L'autre aboutit à un acte érotique. Elle suit en tout point le script défini par Rousset, quand elle concerne des personnages secondaires. Duras connaît la stéréotypie littéraire de ce genre de rencontre. Pourtant, lorsqu'elle concerne les protagonistes principaux, le scénario modèle se trouve transgressé tant au niveau de la diégèse que de la mise en récit. Sur le plan de la diégèse, l'attribut masculin de richesse est souvent mis en exergue. Impossible donc d'interpréter la scène en coup de foudre. C'est le plus souvent la femme qui « invite »³¹⁷. Sur le plan de la mise en récit, cette scène est souvent précédée d'une pré-rencontre unilatérale, puisqu'un des protagonistes n'aperçoit même pas l'autre. Cette pré-rencontre peut se faire par la rumeur ou par la vision d'une scène, mais elle peut provenir d'une simple ruse narrative. Ainsi, dans *L'amant*, le jeune chinois dans sa voiture est décrit à la page 25, mais le texte se perd dans une série de réflexions, d'éléments autobiographiques avant de revenir à la narration de la rencontre proprement dite qui n'aura lieu qu'aux pages 42-43. Dislocation donc de la scène par un simple jeu d'écriture. Une forme d'attente sera créée pour le lecteur à propos d'une scène qui a une double fonction : rencontre entre protagonistes, bien sûr, mais souvent aussi rencontre des personnages, désignés alors comme principaux, et du lecteur. Après un bref échange verbal comprenant généralement plutôt un compliment qu'une déclaration d'amour, les protagonistes passent assez rapidement à l'acte sexuel. Ce scénario est en tous points

³¹⁷ Ce type de transgression est intéressante parce qu'elle se fait par rapport au scénario conventionnel imposé par le code social où en apparence c'est l'homme qui doit effectuer les manoeuvres d'approche explicites (adresser la parole, offrir un verre, inviter à danser...). Or Braconnier (1996 : 37) déclare : « Contrairement à ce que nous pensons habituellement, ce n'est pas à l'homme que revient le plus souvent l'initiative de la démarche de séduction ». Son affirmation repose sur l'étude de deux chercheurs américains qu'il résume en ces termes : « Ils ont alors constaté que les femmes faisaient le premier pas. Le signal est discret, le message non verbal. Un léger balancement du corps, un sourire, un regard ». Ce constat montre encore une fois le caractère subversif de la romancière qui rend explicite, le non-dit de la séduction féminine.

celui du train où la mère d'Ernesto vit une passion d'un soir avec un voyageur.

L'interaction érotique sera alors décrite dans le roman. Il faut cependant signaler que Duras a évolué sur ce plan vers un érotisme de plus en plus poussé. C'est à partir de *L'amant* que les textes durassiens décrivent de manière assez crue l'acte sexuel.

La scène érotique se passe généralement dans un lieu clos. Les amants sont enfermés dans un espace où la seule relation avec l'extérieur se fait par l'ouïe, que ce soit dans *Les yeux* ou dans *L'amant*. C'est par le bruit de la foule que l'extérieur pénètre. Cette scène sera fondamentalement différente de celle qui se passe au sein des triades où le couple est vu par l'intermédiaire d'une fenêtre par un observateur extérieur, qu'il s'agisse de Stein dans *Détruire*, de Lol dans *Le ravisement* ou même de Chauvin qui observe la chambre d'Anne Desbaresdes. Tout échange verbal y est théoriquement prohibé :

Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il lui parle, que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière. Elle le supplie de faire de cette façon-là. Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. [...] La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. Elle ne regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. [...] Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il est heureux. Il essuie le sang, il me lave (Amant : 49-50 ; nous soulignons).

Aucun terme n'est édulcoré. Les mots « sexe » et « sang » y figurent en première place. L'homme y apparaît tout à la fois violent (« arrache ») et fragile (« il pleure »). La femme est dominatrice, elle exige et transforme l'homme en objet sexuel apte à jouer dans son propre scénario, à réaliser ses fantasmes. En ce sens, la scène érotique ou la scène conversationnelle aura la même fonction, l'homme y sera instrumentalisé pour satisfaire le désir féminin, qu'il soit de l'ordre d'un érotisme concret ou d'un érotisme fantasmatique comme pour Lol et pour Anne Desbaresdes. Il nous faut bien constater que l'héroïne durassienne est alors très éloignée de cette figure évanescence d'absente silencieuse, dans laquelle une partie de la critique littéraire la confine au vu de son comportement lors des interactions sociales.

Quant à la déconstruction de la dyade, elle peut se produire soit par éclatement, ce seront alors les célèbres scènes d'adieux ou de séparation de la tradition littéraire qui se couplent parfois avec une scène de rupture, mais qui n'apparaissent pas chez Duras, ou alors de manière très ténue, soit par dissolution au sein de groupes plus vastes, comme c'est le cas dans cet extrait des *Chevaux* :

Ils [Sara et l'homme] ne dirent plus rien. Ils atteignirent très vite le groupe des autres. Jacques avait l'air calme, presque tranquille. Allongé près de Ludi, il fumait (Chevaux : 183).

La fin du dialogue est indiquée par leur silence. Il y a un court moment de dyade pure qui prend fin au moment où ils arrivent auprès des autres pour former une polyade. Le procédé est littérairement avantageux, car il permet d'enchaîner les scènes sans

rupture. Quand la dissolution de la dyade se fait par éclatement, elle sera marquée par la sortie d'un des personnages. C'est ce type de dissolution qui sera choisi pour mettre fin à la dyade finale, terme du duo et du roman. Dans le roman en général, cette scène qui mettrait fin au couple est très fortement marquée, parce qu'elle sert souvent aux différents rebondissements de la diégèse : vengeance, retrouvailles, nouvelle rencontre. Chez Duras, rien de tel. La dyade finale se clôt comme les autres, avec toutefois un regard profond tentant de maintenir l'espace interactionnel commun.

Ainsi, la fin du *Square* se réalise sous forme d'un vague « au revoir », qu'accompagne un regard jusqu'à la disparition de l'autre :

« On s'en va, lui dit la jeune fille et, - à l'adresse de l'homme - je vous dis au revoir, Monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient. - Peut-être, oui, Mademoiselle, au revoir. » La jeune fille s'éloigna avec l'enfant, d'un pas rapide. L'homme la regarda partir, la regarda le plus qu'il put. Elle ne se retourna pas (Square : 149).

L'adieu est, on s'en souvient, un peu plus dramatique dans *L'amant*, mais sans scène de rupture puisque les objets y remplacent les êtres : le bateau dit adieu et seule l'automobile noire représente l'amant.

La dyade amoureuse s'est construite sur un regard, elle se déconstruit également par le regard. La symétrie est totale : ils se sont rencontrés par hasard, ils se séparent après une conversation ou un rapport amoureux, happés chacun par leur vie. Le dialogue se déconstruit donc un long moment avant la dyade que le regard maintient artificiellement, en étirant le plus possible l'espace interactionnel dans une volonté d'enserrer la relation duelle. Aucun mot n'a été échangé, aucune scène de rupture n'a eu lieu.

Parfois, comme c'est le cas pour *Moderato*, la dyade se déconstruit par une cohérence interne de l'échange conversationnel. Quand Chauvin aura reproduit symboliquement le meurtre d'Anne, ils se sépareront pour ne plus se revoir, sans un au revoir ni un adieu, par la simple sortie d'Anne :

- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. - C'est fait, dit Anne Desbaresdes. Anne Desbaresdes contourna sa chaise de telle façon qu'elle n'ait plus à faire le geste de s'y rasseoir. Puis elle fit un pas en arrière et se retourna sur elle-même. La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table. Mais elle ne le vit pas, ayant déjà quitté le champ où il se trouvait (Moderato : 123-124).

C'est la sortie d'Anne, décrite avec une certaine minutie, qui sera tout à la fois chargée de mettre fin au dialogue, à la dyade et au duo ainsi d'ailleurs qu'au roman. En fait, Duras déplace le niveau d'action, ne marque pas la fin du dialogue et se contente de la simple fin de la dyade, qu'elle prolonge par une tension dramatique du regard, pour séparer ses couples et clore ainsi son roman qui racontait leur rencontre. La fin du dialogue n'étant pas marquée verbalement, il ne peut y avoir de scène de rupture avec ses cris, ses pleurs et ses trépignements, pas de scène d'adieux non plus avec son caractère plus dramatique. C'est cette seule fin dyadique qui empêche le roman de finir, comme on l'appelle communément, en « queue-de-poisson ». Elle laisse toutefois planer la possibilité de retrouvailles futures, qui parfois auront lieu, comme dans *L'amant* par téléphone ou comme pour *L'amour*, dont le sujet tout entier est les retrouvailles de personnages qu'on pourrait supposer être J. Hold, Michael Richardson et Lol V. Stein dans une mémoire

abolie.

2.3. Les dilogues.

Duras nous en donne le script dans un de ses romans, comme elle le fait pour tous les types de dialogue. C'est l'extrait de *La pluie*, auquel nous avons déjà fait allusion à plusieurs reprises, qui le fournit :

Pourtant la mère se mettait quelquefois à raconter. C'était toujours inattendu ce qu'elle racontait. Ça s'était passé loin. Ça avait l'air de rien. Et pourtant ça retenait pour toujours. Les mots autant que l'histoire. La voix autant que les mots. C'était ainsi qu'une fois, en pleine nuit, au retour des cafés du centre-ville, la mère avait raconté à Jeanne et à Ernesto l'histoire d'une conversation. C'était, disait-elle, le souvenir le plus clair de sa vie, lumineux et auquel elle pensait encore maintenant, celui de cette conversation qu'elle avait entendue par hasard dans un train de nuit qui traversait la Sibérie Centrale, il y avait maintenant longtemps, elle avait dix-sept ans. C'était deux hommes comme on en voit partout, d'un aspect ordinaire. Ils ne se connaissaient pas avant ce voyage, c'était évident, de même qu'ils ne se reverraient sans doute plus jamais de leur vie. Ils avaient découvert d'abord combien leurs villages étaient éloignés l'un de l'autre. Et puis le plus jeune avait commencé à parler de son travail d'Agent Public, et puis des choses de son existence présente, il avait aussi parlé de la nuit, du froid et de la beauté de l'Arctique. La conversation s'était ralentie tout à coup. L'homme jeune ne savait pas raconter ça, le bonheur qu'il vivait avec sa femme et ses deux enfants. L'homme moins jeune avait à son tour parlé de lui, il était aussi Agent Public comme tous les habitants de la plaine sibérienne, lui aussi avait parlé de la nuit continue de l'Arctique et du froid. Lui aussi avait des enfants. Et lui aussi avec timidité, comme si ces sujets n'étaient pas sérieux, il avait parlé du silence de la nuit polaire, de cette conjonction du silence et du froid. Moins soixante pendant trois mois de nuit. Le plus jeune avait parlé de l'étrange bonheur des enfants dans ce pays de traîneaux et de chiens. C'était surtout la façon dont ils racontaient les choses qui avait été décisive pour la mère. Ils parlaient à voix basse de crainte de gêner les voyageurs, ils n'avaient pas remarqué que ceux-ci les écoutaient avec passion (Pluie : 45-46 ; nous soulignons).

Tous les constituants des dilogues romanesques s'y retrouvent : les types de sujets évoqués, qui témoignent d'une limite bien nette entre ceux qui relèvent du domaine public sous forme de banalités et ceux qui relèveraient du domaine privé, risquant de transformer la conversation en confidence, le rapport interpersonnel entre les individus, le tempo de la conversation, l'importance du paraverbal et le cadre participatif qui légitime littérairement le report textuel de cette conversation. Cet extrait témoigne d'une capacité, chez Duras, d'analyser les mécanismes conversationnels qu'elle réalise dans ses romans. L'utilisation de la formule métalangagière « l'histoire d'une conversation », exprime clairement la conscience de ce travail d'analyste. La métaconversation est donc ici doublée.

Les frontières entre les trois niveaux qui nous avaient semblé opératoires pour analyser les dialogues romanesques sont très explicitement marquées. Le niveau relationnel est mentionné par un « Ils ne se connaissaient pas [...] de même qu'ils ne se

reverraient sans doute plus jamais de leur vie ». Le cadre interactionnel global est celui d'une polyade. Les « témoins » sont très clairement présents. Le cadre conversationnel est marqué, comme distinct du cadre interactionnel. Mais, de surcroît, cet extrait nous place de plain-pied dans ce qui s'intitulerait une scène de rencontre sur laquelle, nous l'avons vu, la plupart des romans durassiens sont construits. Il indique que cette rencontre risque de basculer vers une forme de confiance, comme le prouvent les domaines privés abordés au sein de ce dialogue raconté.

Chez Duras, le dialogue est souvent la partie centrale de ses romans ; il se réalise entre le héros ou l'héroïne et celui que nous avons appelé l' « être à l'écoute », expression ne traduisant pas tant une attitude conversationnelle - parce qu'il parle lui aussi beaucoup - qu'une attitude relationnelle, dans la mesure où il est à l'écoute de l'être de la femme (ou du héros, dans le cas du vice-consul). Il prend la forme d'une conversation que certains aspects rapprochent de l'entretien psychanalytique, puisqu'il a pour but de nommer l'être de l'héroïne un court instant pressenti lors d'une scène fracturante, en parcourant avec elle et sous sa dictée un itinéraire fantasmatique, en acceptant de jouer avec elle dans son cinéma imaginaire. À la différence du psychanalyste, l'homme ne se contente pas d'une simple écoute ou d'une simple relance, il parle lui-même beaucoup et se lance lui aussi dans une course effrénée visant à connaître cet être fracturé dont il est même souvent amoureux. Il pourra, à l'instar de J. Hold, écrire l'histoire de cette quête. Mais, ce dialogue peut aussi s'apparenter à une longue confiance, nous y reviendrons. Les cas particuliers sont ceux du directeur du Cercle qui dans *Le consul* poursuivra une fin sociale et non personnelle et celui de l'intervieweur dans *L'amante* dont le but est purement littéraire. Ce dialogue est fréquemment reproduit au discours direct. Il se déroule entre personnages de rencontre dont le roman est l'histoire.

2.3.1. Les échanges dialogaux.

Au discours direct, chez Duras, les répliques sont généralement courtes, réduites à une ligne ou deux, même si elle peuvent être plus longues, comme dans *Le square* ou *Moderato* par exemple. En général toutefois, un personnage ne parle pas plus que l'autre et un certain équilibre des répliques existe, apparentant d'ailleurs l'écriture romanesque durassienne au théâtre où cet équilibre est présumé. Les tirades ou les monologues sont, en effet, considérés comme des déviations de l'organisation habituelle de la scène théâtrale. Un autre fait confirme cette opinion et il est à trouver chez Duras elle-même. Lorsqu'elle passe, pour *Le square*, de la version romanesque à la version théâtrale, elle ne modifie réellement qu'un seul élément : la longueur de certaines répliques qu'elle ramène à un équilibre parfait entre les deux interactants.

Ces répliques se constituent en « échanges dialogaux ». Il faudra toutefois se garder de fusionner dialogue et échanges dialogaux. En fait, un dialogue peut comprendre des échanges dialogaux ou de simples interventions résultant d'une troncation, d'une prise en charge par le narrateur de l'une ou l'autre intervention de l'échange, ou encore d'une énonciation de type monologal. En outre, les échanges dialogaux peuvent se trouver au sein des trilogues et des polylogues.

Ces échanges sont composés, comme l'expose Kerbrat-Orecchioni (1990 : 236-237),

au minimum d'une intervention « initiative » et d'une intervention « réactive » qui forment une « paire adjacente ». Mais certains interactionnistes, dont Roulet, considèrent que l'échange normal doit, en plus, comporter une intervention « évaluative ». Pour Kerbrat-Orecchioni, la norme dans le domaine dépendra du type d'échange. Elle étudie (1990 : 243) l'organisation séquentielle de ces échanges, montrant qu'ils s'organisent soit de manière linéaire, soit de manière croisée, soit de manière embrassée. Ces échanges sont alors nommés, selon le modèle des rimes. Chaque intervention comprendra au minimum un acte de langage. Elle précise encore (1990 : 234) que les interventions ne sont pas toutes de nature verbale, elles peuvent être aussi non verbales ou faire, comme nous l'avons vu, l'objet d'une troncation. En outre, la littérature permet de varier le mode de report de paroles en jouant sur le discours indirect ou sur le discours narrativisé, ce qui provoque le phénomène littéraire de la « parole isolée », étudiée à la fois par Durrer (1994 : 95-105) et par Lane-Mercier (1989 : 232-236). Toutes deux s'accordent à lui reconnaître un effet de réel et une fonction métonymique, que Durrer situe plutôt sur le plan de la description du personnage alors que Lane-Mercier la situe plutôt au niveau du discours. Elles sont aussi d'accord sur le fait qu'elle se réalise à un moment narratif-clé et qu'elle participe de l'économie du texte romanesque. Par contre, Durrer (1994 : 95) se contente de mentionner la « désactivation » ou plus précisément la dépossession de la dimension interlocutive, alors que Lane-Mercier (1989 : 233) parle de semi-contextualisation, montrant que l'identité du sujet parlant est toujours mentionnée sans équivoque, ainsi qu'un certain nombre de données spatio-temporelles et que seule l'instance réceptrice revêt un caractère flou. Ce qui n'est d'ailleurs pas le cas dans un cadre conversationnel de dialogue.

Tous ces phénomènes repérés dans le cadre des interactions authentiques ou signalés comme spécifiques du discours littéraire se retrouveront chez Duras. Mais leur fréquence ne sera pas la même, selon la modalité de narration choisie. Ainsi, dans un roman comme *Le square*, raconté sans aucune médiation narrative, ne pourront apparaître de répliques isolées alors qu'elles seront relativement nombreuses dans un roman comme *Le ravissement*, dont la narration passe par la mémoire d'un narrateur homodiégétique. Une de ces interventions, extraite du *Ravissement*, est particulièrement intéressante à étudier parce que non seulement elle confirme tout ce qui s'est dit sur la parole isolée, mais aussi parce qu'elle utilise le procédé très durassien d'une « troncation par rapport à l'écoute » et qu'elle s'inscrit dans le cadre interactif, lui aussi très durassien, du « dialogue avec un témoin épieur ». Ce contexte interactionnel de triade ne correspond pas du tout à un trilogue. Sur ce plan, il faudra distinguer clairement à notre sens le « témoin ratifié » du « témoin non ratifié »³¹⁸. Le premier transforme l'interaction en trilogue, le second non. Dans le contexte littéraire, ce témoin non ratifié, surtout quand il est un épieur dont la présence n'est pas connue des participants, joue un rôle très important pour le rebondissement de l'action. Il surprend généralement un « secret » qui dévient le cours normal des événements. Chez Duras, le dispositif existe, mais il provoque moins une bifurcation de la diégèse qu'une confirmation :

[...] l'après-midi d'un jour gris une femme était passée devant la maison de Lol et elle l'avait remarquée. Cette femme n'était pas seule. L'homme qui était avec elle

³¹⁸ Kerbrat-Orecchioni 1990 : 86.

avait tourné la tête et il avait regardé la maison fraîchement repeinte, le petit parc où travaillaient des jardiniers. Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie et ils ne l'avaient pas vue. La femme avait regardé à son tour, mais de façon moins insistante que l'homme, comme quelqu'un qui connaît déjà. Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avaient pas entendus malgré le calme de la rue, sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme : - Morte, peut-être (Ravissement : 38).

Une réplique au style direct est isolée. Le locuteur en est strictement identifié ainsi que le cadre spatio-temporel. Cette réplique est présentée comme la résultante d'une troncation, justifiée par la possibilité d'écoute de Lol. L'amplitude de la troncation demeure floue. Il doit manquer au minimum l'intervention initiative qui devait être une question de J. Hold et peut-être le début de l'intervention réactive. À ce propos d'ailleurs, il existe une discordance entre le commentaire narratif présentant l'intervention de Tatiana comme simples mots et le dispositif graphique lui donnant le statut d'une intervention à part entière. Sur le plan de la communication avec le lecteur, ces simples mots suffisent, comme le signale Lane-Mercier, à faire comprendre au lecteur le sujet de toute la conversation entre J. Hold et Tatiana. La parole isolée est donc bien métonymique de tout le discours, mais elle l'est aussi de la personnalité de Lol qui, sans être morte réellement, est une sorte de morte-vivante.

Ces répliques isolées n'ont pas toujours un rôle aussi fondamental. Elles peuvent, par exemple, n'être métonymiques que d'un dialogue mineur, comme dans le cas où l'assassin dans *Moderato* est interrogé par l'inspecteur de police :

Il scruta l'inspecteur d'un regard toujours absent du reste du monde. L'inspecteur le lâcha, sortit un carnet de sa poche, un crayon, lui demanda de décliner son identité, attendit. - Ce n'est pas la peine, je ne répondrai pas maintenant, dit l'homme. L'inspecteur n'insista pas et alla rejoindre ses collègues qui questionnaient la patronne [...] (Moderato : 18).

La réplique isolée permet de gérer très économiquement un dialogue peu important pour la diégèse tout en lui conférant un effet de réel. Le procédé sert alors fondamentalement l'économie narrative. L'intervention initiative est reportée au discours indirect et se noie ainsi dans le narratif. Le décalage entre les deux manières de rendre les propos témoigne de l'importance relative de ces deux personnages pour le roman. Ces paroles isolées, nous le verrons, n'auront pas la même fonction au niveau des polylogues.

Le texte romanesque peut donc, et le dernier exemple le montre, jouer sur le mode de report de l'échange en alternant, pour les interventions qu'il comprend, discours indirect et direct, discours narrativisé et discours direct. Il peut aussi rendre compte du cas où l'une des deux interventions est non verbale. Toutefois, le premier procédé de variation est strictement littéraire, alors que le deuxième ne l'est pas. Il sera bien plus fréquent lorsque le roman passe par une conscience narrative.

2.3.1.1. La déclaration d'amour.

Toujours au niveau de l'intervention au sein du dialogue, nous revenons ici sur la déclaration d'amour que nous avons déjà examinée dans son rapport avec la stéréotypie, la norme, la politesse et l'émotion, non seulement parce qu'il paraît indispensable d'en

synthétiser les différents éléments, mais surtout parce que cette déclaration semble profondément liée à la situation de dialogue et à la notion de scène romanesque.

Tout d'abord, il semble bon de rappeler - et ceci justifie son apparition aux différents niveaux du travail - que la déclaration d'amour est considérée de manière très variable selon le champ d'étude. Les critiques littéraires la répertorient parmi les scènes romanesques parce qu'elle fait souvent l'objet d'une véritable mise en scène, notamment dans le théâtre classique. Il suffit, par exemple, de songer à la déclaration d'amour de Phèdre à Hippolyte. Chez les linguistes, certains comme Gelas (1996 : 31) l'envisagent plus spécifiquement comme séquence, d'autres comme Kerbrat-Orecchioni (1996b : 1-5) l'étudient comme un acte de langage, alors que Durrer (1988b : 42-45, 54-55) l'envisage comme une « formule rituelle », « quasi-performative » figurant en cinquième place du script de la relation amoureuse.

Il n'est pas non plus inutile de rappeler que, chez Duras, la déclaration d'amour ne fait pas l'objet d'une véritable mise en scène narrative et qu'elle reste donc souvent au niveau d'un simple acte de langage qui n'est pas très fréquent, alors que l'ensemble des romans sont tous d'une certaine manière des romans d'amour. En outre, lorsqu'elle se produit, elle ne correspond pas au scénario de base. C'est donc sous le double aspect d'acte de langage et de scène romanesque absente que nous souhaiterions l'aborder ici.

(1) La déclaration d'amour comme acte de langage.

En tant qu'acte de langage, différents aspects de la déclaration d'amour ont été mis en lumière par les interactionnistes.

Pour rappel, Kerbrat-Orecchioni (1996b : 13), en se basant sur Bruckner et Finkielkraut (1977), a signalé les multiples valeurs illocutoires (assertion, optatif, impératif et interrogation) que l'acte cumule, mais a récusé, en appliquant les tests de Ducrot (p. 1-5), le fait qu'il puisse avoir, comme le pense Barthes (1997 : 176) un caractère performatif. Elle préfère l'envisager en « transformateur » de relation. Selon elle, une formule comme « je t'aime » opère « une mutation radicale de la relation interpersonnelle ». Cet aveu transforme le déclarant lui-même puisque « l'acte de nomination favorise la cristallisation du sentiment amoureux » mais aussi le destinataire. Selon un épisode intitulé « *Je t'aime* » (T.F.1, dimanche 25 juin 2000) du feuilleton américain « *7 à la maison* », il semblerait même que dire « je t'aime » produise un véritable engagement de la part du locuteur. L'adolescente du feuilleton souhaite ardemment que son petit ami lui dise « je t'aime », mais celui-ci refuse provisoirement de le lui dire dans la mesure où il estime que cela l'engagerait trop profondément, c'est-à-dire quasiment jusqu'au mariage. Le frère, jeune adolescent, confirme l'opinion du petit ami en disant que lui aussi l'a dit à son amie, mais qu'il compte l'épouser. Quant aux parents consultés préalablement par l'adolescente sur la question, ils confirment aussi qu'il ne faut le dire que dans le cadre d'une relation très sérieuse. Bien sûr, ce feuilleton, à l'instar de nombreuses séries américaines très *middle class*, véhicule les valeurs morales de l'Amérique puritaine. La famille est d'ailleurs celle d'un pasteur. Y a-t-il engagement par la formule ? Jusqu'où cette formule engage-t-elle ? S'agit-il d'une variation interculturelle ou de l'expression d'une classe sociale marquée idéologiquement ? Difficile de répondre

précisément à ces interrogations, néanmoins la question de l'engagement du locuteur de ce type de formule mérite, à notre sens, d'être posée.

Mais Kerbrat-Orecchioni ne s'est pas limitée à analyser les valeurs illocutoires de cet acte de langage, elle en a également dégagé l'aspect formulaire et le lien qu'il entretient comme *FFA* avec la politesse positive (1992 : 172-173). Quant à Auchlin (1998), il a analysé les deux types d'émotion - exogène reliée à la sincérité et endogène (exaltation et peur) - que le locuteur peut éprouver à sa profération, alors que nous avons vu que Duras évoque plutôt les émotions suscitées chez l'allocutaire.

Barthes (1977 : 175) situe la déclaration du côté de l'aveu et examine la panoplie des réponses possibles (p. 177-179) allant de la non-réponse au « moi aussi ». Ses réflexions intéressent au plus au point l'analyse du texte durassien :

Au je-t'aime, différentes réponses mondaines : « moi pas », « je n'en crois rien », « pourquoi le dire ? », etc. Mais le vrai rejet, c'est : « il n'y a pas de réponse » : je suis annulé plus sûrement si je suis rejeté non seulement comme demandeur, mais encore comme sujet parlant [...]. [...] Moi aussi n'est pas une réponse parfaite, car ce qui est parfait ne peut être que formel, et la forme est ici défailante, en ce qu'elle ne reprend pas littéralement la profération [...]. Cependant, telle qu'elle est fantasmée, cette réponse suffit à mettre en marche tout un discours de jubilation [...] Moi aussi inaugure une mutation [...].

Barthes montre que la vraie réponse est dans le « moi aussi ». Cette réponse n'apparaîtra jamais dans le texte durassien où seront déclinés tous les types de refus : des « refus mondains » - où l'on retrouve, sous une autre forme, notre conception de politesse impolie - à la non-réponse qui figure dans cet exemple de *L'amant* déjà cité :

[...] il dit qu'il l'aime comme un fou, il le dit tout bas. Puis il se tait. Elle ne lui répond pas. Elle pourrait répondre qu'elle ne l'aime pas, elle ne dit rien (Amant : 47-48).

Duras signale la norme du « refus mondain » comme une alternative rejetée au profit du refus de la personne. Mais cet acte dont l'aspect illocutoire n'aboutit pas - puisqu'il ne suscite aucune déclaration réciproque et qu'il ne peut transformer la relation interpersonnelle des interactants - est déjà une déclaration qui ne remplit pas son rôle, dans la mesure où la notation paraverbale « tout bas » annule la proclamation même de cet amour et en fait presque un acte auto-adressé. La jeune fille est venue se faire dépucceler sans sentiment aucun, et la déclaration ne changera rien à ses exigences. On ajoutera que cette déclaration est reportée au style indirect lui faisant ainsi perdre au sein même du texte son aspect solennel. L'acte sexuel dont il sera l'amorce se trouvera ainsi réduit au désir animalier premier, dégagé de toute sentimentalité de la part de la jeune fille. Ici encore, Duras subvertit le rapport habituel. Le stéréotype voudrait que la femme soit sentimentale et l'homme plus animalier. Le rapport s'inverse, c'est la femme qui guide, qui mène le jeu dans une exigence érotique.

La seule mention de réciprocité qui figure se trouve dans *La pluie*, mais elle porte sur une histoire annexe avec un homme dans un train qui ne concerne pas le récit lui-même : « Ils s'étaient dit qu'ils s'aimaient ». Mais le fait reste rarissime comme le prouvent les exemples suivants :

« Je suis fou de vous, déclara-t-il sombrement. Je ne sais pas ce qui m'arrive, j'ai

jamais éprouvé ça pour personne. - Faudra rien leur dire », dit Suzanne (Barrage : 68). - Je voudrais bien une cigarette, dit-elle. - Peut-être que je suis amoureux de toi. Il regarda encore loin l'horizon tranquille. - Qu'est-ce que ça fait ? dit Sara en riant (Chevaux : 134).

Les héroïnes refusent ces déclarations qui ne correspondent d'ailleurs pas à la formule consacrée d'un « je t'aime » analysée par Kerbrat-Orecchioni. La transformation de la relation ainsi que l'obligation contractuelle qui en résulterait sont en quelque sorte niées et l'amour se mélange au désir comme le laisse sous-entendre la formule employée par M. Jo ou comme la continuation de l'échange dans *Les chevaux* (p. 135) l'explicite par un « Que j'ai envie de toi, dit-il encore », où le « encore » établit une espèce d'équivalence entre l'amour et le désir.

Le protagoniste masculin, à l'instar de M. Jo, pourra même en arriver à quémander une réciprocité que l'héroïne ne cesse de lui refuser :

Si vous m'aimiez... - Même si je vous aimais. C'est impossible, si jamais vous me la donniez on la vendrait (Barrage : 111).

De manière générale donc, les romans durassiens ne comportent que peu de déclarations d'amour. Même un roman comme *Le ravisement* n'en comporte qu'une seule, faite, nous l'avons vu, à Tatiana que J. Hold, amoureux de Lol, n'aime déjà plus et que nous reproduisons ici dans son intégralité :

Avec indécence, pour la première fois depuis sa liaison avec Jacques Hold, Tatiana Karl en présence de son mari lève son visage vers son amant, si près qu'il pourrait poser les lèvres sur ses yeux. Je dis : - Je t'aime. Les mots une fois prononcés, la bouche est restée entrouverte, pour qu'ils s'écoulent jusqu'à la dernière goutte. Mais il faudra recommencer si l'ordre en est encore donné. Tatiana a vu que ses yeux, sous ses paupières baissées, regardaient plus que jamais à côté d'elle, là où elle ne se trouve pas, vers les mains infirmes de Lol V. Stein sur les disques. Ce matin au téléphone, je lui avais déjà dit. Elle frémit sous l'outrage mais le coup est donné, assommée Tatiana. Ces mots, elle les prend quand elle les trouve, Tatiana Karl, aujourd'hui elle se débat, mais les a entendus. - menteur, menteur (Ravisement : 159-160).

Déclaration qualifiée de mensongère par Tatiana parce qu'elle est soit destinée à Lol par le regard, selon le mécanisme du trope conversationnel dégage par Kerbrat-Orecchioni, soit destinée à retenir Tatiana comme actrice du film érotique que Lol se repasse devant les yeux lorsqu'elle assiste en voyeuse aux ébats des amants, à peine dissimulée dans un champ de seigle. L'ambiguïté du schéma communicationnel reste totale. J. Hold déclarera au passage son amour pour Lol au lecteur, jamais il ne le déclare à Lol elle-même :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister (Ravisement : 48 ; nous soulignons).

Le recours à la narration est un moyen de dissimuler la déclaration et c'est l'écriture qui devient une forme de médiateur de la confiance au lecteur ou de l'aveu à soi-même.

Ces deux cas s'apparentent à ce que Kerbrat-Orecchioni (1996b : 8-9) nomme la déclaration « impure », dans la mesure où le schéma communicatif de base n'est pas respecté.

Un autre exemple, extrait de *La pluie*, pourrait s'assimiler à la déclaration d'amour « impure », non qu'elle déroge au respect du schéma communicatif mais bien parce qu'elle joue sur la nature même du message en recourant à la médiation d'une chanson. Dans le cas qui nous occupe, Jeanne exige d'Ernesto qu'il lui chante *À la claire fontaine*, avec la phrase *Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai*. La formule est donc une espèce de déclaration mais sur demande. Son impureté relève de la polyphonie puisqu'elle distingue le locuteur et l'énonciateur. Cette forme de déclaration se produira après la reconnaissance évidente de l'inceste et après l'accomplissement de l'acte. Cet exemple de déclaration par transfert peut également se produire, nous semble-t-il, dans la vie courante par l'entremise d'une chanson ou la lecture d'un poème. Elle offre l'intérêt, par la dislocation polyphonique qu'elle constitue, de désimpliquer le déclarant en préservant toute l'ambiguïté de la responsabilité de l'énonciation, et laisse la place au refus. Refus de l'évidence d'un amour impossible pour soi-même ou refus pour l'autre puisque, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1996b : 3-5), cette formulation transforme à la fois le locuteur et le destinataire. En outre, elle nuance l'affirmation de Gelas (1996 : 32) selon laquelle « pour déclarer son amour à quelqu'un, il faut en passer, quoi qu'il en coûte, par cette énonciation-là », à savoir la formulation explicite d'un « je t'aime ». Fait qui contrecarre aussi l'exemple de la déclaration dans le *Barrage* où la formule « je suis fou de vous » imprime la marque de l'amour passion par opposition à l'amour tout court qu'incarne la formule « je t'aime ». Cette formule, même si elle demande une certaine réciprocité, n'engage pas relationnellement le locuteur : la passion est par définition passagère. D'ailleurs, M. Jo est loin de promettre le mariage à Suzanne.

Quant à ce que Gelas (1996 : 36) envisage comme une déclaration d'amour lorsqu'elle analyse l'interaction amoureuse de *Moderato* en ces termes : « l'interaction amoureuse entre Anne Desbaresdes et Chauvin se déroule de même en miroir d'une femme qui, avant d'avoir été tuée par son amant, lui a dit son amour, en a reçu la déclaration, l'a aimé, en a été aimé jusqu'au crime », il s'agit, selon nous, de l'expression d'un désir violent confinant au passionnel. L'extrait qu'elle cite ne mentionne pas un sentiment d'amour mais un désir, comme en témoignent ces deux phrases qui en sont extraites : « il l'avait tuée parce qu'elle le lui avait demandé, pour lui plaire, en somme ? » ou « tout est devenu clair pour elle au point qu'elle lui a dit quel serait son désir ».

(2) La déclaration d'amour comme scène absente.

Pour montrer à quel point, Duras refuse de faire de la déclaration d'amour une scène romanesque, nous nous appuyerons sur *Émily*. Le texte prouve que Duras a conscience de la présence traditionnelle de cette scène dans les romans mais qu'elle s'en joue en la présentant sur un mode déceptif. Émily L. se trouve au salon avec le jeune gardien qui lui parle de ses poèmes :

Elle dit : - J'aurais voulu vous dire une chose afin que ce soit dit... mais je suis empêchée de le faire... - Une chose que vous n'avez jamais dite ? - Jamais. Mais ce n'est pas la peine. Vous savez cette chose aussi bien que je la sais. - Je crois aussi que ce n'est pas la peine. Elle lui sourit. Elle oublie. - Vous étiez ami avec mon père, non ? [...] Elle se rapproche de lui, elle pose ses lèvres sur ses yeux fermés. Elle dit : - J'aurais bien aimé rester ici jusqu'à la nuit avec vous. Elle se

relève et se penche et pose ses lèvres sur les siennes, longuement. Ils restent ainsi immobiles le temps de se connaître pour toujours (Emily : 117-118).

Le début du texte ressemble à un dialogue préparatoire à une déclaration d'amour et qui alors ferait partie du type de procédés susceptibles de transformer, dans le texte romanesque, cet acte en scène. Mais la déclaration n'arrive pas. Toutefois, la scène du baiser force rétrospectivement le lecteur à interpréter ce dialogue comme une déclaration d'amour absente que le texte porte en son creux et qui est remplacée par des mots comme « chose », comme « ce », par les points de suspension.

Une déclaration d'amour réalisée sous la forme impure d'une lettre d'amour arrivera vingt pages plus loin, médiatisée par l'écriture et associée une fois encore à la rupture :

« J'ai oublié les mots pour vous le dire. Je les savais, et je les ai oubliés, et ici je vous parle dans l'oubli de ces mots. Contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle. Je voudrais bien retrouver les mots que j'avais mis de côté pour vous dire ça. Et voici que quelques-uns me reviennent. Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder par-devers soi, voici, je retrouve le mot, un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui ni comment, ni combien de temps. Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. Je voulais vous dire que vous étiez cette attente. Vous êtes devenu à vous seul la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais, et vous resterez ainsi dans l'état de cet inconnu de moi que vous êtes devenu, cela jusqu'à ma mort. Ne me répondez jamais. Ne gardez aucun espoir de me voir, je vous en prie. Emily L. » (Emily : 135-136 ; nous soulignons).

La lettre reprend à l'endroit exact où le dialogue s'était tenu, à savoir sur la thématique de l'oubli. Mais l'ensemble ne constitue aucunement une scène de déclaration d'amour. Et Duras de continuer le jeu déceptif. Une déclaration d'amour est alors reproduite au sein d'un échange dialogal au style direct, mais elle se produit, par une sorte de transfert, entre la narratrice et son amant :

Je vous dis : - Je vous aimais d'un amour effrayant. La méfiance revient dans vos yeux. Votre regard fuit au-delà des falaises. Vous dites : - C'est aussi faux de dire ça que de dire que je ne vous aime pas (Emily : 137).

Faite au passé, elle provoque la même réaction de méfiance et de refus que les autres déclarations d'amour de l'univers durassien.

Ainsi, la déclaration d'amour reste bien au sein des romans au niveau de sa structure fondamentale celle d'un simple acte de langage qui ne parvient presque jamais à s'accomplir et qui jamais n'atteint le statut d'une scène romanesque. Les romans durassiens deviennent donc beaucoup plus des romans de désir, de désir passionnel, ou d'indicible passion que des romans d'amour au plein sens du terme. Et nous ne sommes pas très loin de ce que Ruth Rendell faisait dire à son narrateur à propos des demandes en mariage :

Mike ne m'a jamais demandée en mariage. Je me demande si des hommes le font

dans la vie, comme dans les films et les livres. Entend-on jamais quelqu'un dire : « Veux-tu m'épouser ? » (Noces de feu : 76).

L'absence de cette scène constitue une nouvelle dérogation au code romanesque traditionnel. En outre, cet acte n'atteint que très rarement sa fonction de « transformateur de relation ». Et quand ce n'est pas son impact relationnel qui est nié, c'est la sincérité de sa formulation qui est remise en cause. Si l'amour est véritable, il ne se déclarera, chez Duras, que de manière impure, comme si le véritable amour ne pouvait se dire.

2.3.1.2. Les rituels d'entrée et de sortie.

L'étude des échanges d'entrée ou de sortie du dialogue montre qu'ils sont généralement l'objet d'une troncation partielle ou totale, dans le sens où le rituel de salutation est le plus souvent supprimé, comme c'est le cas dans *Moderato* où aucun des dialogues entre Anne et Chauvin n'est ni introduit ni clôturé par des salutations. Pourtant des routines y apparaissent. Certaines correspondraient, à notre avis, à ce qui existe dans les conversations authentiques, bien que nous n'en ayons pas trace dans l'analyse des conversations familières faite par Traverso (1996). Nous les nommerons « les routines fonctionnelles », parce qu'elles visent à régler des détails pratiques. Elles sont du type : « asseyez-vous », « donnez-moi votre veste », « qu'est-ce que je vous sers ? », comme dans *Abahn* (p. 8) et *L'après-midi* (p. 68). Elles sont du domaine de l'offre pour le rituel d'ouverture, mais, à la différence du compliment étudié par Traverso (1996 : 89-110), elles émanent toujours de celui qui reçoit. C'est ainsi que le deuxième dialogue entre Anne et Chauvin (p. 39) sera introduit par un « asseyez-vous » émis par Chauvin, qui se trouvait déjà dans le bistrot quand Anne a fait son entrée. Cette invitation est immédiatement suivie par le commentaire narratif : « elle le suivit sans un mot ». L'intérêt est double : créer un effet de réel d'une part et constituer une dyade à l'intérieur de la polyade. Pour la sortie, ce que Traverso (1996 : 84) appelle « les actes de clôture » peuvent figurer seuls, sans salutations, comme dans l'exemple suivant qui mentionne simplement la formulation par Anne d'un projet de retour :

Elle remit sa veste sans répondre. Il l'aida. Elle se leva et, une fois de plus resta là, debout près de la table, à son côté, à fixer les hommes du comptoir sans les voir. [...] Anne Desbaresdes sortit enfin de sa torpeur. - Je vais revenir, dit-elle. - Demain. Il l'accompagna à la porte (Moderato : 66).

Description de gestes fonctionnels : mettre sa veste, se lever, raccompagner à la porte et formuler un projet constituent pour le texte les indices de clôture du dialogue. Les salutations sont, elles, l'objet d'une troncation totale.

Mais parfois aussi, l'entrée peut se faire directement par l'entame conversationnelle. Le procédé n'est pas rare quand il s'agit d'un fait surprenant ou d'une réflexion auto-centrée, à condition toutefois que les interactants se connaissent, qu'une certaine proximité relationnelle les unisse. Ainsi, par rapport au scénario des interactions réelles, ne parlerons-nous pas de troncation de l'échange rituel de salutations pour le cas suivant :

Anne Desbaresdes entra dans le café au moment d'une longue éclaircie du temps. [...] Anne Desbaresdes rejoignit Chauvin à la table où ils s'étaient assis les jours qui avaient précédé, au fond de la salle. [...] - Vous êtes seule, dit

Chauvin. Elle acquiesça, longtemps après qu'il l'eut dite, à cette évidence, [...] - Oui. Pour échapper à la suffocante simplicité de cet aveu, elle se tourna vers la porte du café, la mer. [...] - Il fait beau, dit-elle (Moderato : 114-115).

Par contre, cette même entrée en matière très directe dans l'espace privé d'un appartement transformé le temps d'un cours de piano en espace public, entre personnes qui sont loin d'être intimes, semble déroger à toutes les lois de la bienséance et nous contraindrait plutôt à relier l'absence de salutation au phénomène de troncation :

- Alors, vous avez su ? Un crime, passionnel, oui. Asseyez-vous, Madame Desbaresdes, je vous prie (Moderato : 70).

Au vu de l'intérêt qu'il offre, nous avons pris cet exemple, bien qu'il marque une entrée en trilogie, dans la mesure où l'échange est dilogal. Tout d'abord, la transcription textuelle présente, contre toute convention, sous forme d'une seule réplique, soit un échange complet, soit une séquence d'ouverture complète, selon la manière dont on identifie les locuteurs dans la réplique. On pourrait, en effet, l'analyser comme une séquence d'ouverture composée d'une première intervention formulée sous forme de question par Mademoiselle Giraud, puis d'une intervention réactive de la part d'Anne, pour finir par une nouvelle intervention de la part du professeur de piano qui relève de l'offre polie. Mais on pourrait aussi analyser la même réplique comme un échange composé d'une part de l'intervention d'Anne qui comprend un seul acte de langage et de l'intervention du professeur de piano qui est à la fois une intervention réactive et une invitation.

Ce phénomène montrerait à quel point Duras se soucie de marquer la complétude des échanges ou des séquences puisqu'elle va même, pour le noter, jusqu'à déroger aux conventions textuelles. L'attaque directe d'Anne Desbaresdes ou de mademoiselle Giraud pose fondamentalement le problème de la limite entre la troncation dans les interactions réelles et la troncation littéraire qui est due à l'économie du texte. Les troncations qui apparaissent dans le texte littéraire ont en fait un double statut : soit elles correspondent à une troncation qui pourrait avoir lieu dans les échanges réels comme dans l'exemple précédent, soit elles sont purement littéraires et proviennent alors du fait qu'un romancier préfère ne pas reproduire des échanges sans charge informative.

L'exemple proposé est difficilement interprétable. Il semble que si Anne Desbaresdes se comportait ainsi dans la vie, son comportement serait certes jugé grossier mais il ne serait pas impossible. D'ailleurs, l'intervention de Mademoiselle Giraud enclenchant le rituel composé des routines utilitaires pourrait très bien être vue comme une espèce de rappel à l'ordre poli et amènerait plutôt à l'interprétation de conformité à une interaction réelle de ce type. Anne serait alors présentée comme un être en dehors des convenances, ce qui ne contreviendrait pas à l'interprétation globale de sa personnalité. Si c'était Mademoiselle Giraud l'auteur de cette attaque directe, celle-ci serait parfaitement conforme à ce qui pourrait se produire dans la vie, dans la mesure où c'était plus particulièrement Anne et son enfant qui se sont intéressés au crime. L'attitude de Mademoiselle Giraud dénoterait alors une forme de politesse vis-à-vis d'Anne qui compenserait l'absence d'un rituel de salutations. De toutes manières, qu'il s'agisse de troncation authentique ou de troncation purement littéraire, le procédé présente un avantage littéraire certain puisqu'il permet d'établir pour le lecteur une sorte de continuum entre les deux leçons de piano, la première ayant fini par le cri dans la rue.

2.3.2. Le corps de la conversation.

Quant aux échanges qui constituent le corps du dialogue, leur organisation produit parfois une impression de forte incohérence. Celle-ci est partiellement produite, nous l'avons vu, par l'effet monologue, mais elle est aussi due au fait que Duras a plutôt tendance à privilégier certains principes de cohérence des interactions réelles au détriment de la cohérence littéraire. Ainsi, dans les interactions réelles, toute conversation peut sans problème être coupée par une réflexion sur un événement, même mineur, en train de se produire ou par ce que nous appelons un « échange utilitaire » pouvant se muer en véritable « interaction de service » : une maîtresse de maison qui sert à boire ou à manger, une patronne de bistro qui apporte la commande... Ce genre d'intervention ou d'échanges parasites, quand ils sont reproduits dans le texte littéraire, créent une impression d'incohérence très forte tant ils constituent une rupture dans la linéarité de la cohérence logico-sémantique :

- Il y a longtemps que vous le promenez. Les yeux de cet homme qui lui parlait et qui la regardait aussi, dans le même temps. - Je veux dire qu'il y a longtemps que vous le promenez dans les squares ou au bord de la mer, reprit-il. Elle se plaignit. Son sourire disparut. Une moue le remplaça, qui mit brutalement son visage à découvert. - Je n'aurais pas dû boire tant de vin. Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi. Aussitôt après, la radio s'éleva en rafale, insupportable. - Six heures déjà, annonça la patronne. [...] Lorsque dans le port un mouvement d'hommes s'annonça, bruissant, de loin encore, l'homme lui reparla. - Je vous disais qu'il y avait longtemps que vous promeniez cet enfant au bord de la mer ou dans les squares. - J'y ai pensé de plus en plus depuis hier soir, dit Anne Desbaresdes, depuis la leçon de piano de mon enfant. Je n'aurais pas pu m'empêcher de venir aujourd'hui, voyez (Moderato : 30-31).

Anne Desbaresdes ne répond pas à la question de Chauvin, mais fait un commentaire sur son état ou sa situation interne, la patronne intervient pour faire un commentaire sur la situation extérieure et enfin Anne rend compte de ses propres pensées, correspondant à ce que nous avons vu dans la partie consacrée au monologue. Tout cela crée une impression d'incohérence et d'une certaine incommunicabilité. Pour préserver un minimum de lisibilité littéraire, deux procédés compensent cette déconstruction : d'une part, le commentaire narratif qui rétablit une certaine cohérence pour le lecteur en lui décrivant la physionomie d'Anne pouvant justifier son commentaire sur l'alcool, et en donnant des indications sur le site qui lui permettent de comprendre la réflexion de la patronne, et, d'autre part, la répétition de la réplique de Chauvin d'abord sous la forme d'une reformulation, ensuite sous la forme d'une reprise de thème après interruption. Cette répétition a le mérite de créer un tempo qui remplace la cohérence. Le procédé n'est pas propre au dialogue, nous pourrions le retrouver dans les autres types de dialogues avec toutefois le risque pour le lecteur de sombrer dans la non identification des interlocuteurs et de se trouver alors dans une espèce de brouillard. Pourtant, l'avantage littéraire du procédé est immense : il participe à la création d'un « effet de vie » dans le dialogue, conformément à ce que Flaubert semblait souhaiter :

Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du caractère. Peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et

toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre. Il faut écrire les dialogues dans le style de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée. À Louise Colet (30 septembre 1853), (Flaubert, Correspondance, Vol II, 1851-1858, Pléiade : 444). [Scène des comices] Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs. [...] J'arrive au dramatique rien que par l'entrelacement du dialogue et les oppositions de caractère. À Louise Colet (12 octobre 1853), (Flaubert, Correspondance, Vol II, 1851-1858, Pléiade : 449).

Duras insiste beaucoup aussi sur la complétude de ces échanges. Non seulement elle peut en indiquer les limites, comme nous l'avons vu, par des séparations narratives, aller jusqu'à l'insérer au sein d'une même réplique, mais elle signale aussi très fortement l'absence d'intervention réactive par des « il/elle ne répondit pas » accentuant donc, par un recours à la négation, cette norme de complétude. Aussi, ce genre de commentaire narratif sera constant :

Il s'attarda, sans répondre à sa question, à voir enfin la ligne de ses épaules (Moderato : 43).

L'autre point sur lequel Duras insiste tout particulièrement est l'attitude d'écoute d'un des interlocuteurs. Parfois, c'est la non-entente de la réplique qui justifie l'incomplétude de l'échange :

C'est alors qu'elle est endormie qu'il lui parle. Il lui dit qu'elle sera chassée avant la fin du séjour qui a été prévu. Elle ne l'entend pas, on dirait, elle n'entend plus rien (Yeux : 57).

Cette notation d'un « on dirait » prouve qu'en fait le dialogue n'est jamais pur, comme s'il y avait toujours un oeil qui voit ou une oreille qui écoute et qui justifie ainsi en profondeur la reproduction des propos dans le roman. Tantôt cette instance est un personnage réel qui joue d'ailleurs les fonctions de narrateur, tantôt ce n'est que l'attestation d'une conscience, signe d'une instance narrative.

En général aussi, l'écoute est l'attitude du personnage à qui l'on raconte une histoire :

- Vous étiez accoudée à ce grand piano. Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. Anne Desbaresdes, très attentivement, écouta cette histoire. - Oui. - Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins (Moderato : 86).

L'histoire racontée est la sienne. C'est l'histoire de la vision que Chauvin a eu d'elle un soir de réception.

Ceci nous conduit à la caractérisation sémantico-pragmatique des dialogues durassiens. Ils se déroulent essentiellement sous le mode soit d'une co-narration, soit de la confidence, les deux autres types comme la dispute ou les interactions de service étant plus rares. À l'analyse systématique de ces quatre modes de réalisation, on adjoindra l'étude de deux autres modes de mise à l'écrit, de nature plus formelle et donc à contenu plus libre, à savoir l'interview et la communication téléphonique.

2.3.2.1. La co-narration.

Le recours à un dialogue qui raconte une histoire peut s'expliquer par le fait que, comme le

signalait Sarraute, les dialogues ont, dans les romans modernes, remplacé l'intrigue. Les narrations sont de deux types : soit le personnage raconte une histoire et l'autre produit des régulateurs, c'est le cas ci-dessus, soit l'histoire est co-narrée, comme nous l'avons vu dans *Les yeux* ou comme lorsque le couple Anne-Chauvin tente de reconstruire l'histoire du crime. Les indices de cette co-narration sont très marqués, avec une insistance toute particulière sur le principe de coopération :

- Du moment qu'il avait compris qu'elle désirait tant qu'il le fasse, je voudrais que vous me disiez pourquoi il ne l'a pas fait, par exemple, un peu plus tard ou un peu plus tôt. - Vous savez, je sais très peu de choses. Mais je crois qu'il ne pouvait pas arriver à avoir une préférence, il ne devait pas en sortir, de la vouloir autant vivante que morte. Il a dû réussir très tard seulement à se la préférer morte. Je ne sais rien. Anne Desbaresdes se replia sur elle-même, le visage hypocritement baissé mais pâli. - Elle avait beaucoup d'espoir qu'il y arriverait. - Il me semble que son espoir à lui d'y arriver devait être égal au sien. Je ne sais rien. - Le même, vraiment ? - Le même. Taisez-vous. [...] - Avant que je rentre, pria Anne Desbaresdes, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu davantage. Même si vous n'êtes pas sûr de le savoir très bien. Chauvin raconta lentement, d'une voix neutre, inconnue jusque-là de cette femme. - Ils habitaient une maison isolée, je crois même au bord de la mer. Il faisait chaud. Ils ne savaient pas, avant d'y aller, qu'ils en viendraient là si vite. Qu'au bout de quelques jours il serait obligé de la chasser si souvent. Très vite, il a été obligé de la chasser, loin de lui, même loin de la maison, très souvent. - Ce n'était pas la peine. - Ça doit être difficile d'éviter ces sortes de pensées, on doit en avoir l'habitude, comme de vivre. Mais l'habitude seulement. - Elle, elle partait ? - Elle s'en allait quand et comme il le voulait, malgré son désir de rester. Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître [...]. - Je vous en prie, supplia-t-elle. - Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l'avait jusque-là vue. [...] - Cette maison était donc très isolée, reprit lentement Anne Desbaresdes. Il faisait chaud, vous disiez. Quand il lui disait de s'en aller, elle obéissait toujours. Elle dormait au pied des arbres, dans les champs, comme... - Oui, dit Chauvin. - Quand il l'appelait, elle revenait. Et de la même façon qu'elle partait lorsqu'il la chassait. De lui obéir à ce point, c'était sa façon à elle d'espérer. Et même, lorsqu'elle arrivait sur le pas de la porte, elle attendait encore qu'il lui dise d'entrer. - Oui. [...] - C'est là, dans cette maison [...] (Moderato : 91-95 ; nous soulignons).

Cet extrait opère une inversion des rôles : dans un premier temps, c'est Chauvin qui raconte. Anne le supplie de continuer ou elle le relance par des questions. Une seule fois, elle émet une évaluation quand elle dit : « ce n'était pas la peine ». Ensuite, c'est elle qui continue la narration assumant d'abord une activité résumante et c'est Chauvin qui produit les régulateurs. Il y a donc une forme d'égalité dans les rôles conversationnels. Ainsi, l'histoire de ce couple dont la femme a été assassinée s'élabore devant les yeux du lecteur par les personnages qui mêlent cette histoire à la leur, disent qu'ils inventent, qu'ils ne savent pas. Ils agissent un peu à la manière des romanciers qui, comme Duras, à partir d'un fait divers ou d'êtres un jour entrevus, racontent au lecteur une histoire. Une véritable mise en abyme de l'écriture s'opère de la sorte.

2.3.2.2. La confiance.

Nous retrouvons pratiquement le même mécanisme avec la confiance, deuxième grand type de dilogue durassien, répertoriée par les critiques littéraires comme une des grandes scènes romanesques.

La confiance est définie par *Le Petit Robert* comme la « communication d'un secret qui concerne soi-même ». La définition se centre donc sur deux éléments essentiels : l'idée de communiquer et l'idée de révéler un élément de son territoire que traduit en termes communs l'idée de « secret concernant soi-même ». Toutefois, dans cette définition, aucune mention n'est faite du caractère dilogal de la confiance. Aspect qu'évoque très nettement le texte durassien :

Tatiana murmure : - Après tant d'années je voulais te demander si... Je n'entends pas le reste de la phrase de Tatiana [...]. La voix de Lol est toujours claire, sonnante. Elle veut échapper à la confiance, la rendre publique (Ravissement : 97-98).

L'extrait signale, par une notation paraverbale incluse dans l'emploi du verbe « murmurer », la volonté exprimée par Tatiana de rentrer en confiance. Lol, pour y échapper, exprime la volonté de la rendre publique. Rendre une confiance publique suffirait donc, selon le narrateur, à la refuser. Ce fait nous place de plain-pied dans le problème des confidences publiques, faites à l'occasion de conversations familières³¹⁹, d'interviews³²⁰ ou dans les autobiographies avouées. L'aspect public ne détruit-il pas la notion même de confiance ? Un des personnages du feuilleton « *Amoureuusement vôtre* » (France 2 : mardi 11 juillet 2000) répond à un journaliste qui désirait l'interviewer : « Vous me prenez pour une idiote, Monsieur X. Faire des confidences à un journaliste ! ». Le journaliste étant par définition une personne publique, cette remarque pose donc ouvertement le problème de l'authenticité des confidences faites à destination d'un large public, donc des confidences médiatiques et des autobiographies. Le problème est particulièrement intéressant dans le cas de Duras qui utilise ces deux intermédiaires pour confier des éléments de sa vie. De toute façon, la confiance privée ou publique prend la forme conversationnelle d'un dilogue puisque même si elle s'adresse au public, sur le plan dialogal, c'est à son représentant, le journaliste, qu'elle s'adresse ou au lecteur inscrit, et à travers lui au lecteur potentiel, dans le cadre d'une autobiographie. Mais il est vrai que l'idée de confidences publiques implique toujours une idée de mise en scène et de non sincérité, puisque l'être même de la confiance réside dans son caractère secret.

Dès lors, la confiance s'accompagne habituellement d'un rapport relationnel d'intimité, qu'il soit préalable à la confiance ou créé par elle, et d'un espace conversationnel dilogal avec deux rôles, celui de locuteur et de confident et ce, même si l'espace interactionnel est polyadique. Une citation de *L'amant* (p. 75) met en lumière le haut degré d'intimité que peut revêtir le rapport de confiance : « Les premiers confidents, ce sont nos amants », alors qu'une autre du *Consul* transforme la confiance en condition

³¹⁹ Traverso (1996 : 213) en donne un exemple.

³²⁰ La médiatisation de l'interview joue souvent sur la confiance publique, comme l'a analysé Durrer (2000).

sine qua non de la véritable camaraderie :

[...], et puis, au fond, on n'était pas des vrais copains, on ne se confiait pas de secret (Consul : 208).

Ce rôle de confident n'est pas toujours un rôle souhaité, parce qu'il comprend de nombreuses obligations relationnelles, interactionnelles et conversationnelles. Sur le plan de la relation, la confiance présuppose ou crée une intimité qui obligera soit à ne plus revoir la personne, soit à s'en faire un ami. Sur le plan interactionnel, elle oblige le confident à être présent tout le temps qu'elle durera. Sur le plan conversationnel, outre l'attitude globale qu'elle réclame de l'interactant et que nous détaillerons, elle le contraint à une forme de réciprocité. Aussi fait-elle souvent l'objet de stratégies d'évitement que le texte durassien signale abondamment, quand il ne les détaille pas, comme dans cet exemple du *Ravissement* :

Lol se lève et offre un verre de cherry à Tatiana. Elle, ne boit pas encore. Tatiana doit être sur le bord de faire une confidence à Lol. Elle parle, prend des pauses, baisse les yeux, dit quelque chose, ce n'est pas encore ça. Lol bouge, essaye de parer le coup. Elle ne veut pas des confidences de Tatiana, n'en n'a rien à faire, on dirait même qu'elles les gêneraient. Nous sommes dans ses mains ? Pourquoi ? Comment ? Je ne sais rien (Ravissement : 90).

L'extrait pointe de manière particulièrement rigoureuse toute une série de particularités de la confiance. Tout d'abord, le fait qu'elle se marque par une série d'attitudes qui trahissent cette envie d'entrer en confiance et le malaise qui en résulte, et donc pas uniquement par des indices paraverbaux tel le ton, appelé d'ailleurs « ton de la confiance ». Ensuite, la stratégie d'évitement choisie par Lol montre l'obligation interactionnelle de rester dans le même espace. Enfin, sur le plan d'une signification plus globale de la caractérisation des personnages, c'est par rapport à cette scène de confiance que nous constaterons l'aspect manipulateur des héroïnes durassiennes qui surgit derrière leur personnalité de victimes, de dormeuses. Le même trait se retrouvera chez le vice-consul.

Les confidences ont été étudiées dans le cadre des interactions authentiques par Traverso qui leur consacre un chapitre entier à l'intérieur de son étude des conversations familiales (1996 : 194-221). Toutefois, pour les analystes, un problème de récolte des données se pose parce que, normalement, la confiance exclut le tiers témoin ou l'analyste et même la conscience dédoublée, et qu'elle crée une obligation de secret. Traverso y relève les caractéristiques de base, parmi lesquelles la notion centrale de « secret », déjà mentionnée dans la définition même, et celle de « donner accès à soi-même ». Elle y évoque aussi le présupposé de « similarité » : « on parle à l'autre parce qu'on le suppose capable de comprendre, de se mettre à notre place ». Les liens de la confiance avec les domaines de l'émotion et de la politesse y sont aussi mentionnés. Traverso cite Rimé, lorsqu'elle parle de « la propension des individus à réévoquer leurs expériences émotionnelles ». Nous verrons que le lien entre la confiance et l'émotion ne s'arrête pas au seul rôle de dévoiler une expérience émotionnelle et que l'expérience émotionnelle n'est pas le seul objet des confidences. Traverso (2000 : 205-221) affine le lien que la confiance entretient avec l'émotion. Dans cet article, elle distingue trois types d'émotion : celles qui sont liées à la situation de « dévoilement de soi-même », celles qui sont évoquées, c'est-à-dire qui sont l'objet de la

confiance, et enfin celles qui apparaissent dans l'interaction même. Selon elle, ce sont ces dernières que l'on veut susciter dans la confiance, en étant bien conscient que si celui qui se confie cherche une certaine empathie, il ne s'agit pas de faire éprouver au confident le même sentiment que celui qu'on a soi-même éprouvé. Le lien de la confiance avec la politesse est très précisément évoqué. Traverso (1996) montre que « le locuteur qui se confie dévoile son territoire, qui se trouve du coup menacé [et] donne une certaine image de lui-même qui peut être négative, et peut faire peser une menace sur sa face ». Elle indique aussi les nombreuses menaces ou anti-menaces qui planent autour du confident : « recevoir une confiance est une preuve de confiance donc une anti-menace pour sa face, c'est aussi, indirectement, subir une ingérence dans son propre territoire pour plusieurs raisons : le temps pris [...], la "projection" et la modification de la relation et de la règle de conversation ». Nous ajouterons également, parmi les causes de menace portant sur la face négative, l'obligation pour le confident de réagir, de donner son opinion, de donner des conseils, de partager une charge émotionnelle. Cette obligation de réagir menace également la face positive, car il s'agira pour le confident élu d'être à la hauteur de son statut, d'être capable de réagir avec l'émotion qui convient, de trouver les mots qui consolent, qui apaisent. Il doit aussi pouvoir être à l'écoute de l'autre, ce qui oblige à une certaine mise entre parenthèses de soi-même au bénéfice de l'autre. Traverso démonte la structuration des confidences dont elle montre la liaison avec le récit. Elle analyse les ouvertures et les clôtures en signalant que dans son corpus, elle n'a que des confidences auto-initiées, mais qu'il n'est absolument pas inimaginable que ce soit le confident qui les déclenche en utilisant des formules qu'elle appelle « questions » du type : « tu n'as pas l'air d'aller » ou « tu as l'air joyeux » dont la forme est assertive mais qui, en valeur intentionnelle, sont bien des questions. La clôture est également, dans son corpus, à charge de celui qui se confie. Il l'initie généralement par « la proposition d'un nouveau thème ». Elle signale toutefois que la proposition de clôture peut être faite par le confident, mais qu'elle est alors très menaçante pour la face de celui qui se confie. Elle conclut en disant que « la confiance est globalement gérée par celui qui se confie ».

Traverso distingue également deux grands types de confiance : une « confiance-révélation » et une « confiance-épanchement », dont elle montre les fonctionnements spécifiques. En général, la confiance-révélation serait plus narrative et servirait à trouver un sens à l'événement. Le confident émet de nombreux régulateurs et tente d'expliquer, de conseiller. La confiance-épanchement parle d'un « état d'âme », se veut plus argumentative et même les éléments de récit viennent comme appui argumentatif. Par contre, l'analyse du lien entre les confidences et les « maximes conversationnelles » est peu développé. Seule est mentionnée la nécessité pour le confident de coopérer intensément à l'élaboration de ces confidences, alors qu'il nous semble que certaines « maximes conversationnelles » sont plus particulièrement convoquées dans le rôle du locuteur. Une telle considération pourrait choquer, puisque la théorie des « maximes conversationnelles » les place toutes au même degré d'obligation, au point que le non-respect de l'une d'entre elles suffit à induire un sous-entendu conversationnel. Mais une littérature abondante s'est développée pour déterminer les prédominances de telle ou telle maxime. Chez Grice, nous l'avons vu, le principe de coopération se révèle être le principe fondamental, alors que chez Sperber et Wilson c'est celui de pertinence qui apparaît comme prioritaire. Notre hypothèse est la suivante :

aucun principe n'est en soi prioritaire, la notion de priorité relève du type d'interaction et des rôles de chaque interactant. Ainsi, la pertinence ou maxime de relation est peu opérante dans les confidences, alors que la qualité et la modalité ainsi que la quantité s'avèrent fondamentales pour celui qui se confie. Par contre, toutes ces maximes importent beaucoup moins que le principe de coopération pour le confident. Nous y reviendrons dans l'analyse des exemples extraits du corpus durassien.

Dans la littérature, la scène de confiance joue le rôle, déjà abondamment dégagé pour le théâtre, de révéler l'intériorité du personnage. Dans le roman, son rôle est théoriquement moins fondamental, puisque le romancier a tout à la fois le choix de recourir à un narrateur omniscient ou à une focalisation interne pour faire connaître au lecteur les sentiments, émotions ou pensées secrètes des personnages. Néanmoins, chez des romanciers comme Duras, qui ont pris le parti général d'une focalisation externe, ces scènes retrouvent la même importance capitale que dans le théâtre classique. Et les romans de Duras incorporeront de nombreuses confidences, quand ils ne seront pas tout simplement construits sur ce mode.

Globalement, on peut, au sein des romans durassiens, distinguer trois grandes modalités littéraires d'apparition de la confiance. La première prend la forme d'un auto-récit ou d'une autobiographie, comme *L'amant* où la romancière confie à ses lecteurs des éléments de sa propre vie. La deuxième est la structure de confiance qu'adoptent des romans comme *Le square* ou comme *Détruire*, où toutes les informations que possède le lecteur proviennent des confidences qu'Élisabeth Alione fait à Alissa, ou même comme *L'amante*, où un romancier-enquêteur tente par ses interviews d'arracher le secret de Claire Lannes, et qu'adopte également la deuxième partie de *L'après-midi*. La troisième et dernière modalité d'apparition est celle de la scène de confiance figurant dans la quasi-totalité des romans du *Ravissement aux Chevaux*, en passant par *Le consul*.

Mais indépendamment de ces modalités narratives, les scènes de confiance peuvent, selon des critères plus pragmatiques, se diviser en deux groupes en fonction du fait que ce seront des confidences imposées par le locuteur ou recherchées par l'allocutaire.

(1) Les confidences imposées.

Le consul comprend trois scènes de confiance entre le vice-consul et le directeur du Cercle, et une plus petite entre le vice-consul et Charles Rossett. Cette dernière, située aux pages 168 à 174 du roman, est le type même de la confiance-épanchement. Le vice-consul axe son épanchement sur deux éléments de l'ordre du *pathos* : une déclaration sous la forme de « je suis une plaie » et son amour pour Anne-Marie Stretter. L'intérêt de la scène se situe dans un fait évoqué, mais non examiné par Traverso, à savoir la situation selon laquelle le confident, comme cela se produit pour Charles Rossett, refuse son rôle. Traverso (1999 : 118) montre que le confident est soumis à « une double contrainte, risquant soit de paraître indifférent, soit de sembler "disputer le crachoir", voire s'appropriier l'histoire et l'émotion dont on lui parle ». Elle poursuit en disant que « pris, en quelque sorte, dans la nasse de la confiance, il peut chercher à s'en

dépêtrer ». Traverso ne fait cette remarque que dans le chapitre consacré aux confidences romanesques, comme si cette situation pouvait ne pas correspondre aux interactions réelles, alors qu'il nous semble qu'une telle situation pourrait se produire dans la vie, lors d'interactions de bistrot par exemple ou dans un cadre professionnel où, par l'acte de confiance, on tente de transformer la relation en profondeur, faisant basculer la relation professionnelle vers une relation amicale. Cette tentative peut alors faire l'objet d'un refus parce qu'en fait ce qui est refusé en profondeur, c'est le nouveau type de relation que la confiance crée.

Entre Charles Rossett et le vice-consul, la relation de départ n'est pas de l'ordre de l'intimité mais plutôt d'une proximité de travail. Les deux protagonistes appartiennent au même monde : le milieu blanc de Calcutta et travaillent tous deux dans le milieu diplomatique. Il s'agit donc d'une relation professionnelle. Ce passage met en lumière un élément qui n'a pas été évoqué, à notre connaissance, à savoir « l'élection du confident ». La personne qui choisit de se confier ou de s'épancher choisit quelqu'un qui n'a pas nécessairement envie d'écouter, ni de rentrer dans le système d'obligations quasiment contractuelles dans lequel le placerait la confiance. Seront alors mises en place des stratégies d'évitement.

Charles Rossett commence par un refus catégorique : « mais laissez-moi tranquille, je n'ai pas envie de vous parler... » (p. 168). La deuxième stratégie consiste à nier par un « mais non... » l'affirmation totalement dévalorisante du vice-consul pour lui-même, à savoir « je suis une plaie ». Néanmoins, les points de suspensions trahissent un certain fléchissement dans la détermination de Charles Rossett, qui d'ailleurs éprouve le besoin de sourire au vice-consul, de l'interroger sur les causes de ce sentiment et de le transformer finalement en « fatigue ». Transformation subtile, parce qu'elle désengage Charles Rossett de la nécessité de remonter le moral du vice-consul et que le seul remède contre cette fatigue serait d'aller dormir et donc de ne pas entamer le processus de confiance. La stratégie est habile et consiste en un déplacement du lieu émotionnel. Néanmoins, le fléchissement de la détermination Charles Rossett fait en sorte qu'il accompagne quand même le vice-consul dans sa chambre et là, on apprend que derrière cette espèce de confiance sur sa propre nullité, le vice-consul poursuit un autre but : obtenir des renseignements sur la fin de la soirée à l'ambassade et sur les relations possibles entre Charles Rossett et Anne-Marie Stretter. En fait, la confiance lui sert de stratégie pour créer une sorte d'intimité et enclencher l'obligation contractuelle de réciprocité de confiance qui lui permettrait d'obtenir les renseignements désirés. Il y a, en effet, une espèce d'obligation contractuelle qui veut que, si quelqu'un se livre, il faille également lui parler de soi, lui donner des renseignements d'ordre privé. Cette obligation permet d'atténuer le pouvoir que donne l'obtention de renseignements privés, voire intimes, sur un autre. Le risque est ainsi partagé. Elle réduit aussi le sentiment de honte qui peut résulter de s'être livré à quelqu'un qui reste, lui, dans le domaine public et enfin elle maintient une certaine égalité relationnelle dans la perte de la face positive. Évidemment, cette obligation de réciprocité est diluée chez les amis de longue date parce que dans « leur histoire conversationnelle » cette réciprocité a eu lieu, ou aura lieu un jour. Autrement dit, la réciprocité n'est pas obligatoirement simultanée, elle ne l'est qu'entre personnes qui se connaissent peu. Charles Rossett, quant à lui, donne très vite le renseignement demandé, espérant sans doute qu'en répondant ainsi, il échappera une

fois pour toutes au vice-consul, mais en revanche il refuse par un violent « de quoi vous mêlez-vous ? » (p. 169) de rentrer à son tour dans la confiance. Il revient alors à la première stratégie d'évitement, la fatigue du vice-consul. Mais ce dernier réenclenche sa stratégie de confiance portant sur son amour pour Anne-Marie Stretter. Charles Rossett ne parvient plus à l'arrêter : « Charles Rossett ne répond pas. Il doit lui dire quelque chose pour arrêter ce qu'il nommera lui aussi le délire du vice-consul » (p. 170). Le vice-consul joue alors sur une autre gamme, il rappelle à Charles Rossett une des obligations du confident, celui de conseiller : « je voudrais que vous me donniez un conseil, comment rattraper ça ? ». La demande de conseil est évidemment flatteuse et Charles Rossett tente une nouvelle fois de la refuser mais, pour la justifier, il commence lui-même à se confier, ce que souligne le texte : « Je suis en train de lui dire une chose que je ne devrais pas dire, pense Charles Rossett, mais l'impatience du vice-consul appelle la confiance de façon irrésistible » (p. 171). Le terme « confiance » est clairement mentionné. Cette entrée dans la confiance de Charles Rossett s'accompagne d'un trouble émotionnel puisqu'il se met à bredouiller. Le vice-consul en profite d'ailleurs pour continuer sur la révélation de son amour désespéré pour Anne-Marie Stretter. L'attitude de Charles Rossett est maintenant de l'ordre de l'émotionnel. Le texte dit « Charles Rossett ne peut plus entendre, il ne peut plus ». La répétition narrative marque la profonde exaspération du confident. Le vice-consul le sent, sans doute, puisqu'il utilise une formule de politesse « j'espère que je ne vous ennuie pas trop... » à laquelle Charles Rossett, en homme courtois qu'il est, se doit de répondre par un « je vous en prie... ». La stratégie du vice-consul est fine, puisqu'elle replace la scène privée dans le champ des mondanités. Charles Rossett n'a plus aucune réaction d'ordre rationnel, « il veut fuir » (p. 173). La colère commence à monter « il est en colère, il ose » (p. 173). Son audace consiste à remettre en cause la sincérité du vice-consul et à ruiner ainsi toute la valeur des confidences : « D'ailleurs je ne crois pas ce que vous venez de me dire » (p. 173). Le vice-consul tente de réengager une discussion sur l'amour et Charles Rossett ne peut plus que « crier qu'il s'en va mais il ne part pas ». Le vice-consul fixe un rendez-vous au Cercle le soir pour poursuivre la séance, il tente de remplacer le directeur du Cercle par Charles Rossett, mais celui-ci parviendra enfin à se dérober.

La description de cette scène a le mérite de mettre en lumière trois grands éléments liés aux fonctionnements relationnels, interactionnels et conversationnels de la confiance.

Tout d'abord, sur le plan relationnel, le rapport d'intimité n'est pas un préalable obligatoire, mais la confiance institue un rapport d'intimité entre des êtres qui peuvent n'être au départ que de vagues connaissances. Les confidences peuvent même se faire à des inconnus, ce qui éviterait le sentiment de honte éprouvé à l'idée de s'être livré à quelqu'un qu'on est amené à revoir. Ceci a, à notre avis, deux implications sur le rôle relationnel de la confiance : soit elle confirme le rapport relationnel quand elle se fait entre amis, soit elle transforme la relation en relation d'intimité si elle se produit dans un rapport relationnel de distance. C'est dans ce cadre qu'elle peut faire l'objet de stratégies d'évitement, lorsque le confident sélectionné ne souhaite pas transformer la distance de la relation et c'est dans ce cadre aussi que Lacroix (1990 : 279) peut affirmer que « rien n'est plus étranger au savoir-vivre que l'épanchement, la confession, la confiance, l'étalage du

moi, la franche révélation ». La confiance est fondamentalement impolie parce qu'elle « force la main » au confident, lui imposant une relation dont il n'a peut-être pas envie, et qu'elle revient à imposer à l'autre sa personne.

Ensuite, sur le plan des rôles interactionnels et conversationnels, c'est l'auteur des confidences qui, ici, élit un partenaire pas toujours volontaire ; c'est donc un cas particulier de la confiance auto-initiée étudiée par Traverso et qui, se déroulant entre amis de longue date, s'impose dans le cadre relationnel global. Le rôle de confident est en fait très difficile sur tous les plans. Il présuppose la création d'un rapport intime, nous l'avons dit, qui n'est pas nécessairement souhaité. Il déclenche une nécessité d'écoute active demandant des capacités à atténuer les éléments tragiques, à conseiller, à expliquer et surtout la confiance exige une forme d'empathie. Elle engage aussi à une certaine réciprocité dans les confidences afin de maintenir les jeux de face et de limiter autant que faire se peut la relation de pouvoir. Enfin, le rôle conversationnel du confident est limité à l'émission de régulateurs, au principe de coopération et à quelques actes de langage du type de l'explication ou du conseil. Ce rôle est également dangereux pour les faces. Aussi, lorsque le confident refuse son rôle, doit-il essayer de s'en dégager, mais les stratégies d'évitement amènent très vite à la violence parce qu'on refuse à la fois une intimité proposée et une valorisation de sa propre face, finalement sous le prétexte mineur d'envahissement de territoire. Celui qui veut alors continuer à parler est obligé de mettre au point des stratégies où sont rappelées implicitement toutes les obligations du confident : écouter, répondre, donner des conseils, se confier à son tour.

Enfin, sur le plan des règles qui régissent l'interaction, on constate que la sincérité du locuteur, qui relève de la maxime de qualité, est une des conditions *sine qua non* de la confiance, parce qu'en fait les confidences peuvent être un instrument pour atteindre un objectif autre et qu'elles apparaissent alors, en fonction du contrat de confiance, comme moyen de faire parler l'autre. Ces confidences sont alors de « fausses confidences » dans la mesure où celui qui se confie contrôle alors parfaitement ce qu'il dit et que, dans la confiance, il y aurait toujours une part incontrôlée. Ces « fausses confidences » sont celles que fait apparemment le directeur du Cercle au vice-consul. En fait, pour qu'une confiance soit pure, il faut qu'elle soit sincère, c'est-à-dire qu'elle corresponde à un secret fondamental et non à un secret de pacotille, et surtout à une intentionnalité pure qui n'a d'autres objectifs que de s'épancher ou de se révéler soi-même à l'autre pour trouver un réconfort ou une solution, l'autre figurant dans le deuxième cas comme une sorte de double rationnel de soi-même. Et sans aller jusqu'à confirmer les dires d'un des personnages féminins du film « *Un étrange héritage* » (France 3 : 8 juillet 2000) qui déclarait : « j'ai horreur des confidences. On les fait à voix basse parce qu'elles sont toujours fausses », il semble toujours intéressant de s'interroger sur l'intentionnalité réelle des confidences, comme le font la plupart des narrateurs durassiens. Pour le confident par contre, c'est le principe de coopération, fondamental chez Grice, qui est primordial.

Traverso a montré que, pour les « confidences-épanchement », se passe, dans l'exemple de son corpus, une inversion dans l'émotionnel : la personne qui se confie est, au début, désespérée et finit par dire que ce n'était pas si grave, alors que le confident, qui au départ atténuait l'importance de la chose, se trouve consterné à la fin. Nous retrouvons la même inversion dans cette scène du *Consul* où au départ Charles Rossett

est très froid et rationnel face à un vice-consul ému, alors qu'à la fin c'est lui qui est en proie à une série d'émotions passant de la gêne à la colère quand le vice-consul retrouve toute sa lucidité au point de proposer un rendez-vous pour le soir.

Nous retrouvons les mêmes rôles dans *L'après-midi* entre la femme de Michel Arc qui choisit de faire ses confidences à M. Andesmas, ainsi placé dans le rôle de confident-victime. Le texte explicite clairement l'élection du confident et son état de victime :

- Il n'y a qu'à vous que je peux parler d'elle, vous le comprenez ? [...] L'impossibilité totale dans laquelle se trouve M. Andesmas de trouver quoi faire ou dire pour atténuer ne fût-ce qu'une seconde la cruauté de ce délire d'écoute, cette impossibilité même l'enchaîne à elle Il écoute comme elle, et pour elle, tout signe d'approche de la plate-forme. (Après-midi : 100-101).

Un verbe comme « enchaîner » et une expression comme « la cruauté de son délire d'écoute » - où « délire » réfère au locuteur et « écoute » à l'allocutaire - marquent le lien indissoluble qui lie le confident à la personne qui se confie. Quant à la dernière phrase de l'extrait, elle témoigne d'une profonde empathie qui, dans le contexte du roman, est présumée entre la jeune femme qui assiste au ravissement de son mari par cette jeune fille, l'enfant de M. Andesmas, et ce vieillard qui lui aussi se trouve dépossédé de sa fille par Michel Arc.

La suite du texte analyse assez finement les différentes phases par lesquelles peut passer un confident et permet ainsi d'affiner ce rôle interactionnel. L'accent est tout d'abord mis sur le principe de coopération :

- Vous en étiez, Madame, dit précipitamment M. Andesmas, vous en étiez à me dire que les rideaux de l'épicerie s'étaient écartés (Après-midi : 103 ; nous soulignons) - Elle a traversé la place, dit M. Andesmas, vous en étiez là (Après-midi : 105 ; nous soulignons)

Ensuite, les réactions émotionnelles du confident vont être soulignées :

- Elle est sortie avec ? Avec ? - Oui ! cria-t-elle. Un gros rire sourd et prolongé secoua le corps de M. Andesmas. Elle, elle eut un éclat de rire haut, qui s'arrêta à mi-chemin de sa montée. - Avec des bonbons ! continua-t-elle (Après-midi : 108).

Le principe de coopération continue, et une empathie par le rire s'installe entre les deux interactants. Empathie que Duras fait partager à son lecteur en déjouant le mécanisme interprétatif : vu le contexte, le « sortir avec » amène le lecteur à croire qu'il s'agit de Michel Arc, mais il ne s'agit que de « bonbons ». Le double circuit communicationnel joue une fois de plus en production d'humour chez la romancière.

Mais l'émotion suscitée par la confidence va peu à peu évoluer de la joie à la douleur et de la douleur à l'indifférence au moment où Mme Arc arrive au noyau de la confidence :

M. Andesmas est comblé de paroles, il tremble sous ce flot inaccoutumé de paroles (Après-midi : 109). Elle se tait. Et dans ce silence, par elle provoqué, le souvenir gracieux d'une douleur ancienne se glisse dans les entrailles de M. Andesmas (Après-midi : 109). Elle s'approche du gouffre à pas mesurés, n'attendant aucune réponse de M. Andesmas. [...] La crainte de M. Andesmas de la voir s'approcher du gouffre est si violente qu'il pourrait croire que sa vieillesse, en cet instant, dans l'inadvertance, se retire de lui. - Vous dormez, monsieur

Andesmas ? Vous ne répondez plus ? (Après-midi : 111-112). - Je ne savais rien. Mais ça ne change plus rien pour moi entre le savoir ou l'ignorer (Après-midi : 116). - Mais Michel Arc est un homme admirable, dit-elle. Ne soyez-pas inquiet. - Je ne crois pas l'être, dit M. Andesmas, encore que peut-être vous ayez raison, je peux l'être sans le savoir. Tout m'arrive si confusément à l'esprit qu'au contraire d'être inquiet il se peut que je sois heureux d'être ainsi avec vous dans la confiance. - Faites un effort, écoutez-moi encore, supplia-t-elle (Après-midi : 117-118 ; nous soulignons). M. Andesmas prétendit que ce fut à partir de ce moment-là qu'il se lassa, qu'il commença à se détacher d'elle, même d'elle, de cette femme, la dernière qui se serait approchée de lui (Après-midi : 118). La femme se trouva privée de son attention et s'en inquiéta. - Vous allez vous endormir, monsieur Andesmas, si je continue à parler de lui ? - Je ne sais pas, dit encore distraitemment M. Andesmas (Après-midi : 118).

L'analyse de l'évolution des émotions est d'autant plus fine qu'elle permet de dégager la parfaite synchronie entre locuteur et confident. Au début, c'est la femme de Michel Arc qui domine, elle répond à l'impatience de M. Andesmas par un « j'ai mon temps, j'ai du temps, pour vous le raconter » (p. 103), mais au fur et à mesure que le désintérêt de M. Andesmas se fait jour, elle devient de plus en plus demandeuse et va même jusqu'à le supplier de l'écouter. Elle passe ainsi subrepticement de la confiance-révélation censée intéresser le confident à la confiance-épanchement proche du délire qui n'intéresse plus le vieillard. Et elle en arrive progressivement à l'après-confiance :

Ah, je les sens déjà venir dans ma vie, les autres hommes [...] qui me débarrasseront de son souvenir, et même du souvenir de cet instant que je vis là devant vous, qui est difficile, presque insurmontable mais que je surmonte comme vous pouvez le voir, grâce à votre présence si polie. Alors j'aurai honte de vous avoir parlé de ça, de vous avoir fait confiance de ces difficultés passagères. Vous serez mort peut-être ? (Après-midi : 120 ; nous soulignons).

Cet extrait, utilisé déjà pour illustrer le sentiment de honte qui surgit rétrospectivement chez celui qui se confie, souligne à la fois le rôle d'apaisement que joue la confiance et le contraste dans l'attitude du confident : attitude polie chez quelqu'un qui est censé être en empathie. Traverso (2000 : 208) a déjà mis en lumière ce contraste apparent lorsqu'elle dit :

Dans cette situation, l'objectif du locuteur n'est pas, a priori, de transmettre son émotion à son interlocuteur : on n'attend pas du confident, à qui l'on raconte la tristesse qui a résulté d'un événement tragique qui nous a touché, qu'il éclate en sanglots, encore moins de celui à qui l'on confie qu'on est amoureux qu'il le devienne aussi. [...] Pourtant un confident impassible est sans doute un piètre confident. Les émotions qu'il lui revient de manifester doivent être adaptées à celle évoquée par son interlocuteur.

Traverso, à l'inverse de Duras dans ce texte, privilégie l'émotionnel, mais ce paradoxe peut, à notre sens, être résolu par le fait que l'attitude attendue est celle d'une émotion rationalisée. Le confident doit être en sympathie profonde avec le locuteur, être dans la disposition de pouvoir comprendre l'émotion ressentie, mais sans l'éprouver à son tour parce qu'il doit soit être un reflet de soi-même, le plus neutre possible, soit pouvoir intellectualiser les causes et conséquences du trouble, objet de confiance. M. Andesmas est donc en théorie le réceptacle parfait. Il partage avec Mme Arc l'état d'attente et le

sentiment d'une absence, voire d'un ravissement, ce qui le rend apte à partager l'émotion. Sa qualité de vieillard somnolent l'amène à une certaine impassibilité qui devrait aider l'autre à surmonter son trouble. Pourtant l'état d'ataraxie auquel est arrivé le vieillard et le désintérêt dont il fait preuve après les révélations provoque finalement l'échec de la confiance-épanchement :

- Ah, quelle difficulté, raconte-t-elle, quelle difficulté il y a à décrire cette douleur si simple, une douleur d'amour. Quel délicieux soulagement ç'aurait été de rencontrer quelqu'un à qui pouvoir le raconter ! Comment décrire quoi que ce soit à ce vieillard qui est sorti de toutes les difficultés excepté celle d'avoir à mourir, seulement ? (Après-midi : 122).

L'empathie souhaitée ne peut arriver. Peut-être parce que Mme Arc s'attendait à provoquer à la fois trouble et douleur chez M. Andesmas, à le faire parvenir au même état qu'elle, dans la mesure où ses confidences deviennent des révélations puisqu'elles contiennent des informations sur sa fille, totalement inconnues de lui. Ainsi se trouve posée la différence entre confiance et révélations. On pourrait placer la ligne de démarcation entre les deux en signalant que les confidences portent sur soi-même, alors que la révélation concerne les autres ou l'autre. Ainsi les livres de Yann Andréa sur Duras s'apparentent-ils à la révélation et non à la confiance. Et ce qui est confiance pour l'un peut devenir révélation pour l'autre.

C'est donc *L'après-midi* qui permet d'affiner le rôle joué par l'émotion au sein de la confiance. Le sentiment de honte du locuteur est clairement mentionné comme effet rétrospectif de la confiance. L'émotion convoquée est la douleur, c'est à ce niveau qu'une certaine empathie est demandée, mais le confident passe par des états émotionnels variés allant du rire aux larmes en passant par des formes de crainte face à la révélation. Quant à l'attitude émotionnelle recherchée chez le confident, les extraits témoignent de toute l'ambiguïté de l'attente : l'élection du confident présuppose la croyance en une possibilité d'empathie, pourtant une attitude polie (c'est-à-dire contraire, selon Lacroix 1990 : 279, à l'attitude pathétique) est attendue de sa part. Mais cette attitude polie doit correspondre à un contrôle rationnel de l'émotion et non à une indifférence totale : il faut que l'autre comprenne l'émotion. Cette absence de participation émotive lorsque la confiance prend la forme d'un épanchement va conjointement engendrer chez M. Andesmas une dérogation au principe de coopération nécessité au niveau conversationnel par la confiance :

M. Andesmas lui coupa la parole. - Valérie a traversé la place le paquet de bonbons à la main. Et puis ? (Après-midi : 121).

En revenant ainsi au début de la confiance, il s'agit en fait pour M. Andesmas de couper le délire de Mme Arc qui s'invente une séduction future, qui s'imagine un prochain amant. Le délire que nous définirons dans le cadre conversationnel comme une attitude profondément monologale est en fait le risque de la confiance-épanchement. L'interlocuteur se trouve alors dans l'obligation de la couper, pour revenir au sujet de la confiance. Le cas sera encore plus flagrant dans les scènes du *Consul*. Le risque fondamental de la confiance est de sombrer dans le monologue, risque d'autant plus grand que l'on se confie à un autre soi-même ou à un parfait inconnu dont l'objectivité présumée peut servir d'effet miroir et renforcer l'aspect monologue.

(2) Les confidences recherchées.

La situation complètement inverse, dans la mesure où c'est le confident qui sollicite la confiance, se présente dans *Les chevaux*, *Le ravisement* et *Détruire*. Il est à noter que, dans les trois cas, les confidences se produisent entre femmes alors que, dans les autres cas, c'était entre hommes ou entre femme et homme. Duras active ainsi indirectement un des stéréotypes féminins : la curiosité. Dans les deux premiers cas, une stratégie d'évitement est mise en place, mais cette fois de la part de la personne qui est censée se confier :

- On s'est disputés, dit Sara. - Je vois, dit Diana. Elle ajouta : Et pourquoi ? - Pour des choses sans importance, dit Sara. Elle fit un geste vague. Diana se pencha vers elle tout en ne cessant pas de la regarder. - Vraiment sans importance ? - Vraiment (Chevaux : 122).

Dans ce cas, c'est Sara qui avait initié une thématique privée. Diana en l'interrogeant sur les causes ne déroge pas vraiment aux lois du genre. C'est son insistance qui devient suspecte.

L'attitude globale de Tatiana est aussi de susciter les confidences de Lol. Toute une stratégie paraît avoir été mise en place d'abord pour créer la dyade :

Pierre Beugner fait des points. Je le regarde. Il m'a dit, en sortant du théâtre, qu'il fallait laisser Tatiana et Lol V. Stein seules ensemble un moment, avant de les rejoindre. Il était probable, avait-il ajouté, que Lol devait avoir à faire une confiance importante à Tatiana, l'insistance qu'elle avait mise à vouloir la revoir le prouvait (Ravisement : 88).

Ensuite, des signaux non verbaux sont émis :

Le sourire de Tatiana lorsqu'elle réussit à avoir Lol pour elle je le reconnais. Elle attend la confiance, elle l'espère neuve, touchante mais douteuse, assez maladroitement mensongère pour qu'elle, elle y voie clair (Ravisement : 147).

Et enfin, la question surgira sur le bonheur de Lol (p. 148). Elle sera reformulée trois pages plus loin avec la même insistance que Diana avec Sara :

- Dis-moi quelque chose sur le bonheur, dis-le moi. Lol demande, sans agacement, avec gentillesse : - Pourquoi Tatiana ? - Quelle question Lol (Ravisement : 151).

Dans *Détruire*, Alissa forcera les confidences d'Élisabeth Alione qui se laissera dominer toute la scène jusqu'à l'aveu d'adultère. Alissa va jusqu'à récuser l'obligation de réciprocité des confidences. Quand Élisabeth l'interroge sur Stein (p. 78), elle écarte violemment le sujet. Alissa se permet aussi de juger Élisabeth et de dénoncer sa culpabilité qu'elle situe dans l'acte d'aveu au mari :

- [...] C'est parce que vous avez montré cette lettre à votre mari que vous êtes tombée malade. C'est de ce que vous avez fait là que vous êtes malade (Détruire : 98).

Clin d'oeil à *La princesse de Clèves* ? Peut-être, mais ce qui est certain, c'est qu'Alissa jouit et abuse du pouvoir que donnent les confidences. Elle révèle au mari sa connaissance de la vie d'Élisabeth (p. 115) brisant ainsi un autre pacte, celui du secret. Ainsi le secret intervient à un double niveau au sein de la confiance : objet de la

révélation mais aussi lieu d'un pacte.

Cette rupture du secret des confidences se retrouve dans les deux grandes scènes de confiance du *Consul* dont l'étude permettra d'affiner la limite entre les confidences et l'aveu, mais aussi d'éclairer d'autres mécanismes du phénomène. Pourtant le cas est différent parce que les deux protagonistes connaissent la nature publique de ces confidences, qui s'apparentent dès lors aux confidences médiatiques. Faites à un individu particulier, elles sont destinées à la société tout entière, comme la confiance médiatique est en fait destinée à un public :

Ce que deviennent ses paroles dans Calcutta, le vice-consul semble l'ignorer. Il l'ignore. Personne, à part le directeur du Cercle, ne lui adresse la parole. Le directeur du Cercle est souvent questionné sur ce que lui raconte le vice-consul. À Calcutta on veut savoir (Consul : 75). Le directeur du Cercle dort. - Quelle barbe ! dit-il. Le vice-consul le réveille. - C'est sans doute ce qui intéressera le plus les gens, ce que je vous confie là. Ne dormez pas. À votre tour, directeur (Consul : 85). - Directeur, parlez à qui veut l'entendre, racontez à qui veut l'entendre tout ce que je vous raconte. S'ils s'habituent à moi, je resterai un peu plus à Calcutta. Êtes-vous content ce soir, directeur ? (Consul : 89).

Si la nature de la déformation de ses propos n'est pas connue du vice-consul, le fait qu'ils soient diffusés est non seulement su, mais encore utilisé. Le vice-consul apparaît encore une fois comme un manipulateur. Il utilise ses confidences pour se faire accepter par la société blanche. Les confidences ne sont donc ni pures, ni sincères. Il utilise aussi l'intérêt qu'elles peuvent susciter pour réveiller l'écoute fléchissante de son interlocuteur. Nous nous trouvons donc à l'intérieur d'un dispositif général de trope communicationnel, tout comme dans le dispositif médiatique ou théâtral³²¹.

Parfois, le directeur du Cercle refuse d'être l'objet de la manipulation du vice-consul et déclare :

- Des tennis je ne parlerai à personne, dit le directeur, même si vous me le demandiez (Consul : 90).

En fait, l'étude des scènes de confidences amène à considérer le personnage du vice-consul sous un autre angle. Au lieu d'être uniquement le meurtrier, objet d'une exclusion totale de la part des milieux blancs de Calcutta, il devient une figure de manipulateur, d'intelligence lucide et diabolique reliée à la figure d'une certaine forme de folie. En fait, les grandes figures durassiennes sont des êtres de manipulation. Qu'il s'agisse d'Anne Desbaresdes qui amène Chauvin à rejouer son scénario ou Lol qui manipule J. Hold et Tatiana dans son propre cinéma, tous les personnages principaux utilisent les autres, les amènent où ils veulent. Mais ils se sauvent parce qu'aucune fin utilitaire n'y est recherchée et que le jeu qu'ils mènent les conduit à l'autodestruction.

En outre, ces deux grandes scènes, qui s'étendent de la page 74 à la page 91, et la troisième qui clôt le roman, permettent d'affiner le fonctionnement des confidences durassiennes. Elles font l'objet d'une description très minutieuse du cadre participatif, les deux hommes s'écartent des autres pour entamer le processus qui revêt, comme souvent chez Duras, un aspect rituel par son caractère itératif (« chaque soir le directeur du

³²¹ Pour l'étude du dispositif théâtral, voir Kerbrat-Orecchioni (1996c : 36-37).

Cercle... », « le directeur attend qu'il le fasse chaque soir. Voici, il le fait »). L'alcool aide le processus, ici comme dans *Moderato* d'ailleurs. L'obligation de réciprocité est mise en évidence et fait même l'objet d'une manipulation. Le directeur du Cercle lance une fausse « confiance-amorce » qui en vertu de la règle de réciprocité déclenche les confidences du vice-consul :

Le directeur du Cercle sait s'y prendre avec le vice-consul : il raconte des choses anodines que le vice-consul n'écoute pas mais qui, quelquefois, à la fin, déclenchent sa voix sifflante. Parfois le vice-consul parle très longtemps de façon inintelligible. Parfois son discours est clair (Consul : 75).

La manipulation est clairement mise en évidence dans sa fonction de déclencheur. Toutefois le résultat est profondément aléatoire puisque, comme le prouve la mention du paraverbal, soit elle aboutit au monologue-délire, soit au dialogue-confiance. Fait que confirme aussi la citation suivante :

Le vice-consul n'attend aucune réponse du directeur du Cercle. Le directeur ne bronche pas. Parfois le vice-consul délire, à son avis. Le mieux est d'attendre que le délire le quitte et que le vice-consul revienne vers un propos moins confus (Consul : 79).

Le respect ou le non-respect des « maximes conversationnelles » est très clairement souligné. Le principe de coopération est mis en évidence par le questionnement constant aidant l'autre à poursuivre, par les encouragements du type « allez, je vous écoute » (p. 79). En fait, lorsque le directeur ne coopère pas, lorsqu'il va jusqu'à s'assoupir, c'est que le vice-consul délire :

Il s'arrête de parler. Le directeur ne bronche pas. De nouveau, ce soir, gravement, le vice-consul délire (Consul : 84).

Clarté, sincérité et exhaustivité participent des obligations de l'auteur de confiance. Elles sont périodiquement rappelées par le texte durassien :

Je ne sais jamais quand vous me racontez des balivernes, monsieur de H. (Consul : 87). - Que me cachez-vous, monsieur ? - Rien, directeur. Les yeux du vice-consul ne mentent pas (Consul : 88).

Ce respect des maximes de qualité, de quantité et de modalité est rarement appliqué par les locuteurs durassiens. Quand ils ne versent pas dans le délire, ils sombrent dans le mensonge. D'autre part, ils gardent quasiment toujours le silence sur l'événement essentiel. Ainsi, le vice-consul qui s'épanche sur son passé, jusqu'à l'aveu même de sa virginité, garde le silence sur Lahore :

- Mais sur Lahore, monsieur, un mot, allez (Consul : 211). - Rien d'autre, vous n'avez rien d'autre à me dire, monsieur ? - Rien, non, directeur (Consul : 212).

Le *Consul* se clôt sur cette impossibilité de poursuivre la confiance, sur ce non respect de la maxime de quantité. Ce refus dénote à la fois l'impossibilité pour le héros ou l'héroïne de nommer son être, et pour l'écriture de l'éclairer. Chez Duras, l'échec de la confiance aboutit à un échec du héros et à l'échec de l'écriture en elle-même. Un mécanisme identique se retrouve dans *L'amante* où Claire Lannes refusera de dire à l'intervieweur où se trouve la tête, amenant ainsi son désintérêt. Un désintérêt représentatif peut-être de celui du lecteur pour un personnage dont il ne peut atteindre ni la réalité, ni la vérité essentielle ou de celui du romancier pour un personnage dont

l'écriture ne peut maîtriser la vérité. Le confident devient ainsi une sorte de double textuel du lecteur.

Pourtant certains aveux se sont produits : la virginité du vice-consul, l'accusation du meurtre du père :

- Je vous crois lorsque vous dites que vous êtes vierge, dit le directeur. Il semble satisfait par cet aveu (Consul : 77). - Je vais dans des surprises-parties où je me tais. On m'y montre du doigt : C'est lui qui a tué son père (Consul : 88).

De même Claires Lannes a avoué le meurtre de sa cousine, et Élisabeth Alione son adultère. Dès lors, au détour de la confiance se trouve toujours quelque aveu : acte coupable, perte totale de sa face positive. Pourtant, chez Duras, les actes avoués, condamnés par le social, passent sans drame parce qu'ils ne sont pas le noyau de l'être mais simplement sa manifestation extérieure. L'écriture procède d'une minimalisation de l'aveu ou de la culpabilité sociale pour déplacer le problème vers la confiance³²². On y verra un autre aspect subversif de l'écriture durassienne, en comparaison notamment de l'idéal classique, exprimé dans *Phèdre* ou dans *La princesse de Clèves*, qui identifie la confiance à l'aveu de culpabilité justifiant ainsi la condamnation de l'héroïne par le texte.

(3) Synthèse.

La confiance durassienne prend toujours la forme première d'une confiance-épanchement, selon la classification de Traverso (1996 : 213), dont la révélation centrale est exclue puisque le personnage n'arrive qu'à des révélations mineures sur son être, scandaleuses peut-être pour la société mais minimisées par l'écriture à la fois pour lui-même et pour le lecteur. Tout ce rapport entre confiance et aveu se retrouve dans le lien que tisse Duras avec l'autobiographie, rapport déjà mis en évidence par Rousseau lorsqu'il intitule son autobiographie *Les confessions*, présupposant une culpabilité centrale relevant de l'aveu :

L'autobiographie est placée, depuis ses origines, sous le signe de la confession, ce terme manifestant bien l'importance de l'aveu dans la mise en oeuvre de ce genre littéraire. Les Confessions de saint Augustin ne sont plus guère évoquées de nos jours. Par contre, celles de Rousseau restent la référence des auteurs qui entreprennent de parler à la première personne (Armel 1990 : 37).

Ceci nous amène naturellement à étudier *L'amant*, c'est-à-dire le cas de l'autobiographie où, selon l'expression de Traverso (1999 : 115), « la confiance, tirant parfois vers la confession, constitue le cadre englobant du récit ». Pour ce roman, dont le caractère autobiographique ne fait aucun doute puisqu'il a été formulé explicitement par son auteur, se retrouvent à la fois le problème de la sincérité, voire de la vérité, celui de l'existence même d'une confiance à caractère public et surtout celui de la limite entre confiance et aveu dont le livre d'Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie* témoigne à plusieurs reprises :

L'Amant apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confiance sur un passé familial et amoureux peu ordinaire. Le scandale et l'exotisme y apportent un attrait supplémentaire (Armel

³²² La culpabilité est ici remplacée par la honte, comme nous l'avons vu dans l'étude des émotions.

1990 : 13). Ce texte rassemble pour la première fois ce qui était éparpillé de livre en livre, de confidence en confidence, autour d'un fil conducteur directement lié à la vie de l'auteur [...] (Armel 1990 : 14). Avec ce livre, elle franchit l'étape, difficile, de l'aveu. [...] Lecteurs et critiques ne se sont pas trompés en percevant dans L'Amant la force d'un aveu, mais l'ambiguïté demeure totale sur la nature du pacte de vérité signé par Marguerite Duras (Armel 1990 : 23-24).

Ces trois remarques d'Armel nous permettent de mettre en évidence le fonctionnement durassien de cette confession autobiographique. En fait, toute l'oeuvre de Duras est une espèce de confession dans la mesure où elle y distille les éléments de sa vie, ou de sa vision de la vie, mais avec *L'amant* se situe le premier aveu autobiographique : « je vous raconte ma vie ». Elle confesse son amour-haine pour sa mère, la criminalité du frère aîné, son amour pour le cadet et enfin sa rencontre « scandaleuse » avec l'amant chinois qui constitue la confidence-révélation ou l'aveu d'événement. Mais elle brouille, comme le signale Armel, les éléments strictement référentiels reliés à la temporalité ou à la description d'espace pour restituer ses éléments par le filtre de sa conscience dans une sorte de mémoire subjective à la Proust. Cette attitude, elle en fera d'ailleurs elle-même le commentaire lorsqu'elle parle du livre d'Antelme, *L'espèce humaine*, en des termes qui, mal compris, scandaliseront mais qui traduisent toute sa vision sur la conscience interprétative :

Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne (Douleur : 77).

La phrase n'émet pas de doute sur la « vérité » de la chose, mais signale simplement que toute relation passe inévitablement par une conscience et est donc éminemment subjective. Ainsi se trouve complètement brouillé le pacte de vérité ou, selon Lejeune (1996 : 36), le « pacte référentiel » permettant au lecteur de soumettre le texte à l'épreuve de « vérification » les éléments donnés. Annaud, dans son film, ne respectera pas ce parti pris et redonnera une dimension référentielle à cette autobiographie filmée, ce que Duras ne pourra supporter. L'émission *Apostrophes* (1984) que Pivot consacre à *L'amant* jouera, elle aussi, sur ce pacte référentiel. Certains éléments seront confirmés, d'autres au grand dam de Pivot, infirmés. Le rapport de l'autobiographie et des confidences-confessions (la différence entre ces deux dernières appellations est de l'ordre du sentiment de faute et de culpabilité) mériterait d'être revu à la lumière de la dichotomie mise en place par Traverso (1999 : 113). L'autobiographie se situe plutôt vers la confidence-révélation où « celui qui se confie apporte des informations nouvelles (intimes ou secrètes) », la confession est plutôt de l'ordre de la confidence-épanchement. Duras mélange les genres, elle révèle, mais ce qu'elle révèle est de l'ordre de l'émotionnel. Elle s'épanche mais dans la froideur. Cette forme de confidence faite au lecteur déroge au mécanisme communicationnel régi par ce type d'interaction où le rôle du confident est prédéterminé par les composantes suivantes : abandon de l'espace conversationnel, manifestation d'intérêt, empathie et coopération très marquées dans la production des confidences (incitation à commencer, à poursuivre). Elle confine alors au monologue, risque nous l'avons vu de la confidence, mais peut être sauvée du délire par le dédoublement du « je » ou par la projection d'un lecteur. Par contre, la confidence médiatique déroge beaucoup moins à la structure conversationnelle de ce type d'interaction parce que l'intervieweur se trouve déjà dans le principe d'abandon de l'espace conversationnel à l'invité, il doit aussi par ses questions et ses encouragements contraindre l'autre à poursuivre son propos et enfin l'interview aura

deux conditions de réussite : la révélation ou l'épanchement. Tout cela rend l'interview médiatique très proche de la confiance qui en constitue le modèle. Il ne faut donc pas s'étonner si ces entretiens médiatiques jouent, comme l'a démontré Durrer (2000), sur l'aspect confiance qu'ils mettent en scène. Opérant de cette façon, ils désignent leur réussite. Duras, comme le souligne Armel, est fascinée par l'entretien journalistique :

Marguerite Duras est en fait très intéressée par cette forme de dialogue particulière que constitue l'entretien de type journalistique : c'est même le point de départ d'un de ses romans-pièces de théâtre, L'Amante anglaise (1967), construit sur le principe de l'interview enregistrée au magnétophone et destinée à servir de matière première à un livre (Armel 1990 : 65).

Le lien entre la confiance et l'interview se trouve donc explicitement établi ainsi que celui plus fondamental avec l'acte d'écrire.

Lorsqu'on compare les confidences durassiennes et les interactions réelles, force nous est de constater que Duras s'avère être, une fois de plus, une analyste remarquable des conversations. La quasi-totalité des points relevés par Traverso sont soulignés par la romancière sous forme de commentaires narratifs ainsi que toute dérogation au fonctionnement décrit, avec toutefois une attention particulière sur les points suivants : la règle de réciprocité, l'insistance sur le principe de coopération de la part du confident, alors que ce sont les autres maximes (clarté, sincérité, exhaustivité) qui revêtent une importance particulière pour le locuteur. Elle éclaire donc parfaitement les éléments du « pacte de confiance ». Si on les envisage sur le plan des relations interpersonnelles, les confidences durassiennes se font souvent à de parfaits inconnus, seuls *Le rapt* et *Les chevaux* les montrent dans le cadre d'une amitié. Dès lors, il arrive souvent chez Duras que le confident refuse son rôle. *Le consul* analyse à merveille les stratégies d'évitement mises en place par le confident pour échapper à la relation d'intimité que la confiance nouerait, et le lien entre confiance et amitié y est explicitement formulé par le vice-consul : « [...] on n'était pas de vrais copains, on ne se confiait pas de secret ». La confiance y devient une condition *sine qua non* de l'amitié. Mais ces confidences durassiennes sont souvent de fausses confidences : elles n'aboutissent qu'à des révélations minimisées par le texte et elles font surtout l'objet d'une manipulation dans la mesure où elles sont, en fait, destinées d'une manière ou d'une autre à un public. Dès lors, elles jouent un rôle essentiel dans l'univers durassien parce qu'elles deviennent métonymiques du travail d'écriture : c'est par ce biais que l'auteur choisit de révéler une certaine intériorité des personnages, mais ce qui y est révélé n'est pas de l'ordre de la substance de l'être (il manquera toujours la tête du cadavre, le pourquoi de Lahore, la domination de la fêlure d'une Lol ou d'une Élisabeth Alione). Elles aboutissent donc, comme l'écriture, au silence fondamental et donc au désintéret du confident-lecteur.

Confidences et narration sont les dialogues fondamentaux chez Duras, ils sont à la mise à l'écrit ce que le regard était à l'écriture. Autant le regard était un processus déclencheur de l'écriture durassienne, autant confidences et narration, même dans le rapport qu'elles entretiennent entre elles, font partie du mécanisme d'écriture lui-même. Lien que renforcera encore une forme particulière que peut prendre la recherche de confiance et qui est l'interview-enquête sur laquelle est construit *L'amante*.

2.3.2.3. La dispute.

Troisième type de dialogue possible, la « scène de dispute » correspond, comme les confidences, à une scène romanesque, avec sa sous-catégorie, la scène de ménage déjà étudiée dans le chapitre consacré aux normes sur base de l'analyse de Flahault pour les interactions réelles. Elle se passe normalement entre deux interactants et Vion (1992 : 139) la présente « comme la forme ultime de la discussion avant qu'elle ne dégénère dans la violence ».

Chez Duras, les disputes sont relativement rares et concernent essentiellement les mères et leur fille, beaucoup moins les mères et leurs fils. Le mouvement de colère d'Ernesto (*Pluie* : 20), qui reproche à sa mère d'éplucher ses pommes de terre alors que « le monde est là », ne semble pas devoir relever de la dispute. En effet, la mère tente tout de suite d'aplanir ce mouvement, et la douceur entre eux revient très vite. La scène opposant le père et la mère dans *La pluie* (p. 26-27) livre aussi un embryon de dispute ou de scène de ménage. Elle commence par un reproche du père sur un ton assez agressif marqué par le « ou quoi », elle continue par une contestation de la réponse de la mère qui répond pourtant, par une évidence situationnelle, qu'elle épluche les pommes de terre. La réplique du père est trouée de points de suspension qui marquent une émotion plus qu'évidente. La mère, elle aussi, se dresse contre le père en contestant le fait qu'il puisse s'interroger sur le fait qu'Ernesto annonce son refus d'aller à l'école. La tension arrive alors à son point culminant dans les répliques suivantes déjà examinées en relation avec les émotions :

Le père : Comment il t'a dit ça ? Raconte voir. Silence. La mère : Il a dit : je ne retournerai plus jamais à l'école parce que... Le père : Parce que quoi ? La mère : Parce que rien ? La mère crie. La mère : Ouais, voilà. Le père se contient. Le père : Attention Natacha... Je m'en vais m'énerver qu'ça va pas tarder... La mère : J'cherche. La mère lentement se souvient (Pluie : 28 ; nous soulignons).

Ces deux passages de *La pluie* font apparaître nettement la différence entre un mouvement de colère et une dispute. Deux conditions s'avèrent, à notre sens, indispensables pour qu'il y ait dispute. Tout d'abord, il faut que la scène ait une certaine longueur correspondant dans la vie réelle à une certaine durée qui amène soit à une rupture définitive, soit à une réconciliation, soit à une transformation de la scène en scène bagarre ou en bouderie, dans la mesure où, comme le signale Vion (1992 : 139), « la dispute constitue [...] un type instable qui débouche soit sur la violence, soit sur la rupture de l'interaction, soit vers la résolution par le retour à la discussion, voire à la conversation ». Sans cette longueur, nous serions en face d'un simple mouvement d'humeur. Ensuite, il faut que les protagonistes aient un rôle interactionnel équivalent, c'est-à-dire qu'ils puissent se répondre. Si l'agressé émet des signaux d'apaisement face à l'agresseur, comme c'est le cas dans la discussion opposant Ernesto et sa mère, il n'y a pas de dispute mais un simple mouvement de colère. Dans le rapport mère-fils des romans durassiens, c'est souvent ce qui se passe : la mère, que ce soit celle du *Barrage*, de *L'amant* ou de *La pluie*, subit une forme de violence de la part de son fils, violence qu'elle se contente de tenter d'apaiser. Il n'y a donc aucune réponse agressive à l'agression. Toutefois, il ne faudra pas confondre l'égalité de rôle et l'égalité statutaire : il

est possible de se disputer avec un supérieur.

À côté de ces deux conditions fondamentales, la dispute comporte d'autres caractéristiques : une alternance entre les temps forts marqués par les cris, les propos agressifs et le blocage dans l'avancée du dialogue et les temps faibles marqués par des silences ou des tentatives d'apaisement. Elle réclame un certain énervement de la part des deux protagonistes et peut comprendre également des menaces ou des passages à des actes violents.

Par rapport à ces conditions de base, la dispute opposant les frères dans *L'amant* revêt une forme quelque peu déviante. La scène se déroule lors d'un repas familial. Les interactants sont au nombre de trois, mais la dispute se produit entre l'aîné et le petit frère :

Nous mangeons tous les trois à la table de la salle à manger. Ils ont dix-sept, dix-huit ans. Ma mère n'est pas avec nous. Il nous regarde manger, le petit frère et moi, et puis il pose sa fourchette, il ne regarde plus que mon petit frère. Très longuement il le regarde et puis il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible. La phrase est sur la nourriture. Il lui dit qu'il doit faire attention, qu'il ne doit pas manger autant. Le petit frère ne répond rien. Il continue. Il rappelle que les gros morceaux de viande c'est pour lui, qu'il ne doit pas l'oublier. Sans ça, dit-il. Je demande : pourquoi pour toi ? Il dit parce que c'est comme ça. Je dis : je voudrais que tu meures. Je ne peux plus manger. Le petit frère non plus. Il attend que le petit frère ose dire un mot, un seul mot, ses poings fermés sont déjà prêts au-dessus de la table pour lui broyer la figure. Le petit frère ne dit rien. Il est très pâle. Entre ses cils le début des pleurs (Amant : 98-99).

La scène peut être considérée comme une dispute entre frères puisque, même s'il ne parle pas, le petit frère défie son aîné en continuant de manger et puisqu'il ne manifeste aucun signe d'apaisement. S'il ne parle pas, c'est tout simplement pour éviter que la dispute ne se transforme en bagarre, comme c'est souvent le cas entre eux (*Amant* : 74-75). La réplique verbale est en fait donnée par la soeur qui fait ici office de porte-parole de son petit frère. Cette dernière scène nous place également face une autre limite, celle qui sépare la dispute de l'engueulade. Pour cette dernière, il faut qu'un des protagonistes soit d'un statut social ou moral supérieur. C'est lui qui reproche, crie ou donne des coups, l'autre subit. *L'amant* nous donne un parfait exemplaire de la chose :

Dans ces crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle, qu'elle est déshonorée, une chienne vaut davantage (Amant : 73).

Dans l'extrait, seule l'attitude de la mère est décrite ; la fille paraît subir sans réaction toutes les humiliations et insultes que lui inflige sa mère. Il ne s'agira donc pas d'une dispute mais d'une engueulade, comme c'est quasiment toujours le cas dans la relation mère-fille.

Dès lors, au vu des différents exemples, il semble qu'il convienne de distinguer la dispute d'autres catégories proches : le mouvement d'humeur, l'engueulade et la bagarre.

La bagarre est essentiellement non verbale, la violence y est d'ordre physique, même si son déclencheur est souvent de nature verbale. Le mouvement d'humeur suppose que seul l'un des deux protagonistes soit énervé et que l'autre fera tout pour l'apaiser. Ce type de relation caractérise, chez Duras, les relations mère-fils. L'engueulade présuppose un rôle statutaire différent et une passivité réactive de l'autre qui reste un acteur passif, une sorte de victime. Pour qu'il y ait dispute, il faut qu'il y ait une forme d'égalité entre les protagonistes, que des mots ou des signes s'échangent, et donc un principe de coopération. Ce statut interactionnellement égalitaire s'explique par la première acception du terme qui au départ signifiait discussion, échange d'idées. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que, selon *Le Petit Robert*, le terme a pris l'acception la plus répandue actuellement, celle d'échanges violents.

Une autre difficulté dans l'identification d'une scène de dispute dans la littérature provient de la représentation qu'en a le lecteur. En fait, dans la vie courante, ce sont les éclats de voix des deux protagonistes qui permettent souvent d'identifier la dispute. Le texte littéraire ne dispose que de la possibilité de transcrire en mots ces effets paraverbaux. D'autres signes devront alors montrer au lecteur que les personnages sont en train de se disputer. Ce seront notamment les marqueurs verbaux : le contenu des propos répertoriés comme insultants, comme reproches ou le blocage de la communication. Et c'est ici qu'intervient le problème des représentations, car tel propos qui peut paraître comme entaché d'une certaine violence pour un individu sera plutôt considéré comme neutre par un autre. Le cas se produit dans *Les chevaux*, où apparemment, selon Diana et le narrateur, Jacques et Sara se sont disputés :

- Je ne sais pas pourquoi il me semble que tu as dû encore t'engueuler avec lui, dit Diana. - Ce n'est pas ça, dit Sara. - C'est quoi ? - C'est compliqué à dire. - On dit toujours qu'il y a des moments difficiles dans les couples. C'est ça ? - Sans doute, c'est ça. Diana fit un geste vague, d'indifférence et de tristesse. - Vous êtes fatigués, dit-elle. [...] - Tant mieux, répéta-t-elle. Je voulais te dire aussi quelque chose. Pourquoi t'arranges-tu pour passer toutes tes soirées à garder le petit à la place de la bonne ? Il a raison quand il te le reproche (*Chevaux* : 88-89).

Pourtant, l'impression qui se dégage de la scène n'est pas celle d'assister à une dispute, le cadre d'interaction globale est d'ailleurs celui d'une polyade et le conflit oppose le groupe à la bonne :

- Ce soir je sors, dit-elle. Jacques regarda Sara en haussant les épaules. - Elle sort tous les soirs, dit-il, quel besoin de lui promettre encore ce soir ? - Je ne lui ai rien promis du tout, dit Sara. La bonne les regardait tour à tour, très assurée. Ludi était en colère. - C'est vrai, dit Sara. Vous sortez tous les soirs (*Chevaux* : 85).

Même si la scène comporte un échange qui serait de l'ordre de la dispute, l'élément-durée n'y est pas, ni la portée du conflit d'ailleurs. En fait la conversation avec Diana a pour rôle de déplacer cet échange anodin dans l'ordre de la dispute et du malaise des couples.

Il nous reste à signaler que les vraies scènes de dispute sont assez rares chez Duras parce qu'elles présupposent des individus à part entière qui soient capables de polémiquer. Or les personnages qu'elle met en scène ont très souvent un problème de « face positive » ou de représentation valorisée d'eux-mêmes. Aussi sont-ils souvent

désarmés devant les conflits. Un seul roman est construit sur les disputes, c'est *Les chevaux* qui met en scène non seulement des scènes de ménage, bien ténues, entre Sara et Jacques, mais aussi les disputes entre Jacques et Ludi et surtout celles du couple Gina et Ludi qui sont posées par le texte comme définitives de leur relation conjugale :

Ludi et Gina, comme eux, se disputaient beaucoup. De longues querelles, impitoyables, qui empoisonnaient toute la plage, les nuits, les vacances (Chevaux : 25). - Il y a des années que ça dure, expliqua Sara. - Je sais, dit l'homme, on le dit dans tout le village. - À chacune de leurs disputes, ils croient que c'est la dernière. Depuis des années. [...] - Est-ce que vous êtes d'accord avec Gina dans cette histoire ? - On essaye de ne pas en faire une question de torts. - C'est difficile, dit l'homme. On n'est pas des éléphants (Chevaux : 32-33).

Les deux extraits appuient la dimension publique des scènes de ménage ainsi que leur effet perlocutoire non désiré sur les autres. Gina et Ludi, conformément au script mis en lumière par Flahault, éprouvent le besoin de prendre le monde à témoin de leurs scènes. Ce rôle du tiers arbitre est généralement tellement difficile à assumer que la plupart des gens le refusent, tant dans cet extrait que dans les interactions réelles. Il est à noter d'ailleurs que la dispute, et la scène de ménage, par nature essentiellement privée prend sa pleine dimension lorsqu'elle se produit en public devant au minimum un tiers qui se trouve alors en position d'arbitre-juge, généralement refusée. Cependant, chez Duras, ces disputes ne constituent jamais le dialogue fondamental du texte. Aussi les retrouverons-nous dans la partie consacrée au triologue.

Il reste à rappeler l'absence, chez Duras, de la forme générale du dialogue conçu dans le sens strict d'un débat argumenté³²³ et auquel renvoie le terme dispute. C'est là que réside la grande révolution romanesque opérée par les femmes apparentées à l'école du Nouveau Roman. A donc disparu le dialogue romanesque de type XVIII^e siècle, conçu comme débat d'idées entre protagonistes, dans lequel le romancier développe sa conception du monde ou les conceptions en présence à son époque, et qui correspond à une discussion en termes d'interactions réelles.

2.3.2.4. Les interactions de service.

Reste alors ce que Kerbrat-Orecchioni (1992 : 118-119) appelle les « interactions de service », dans la mesure où elles visent à l'obtention d'un service. Elles correspondent à ce que d'autres interactionnistes nomment les « transactions » (Vion 1992 : 133). Elles ont une forme dialogale, mais n'atteignent que rarement le statut de dialogue, car elles restent souvent confinées à l'échange. Elles font partie des interactions dites « complémentaires », puisque, comme le signale Vion, « chacun des protagonistes y participe à travers un rôle spécialisé ». Dans le roman en général, elles participent à la création d'un univers fictionnel en relation étroite avec l'univers réel. Aussi ne faudra-t-il pas s'étonner de leur faible place dans le roman durassien. Il existe des échanges entre les personnages et les patrons de bistrot, garçons de café ou encore hôteliers. Quand ils se cantonnent au simple rôle de créateurs d'effet de réel, ils sont très souvent reproduits

³²³ L'évolution du sens du terme « dispute » qui, partant de l'idée de « débat argumenté » en arrive à l'idée moderne de conflit, éclaire la parenté.

sous forme d'un discours narrativisé, où généralement seule l'intervention initiative figure. Elle seule est fondamentale pour évoquer l'échange dans sa totalité, puisque, dans ce type d'interaction, l'intervention réactive revêt un caractère quasiment automatique. Si, par exemple, un client commande à boire, il doit, en toute logique, être servi³²⁴. Le lecteur pourra donc tout normalement impliciter la suite de l'échange en fonction de son expérience du monde. La forme canonique de ce type d'interaction sera la suivante :

Le garçon arriva. Elle commanda un expresso (Chevaux : 19).

Il n'y a que lorsque ce type d'échange assume une autre fonction, plus interne à l'univers fictionnel, qu'il a droit au style direct :

« C'est moi qui invite », dit-il. Il se tourna vers le père Bart : « Du champagne bien frappé, demanda-t-il. Depuis mon retour de Paris je n'ai pas réussi à en boire du bon. - Il y en a chaque soir de courrier, dit le père Bart, vous m'en direz des nouvelles » (Barrage : 39).

Ici, l'échange dilogal exerce une double fonction. Dans la communication avec le lecteur, il sert à camper le personnage de M. Jo en individu riche et peu raffiné. Au niveau des interactions entre les personnages, M. Jo profite de cette invitation pour informer la famille de Suzanne qu'il vient de Paris. Cet échange comprend donc un acte de langage indirect que la mère, impressionnée par l'argent, décodera immédiatement. C'est aussi dans le cadre de l'information au lecteur que les interactions inaugurales avec la patronne de bistrot, dans *Moderato*, prennent la forme directe, dans la mesure où elles permettent l'arrivée du dilogue fondamental. De même, lorsque B. Alione, personnage social par excellence, quitte l'hôtel, la romancière choisit de la montrer en train de payer sa note d'hôtel :

On entend : - Les valises sont descendues. - La note, s'il vous plaît, Je peux vous donner un chèque ? Silence. - Ils traversent le parc, dit Stein (Détruire : 129).

Ce report au discours direct n'exclut pas la troncation de l'intervention réactive. Cette troncation sera d'ailleurs favorisée, comme pour les salutations, par le caractère figé des réponses. Un romancier pourra toujours supprimer l'intervention réactive du « couple illocutoire » en comptant sur l'expérience de vie de son lecteur pour la rétablir, et assurer ainsi la complétude de l'échange.

À l'exception des *Chevaux* (p. 153-155), qui reproduisent une interaction d'ailleurs trilogale chez un épicier où Sara et l'homme au bateau vont acheter des cigarettes, le texte durassien ne reproduit pas d'autres interactions commerciales que celles qui ont lieu dans les bistrotts ou les hôtels. Ce trilogue joue d'ailleurs lui aussi à un double niveau, puisqu'il juxtapose une conversation triviale et un dernier rendez-vous amoureux entre Sara et Jean.

L'administration est généralement absente des textes durassiens, sauf dans le *Barrage* et dans *L'amant* où la mère, spoliée par l'administration coloniale, tente de récupérer un peu de justice. Le dilogue sert alors lui aussi à camper le personnage de la mère rendue hystérique par cette spoliation.

Les dilogues entre maître et domestique constituent le deuxième grand type de

³²⁴ Pour rappel, nous sommes dans ce que Lane-Mercier appelle les « couples illocutoires ».

dilogue utilitaire. Ils sont présents dans les romans se déroulant en Inde ou en Indochine et participent à la création du monde colonial ou du milieu des ambassades. Deux extraits du *Consul* en constituent les prototypes du genre :

Anne-Marie Stretter va dans les dépendances, elle répète que les restes doivent être donnés aux affamés de Calcutta, elle dit qu'une bassine d'eau fraîche doit être mise aussi désormais chaque jour devant la grille des cuisines à côté des restes parce que la mousson d'été commence et qu'ils doivent boire. Ses ordres donnés, Anne-Marie Stretter retransverse le parc, rejoint ses filles qui l'attendent dans une allée (Consul : 36). Un domestique indien réveille Charles Rossett. Par la porte entrouverte, la tête apparaît avec ruse et prudence. Monsieur doit se réveiller. On ouvre les yeux, on a oublié, comme chaque après-midi, on a oublié Calcutta. Cette chambre est sombre. Monsieur veut-il du thé ? Nous avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine. Monsieur veut-il du thé ? Monsieur est-il malade ? [...] On veut du thé. Et que l'on ouvre les volets. Voici. Les volets grincent, car ils ne sauront jamais les manier (Consul : 47).

Le premier, transcrit au discours indirect, ne fait entendre que les interventions initiatives, toutes sous forme d'ordre. L'« obtempérance » étant de règle, la réalisation de l'acte illocutoire peut être gommée. Le deuxième extrait, incorporant des répliques au style direct, réussit à caractériser en quelques mots tout le type d'interaction : l'appellatif « Monsieur », le recours à la troisième personne tant de la part du domestique que de Charles Rossett lui-même, qu'il parle de lui « on veut du thé » ou qu'il parle au domestique « et qu'on ouvre les fenêtres ». Cette troisième personne, caractéristique de ce type d'échange, contamine le narrateur lui-même : « on ouvre les yeux, on a oublié [...] ». Se trouve là toute la particularité du réalisme durassien : il porte sur l'échange verbal dont il grossit le ou les traits fondamentaux. Ce procédé existe également dans *Moderato* (p. 24) où l'échange entre Anne et la patronne de bistrot reproduit les formules stéréotypées du type de celles que l'on utilise lors d'un échange de bistrot.

Parmi les grands échanges durassiens qui se déroulent entre les maîtres et leur domestique, l'on ne peut négliger de rappeler ceux qui, dans *Les chevaux*, se produisent entre la bonne et ses patrons, et que nous avons choisi d'étudier plus particulièrement dans le chapitre consacré à la politesse, tant ils dérogent aux lois du genre.

2.3.2.5. L'interview.

L'interview a souvent été étudiée par les interactionnistes. André-Larochebouvy (1984b) et Kerbrat-Orecchioni (1990) ont fait apparaître « son caractère structuré et formel » et ont montré à quel point son but est de satisfaire les attentes du destinataire. Le champ de la didactique s'est également penché sur son fonctionnement parce qu'elle fait partie des genres de l'oral très facilement enseignables. Dolz et Schneuwly (1998 : 118) récapitulent tout ce qui régit sa structure comme suit :

De nombreux auteurs [...] considèrent l'interview comme un type de communication largement standardisé, impliquant des attentes normatives spécifiques pour les interactants, comme dans un jeu de rôle. l'interviewer [sic] ouvre et clôt l'interview, pose des questions, suscite la parole de l'autre, incite à

la transmission d'informations, introduit de nouveaux sujets et oriente et réoriente l'interaction. L'interviewé, lui, une fois qu'il accepte la situation, est obligé de répondre et de fournir les informations demandées.

Certains auteurs ont tendance à la classer dans le trilogue vu sa structure communicationnelle profonde, où le « rôle de l'interviewer [sic] est conçu comme médiateur dans une situation de communication entre un interviewé, spécialiste dans un domaine particulier, et un public destinataire, généralement novice » (Dolz et Schneuwly 1998 : 119). Pour nous, l'interview est un dialogue au sein d'une triade. Bien sûr, des différences resteraient à faire entre les interviews journalistiques, radiophoniques ou télévisées. Mais, dans le cadre des fonctionnements durassiens, seul le premier type nous intéresse.

Dans les deux romans où cette structure apparaît, le but est très explicitement formulé :

- Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire. Vous avez accepté de raconter ce qui s'est passé à Viorne au café Le Balto dans la soirée du 13 avril dernier. - Oui (Amante : 9). Un journaliste vient d'arriver, il est dans la cuisine avec Jeanne. Il annonce qu'il est du Fi-Fi littéraire. Jeanne ne connaît pas le journal. Le nom la fait rire. Le journaliste : les affaires étrangères ont pris contact avec nous... C'est vous, Mademoiselle, la soeur d'Ernesto ? Jeanne... c'est bien ça ? [...] Jeanne : C'est comment votre nom de journal ? Le Ri-Ri littéraire ? Le journaliste : Non, c'est le Fi-Fi. Jeanne : C'est pour les enfants. Le journaliste, il fait la moue : Pour ainsi dire... (temps). Je suis venu pour avoir... votre avis... sur votre frère. D'où lui viennent des idées pareilles à votre frère ? Vous avez un avis, vous ? (Pluie : 114).

L'extrait de *L'amante* place le lecteur devant le désir formulé par l'enquêteur d'écrire un livre sur Claire Lannes. L'écrivain-journaliste-enquêteur reformulera la même intention lorsqu'il interrogera Pierre Lannes. En outre, Duras explicite aussi un des pôles du contrat d'interview lorsqu'elle mentionne ce que le patron du Balto a accepté de raconter, indiquant ainsi qu'une interview nécessite un accord consensuel préalable sur son contenu. Une autre formulation du contrat apparaîtra lorsque l'intervieweur s'adresse à Pierre Lannes :

J'ai déjà interrogé Robert Lamy. Vous seriez libre de répondre ou non aux questions (Amante : 69).

Il est à noter que ce dernier type de contrat, possible dans le cadre d'une interview journalistique, serait totalement exclu dans le cadre d'une interview radiophonique ou télévisée. Il risquerait de faire perdre « la face » au journaliste.

Quant à l'extrait de *La pluie*, il est parodique à plus d'un titre. Qu'il s'agisse du nom du journal, de l'hésitation du journaliste dans l'expression de son intentionnalité ou du flou que ce dernier laisse planer concernant le public visé par le journal, tout y est objet de dérision. Pourtant, toutes les composantes du genre s'y retrouvent : nom du journal, public visé et intention. Le contexte global de l'interview semble donc devoir être formulé explicitement ainsi que l'identité de l'interviewé. Dans *L'amante*, l'intervieweur demande à l'interviewé de se nommer. Pour *La pluie*, il s'assure de l'identité de Jeanne.

Viennent ensuite les caractéristiques linguistiques de ce type d'interaction, à

commencer par les questions. Kerbrat-Orecchioni (1991a : 18) a montré à ce propos qu'il existe « autant de typologies des questions qu'il y a de critères pour les opposer ». La typologie élaborée par Dolz et Schneuwly (1998 : 122), qui se fonde sur des critères pragmatiques tout en tenant compte de la typologie des interactions³²⁵, nous semble la plus opératoire dans le contexte qui nous préoccupe. Cette typologie distingue les questions pour changer de thème, les questions pour engager l'autre à aller plus loin grâce à la reprise d'un mot fort, les questions résumantes, les questions d'insistance et les questions reformulantes. Toutes se retrouvent dans *L'amante* et sont d'ailleurs mises en italiques. Nous nous contenterons d'un exemple de chaque type.

Question pour changer de thème :

- *Nous en reparlerons si vous voulez. Je voudrais vous demander votre avis : vous croyez qu'elle a agi seule ou que quelqu'un l'a aidée ? (Amante : 77).*

Question pour engager l'autre à aller plus loin :

L'air de Claire ne nous étonnait plus mais un étranger pouvait en être intrigué. - Quel air ? - Dur (Amante : 16).

Question résumante :

- *Vous habitez Viorne depuis 1944, depuis vingt-deux ans (Amante : 70).*

Question d'insistance :

- *Je voudrais que vous me répétiez ce qu'elle vous a dit pour justifier l'absence de sa cousine, Marie-Thérèse Bousquet. [...] - Vous l'avez crue ? [...] - Vous avez toujours cru ce qu'elle vous racontant ? (Amante : 71).*

Question reformulante :

- *Vous avez dit tout à l'heure que Pierre devait craindre pendant toute la soirée que Claire parle du départ de Marie-Thérèse. - « Craindre » est-il le mot juste ? (Amante : 65).*

C'est déjà à ce premier niveau que le journaliste de *La pluie* pervertit le code de l'interview. Il est hésitant dans ses questions et n'arrive pas à se faire comprendre de Jeanne :

Le journaliste : Voyez... je me suis demandé s'il ne s'agissait pas d'un coup monté... d'un truc bidon comme on dit... Jeanne : Je ne comprends pas ce que

³²⁵ Kerbrat-Orecchioni (1991a : 23) a par ailleurs attiré l'attention sur le fait que « le problème de la typologie des questions doit lui-même être envisagé dans le cadre d'une typologie des interactions, chaque "genre" de dialogue entraînant ses propres modalités de questionnement ».

vous dites. Faudrait demander à mon frère (Pluie : 115).

Ensuite, il perd l'objectif de son interview et déplace ses questions sur Jeanne :

Le journaliste : Eh bien dites donc... Vous avez quel âge, vous ? [...] Le journaliste : ...Tu es partie de l'école, toi aussi... ? (Pluie : 115-116).

Les questions sont de simples demandes d'information qui relèvent de l'intérêt individuel du journaliste et ne correspondent pas aux caractéristiques du métier. Le journaliste finit par abandonner et par s'en remettre totalement à Jeanne :

Le journaliste : ... Écoute-moi... Il faut que je fasse un papier... de toutes façons... alors... Dis-moi ce que tu veux... après tout... La barbe le Fi-Fi littéraire après tout... (Pluie : 116).

Le passage du « vous » au « tu » est un indicateur très fort du fait que le journaliste quitte « le rôle public institutionnalisé » et transforme fondamentalement « le rapport social et interpersonnel » associé à ce type d'interaction (Dolz et Schneuwly 1998 : 118). Duras joue donc ici sur le « rapport de place » dont Kerbrat-Orecchioni (1990 : 119) avait déjà fait apparaître l'ambiguïté pour ce type d'interaction :

[...] si du point de vue de la structuration de l'interaction, c'est l'intervieweur qui règne en principe en maître absolu, du point de vue du contenu des propos échangés, c'est, en principe toujours, à l'interviewé qu'il revient de fournir l'essentiel de la matière conversationnelle, l'intervieweur devant « s'effacer » devant son partenaire en l'occurrence plus « autorisé ».

En dehors de ce premier aspect linguistique que constituent les questions et les différentes façons de les formuler, d'autres aspects assurent les lois du genre. Parmi ceux-ci se trouvent l'emploi des « *déictiques personnels* » et d'autres formules pour évoquer le destinataire » ainsi que les « *énoncés métadiscursifs*, instruments de guidage pour l'auditeur : reprise de parole de l'autre [...], anticipation et organisation de la suite de l'interview » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 122). Toutes ces caractéristiques se trouvent activées dans *L'amante* :

Pour que le lecteur du livre se trouve dans votre situation par rapport à ce crime le soir du 13 avril nous commençons par enregistrer l'avis à la Population [...] (Amante : 10 ; nous soulignons). - Nous en reparlerons si vous voulez (Amante : 77).

Le premier extrait mentionne à la fois le destinataire ultime de l'interview, à savoir le lecteur du livre, et l'organisation du récit. Le deuxième centre sur l'anticipation.

L'amante respecte donc en tous points le code de fonctionnement du genre, concernant l'ouverture et le corps de l'interaction. Toutefois, au niveau de la séquence de clôture, les trois interviews structurant *L'amante* opèrent une transgression fondamentale. En effet, normalement, l'intervieweur se doit de remercier l'interviewé et de le saluer. Or ce type de formules rituelles est tronqué et remplacé à deux reprises par un jugement de la part de l'intervieweur qui, ce faisant, se donne de la face. Avec Robert Lamy, il exprime l'existence de son opinion personnelle que ce dernier se refuse à entendre :

- Et si moi j'avais un avis différent du vôtre sur l'attitude de Pierre Lannes ce soir-là, voudriez-vous le connaître ? - Non (Amante : 65).

Ensuite, l'intervieweur porte un jugement sur le mari interviewé. Autre dérogation aux lois du genre :

- Je crois que vous ne souhaitiez pas seulement vous débarrasser de Claire, mais aussi de Marie-Thérèse - vous deviez souhaiter que les deux femmes disparaissent de votre vie, afin de vous retrouver seul. Vous avez dû rêver de la fin d'un monde. C'est-à-dire du recommencement d'un autre. Mais qui vous aurait été donné (Amante : 129).

Tout cela nous conduit à la transgression se produisant lors de l'interview de Claire Lannes, à la finale du roman, où l'intervieweur refuse de continuer l'interview et où c'est l'interviewé qui désire poursuivre :

- Il y a des choses que je ne vous ai pas dites. Vous ne voulez pas savoir lesquelles ? - Non. - Tant pis. Si je vous disais où est la tête, vous me parleriez encore ? - Non. - Je vois que vous êtes découragé. - Oui. [...] Moi à votre place, j'écouterai. Écoutez-moi (Amante : 193-195).

Ce découragement final, transgressif par rapport au code de l'interview - bien respecté dans son ensemble -, est métonymique du travail de l'écrivain qui, n'arrivant pas à cerner l'essence de son personnage, finit par l'abandonner. Duras, une fois encore, se montre une analyste très fine des interactions dont elle fait ressortir tous les traits saillants, pouvant même aller jusqu'à la parodie du genre. Mais, et ce n'est pas nouveau non plus, la transgression s'avère très significative et renvoie une nouvelle fois à l'acte d'écrire lui-même.

2.3.2.6. La communication téléphonique.

La dernière forme reliée au dialogue est l'entretien téléphonique - Le navire Night, scénario-livre, lui est presque entièrement consacré - qui offre à la romancière la possibilité de réduire le personnage à une voix. Pourtant, les seuls romans durassiens qui en fassent état sont Le ravissement, Détruire et L'amant.

Dans L'amant, la communication téléphonique y est réduite à son essence première : la reconnaissance des années plus tard d'une voix, celle de l'amant chinois. Cette voix tremblante déclare son amour éternel pour la narratrice dont la seule réplique reproduite est « c'est moi, bonjour » :

Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme. Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix ; Il avait dit : je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit : c'est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retrouvé l'accent de la Chine. Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres, il l'avait su par la mère qu'il avait revue à Saïgon. Et aussi pour le petit frère, qu'il avait été triste pour elle. Et puis il n'avait plus su quoi lui dire. Et puis il le lui avait dit. Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort (Amant : 141-142).

Cette conversation téléphonique que nous reproduisons dans son intégralité déroge par sa mise en texte à l'échange dialogal. Seule la voix de l'amant est reproduite dans une espèce de monologue qu'accentue les « et » et les « et puis ». Le paraverbal est totalement dissocié du verbal de l'énoncé. Le tout passe par le filtre de la conscience mémorielle que trahit le report des propos au style indirect montrant que ce qui a été dit

passe par le filtre d'un souvenir.

Dans *Détruire*, elle est également un lien entre amants comme le prouve cet échange entre Alissa et Élisabeth :

- C'est toujours votre mari qui téléphone. Élisabeth rougit. - Oui... c'est-à-dire au début... quelqu'un d'autre a téléphoné mais j'ai coupé la communication. - Quelle histoire, dit Alissa en souriant (Détruire : 77).

Mais le téléphone jouera un rôle plus fonctionnel pour le personnage puisque c'est par ce biais qu'Élisabeth demandera à son mari de venir la chercher (p. 90). Un des membres du trio lui demandera d'ailleurs de rendre compte de cette conversation, ce qu'elle tentera de faire dans une assez longue réplique qui trahit tout à la fois son mensonge, son trouble et sa peur :

- Que lui avez-vous dit au téléphone pour qu'il vienne ? - Je ne comprends pas moi-même. J'ai dit que je ne prenais plus rien pour dormir - elle hésite -, j'ai parlé de vous sans dire qui vous étiez. J'ai dit que je jouais aux cartes avec des clients. C'est tout ; Je n'ai pas demandé qu'il vienne tout de suite, à vrai dire... j'ai compris qu'il s'ennuyait de moi tout à coup... alors que ... (Détruire : 91-92).

Mais ce téléphone aura aussi un rôle doublement fonctionnel dans la gestion de l'information diégétique, parce qu'au début du roman il permettra tout à la fois au lecteur et à Max Thor de connaître le nom d'Élisabeth :

Quelqu'un téléphone. La première fois elle était dans le parc. Il n'a pas écouté le nom. La deuxième fois, il l'a mal entendu. Quelqu'un téléphone donc après la sieste. Une consigne sans doute (Détruire : 11). - On demande madame Élisabeth Alione au téléphone (Détruire : 23).

Dans *Le ravisement* aussi, le téléphone jouera globalement les deux mêmes fonctions : un rôle fonctionnel et un moyen de liaison entre amants. Il est l'instrument par lequel J. Bedford prévient la mère de Lol de l'errance de celle-ci (p. 30). Mais, même lorsqu'il sert la communication entre amants (p. 151), le contenu informationnel compte plus que l'impression produite par la voix.

En résumé, le dialogue et l'échange dialogal, parce qu'ils sont relativement faciles à gérer dans la linéarité du texte, sont parmi les formes canoniques du dialogue romanesque de style direct, au point que Durrer a pu y voir la résolution fondamentale de toute forme de dialogue romanesque. Ces dialogues se caractérisent par une troncation des échanges rituels de salutation, troncation à propos de laquelle nous avons distingué les troncations authentiques et les troncations littéraires. Ils se caractérisent par un soulignement très marqué des échanges et de leur complétude, mais ils sont essentiellement de l'ordre du conversationnel et quasiment jamais de l'ordre de la discussion. Deux formes particulières des dialogues sont utilisées : l'interview et la communication téléphonique. L'interview est utilisée, nous l'avons dit, comme cadre général de *L'amante*, mais apparaît aussi sous une forme plus parodique dans *La pluie*, lorsque le journaliste vient interroger Ernesto et interroger Jeanne. Le téléphone sert surtout la communication entre amants, mais peut parfois jouer un rôle dans la communication avec le lecteur.

L'étude des dialogues utilitaires ou transactions a permis de mettre en lumière deux mécanismes : tout d'abord le fait que la troncation littéraire se fait lorsque les échanges

sont très codifiés, ensuite le fait que le réalisme durassien passe par la conversation où, à la manière des peintres, la romancière campe par quelques traits l'essence du mécanisme conversationnel.

De grandes scènes romanesques comme la déclaration d'amour, la dispute et les confidences sont, en théorie, étroitement liées aux dialogues. Cependant, la déclaration d'amour reste, comme dans la vie, au niveau d'un simple acte de langage souvent mensonger et n'atteint jamais le statut de scène, la dispute est souvent publique et relève donc plus de l'interaction triadique ou polyadique, restent donc les confidences dont nous avons vu à quel point elles participaient au côté du dialogue narratif à la fabrication de la diégèse elle-même. Les confidences, qu'elles prennent la forme d'une confidence de personnage, d'une interview-confidence ou d'une autobiographie (confidence d'auteur) sont partout présentes. Elles témoignent d'un aspect très manipulateur des héros ou héroïnes qui, jusqu'à présent, n'a pas été mis en lumière par la critique durassienne, à l'exception de Blot-Labarrère (1999) dans son analyse de *Dix heures*. Du simple motif romanesque à la structuration du roman, la confidence est donc un des processus fondamentaux pour connaître l'intériorité de l'être dans des romans à focalisation externe. Pourtant, elle n'aboutit pas vraiment à la connaissance de l'être, tout comme l'écriture n'arrive pas à la vérité du personnage.

Quant aux scènes de rencontre, et plus particulièrement de rencontre amoureuse, elles sont étroitement liées à la formation de la dyade ; par contre, le texte durassien ne comprend pas réellement de scène de rupture. Nous pouvons affirmer que la relation duelle établie reste souvent une structure d'ombre chez Duras, parce que la plupart de ses romans se basent sur une structure relationnelle en formation dont une dyade dialogale ou amoureuse constituera le centre, bien qu'un témoin extérieur transforme souvent l'interaction en triade, sans pour autant la transformer en trilogie. Duras dissocie donc étroitement la structure relationnelle de ses romans, où le trio et la triade sont basiques avec son voyeurisme fondateur, et la structure conversationnelle, où le dialogue à la recherche de l'être est fondamental, sans pour autant exclure les autres types de dialogues.

3. Les trilogues durassiens.

Les romans durassiens font apparaître de nombreuses triades relationnelles, ou trios, et de nombreuses triades interactionnelles, ou vraies triades, dans la mesure où la plupart des structures relationnelles et interactionnelles sont triangulaires. *Abahn* l'indique dès le titre où figure le nom de trois personnages. *Détruire* met en scène le trio destructeur formé de Stein, Max Thor et Alissa, qui se réunit parfois sous une seule voix et forme alors d'autres triangles, comme celui qui les oppose à Élisabeth Alione et à son mari. *L'amour* fait déambuler deux hommes et une femme sur une plage. Le *Barrage* reproduit un triangle familial, mère-frère-soeur. *L'amant* renferme en son cœur de nombreuses relations triangulaires : le trio fraternel ; le trio familial, mère-frère aîné associés en une espèce de bloc parental opposé à la soeur et au petit frère ; l'amant, l'héroïne et sa famille. *Les chevaux* en comprend de multiples : Jacques-Sara-l'enfant, Jacques-Sara-la bonne, les parents-la bonne-l'enfant, les patrons-la bonne-les amis,

Jacques-Sara-l'amant, Sara-Diana-Gina, Jacques-Diana-Sara, pour ne citer que les plus importantes. *Moderato* témoigne lui aussi d'une infinité de structures triangulaires : enfant-Mademoiselle Giraud-Anne, Anne-Chauvin-le couple, le mari-Chauvin-Anne, le mari-Anne-les invités. *Le ravisement* n'est pas autre chose que la tentative opérée par Lol de remplacer le trio Anne-Marie Stretter, Michael Richardson et elle-même par celui qu'elle forme avec Jacques Hold et Tatiana, même s'il comprend aussi des trios plus classiques du type Pierre Beugner, Tatiana, Jacques Hold. Type de trio que nous retrouvons dans *Dix heures*, sous forme, cette fois, de triade interactionnelle. Dans *La pluie*, cette structure triangulaire s'incarne sous forme de triades fluctuantes : parents-enfants-Ernesto, père-mère-Ernesto, instituteur-Ernesto-parents. Et même, les romans communicationnellement les moins triangulaires comme *Les yeux*, *Émily*, *L'amante* et *L'après-midi* incorporent en leur sein des trios : le mari, l'amant et la femme dans *Émily* et dans *L'amante*, ou une structure moins conventionnelle homme-femme et un jeune homosexuel pour *Les yeux*. Sans compter le trio que forment Pierre et Claire Lannes avec leur cousine Marie-Thérèse Bousquet ou celui que forment M. Andemas, Valérie et Michel Arc dans *L'après-midi*. Bref, à l'exception du *Square* dont la structuration est proprement dyadique et du *Consul* où les relations sont soit polyadiques, soit dyadiques, tous les romans durassiens fonctionnent sur des triades relationnelles et interactionnelles fixes ou mouvantes.

Les triades apparaissent donc bien comme fondamentales dans la structure interactive et relationnelle unissant les personnages durassiens. Ce mode de fonctionnement est le reflet de leur importance sociale signalée par Kerbrat-Orecchioni (1995a : 1) à la suite de Caplow (1971). Ainsi, tout personnage durassien ne peut se concevoir qu'au sein d'une relation triangulaire posée par le texte, supposant des interactions triadiques implicites ou explicites qui ne font pas toujours l'objet d'une mise en paroles textuelle. Ce triangle est d'ailleurs très souvent un lieu de circulation du désir.

Pourtant ces trios relationnels n'aboutissent pas nécessairement à un trilogue, ni même à une triade. Un des pôles du trio peut, par exemple, devenir le sujet de la conversation entre les deux autres pôles, comme le couple d'amants est devenu le sujet des dialogues entre Anne et Chauvin. Les relations mari-amant-femme ne font nullement l'objet d'une triade et encore moins d'un trilogue dans *Moderato*, puisqu'ils ne sont jamais ensemble dans un même lieu. Par contre, le film de Peter Brook va rendre le trio explicite sous forme d'une triade, puisque le mari d'Anne vient la chercher au café où elle se trouve avec Chauvin sans que nul trilogue n'ait lieu. À l'inverse, des trilogues peuvent avoir lieu entre des personnages qui n'ont *a priori* aucune autre relation triangulaire entre eux que celle qu'ils partagent dans un moment de paroles.

Parmi les types de dialogues, c'est le trilogue qui, pour la gestion romanesque, constituera la plus grande rupture, dans la mesure où il s'agira pour le romancier de gérer des structures plurielles en discordance avec la linéarité du texte. Il devra jouer sur la focalisation, sur les plans, sur les différences échanges verbaux et non verbaux, sur les silences, le type de discours rapportés, bref sur une série de procédés romanesques pour mettre en texte ce trilogue qui, parallèlement, lui permettra de mettre en scène des jeux plus subtils tant au niveau psychologique que relationnel.

Entre trilogue, tétralogue, polylogue, les mécanismes littéraires mis en jeu ne seront

pas fondamentalement différents, sauf sur le plan des échanges. Dès lors, l'association faite par les interactionnistes entre les dialogues et les trilogues comme structures basiques couvre en fait un saut profond sur le plan littéraire, une différence fondamentale entre la gestion d'un dialogue à deux ou à plusieurs interactants. Le trilogue permettra notamment l'apparition de tropes illocutoires ou communicationnels pour l'existence desquels il constitue la configuration minimale. Aussi est-ce sur ce fonctionnement du trilogue et de ses trois niveaux que nous nous étendrons particulièrement.

3.1. Les trios.

Ou l'on voit que le chiffre est à nouer autrement : car pour le saisir, il faut se compter trois (Lacan 1975 : 93).

Duras met en scène, dans ses romans, les deux grands trios classiques. Tout d'abord, le trio familial, père-mère-enfants où, toutefois, le rôle du père est plus généralement occupé par le frère aîné. Le trio dans sa version initiale existe dans les romans comme *La pluie*, *Les chevaux*, *Dix heures...* Ce trio se retrouvera sous forme de triades et de trilogues. Il s'agit d'une structure relationnelle très actualisée dans les romans durassiens, à l'exception de *Moderato*. L'autre grand trio est le trio vaudevillesque, amant-mari-femme, et sa variante, maîtresse-femme-mari. Mais ce trio, dans sa forme durassienne, n'est jamais conflictuel contrairement à ce qui a été observé pour les interactions réelles (Kerbrat-Orecchioni 1995a : 19). *Le ravisement* indique clairement ce refus de créer les occasions de gêne ou de conflit :

Je sors de la salle de billard. Pierre Beugner n'y prend pas garde. Nous ne tenons pas à rester en tête à tête longtemps, en général, à cause de Tatiana. Je ne crois pas que Pierre ignore tout comme le prétend Tatiana (Ravisement : 90).

Ce trio est même plutôt de l'ordre du fusionnel, même si cette fusion ne se fait pas sans douleur, comme Lacan (1975 : 94) l'avait déjà signalé pour Lol : « un "je me deux" à conjuguer douloir avec Apollinaire ». Cette fusion peut passer par des rapports d'amitié très forts, comme ceux qui unissent Sara et Diana respectivement femme et maîtresse de Jacques dans *Les chevaux*, par ceux plus distants mais néanmoins réels qui unissent Tatiana et Lol, toutes deux en relation d'amour avec J. Hold, par une forme d'indistinction des voix comme dans *Détruire* où il n'est pas toujours évident de distinguer les propos de Stein de ceux de Max Thor, ou encore par une fusion des noms au sein d'un titre comme *Abahn*, *Sabana*, *David*. Cet aspect fusionnel, et donc fortement consensuel des trios durassiens, n'est pas sans rapport avec la biographie de Duras elle-même, ni sans rappeler la relation l'unissant à Robert Antelme et à Dionys Mascolo, qui, par son intermédiaire d'ailleurs, se sont liés d'amitié. Il permet aussi d'échapper complètement à l'aspect vaudevillesque de la relation.

En outre, même si ce trio amoureux se dédouble dans certains romans, il n'est pas toujours actualisé dans le texte par des interactions triangulaires, ni par des trilogues. Ainsi, les relations Anne-Chauvin-mari ne s'actualisent jamais et les interactions restent dans le non-dit du texte. Autre façon pour Duras d'échapper à l'aspect vaudevillesque du trio. Dans le texte, le mari n'a aucun rapport conversationnel avec les autres pôles du triangle. Toutefois ce non-dit du texte ou cette « troncation généralisée » n'a pas le même statut selon que l'on considère l'ensemble ou les interactions entre chaque pôle du

triangle. Le lecteur est en droit de supposer qu'il n'y a aucun trilogue entre les trois pôles du triangle relationnel alors qu'il est obligé de présupposer, en fonction du script, des dialogues unissant Anne et son mari, même si le texte ne les mentionne pas. Quant aux interactions dilogales entre Chauvin et le mari, elles sont tout simplement possibles puisqu'ils sont dans un rapport patron-ouvrier, mais le texte durassien évitant au maximum les « interactions de service » ne dit jamais s'ils sont ou non entrés en interaction. Dans *Le ravissement*, les trios de ce type sont nombreux : trio entre Lol, Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, trio entre Jean Bedford, Lol et Michael Richardson, trio entre Pierre Beugner, Tatiana et Jacques Hold, trio entre Lol, Jean Bedford et Jacques Hold, trio enfin entre Tatiana, Lol et Jacques Hold. De ces trios, seul le dernier sera à plusieurs reprises triadique et trilocal, ce qui lui confèrera toute son importance au sein du roman. Le trio Beugner-Hold-Tatiana ne s'incarnera qu'une seule fois dans une triade pour accueillir Lol, autrement il n'apparaît qu'au sein d'une polyade.

Les trios durassiens sont donc essentiellement amoureux ou familiaux, jamais professionnels. Les sociologues que sont Simmel et Caplow (1971) ont montré, sans faire vraiment de différence spécifique entre trio, triade et trilogue, que les trios ont la particularité de se scinder en deux plus un, c'est-à-dire de faire apparaître des duos consensuels ou conflictuels et un tiers qui, dans un cadre fréquent de conflit, joue un rôle d'« arbitre » et assume une des trois fonctions suivantes : « médiateur », « *tertius gaudens* » ou « despote » (Simmel cité par Caplow 1971 : 39). Le médiateur « empêche [les éléments antagonistes] d'engager un conflit ouvert ». Il « devient le représentant du groupe et défend le programme collectif contre les intérêts privés ». Le *tertius gaudens*, le « "troisième larron" fait tourner à son propre avantage la dissension des deux autres et sacrifie les intérêts du groupe à son programme privé ». Enfin, le despote « a pour politique de provoquer le conflit entre deux autres protagonistes pour servir ses propres desseins ». Ces trois fonctions sont pour nous intimement liées à une structure relationnelle et ne peuvent s'incarner dans les triades ou les trilogues que s'il y a un enjeu relationnel pour le tiers. Nous les retrouverons dans les trios familiaux, seuls trios conflictuels chez Duras. Le personnage du frère aîné va d'ailleurs suivre dans ce domaine-là une évolution intéressante en passant du *Barrage*, où il apparaît sous le nom de Joseph, à *L'amant*. En fait, dans le *Barrage*, il se présente beaucoup plus comme un médiateur des conflits opposant la mère et la fille, alors que dans *L'amant* il se comporte en *tertius gaudens*. Les deux scènes symétriques où la mère veut battre sa fille parce qu'elle la soupçonne d'avoir eu des relations sexuelles font nettement apparaître les différences dans ce rôle du tiers :

Ç'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table. Elle s'était enfin levée. Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. [...] Joseph n'avait pas protesté et l'avait laissé battre Suzanne. [...] À un moment donné, tout d'un coup, il dit : « Merde, tu le sais bien qu'elle a pas couché avec lui, je comprends pas pourquoi tu insistes [...]. » Joseph restait parce qu'il ne voulait pas la laisser seule avec la mère dans cet état, c'était sûr. [...] Joseph resterait tant que la mère ne serait pas couchée, c'était sûr. Suzanne était tranquille. [...] « 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 Suzanne, et même Joseph pourra pas l'empêcher. » Joseph s'était levé et il s'était approché de la

mère. « Si tu y touches encore, lui dit-il doucement une seule fois encore, je fous le camp avec elle à Ram. Tu es une vieille cinglée. Maintenant, j'en suis tout à fait sûr. » La mère regarda Joseph. Peut-être que s'il avait ri elle aurait ri avec lui (Barrage : 119-123 ; nous soulignons).

Joseph apparaît clairement comme médiateur du conflit, alors que dans *L'amant*, au lieu de modérer la mère, il l'incite à continuer :

Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut la savoir pour empêcher que cette petite fille ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée (Amant : 74-75 ; nous soulignons).

Le frère est bien celui qui profite du conflit : il sauve l'honneur de la famille, donc le sien propre, et s'assure d'une complicité avec la mère qui, ainsi, lui passera ses caprices et lui donnera tout l'argent qu'il réclame pour ses plaisirs. Dans le roman, il n'est d'ailleurs pas loin de la figure du despote dans la mesure où il incite souvent la mère à agir de cette façon. Toutefois, les arguments qu'il invoque sont ceux de la sauvegarde du clan, donc ceux du médiateur. Mais, dans ce cas, comme dans beaucoup de sociétés d'ailleurs, l'honneur du clan est en fait intimement lié aux mâles de la famille, et les intérêts collectif et privé sont alors étroitement liés pour le chef du clan. Au vu de cette évolution qu'elle fait subir au personnage du frère aîné, on comprend mieux ce que Duras a voulu dire lorsqu'elle déclarait à *Apostrophes* qu'elle n'avait pu écrire ce roman qu'après la mort de sa mère et de son frère. Pourtant, ces trios conflictuels, au cours des interactions familiales, s'avèrent très consensuels en présence d'un quatrième élément.

Par contre, au sein des triades où aucun enjeu relationnel n'est en cours, le tiers (épieur ou témoin) va plutôt jouer le rôle de juge-arbitre soit de son propre chef, soit parce qu'il est sollicité par les deux autres ou par l'un des deux. Ce qui engendra de sa part deux attitudes : acceptation ou refus dans un parti-pris de neutralité. Ainsi le rôle d'arbitre se décomposera-t-il en quatre fonctions différentes selon l'enjeu relationnel.

La distinction des trois niveaux (relationnel, interactionnel et conversationnel) s'avère une fois de plus fondamentale, puisque non seulement elle détermine des fonctions différentes pour le tiers mais aussi parce qu'elle permet de mettre en évidence une difficulté qui jusqu'à présent, du moins à notre connaissance, a été éludée par les conversationnalistes et par les sociologues, à savoir l'identification du tiers. Nous recourons au *Cousin Pons* de Balzac où le premier grand trilogue du roman (p. 35-44) fait apparaître toute la difficulté de la détermination du tiers et de sa position fluctuante selon les niveaux envisagés. La présidente et sa fille sont en train de se préparer à sortir lorsqu'on leur annonce la venue de leur cousin Pons, vieux garçon ressenti par elles comme pique-assiette. Pons fracture l'espace interactionnel occupé par la mère et la fille, joue un rôle d'intrus totalement indésirable. Le rapport relationnel entre les trois est d'ordre familial, mais les liens unissant une mère et une fille sont *a priori* plus forts que ceux qui unissent des cousins. À ces différents niveaux, c'est donc Pons qui fait figure de tiers. Position nettement marquée sur le plan interactionnel, beaucoup moins marquée sur le plan relationnel où la relation oscille, selon le paramètre retenu, vers une structure 1+1+1 ou une structure 2+1. Lorsque commence le trilogue, un conflit va rapidement surgir entre la Présidente et Pons qui forment alors un duo conversationnel par rapport auquel mademoiselle Camusot fera figure de tiers et assurera la fonction de médiateur,

comme le prouve notamment la réplique suivante :

- C'est alors vous qui avez beaucoup d'esprit, dit Cécile pour calmer le débat (Cousin Pons : 36 ; nous soulignons).

Jouant le rôle de tiers dans le trilogue, mademoiselle Camusot ne peut en aucun cas être considérée comme tiers relationnel ou interactionnel. À partir de cet extrait, on constate que le tiers conversationnel ne s'identifie pas toujours au tiers interactionnel ou relationnel.

En résumé, les trios durassiens sont donc de deux types : un trio amoureux fortement consensuel à la limite du fusionnel et un trio familial beaucoup plus conflictuel où l'on retrouve les rôles de tiers dégagés par Simmel. Cette configuration durassienne semble déroger aux normes des interactions réelles et même aux normes littéraires générales puisque Kerbrat-Orecchioni (1995a : 16-17) relève chez La Fontaine, pour les triades organisées en 2+1, 23 cas de dyades conflictuelles contre 5 seulement de dyades consensuelles. Mais le problème des fables est qu'elles fusionnent les trois niveaux en un texte court et que le roman, texte long, les disjoint souvent.

3.2. La triade.

La triade apparaît chaque fois que trois personnes sont en présence ensemble dans un lieu donné. Ces trois personnes peuvent entrer en interactions verbales ou non. Si elles n'entrent pas en interactions verbales, nous aurons une triade pure. Le cas se produira dans *L'amour* où trois personnages déambulent pendant huit pages dans un même lieu en s'observant l'un l'autre sans se parler, mais aussi dans *Le ravissement* lors de la scène du bal qui rive Lol, par le regard, au couple de danseurs que forment Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, lorsque Lol épiera J. Hold et Tatiana en train de faire l'amour ou encore dans *Détruire* où Stein observe Max Thor et Alissa en train de s'aimer dans leur chambre.

Si les personnages entrent en interaction verbale, trois structures apparaîtront : soit la triade donnera lieu à un trilogue, soit elle évoluera en dialogue avec témoin, soit elle engendrera une métamorphose de dialogues. Le principe semble simple, mais les limites entre trilogue et dialogue à témoin, ainsi que celles entre polyade, triade ou dyade, ne sont pas toujours aussi faciles à cerner dans la pratique, comme le montrent les hésitations du collectif sur *Le trilogue* (1995)³²⁶. Les procédés littéraires compliquent encore l'identification des triades. Faudra-t-il, à titre d'exemple, considérer les interactions entre les *brothers* et les *sisters* et Jeanne et Ernesto comme polyadiques ou triadiques dans la mesure où les *brothers* et *sisters* sont à la fois un et pluriels ? Celles entre Élisabeth Alione et le trio Max Thor-Alissa-Stein comme dyadiques ou tétradiques dans la mesure où un personnage isolé rencontre un trio marqué ? Pourquoi dans *Moderato* considérera-t-on les leçons de piano comme trilogues alors que les rencontres Anne-Chauvin, se déroulant en présence de la patronne du bistrot, seront, pour nous, à classer au sein des dialogues ?

À notre avis, pour qu'il y ait trilogue au sein de la triade, il faudra que les trois

³²⁶ Kerbrat-Orecchioni & Plantin (éds).

personnes présentes dans un même lieu interactionnel puissent se répartir les rôles conversationnels actifs en faisant apparaître soit deux locuteurs, soit deux allocutaires et donc qu'ils appartiennent à ce que Goffman appelle « les participants ratifiés », mais aussi que les trois partenaires échangent autour d'un même sujet ou partagent un objectif commun dans la conversation. Deux contraintes donc, dont l'une concerne le cadre participatif et l'autre le thème et la structure de la conversation. Ainsi le trilogue sera-t-il une triade particulière où les trois participants sont agréés, même si un personnage reste plus silencieux et aura alors le statut que Goffman qualifie d'*unaddressed*. Mais, si le troisième élément est un *bystander*, toujours selon la terminologie goffmanienne, la triade sera dilogue³²⁷. À noter aussi qu'une triade pourra faire apparaître un échange trilogal marginal par rapport à l'objet de la conversation sans pour cela transformer toute l'interaction en trilogue.

3.2.1. Triade et trilogue.

Moderato offre un cas de ce type, comme nous l'avons dit, dans les leçons de piano. Le début *in medias res* de *Moderato* place le lecteur au sein d'une triade correspondant à un trio posé par le texte. Les trois participants ont des places interactionnellement fixées. Un rapport étroit lie par évidence l'enfant et son professeur. La mère est une sorte de témoin de la leçon mais son positionnement relationnel, par rapport aux deux autres, fait d'elle un participant de droit. Si au début de l'interaction, elle reste en retrait, regardée de temps à autre par son fils ou sollicitée de temps à autre pour un bref échange dilogal par le professeur de piano, elle jouera au fil de l'interaction, à mesure que la tension montera entre l'enfant et son professeur, un rôle de plus en plus actif. Elle assumera alors verbalement sa fonction de médiateur du conflit, rôle qu'elle reprendra d'ailleurs quasi automatiquement dès le début de la deuxième leçon de piano. La triade donnera lieu à un trilogue où les rôles de participants agréés sont préalablement établis par le statut social et relationnel des participants, même s'ils évoluent au cours de l'interaction au vu de la situation. Ainsi, dans la scène, existe une adéquation entre les trois niveaux : le trio s'incarne en une triade qui correspond à un trilogue. Le participant agréé, clairement positionné en tiers conversationnel par son occupation spatiale, pourra jouer le rôle de médiateur du conflit parce qu'il est impliqué relationnellement. Nous ne nous étendrons pas plus longuement sur ce type d'interactions puisque nous les retrouverons dans l'étude du trilogue proprement dit.

3.2.2. Triade et dilogue avec témoin(s).

Ce deuxième cas pose deux grands problèmes, celui de la ratification ou non, et celui des rôles interactionnels occupés par plusieurs personnes. Faudra-t-il traiter toute l'interaction en polyade ou en triade ? Les procédés littéraires complexifient encore la chose, tout en facilitant le choix de l'analyste quant à la nomination de l'interaction. Nous recourrons une fois de plus à *Moderato* pour illustrer le phénomène.

Les différents dialogues qui associent Anne et Chauvin dans un lieu public comme le café illustrent, en effet, parfaitement la complexité de la chose. Dans ce bistrot, des

³²⁷ Kerbrat-Orecchioni 1990 : 86-87.

ouvriers de l'arsenal arrivent périodiquement, parlent, jugent et ponctuent le dialogue entre Anne et Chauvin qui se déroule en permanence en présence de la patronne. En interactions authentiques, nous serions obligée de parler de polyade dans la mesure où, dans l'espace interactionnel, se trouvent de manière permanente Anne, Chauvin, la patronne de bistrot, et, de manière occasionnelle, l'enfant et les ouvriers. Mais ici intervient une des particularités du dialogue romanesque qui joue sur les plans narratifs pour dissocier les groupes de personnages et qui se retrouve chez Duras. À l'avant-plan, se trouvent Anne et Chauvin. Ils apparaissent d'ailleurs en personnes identifiées, titulaires d'un nom. Ce sont eux qui se partagent majoritairement l'espace conversationnel. Au deuxième plan, apparaissent la patronne et l'enfant. Ils n'ont pas de nom, leur importance conversationnelle est moindre, ils n'existent que par rapport aux personnages principaux. À l'arrière-plan, se trouvent les autres clients qui n'accèdent pas à l'identité. Ils forment des êtres indistincts, collectifs qui dupliquent les rôles de personnages de deuxième plan. Ils servent à créer un effet de réel, représentants indistincts d'un ordre social. Cette technique de plans et de focalisation sur les personnages d'Anne et de Chauvin est proprement littéraire pour réduire la polyade et éviter la gestion du polylogue, qui nécessite un appareil conversationnel plus lourd. Ainsi le romancier opère-t-il des scissions dans la polyade originelle, la séparant en diverses triades, plus rarement en une tétrade, qui à leur tour donneront naissance à quelques rares trilogues mais surtout à un dialogue central, où, cette fois, la scission se fera par la différence entre l'interactif pur et le conversationnel. Dès lors, comme pour le monologue ou pour le dialogue, émanent des interactions verbales qui sont le résultat de coupes, d'allégements dus au processus de focalisation dans une structure interactionnelle plus vaste. Donc, pour nous, au niveau conversationnel, nous rangerons les échanges entre Anne et Chauvin dans les dialogues. Ils se produisent devant témoins dont certains, comme l'enfant et la patronne de bistrot, influent directement sur le dialogue en cours. L'enfant et la patronne formeront respectivement deux triades avec le couple. Les autres témoins comme les clients formeront une autre triade avec le couple conversationnel, mais beaucoup moins marquée parce que moins influente sur la conversation. Nous en arrivons donc à ce rôle purement interactionnel de témoin qu'André-Larochebouvy avait ajouté, pour le dialogue, à ceux définis par Caplow. Mais il semble qu'elle confonde le rôle de participant silencieux et le rôle de témoin qui n'intervient, selon nous, que sur le plan de la triade, conformément d'ailleurs au schéma goffmanien du cadre participatif où un témoin ratifié peut à tout moment participer à la conversation, comme c'était le cas pour Anne Desbaresdes, alors que le vrai témoin n'est pas ratifié et que son intervention dans le cours de la conversation sera sentie comme une intrusion. Le témoin n'a pas d'enjeu conversationnel, il ne doit pas lutter pour un droit à la parole, il ne construit ni l'échange, ni son identité à travers lui. Globalement, il n'a pas non plus à ménager sa face positive qui est très peu en péril. Son rôle, sur le plan de la politesse, est très particulier. Étant dans un espace interactionnellement - mais non pas conversationnellement - partagé, il devra se garder de tout envahissement territorial. Selon Kerbrat-Orecchioni (1990 : 86) il doit « [feindre de] se désintéresser de ce qui se passe dans le groupe conversationnel » parce que l'espace conversationnel est considéré comme le territoire privé des participants agréés au dialogue. C'est ainsi que dans la vie courante, un témoin non agréé des participants peut faire connaître sa présence par une petite toux sèche, ou se « retirer sur la pointe des

pieds » de crainte de paraître indiscret, ce qui constituerait une menace pour sa face positive. De manière générale, s'il encourt le risque de passer pour un être indiscret ou curieux, il n'encourt celui d'être perçu comme intrus ou comme envahisseur que s'il intervient dans la conversation sans y être sollicité. Et dans ce dernier cas seulement, on risque de passer de la triade au trilogue.

Ce témoin joue par ailleurs un rôle très important dans la mesure où il influe lourdement sur l'interaction en cours. Dans l'exemple que nous analysons, le rôle que la patronne de bistrot joue sur les interactions Anne-Chauvin est loin d'être minime. Elle fait figure, au côté des ouvriers, de représentant de la société entière et de juge moral de l'interaction. Elle marquera par ses regards, ses gestes, ses paroles le caractère hautement transgressif que revêt l'interaction dialogale qui se déroule devant elle. Elle est une sorte de garant moral, l'autorisant à certains moments, la réprochant à d'autres et en ponctuant la durée ou l'arrêt. Ce rôle est d'ailleurs fortement souligné par le narrateur :

- Six heures déjà, annonça la patronne. Elle baissa la radio, s'affaira, prépara des files de verres sur le comptoir. Anne Desbaresdes resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai, [...] (Moderato : 31 ; nous soulignons). La patronne reprit son tricot rouge, elle jugea inutile de répondre. [...] L'homme s'approcha d'Anne Desbaresdes. - Asseyez-vous, dit-il. Elle le suivit sans un mot. La patronne, tout en tricotant, regardait obstinément le remorqueur. Il était visible qu'à son gré les choses prenaient un tour déplaisant (Moderato : 39 ; nous soulignons). La patronne était bien à son poste, derrière sa caisse. Anne Desbaresdes parla bas (Moderato : 41). La patronne les servit, toujours en silence, peut-être un peu vivement. Ils n'y prirent pas garde (Moderato : 45-46 ; nous soulignons). - Je voudrais un autre verre de vin, réclama Anne Desbaresdes. On le lui servit dans la désapprobation (Moderato : 54 ; nous soulignons). - Je voudrais du vin, le pria Anne Desbaresdes, toujours j'en voudrais... Il commanda le vin. - Il y a dix minutes que c'est sonné, les avertit la patronne en les servant (Moderato : 64 ; nous soulignons). La patronne, tant durait leur silence, se retourna sur elle-même, alluma la radio, sans aucune impatience, avec douceur même (Moderato : 115 ; nous soulignons). La patronne rangea son tricot rouge, rinça des verres et, pour la première fois, ne s'inquiéta pas de savoir s'ils resteraient encore longtemps. L'heure approchait de la fin du travail (Moderato : 117 ; nous soulignons). Déjà, des rues voisines une rumeur arrivait, feutrée, coupée de paisibles et gais appels. L'arsenal avait ouvert ses portes à ses huit cents hommes. Il n'était pas loin de là. La patronne alluma la rampe lumineuse au-dessus du comptoir bien que le couchant fût étincelant. Après une hésitation, elle arriva vers eux qui ne se disaient plus rien et les servit d'autre vin sans qu'ils l'aient demandé, avec une sollicitude dernière. Puis elle resta là après les avoir servis, près d'eux, encore cependant ensemble, cherchant quoi leur dire, ne trouva rien, s'éloigna (Moderato : 121-122).

Nous constatons à quel point ces trois personnages sont en réseau interactionnel. Les gestes de la patronne sont conditionnés par la présence de ces deux clients quelque peu insolites. Qu'ils aperçoivent ou non ses signes, le texte le signale à chaque fois. Cette patronne ponctue en quelque sorte toute leur interaction, en signale la clôture normale et la juge en passant du rôle de réprobateur à celui de complice dans les derniers extraits. Dans le dernier exemple, nous nous trouvons au point limite de la triade et du trilogue

dans la mesure où une tentative avortée de rentrer en communication verbale avec ce couple étrange est explicitement décrite par le texte. Elle essaiera dans cet extrait de retrouver le rôle de participant agréé qu'elle avait de droit au début du roman, où c'était à elle qu'Anne s'était d'abord adressée au vu de sa fonction.

Dès lors, la patronne, simple témoin pourtant, joue un rôle important dans le roman, littérairement d'abord, puisqu'elle est chargée de symboliser le regard de la société sur ce couple immoral, mais aussi interactionnellement, parce qu'outre le fait qu'elle assume le rôle de déclencheur du dialogue, que ses faits et gestes influent sur les personnages principaux, elle est la responsable d'interactions parasites : Chauvin lui commande à plusieurs reprises le vin qu'elle sert. Cet échange est l'objet d'un commentaire narratif du type de celui que l'on trouve à la page 29 :

Il fit signe à la patronne de les servir à nouveau de vin. Anne ne protesta pas, eut l'air, au contraire, de l'attendre (Moderato : 29).

Apparaît donc ici ce que nous avons appelé un échange parasite relevant « des interactions de service », mais qui n'est pas relié au thème global de la conversation puisqu'il s'agit ici d'un échange de type utilitaire.

Une autre triade apparaît dans le texte, celle que forme le couple Anne-Chauvin avec l'enfant. Le rôle que ce dernier jouera sera moins complexe que celui de la patronne, puisqu'il se transformera en intrus du dialogue, comme souvent les enfants chez Duras. Il ponctue, par ses allées et venues, tout le dialogue Anne-Chauvin, mais il n'en est pas réellement témoin parce qu'il sort de l'espace interactif.

Le rôle de témoin a généralement un fort impact littéraire parce que son existence résulte, dans la transcription romanesque, d'un choix du romancier. Mettre dans l'éclairage du report textuel de la conversation un troisième personnage témoin de l'interaction duelle ne peut être voulu qu'à des fins purement littéraires allant de la simple création d'un effet de réel à d'autres fonctions plus symboliques et donc plus significatives dans l'économie du roman. Chez Duras, à côté du rôle de garant moral, ce témoin exercera respectivement celui de symbole de l'ennui, mais aussi celui de voyeur dont on connaît l'importance dans l'univers durassien. Ainsi, le serveur qui somnole sur la terrasse dans *Les chevaux* (p. 162-163) n'a pas d'autre rôle que de marquer l'accablement de la chaleur et l'ennui qui règne lors de ces lourdes après-midi d'été. C'est en assistant à une interaction érotique que le témoin se transforme en voyeur, comme Lol épiant les rapports sexuels entre Tatiana et J. Hold ou Stein ceux d'Alissa et de Max Thor. Le voyeur a d'ailleurs comme fonction interactionnelle d'élargir l'espace. Ainsi dans *Le ravisement*, l'espace interactionnel s'élargit de la chambre d'hôtel au champ de seigle par l'intermédiaire de la fenêtre par laquelle Lol peut voir le couple et être vue de J. Hold. Pourtant, Duras n'utilisera jamais ce témoin-épieur pour faire dévier la diégèse ou la « fable », à l'instar de ce que font de nombreux romanciers et de nombreux dramaturges. Ainsi, dans *Le Tartuffe* de Molière (IV, 4), Elmire en cachant Orgon sous la table, c'est-à-dire en lui faisant jouer le rôle d'un épieur, arrive à démasquer l'hypocrisie du traître. Cette position d'épieur change ainsi le déroulement de la pièce.

Mais, chez Duras, apparaîtra un autre rôle fondamental du témoin. Il se situe, cette fois, au niveau de la macrostructure romanesque et de la communication avec le lecteur.

En fait, chez elle, toute interaction, verbale ou non, se produira en présence d'un observateur non identifié par le roman, mais qui a à sa charge la fonction de justifier la reproduction textuelle des événements, des interactions et des conversations. Dans les textes durassiens, il existe toujours une sorte de conscience qui voit, entend, qui serait une espèce de témoin, de voyeur généralisé assistant à la scène qui se déroule devant lui et qui servirait de rapporteur des propos et des faits et gestes des personnages. Cette instance ferait la relation entre les personnages et le lecteur et justifierait le fait que le lecteur puisse connaître ces informations. On évite ainsi le paradoxe, comme chez Verlaine qui, dans *Le colloque sentimental*, fait dire au « narrateur » : « et la nuit seule entendit leurs paroles » alors que les propos des personnages sont reproduits pour le lecteur.

Les marques textuelles de cette présence sont nombreuses, notamment un « on » dans *L'amour*, identifiable comme l'expression d'un auteur qui a sous les yeux le déroulement de la scène qu'il décrit :

On ne voit pas ce qu'il y a au-delà de la fenêtre de ce côté-là de l'hôtel (Amour : 22). Puis on n'entend plus rien que le rongement dans la matière noire (Amour : 23).

On les retrouve aussi dans *Le consul*, où alternent marques explicites et marques implicites :

Le vice-consul se met à sangloter sans un mot. On entend : Quel malheur, mon Dieu (Consul : 147).

Le « on entend » constitue la marque textuelle de cette conscience observante, comme la description ci-dessous en est la marque implicite :

En passant elle a dit quelque chose à son mari sur quelqu'un : Charles Rossett baisse les yeux (Consul : 97).

3.2.3. Dialogues dans la triade.

Le troisième cas de triade à interaction conversationnelle est celui où la triade permet de muer un dialogue en un deuxième dialogue. Nous en avons un exemple dans *Moderato* où le dialogue entre Anne et la patronne de bistrot se muera en dialogue entre Anne et Chauvin après l'intrusion de ce dernier. Mais c'est surtout l'exemple du *Square* que nous analyserons parce que la répétition des scènes permettra d'affiner le rôle d'intrus que ce type d'interaction fait apparaître et d'étudier en profondeur la variabilité de la position de tiers, trop souvent donnée comme fixe, alors que, comme nous l'avons vu chez Balzac, elle varie selon que l'on considère le niveau relationnel, interactionnel ou conversationnel. Selon l'interactant que l'on considère comme troisième élément, celui-ci aura des fonctions variées. Ainsi, dans *Le square*, si l'on part de l'échange dialogal initial, l'homme est un intrus-transformateur d'échanges et l'enfant pourra être considéré comme un initiateur ou un déclencheur conversationnel ; par contre si on considère le deuxième dialogue, qui est le fondement même du roman, c'est l'enfant qui devient un tiers perturbant l'interaction conversationnelle au point d'en initier la fin, lors de sa troisième intervention.

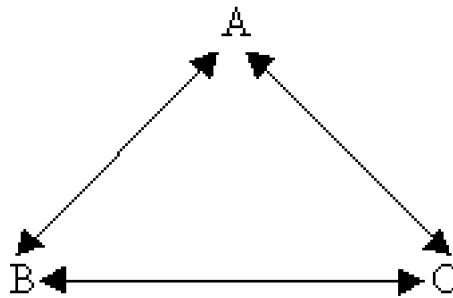
Dès le début du roman, l'enfant apparaît comme un tiers interactionnel dans la mesure où il arrive du fond du square auprès d'une dyade constituée par la bonne et le

voyageur de commerce³²⁸, mais, par sa relation avec la bonne, il est un participant agréé de l'échange qu'il initie avec elle. L'homme est lui un interactant de plein droit, mais qui jouera le rôle d'un intrus conversationnel :

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille. « J'ai faim », dit l'enfant. Ce fut pour l'homme l'occasion d'engager la conversation. « C'est vrai que c'est l'heure du goûter », dit l'homme. La jeune fille ne se formalisa pas. Au contraire, elle lui adressa un sourire de sympathie. « Je crois, en effet, qu'il ne doit pas être loin de quatre heures et demie, l'heure de son goûter. » [...] L'homme dit : « Il est gentil. » La jeune fille secoua la tête en signe de dénégation. « Ce n'est pas le mien », dit-elle. [...] « Remarquez, continua la jeune fille, qu'il pourrait être le mien, [...] » (Square : 9-10 ; nous soulignons).

Si l'on envisage le rôle de l'enfant, on constate qu'il favorise l'entrée en contact du voyageur de commerce et de la jeune fille. Le texte explicite clairement cette utilisation de l'enfant comme prétexte, comme déclencheur de conversation. L'enfant parti, la conversation continue et deviendra pur dialogue. Bien sûr, cette triade est l'occasion d'une forme d'échange trilogal mais imparfait puisqu'il n'y a pas d'égalité conversationnelle entre les interactants. La position de l'enfant qui « se plante devant la jeune fille », la teneur des propos « j'ai faim » sont autant de marques textuelles qui indiquent clairement l'exclusion du voyageur de commerce. Le schéma conversationnel est en fait celui-ci : A (l'enfant) s'adresse à B (la bonne) qui constitue l'allocutaire agréé et C (l'homme) profite de cet échange pour s'adresser lui aussi à B. Cet échange est donc fondamentalement dilogal et initie une interaction globale qui ne sera que dialogue. Cet exemple nous conduit à définir un troisième paramètre nécessaire à l'existence du trilogue : pour qu'il y ait vrai trilogue, il faut, à notre avis, que la parole puisse circuler de manière relativement équilibrée entre les interactants, même si des coalitions se forment ensuite. Le verbe « pouvoir » a ici tout son poids, dans la mesure où il ne s'agit pas dans un trilogue, comme dans le dialogue, d'une véritable égalité ou d'une alternance parfaite des tours de parole, mais simplement d'un droit offert de manière égalitaire. Tous les participants doivent avoir le même droit à la prise de parole. Qu'ils en usent ou non revêt peu d'importance. Et c'est peut-être ici que se situent deux des grandes différences entre le trilogue et le dialogue : dans un dialogue, « le droit à la parole » est présumé acquis, c'est cette célèbre notion d'égalité que présume la conversation. Ainsi, quand une personne rentre en conversation dyadique avec une autre, un droit équivalent quant à la prise de parole lui est simultanément conféré. Mais ce droit est aussi un devoir, il faut qu'il réponde pour éviter un monologue qui ferait perdre la face. Il doit donc « coopérer ». Cette coopération se marque par un équilibrage des tours de parole. Or, dans le trilogue, le droit n'est pas acquis. Tout l'enjeu se situe dans la question d'avoir autant de droit que les deux autres de participer à la conversation. Mais ce droit implique beaucoup moins de devoirs que dans le dialogue. À l'initiale donc, le trilogue doit prendre la forme suivante :

³²⁸ Un avant-texte de l'auteur avait posé l'existence de cette dyade.



Les trois participants ont autant de chances et de droits d'être tour à tour locuteur et allocutaire, autrement dit il ne faut pas qu'il y ait de place *a priori* préétablie, mais que ce soit l'organisation de l'échange qui détermine les rôles et places conversationnels. Dans le dialogue du *Square*, l'homme n'est qu'un témoin non ratifié (ou *bystander*). Des indices textuels le signalent, la position de l'enfant (il « se planta devant la jeune fille ») et la thématique initiée : il est impensable que l'enfant puisse s'adresser à un inconnu pour dire qu'il a faim. L'enfant exclut le voyageur de commerce comme participant agréé. Nous sommes donc dans une triade, non dans un trilogue.

C'est ainsi que dans son intention de rentrer en conversation avec la bonne, le voyageur de commerce fonctionnera en intrus qui intervient dans un échange ne le concernant pas *a priori*. Il le fera d'ailleurs, comme nous l'avons vu, de manière fondamentalement maladroite puisque son intervention pourrait être prise par la bonne comme un reproche. Ainsi, l'homme opère une double agression de face : agression de la face négative puisqu'il entre dans un échange dont il était *a priori* exclu et agression de la face positive de la bonne puisque la remarque pourrait lui signifier qu'elle fait mal son travail. Les propos du narrateur témoignent de cette double agression. « La jeune fille ne se formalisa pas » décrit le comportement de la bonne concernant l'attaque de sa face positive ; quant au sourire, il répond, comme nous l'avons vu, à l'attaque du territoire, il est une invite à la poursuivre. Ce rôle d'intrus, de perturbateur ne peut exister dans un trilogue établi qui postule, selon nous, dans sa définition, l'agrément des participants, qu'au niveau de certains échanges, mais nous y reviendrons. Par contre, le rôle de déclencheur pourra apparaître, mais sous une forme totalement différente. Au niveau de la triade, un élément peut favoriser l'entrée en interaction. Au sein du trilogue, il s'agira alors non d'un déclenchement d'interaction, les personnages y sont déjà, mais d'une initiation de thème, d'un déclenchement de conversation.

Cette analyse du premier dialogue du *Square* nous montre que dans la triade les rôles sont mouvants dans la mesure où nous avons en fait deux dialogues, l'un entre la bonne et l'enfant, l'autre entre l'homme et la bonne. Le passage de l'un à l'autre s'est fait par une structure triangulaire.

La position de troisième élément n'est pas fixe : l'enfant assume cette position par rapport à la dyade mais aussi par rapport au dialogue entre la bonne et le voyageur de commerce pour lequel il a joué le rôle de déclencheur. L'homme occupe cette position par rapport au dialogue entre la bonne et l'enfant ; il y jouera le rôle d'intrus.

Nous continuons, pour l'illustration des rôles au sein de la triade, avec *Le square*. Dans la deuxième partie du roman, l'enfant revient. Il coupe en quelque sorte le dialogue

entre la bonne et le voyageur de commerce, mais cette fois par sa soif. Il joue donc le rôle d'intrus. Cette intrusion est renforcée par l'auteur inscrit qui coupe le récit de parole par une forte marque d'organisation éditoriale : page blanche, inscription d'un « Il » indiquant le commencement d'une deuxième partie. Par contre, elle est atténuée par les personnages qui, par un rituel de remerciements, avaient amorcé une espèce de clôture conversationnelle. Aussi l'enfant se situe-t-il entre le rôle d'initiateur et d'intrus. L'évolution du dialogue, marquée par Duras, est intéressante notamment sur le plan de la politesse :

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta de nouveau devant la jeune fille. « J'ai soif », dit l'enfant. La jeune fille sortit un thermos et une timbale de son sac. « C'est vrai, dit l'homme, qu'après avoir mangé ses deux tartines il doit avoir soif ». La jeune fille montra le thermos et le déboucha. Du lait encore bien chaud fuma dans le soleil. « Mais, Monsieur, dit-elle, je lui ai apporté du lait. » [...] L'homme sourit à l'enfant. « Si je le disais, fit-il, c'était simplement pour le remarquer, pour rien d'autre que pour le remarquer. » L'enfant regarda cet homme qui lui souriait, complètement indifférent. Puis il retourna vers le sable. [...] « Il s'appelle Jacques, dit-elle. - Jacques », répéta l'homme. Mais il ne pensait pas à l'enfant. « Je ne sais pas si vous avez remarqué, continua-t-il, [...] » (Square : 77-78).

La structure répétitive souligne tout à la fois les ressemblances et les différences. L'enfant choisit une nouvelle fois la jeune fille comme interlocutrice privilégiée. L'homme joue une nouvelle fois le rôle d'intrus. Mais, cette fois-ci, sa remarque qui pourtant ne diffère de la précédente que par le contenu est perçue par la jeune bonne comme agressive : le « Mais, monsieur... » l'indique clairement, la bonne se justifie par rapport à ce qu'elle ressent comme un reproche. Pourquoi un tel changement entre le premier extrait et le deuxième ? En fait, parce que l'intentionnalité transforme la portée illocutoire de l'acte. Dans le premier cas, l'intention de rentrer en conversation avec la bonne transformait le reproche apparent en acte phatique et supprimait la force illocutoire de l'acte. Ici, la phrase ne peut être interprétée que comme reproche puisque les individus sont déjà dans une structure conversationnelle et qu'une relation créée par la conversation existe aussi entre eux. C'est d'ailleurs par la rectification de la portée illocutoire que l'homme corrigera l'impolitesse de sa phrase. Une tentative interactionnelle est parallèlement entreprise envers l'enfant puisque l'homme lui sourit. Mais l'enfant la récuse par une indifférence. Ainsi, ce deuxième extrait fait apparaître deux positions d'intrus, celle de l'enfant par rapport à l'interaction globale et celle de l'homme par rapport à l'échange. Une tentative de vrai trilogue s'amorce cette fois, mais l'enfant la rejette. Le phénomène le plus remarquable semble toutefois résider dans la gestion de la politesse. Le témoin qui modifie son rôle interactionnel attaque au minimum la face négative des interactants, parfois même leur face positive. Lorsque le propos ne peut être interprété de manière phatique, il risque même de perdre sa propre face si son intervention est rejetée. C'est notamment le cas dans le roman de Queneau, *Zazie dans le métro*, où une dame, se mêlant de la dispute entre Zazie et son oncle, est rejetée par les deux protagonistes, de manière très agressive.

Un troisième extrait du *Square* fait apparaître le rôle de fossoyeur d'interaction :

Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille. « Je suis fatigué », dit l'enfant. L'homme et la jeune fille regardèrent autour

d'eux. L'air était moins doré que tout à l'heure, effectivement. C'était le soir. « C'est vrai qu'il est tard », dit la jeune fille. L'homme, cette fois, ne fit aucune remarque. [...] L'enfant se mit à geindre de nouveau. « On s'en va, lui dit la jeune fille et, - à l'adresse de l'homme -je vous dis au revoir, Monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient. - Peut-être, oui, Mademoiselle, au revoir » (Square : 137-148).

La fatigue exprimée par l'enfant va mettre fin au long dialogue entre la bonne et le voyageur de commerce. Cette fois, l'homme s'abstient de toute intervention. L'échange de clôture est trilocal et prend la forme d'un locuteur s'adressant à deux allocutaires. Il témoigne aussi de la difficulté pour le texte littéraire à le rendre puisque les partenaires de l'échange doivent être à chaque fois mentionnés, ce qui constitue somme toute un dispositif assez lourd. Cette fois, c'est l'homme qui exclut l'enfant par le biais de l'appellatif utilisé.

Les trois extraits ponctuent en quelque sorte le dialogue. La répétition des échanges accentue encore le côté ponctuant. Dans les trois cas, nous avons affaire à des échanges trilocal sans qu'on puisse à proprement parler d'un dialogue puisque ce n'est qu'un moment de l'interaction qui, dans *Le square*, est fondamentalement duelle. Dès lors, la triade instituée, posée par le texte, ne donne pas nécessairement naissance à un dialogue, mais peut opérer, par un mécanisme relativement complexe, la transformation d'un dialogue accessoire en dialogue fondamental.

Nous constatons à quel point la triade peut recouvrir des configurations variées allant du rapport interactionnel pur, parce qu'à l'instar de ce que signale Vion (1992 : 97), il ne faut pas oublier que « toutes les interactions ne se ramènent pas à des échanges verbaux », aux rapports conversationnels trilocal ou dilocal. Nous constatons aussi que la position de tiers recoupe toute une série de rôles allant du témoin non ratifié à l'intrus en passant par des rôles aussi variés que celui d'initiateur, de transformateur ou de fossoyeur de conversation et qu'elle n'est pas aussi évidente à déterminer que le laissent supposer certaines analyses, dans la mesure où cette position varie en fonction des niveaux que l'on prend en considération et aussi à l'intérieur d'un même niveau, selon l'angle par rapport auquel on se place.

Outre le problème de l'identification, se pose aussi celui de la constitution de la triade, souvent éludé par les interactionnistes. Or, à notre avis, qu'il s'agisse de romans ou d'interactions réelles, il semble important d'envisager la façon dont se crée la triade dont la mise en place va conditionner le positionnement de chacun et la nature des échanges verbaux quand ils ont lieu.

Dans le texte littéraire, la triade peut être posée comme telle dans une scène ou un début de roman dit *in medias res*. Elle doit alors correspondre à un trio relationnel préexistant ou à un accès de droit dans le même espace interactionnel, comme c'est le cas pour les lieux publics. *Moderato* ou le *Barrage* posent directement, dès l'entrée du roman, cette triade-trio, alors que *Le square* place trois personnages dans un jardin public dont deux seulement sont en relation antérieure. Ce procédé est strictement littéraire parce que, dans la vie, la triade est toujours en formation.

Le roman peut, lui aussi, montrer la création de triades qui se construisent élément par élément ou qui se créent par la venue de deux actants auprès d'un isolé ou au

contraire d'un troisième élément auprès d'une dyade conversant ou non. Tous les types se retrouvent chez Duras qui souligne fortement, à l'aide de notations de déplacement, leur formation. Ainsi, même si ces notations ne font pas l'objet de toute une mise en scène, comme nous le verrons pour la tétrade, l'arrivée des personnages est très marquée, alors qu'elle ne l'était pas pour les dyades :

dyade (dialogale) + 1 :

Alissa est allongée sur une pelouse. Max Thor la domine de toute sa taille. Ils sont seuls. - Le milieu est celui de la bourgeoisie moyenne, dit Alissa. [...] Du fond du parc arrive Stein. - Tes cheveux, dit-il (Détruire : 71-75 ; nous soulignons).

1 + dyade :

C'est à l'école. C'est la salle de classe. C'est Monsieur l'instituteur. Il est assis à son bureau. Il est seul. Il n'y a pas d'élèves. Les parents d'Ernesto entrent. Ils se disent bonjour. Tous : Bonjour Monsieur. Bonjour Madame. Bonjour. Bonjour Monsieur (Pluie : 60 ; nous soulignons).

1+1+1 :

Un homme. Il est debout, il regarde : la plage, la mer. [...] Entre l'homme qui regarde et la mer, tout au bord de la mer, loin, quelqu'un marche. Un autre homme. Il est habillé de vêtements sombres. [...] À gauche, une femme aux yeux fermés. Assise. [...] Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés [Amour : 7-8 ; nous soulignons).

triade dans polyade :

Il y a donc eu ce repas chez Lol. Trois autres personnes inconnues de Beugner et de moi sont invitées. Une dame âgée, professeur au conservatoire de musique de U. Bridge, ses deux enfants, un jeune homme et une jeune femme dont le mari, apparemment très attendu par Jean Bedford, ne doit venir qu'après le dîner. [...] Un aparté se crée entre la dame âgée et Jean Bedford. [...] La jeune femme parle à Pierre Beugner. [...] De nouveau, Tatiana Karl, Lol V. Stein et moi nous nous retrouverons : nous nous taisons (Ravissement : 141-142 ; nous soulignons).

Dans les trois premiers exemples de structure, triade et trilogie se forment par addition. Dans le premier, l'élément ajouté risque d'être perçu comme un intrus. Son incorporation sera le fruit d'une invitation, d'une négociation ou d'un coup de force. Les deux interactants seront souvent obligés de modifier leur posture, leur distance interpersonnelle... Si les deux interactants sont en train de discuter entre eux, ils seront forcés soit d'interrompre leur conversation, soit d'en modifier le thème, soit encore d'initier une activité résumante pour mettre l'intrus au courant. Dans le deuxième, lorsque deux

personnes arrivent chez une personne isolée, comme elles font souvent figure d'envahisseurs, elles devront initier des échanges réparateurs. Dès lors, on voit très nettement comment la constitution de la triade influera sur le contenu du trilogue. Le troisième exemple ne fait pas apparaître de tiers, dans la mesure où les trois personnes fonctionnent de manière isolée.

Le quatrième montre qu'il peut aussi exister des triades qui se forment par réduction : on part d'une structure polyadique pour former un noyau de trois personnes. Dans le cadre romanesque, le procédé de réduction est généralement lié à une technique narrative consistant à scinder les différents interactants en plusieurs groupes et à focaliser sur la triade. Elle témoignera alors d'un rapport de complicité face au monde extérieur.

Pour ce qui est de l'entrée en triade, elle est généralement en décalage par rapport à l'entrée en trilogue. Elle est le fait du narrateur qui soit signale l'arrivée du ou des personnage(s), soit pose, par son regard balayant, l'existence d'une triade entre personnages, lesquels ne sont pas encore nécessairement en interaction - la troisième structure envisagée nous en donne le type. Elle peut se faire aussi par une similitude de comportements conversationnels, tels qu'ils apparaissent dans le quatrième exemple. Par contre, l'entrée en trilogue se marque par une prise de parole de l'un des participants du dialogue antérieur, visant à incorporer le témoin soit par le(s) nouveau(x) venu(s), soit par une prise de parole du ou des nouveau(x) venu(s). Si nous analysons les exemples 1 et 2, nous constatons que cette prise de parole est loin d'être identique : Stein intervient directement en marquant sa surprise à propos des cheveux qu'Alissa vient de se couper, alors que les parents d'Ernesto commencent par saluer l'instituteur.

Le plus souvent, l'entrée en trilogue suit immédiatement la constitution de la triade, mais parfois, et c'est le cas dans *L'amour*, un décalage de plusieurs pages s'installe. L'extrait cité ci-dessus présente une triade qui est d'abord constituée par une association purement narrative, faite à destination du lecteur, de personnages non encore réellement en interaction. Elle se prolongera par une entrée réelle en interaction des personnages en page 9. L'interaction, que seules les notations des bruits de pas et des regards décrivent, s'étend jusqu'à la page 13. Des expressions comme « on entend : le pas s'espace. L'homme doit regarder la femme aux yeux fermés posée sur son chemin » (p. 10), « la femme est regardée » (p. 10) ou « Il cesse de regarder quoi que ce soit, la plage, la mer, l'homme qui marche, la femme aux yeux fermés » (p. 11) prouvent l'existence d'une interaction entre les trois personnes. La triade ainsi constituée n'est nullement présentée comme trio et le lecteur ne connaît l'existence d'aucune relation entre eux. Elle s'élabore devant ses yeux, et même s'il semble que dans un lointain passé il y ait eu relation, elle fait partie de la mémoire abolie des personnages. Un premier dialogue se produira à la page 14, mais il faudra attendre que le dernier élément se soit suffisamment rapproché des deux autres (p. 17) pour que l'entrée en trilogue se produise sous la forme d'un « qu'est-ce qui se passe ? ». Nous reviendrons sur ces entrées en trilogue qui diffèrent selon les paramètres relationnels, mais aussi selon le mode de constitution de la triade.

Toutefois, le texte littéraire peut aussi retarder pour le lecteur l'apparition du troisième interactant ou présenter une interaction comme triadique, alors qu'elle est en fait polyadique, en voilant la présence d'un des interactants. Le lecteur a alors soit l'impression d'assister à un dialogue au sein d'une dyade, soit d'assister à un trilogue au

sein d'une triade, alors que le troisième ou quatrième interactant lui est caché par un procédé narratif. Il se trouve donc dans l'obligation d'inférer sa présence :

Ils se turent parce que Diana ouvrait la porte du jardin. [...] - Je meurs, dit-elle, je voudrais de l'eau fraîche. J'ai pris la bicyclette de Ludi pour aller plus vite. La bonne lui apporta un verre d'eau. Elle l'avalait d'un trait (Chevaux : 121).

Jacques et Sara étaient en train de se disputer. Diana arrive, les forçant par là à interrompre leur querelle. Nous avons donc l'impression d'être dans un espace triadique formé par l'arrivée d'un tiers interrompant le dialogue. Pourtant, c'est la bonne qui apporte le verre d'eau. Était-elle supposée présente ? S'agit-il d'une troncation des échanges consistant à appeler la bonne et à lui demander d'amener un verre d'eau ? Nous voyons à quel point la structure romanesque et ses procédés (plans, focalisation, troncation...) complexifient encore l'identification des structures interactionnelles.

La fin de la triade, ou sa dissolution, est, elle aussi, très fortement appuyée par le texte. Elle est associée à la sortie d'un des personnages ou des deux. Elle revêt deux grandes formes : soit au moins un des deux participants sort volontairement, soit sa sortie est souhaitée par un des participants qui veut en fait transformer l'interaction en dyade. Ainsi, dans *Détruire*, c'est Max Thor qui met fin à la triade en disant à Alissa : « Viens dans la chambre » (p. 75). Dans une des triades des *Chevaux* unissant l'homme, Sara et Diana, c'est Diana qui y met fin en annonçant son intention d'aller dormir (p. 163). Dans les deux cas, la sortie du personnage est annoncée par leurs propos. Mais ce peut être le narrateur qui l'indique, comme dans *La pluie* (p. 67), où les parents sortent pendant que l'instituteur dort. L'endormissement de l'instituteur clôture le trilogue, la sortie des parents, la triade, alors que dans les cas précédents, les propos clôturaient à la fois trilogue et triade.

La triade n'est pas donc nécessairement liée au trilogue. De toutes manières, même lorsqu'elle se concrétise en trilogue, la linéarité de l'écriture conduit à une disjonction entre l'entrée en triade et l'entrée en trilogue. Elle correspond en fait au « cadre participatif global » défini par Goffman et fait apparaître le rôle de témoin qui, dans le roman durassien du moins, n'est pas une simple garniture censée créer l'effet de réel, mais, endosse au contraire des fonctions littéraires purement durassiennes comme celle de voyeur ou de juge, indicateur de réprobation sociale. Chez Duras, existe aussi un oeil ou une oreille indéfinie qui observe ce qui se passe, qui écoute ce qui se dit et qui rapporte le fruit de ses observations au lecteur. Cette instance peut faire en sorte que la quasi-totalité des interactions durassiennes pourrait comptabiliser une personne de plus que les personnages en présence. L'identification du troisième élément et donc du témoin n'est pas toujours évidente surtout lorsqu'il y a au sein d'une structure triangulaire, mutation d'un dialogue en un autre. Ce témoin peut assez facilement se transformer en intrus, initiant ainsi un passage au trilogue ou un échange parasite.

3.3. Le trilogue.

Le véritable trilogue, nous l'avons dit, impose trois participants agréés ou ratifiés³²⁹ qui jouissent tous les trois d'une égalité potentielle de rôles conversationnels même s'ils

³²⁹ Nous utiliserons désormais les deux termes indistinctement.

n'utilisent pas toujours cette possibilité à part égale. Cette égalité potentielle n'exige pas, à notre avis, une alternance parfaite des tours de parole, car un seul échange réactif suffirait à assurer la complétude de l'échange. La seule chose réellement menaçante pour le trilogue est l'existence d'un personnage silencieux qui transformerait le trilogue en dialogue avec témoin. Aussi Traverso énonce-t-elle cette règle de fonctionnement selon laquelle :

Tout doit être fait par l'ensemble des participants pour que le tiers ne reste pas un tiers, mais participe de façon même minimale à l'échange en cours (Traverso 1995 : 51).

Et le romancier par les « il/elle se tait » a le moyen technique d'établir la distinction entre le témoin et le participant agréé, nous y reviendrons.

Comme pour la triade, où une instance collective pouvait occuper une position unique, il arrive qu'« une instance collective puisse [...] jouer le rôle d'un locuteur unique », comme l'indique Kerbrat-Orecchioni (1995a : 23). Ainsi, dans *La pluie*, les *brothers* et les *sisters* sont des « instances collectives ». Nous les considérerons donc comme un élément unique parce que le texte littéraire les présente comme une seule instance même si, référentiellement, ils sont plusieurs.

Dans le cadre des interactions réelles, Kerbrat-Orecchioni (1995a : 2-19) a mis en évidence plusieurs mécanismes de fonctionnement du trilogue.

Le premier concerne les « rôles d'auditeur » et la difficulté de déterminer les destinataires effectifs des messages parce que l'adresse du message peut être soit collective, soit à destination d'un seul, qu'elle peut en outre se réaliser soit directement, soit indirectement. Des indices explicites comme les « séquences métacommunicatives » ou les pronoms de la deuxième personne accompagnés d'un appellatif peuvent indiquer l'allocutaire, mais il semble que ces marqueurs soient assez exceptionnels dans le texte conversationnel. Ce sont alors des indices implicites - « donc plus délicats à interpréter », comme la teneur des propos, l'orientation du corps, la direction du regard auxquels nous avons ajouté le sourire³³⁰ - qui serviront plus fréquemment à désigner l'allocutaire. C'est donc dans ce contexte qu'apparaîtra le trope communicationnel.

Le deuxième mécanisme mis en lumière par Kerbrat-Orecchioni concerne « l'alternance des tours de paroles ». En général, l'identité du « locuteur suivant » est lié à allocutaire, sauf dans le cas d'une adresse collective où le locuteur suivant doit « s'auto-sélectionner ». Les chevauchements de paroles et les silences inter-tour (ou *gaps*) ont eux aussi un statut particulier.

Au niveau des « actes de langage », la valeur illocutoire de l'acte change selon les destinataires. L'ordre donné au destinataire direct est en fait une information pour le destinataire indirect. Et c'est à ce niveau qu'intervient le deuxième trope, le « trope illocutoire » étudié par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 99-100).

La structuration des trilogues pose, elle aussi, des problèmes spécifiques, concernant notamment l'enchaînement des répliques, le nombre d'interventions à dénombrer lorsqu'un énoncé est construit par deux locuteurs et la troncation des échanges.

³³⁰ Voir le chapitre consacré à la communication non verbale.

Le dernier mécanisme repéré est celui de la « construction de la relation interpersonnelle » dans la mesure où le trio se scinde en deux/un avec soit un duo consensuel, soit un duo conflictuel avec un tiers qui assume soit la fonction de médiateur, soit de *tertius gaudens*, soit de despote. Ces trois fonctions présupposent cependant que le tiers accepte de jouer un rôle dans le duo formé, point qui méritera donc un approfondissement. Traverso (1995 : 29-51), quant à elle, a répertorié et catégorisé les différents types d'échanges qui pouvaient s'y produire.

Toutes ces observations fondamentales faites dans le cadre d'interactions authentiques trouveront leur pertinence dans l'analyse des trilogues durassiens, mais, à notre avis, il faudra tenir compte également de paramètres tels que la formation de la triade et de l'impact de celle-ci sur l'entrée en trilogue, parce qu'ils conditionneront fortement la nature des échanges et le problème du ménagement des faces.

3.3.1. Formation et dissolution.

Outre le cas du trilogue posé directement par le texte, trois grands cas se présentent dans le contexte de leur formation. Premièrement, le troisième participant est présent comme témoin d'un dialogue dans lequel il s'implique ou dans lequel on l'implique, souvent d'ailleurs dans une fonction de juge-arbitre. On passe alors de la triade posée par le texte au trilogue. Deuxièmement, la triade et le trilogue sont tous deux en formation dans le texte. Très souvent cette formation correspondrait pour la vie réelle à une simultanéité, mais le texte écrit, à cause de sa linéarité, est obligé d'opérer un léger décalage entre la formation de la triade et l'entrée en trilogue. Le dernier cas correspond à la formation d'un trilogue au sein d'une structure plus vaste. Il s'agira alors d'un trilogue que nous appellerons réductionnel à l'image de la triade dont il constitue l'interaction verbale, les deux premiers cas étant des trilogues additionnels dans la mesure où ils se forment soit par addition d'un ou deux interactant(s), soit par addition d'un participant agréé.

3.3.1.1. Le trilogue additionnel.

Pour l'entrée en trilogue, la nature du trilogue additionnel jouera un rôle important dans la mesure où la nature des échanges d'ouverture variera selon que le troisième élément sera un nouvel arrivant ou un témoin, et que la triade sera donc posée ou en formation. Mais il faudra aussi tenir compte de la position interactionnelle de l'auteur de l'échange initiateur. Ce deuxième facteur interférera lui aussi sur la nature de l'échange d'ouverture dans la mesure où cette entrée peut être soit le fait du tiers, nouveau venu ou témoin métamorphosé en participant ratifié, soit être initiée par un des membres du dialogue ou de la dyade antérieurs. Le tout jouant dans une combinatoire extrêmement complexe dont il ne sera pas toujours possible de rendre toutes les subtilités.

Si l'entrée est le fait du tiers, apparaîtra donc la figure de l'intrus conversationnel. L'intrusion aura deux conséquences interactionnelles. Dans le premier cas, le nouvel arrivant ou le témoin (*bystander*) qui quitte son rôle passif, devient participant actif du dialogue et émet un propos en conformité avec le sujet de conversation abordé. Le dialogue se métamorphose alors en échange trilogal ou se poursuit en véritable trilogue. Dans le deuxième cas, le témoin ou le nouvel arrivant initie un échange parasite avec un des

membres du dialogue initial ou avec les deux, et le thème abordé dans ce dialogue ou trilogue parasite n'aura rien à voir avec le dialogue initial. Les échanges seront brefs et l'intrus repartira. S'il repart seul, le dialogue pourra se poursuivre ; s'il repart avec un des membres du dialogue, il met fin à l'interaction première. L'intrus sera donc soit un transformateur, soit un fossoyeur d'interaction.

a) L'intrus conversationnel.

En fait, nous l'avons dit, l'intrusion conversationnelle peut correspondre ou non à une intrusion interactionnelle. Cette dernière revêt la particularité de pouvoir être le lot d'un seul interactant ou de deux interactants.

Lorsque ce sont le (ou les) nouveau(x) venu(s) qui ouvre(nt) le trilogue, soit il(s) le fait (ou font) en saluant comme dans l'exemple de *La pluie* (p. 60), soit de manière plus directe. Le rituel de salutation est toujours marqué par le texte durassien lorsqu'il s'agit d'une formation triadique due à l'arrivée de deux intrus. Il semblerait que l'invasion territoriale étant très grande, elle nécessite obligatoirement réparation. Les salutations offrent cette réparation à l'envahissement territorial et ont l'avantage de forcer la réponse et de faciliter ainsi l'insertion dans le dialogue. Mais elles peuvent être formulées aussi dans le cas de l'arrivée d'un seul avec la possibilité de dissocier le mode de salutation :

Diana arriva, elle sortit de l'hôtel en robe claire. Elle embrassa Sara, dit bonjour à l'homme (Chevaux : 21).

Le mode de salutation est un indicateur très fort de la relation inter-personnelle. Toutefois ici nous avons une troncation partielle puisque l'intervention réactive ne figure pas dans le texte. Comme l'a montré Kerbrat-Orecchioni (1997 : 207-227), dans la gestion romanesque, elles sont souvent soit l'objet d'un discours narrativisé, soit d'une troncation si pas totale au moins partielle. Dès lors même dans les cas où deux interactants envahissent l'espace d'un seul, les salutations sont partiellement tronquées comme dans l'exemple des *Chevaux* (p. 105) où Sara et l'homme envahissent l'espace interactionnel de l'épicier, et où seul le « bonsoir » de Sara est reproduit. Ce procédé est encore plus systématique en cas de trilogue parce que leur reproduction totale comme dans l'exemple de *La pluie* crée un effet d'irréel, voire d'absurde tant elle déroge au code romanesque.

Si les deux arrivants ne sont pas dans le même rapport relationnel avec l'individu isolé, si l'un le connaît et l'autre pas, une scène de présentation succédera aux salutations. Ainsi Sara présentera-t-elle l'homme au bateau à l'épicier :

- Bonsoir, dit Sara. L'épicier montra la limonade avec dégoût. [...] Sara les présenta l'un à l'autre. Mais ils se connaissaient déjà. - C'est vous le patron du hors-bord, dit l'épicier (Chevaux : 105).

Les présentations sont aussi de l'ordre de la réparation de l'invasion territoriale, mais elles ont une fonction complémentaire qui consiste à ramener tous les interactants à une forme d'égalité que le statut relationnel n'offrait pas. Dans l'entrée en trilogue, les rapports interpersonnels ont une énorme influence dans la mesure où si les trois interactants se connaissent, l'entrée en conversation est légitimée et les trois participants sont automatiquement ratifiés. Si aucun des trois ne se connaît, nous assistons à une scène de rencontre avec ses manoeuvres d'approche émanant de l'un ou de l'autre. Si les

participants se connaissent deux par deux, l'entrée en dialogue est tout à fait possible, mais l'entrée en trilogue n'est pas automatique et nécessitera cette phase relationnelle préalable que sont les présentations et qui sont assurées par l'élément qui connaît les deux. Elles transforment l'inconnu en quelqu'un de connu qui du même coup se trouve ratifié à part entière pour le trilogue. Ce mode d'entrée en conversation est spécifique d'un cumul entre l'entrée interactionnelle et l'entrée conversationnelle, alors que l'attaque directe peut aussi venir du témoin ou *bystander*.

Cette attaque directe peut se produire en liaison avec la situation, elle peut alors être le fait d'un parfait inconnu. Un événement extérieur surprend ou étonne, il suscite une émotion et pousse un des interactants à communiquer avec d'autres. Dans *L'amour*, c'est l'arrêt de la lumière qui initie l'entrée en trilogue de l'homme qui jusque là était simplement « l'homme qui marche » :

L'homme qui marche a atteint le point de son parcours où tout à l'heure il s'arrêtait. Il s'arrête. Il se retourne, il voit, il regarde lui aussi, il attend, il regarde encore, il repart, il vient. Il vient. [...] Il arrive. Il s'arrête face à celui qui se tient contre le mur, le voyageur. [...] Il parle d'une voix forte, il montre autour de lui, tout. Il dit : - Qu'est-ce qui se passe ? Il ajoute : - La Lumière s'est arrêtée. [...] Ils regardent tout autour d'eux la lumière arrêtée, illuminante. Le voyageur parle le premier : - Ça va reprendre son cours. - Vous croyez ? - Je le crois. Elle se tait (Amour : 16-17).

Le troisième interactant s'approche des deux autres, rentre dans un espace conversationnel, le fracture par une prise de parole directe sans aucun rituel de salutation. Mais cette absence de salutation ne doit pas être, au vu des interactions réelles, interprétée comme troncature. Lors d'interactions authentiques, de parfaits inconnus peuvent eux aussi entrer en interaction à propos d'un événement extraordinaire. Ils expriment alors directement leur émotion sans qu'aucun rituel de réparation ne soit mis en oeuvre. Il est à noter que cette entrée en communication n'est pas spécifique au trilogue mais rentre dans le cas général de l'entrée en conversation. Simplement, ici la mise à l'écrit souligne le trilogue par des marqueurs comme « le voyageur parle le premier » ou le « elle se tait » qui confèrent à la femme silencieuse le statut de participant agréé, notant par là même qu'elle pourrait parler. Ce type d'entrée en matière peut se faire quel que soit le niveau relationnel des participants. Elle peut se faire comme c'est le cas ici entre des parfaits inconnus et ne nécessite pas non plus une position antérieure de témoin conversationnel.

Par contre, le type d'entrée directe suivant, s'il ne présuppose pas plus que dans le cas précédent une relation antérieure, sera plutôt le fait d'un témoin conversationnel. L'élément extérieur a l'impression, feinte ou réelle, de pouvoir apporter un élément neuf ou important à la conversation en cours. Il intervient au risque de se voir rejeté par les autres et de perdre la face. Il use alors de la « maxime de relation » pour obtenir l'autorisation d'intervenir, mais l'opération est plus risquée que dans le cas précédent où la prise de parole pouvait s'interpréter comme une réflexion auto-adressée mais n'indiquait pas en elle-même la volonté de transgresser l'espace conversationnel. Les autres étaient toujours libres de ne pas répondre, de feindre de n'avoir pas entendu ou de considérer que l'homme parlait tout seul. Une telle attitude n'est plus possible dans ce cas-ci puisque la liaison du propos avec le thème du dialogue précédent n'offre plus aux

autres la possibilité d'ignorer la volonté du tiers. La réparation de l'invasion territoriale pourra se faire après, non sous forme de salutation mais sous forme d'invitation. Quand Chauvin intervient dans le dialogue initial entre la patronne de bistrot et Anne (*Moderato* : 25-26), il apporte comme information qu'il s'agissait d'un crime. Anne accepte le prétexte par un superbe « ah, je l'ignorais, voyez-vous » que le narrateur dénonce d'emblée comme mensonge. Le prétexte accepté, Chauvin « se rapproche ». Réduisant la distance, il s'installe en participant agréé. Il propose alors à Anne de lui offrir un verre. Offre-cadeau censée réparer l'agression territoriale mais ici, au vu des statuts des participants, elle fonctionne elle aussi comme une menace.

Le texte durassien offre encore deux cas d'attaque directe, mais qui cette fois ne peuvent se réaliser qu'entre gens qui sont déjà en rapport relationnel. C'est le cas notamment lorsque Diana, arrivant chez Jacques et Sara, inaugure le trilogue par un « je meurs, [...], je voudrais de l'eau » (*Chevaux* : 121). Ce genre d'entrée en matière reliée à la situation (la chaleur), mais aut centrée parce qu'il s'agit d'exprimer son état de malaise, des excuses, une requête quelconque ou l'objet de sa visite, ne peut se faire que dans le cas d'une relation préexistante. Cette intervention ne nécessite pas, dans notre culture du moins, de salutation. Le dernier cas d'intervention directe relève de l'intervention non pertinente conversationnellement. Elle engendre une coupure du dialogue et instaure un échange que nous avons appelé parasite qui peut même amener la clôture de la macroconversation. Cette coupure peut être liée à des contingences matérielles : une patronne de bistrot qui apporte la commande et vient couper ainsi le dialogue de ses clients, une maîtresse de maison qui veut servir ses invités. Quand elle n'a pas ce type de raison d'être, elle est alors souvent, dans le texte durassien, le lot des enfants ou des bonnes :

L'enfant surgit, [...]. - Maman, dit l'enfant. - Dans deux minutes, dit Chauvin, elle va s'en aller (Moderato : 64-65).

Il est à noter toutefois que si l'enfant fait figure de tiers par rapport au dialogue, Chauvin fait lui aussi figure d'intrus dans l'échange dialogal parasite que l'enfant tente d'instaurer avec sa mère. L'exemple montre l'ambiguïté entre la figure de porte-parole et celle d'intrus et confirme le caractère fluctuant de ce troisième interactant.

Quant à la bonne, elle se définit, nous l'avons dit, presque totalement par ce rôle d'envahisseur. Elle fracture perpétuellement l'espace conversationnel de ses patrons et initie un échange parasite de type utilitaire mais qui, dans la mesure où il dégénère en conflit, a souvent tendance à envahir tout l'espace conversationnel. La bonne devient donc un véritable envahisseur et cette attitude interactionnelle et conversationnelle devient un des traits définitoires de son être que la romancière souligne très fortement :

La bonne apparut à la fenêtre de la cuisine. - Alors, qu'est-ce qu'on mange à midi ? (Chevaux : 14).

L'échange parasite se transformera en conversation parasite qui s'étalera sur une page entière perturbant le cours de la conversation initiale entre Sara et Ludi et contraignant même Jacques à intervenir de sous la douche. L'intrusion transforme ainsi l'échange global initial de dialogue en tétralogue centré sur le repas. La même situation se retrouve aux pages 122 et 123 avec toutefois des variantes dans la mesure où Diana parvient par un « on va réfléchir » à arrêter l'échange parasite et à éviter ainsi qu'il ne dégénère en

une conversation parasite et dans la mesure où lors de sa deuxième intrusion rapprochée, la bonne émet un adoucisseur d'intrusion sous la forme d'un « je vous embête peut-être » (p. 123). Autrement, le narrateur annonce son arrivée selon des variantes de la même formule : « la bonne apparut, coiffée et lavée » (p. 122) et « la bonne apparut, encore une fois ». Cette répétition narrative par une formule quasiment figée appuie l'intrusion.

b) Un témoin (*bystander*)

Peut devenir un participant ratifié si l'un des participants lui adresse la parole sous forme directe ou indirecte. En fait, quand l'adresse est directe, on lui demande alors de d'être juge d'un conflit ou de donner son opinion sur un problème évoqué par la conversation. Lorsqu'elle est indirecte, il s'agit alors du trope communicationnel.

La situation où un participant agréé sollicite directement l'intervention du tiers même si elle se produit souvent lors d'un conflit n'est pas systématiquement une situation conflictuelle. Une forme d'échange relais, ou d'échange enchâssé, assurera l'incorporation du tiers. Un locuteur peut s'adresser à un témoin soit par simple gentillesse afin de ne pas le laisser à l'écart, soit à titre de consultant pour avoir une autre opinion sur un sujet, soit encore pour bénéficier de son arbitrage. Agissant ainsi, il place le tiers en position gênante, envahit son territoire et risque de lui faire perdre la face s'il n'a pas d'avis sur la question. Ces menaces sont compensées par le fait qu'en changeant le statut relationnel ou participatif du tiers, les participants ratifiés lui « donnent de la face positive ». Mais la situation n'est néanmoins pas simple à gérer sur le plan de la politesse. L'agression du territoire est compensée par le fait de valoriser la face positive, mais celle-ci risque d'être néanmoins gravement atteinte si le tiers ne trouve rien à dire et paraît idiot. C'est ainsi que l'homme au bateau, de par sa position relationnelle extérieure au groupe, se trouvera souvent pris, nous l'avons dit, comme consultant ou comme arbitre de conflit dans *Les chevaux*.

Gina, tout d'abord, le prend à parti lors de sa dispute avec Ludi. Et c'est là qu'il nous semble que les trois positions du tiers (médiateur, *tertius gaudens* et despote) définies par Simmel (cité par Caplow 1971 : 39) dans le cadre des triades « placée[s] dans une situation durable » d'ailleurs, mais qui ont été généralisées aux triades éphémères et aux trilogues, ne peuvent pas l'être sans ajouter la position de refus, de retranchement vers une zone de neutralité bienveillante. Il nous semble évident que dans le cadre d'un trio ou d'une triade durable, le troisième élément doit absolument prendre parti mais qu'un élément non impliqué dans un trio ou dans une triade interactionnelle durable peut toujours préférer des stratégies d'évitement du type de celle que Duras a parfaitement mis en scène dans cet extrait où l'homme au bateau est pris à parti par Gina :

Elle alla vers l'homme et c'est à lui qu'elle s'adressa, sur le ton de la colère. - Enfin, vous, vous la connaissez l'Amérique, non ? - Je la connais, dit l'homme. - Alors, qu'est-ce que vous attendez pour lui dire qu'il trouvera là-bas toutes les femmes qu'il veut et même celles qu'il ne veut pas ? Dites-lui, à la fin. - Ce n'est pas là la question, dit l'homme, mais si vous tenez à ce que je lui dise, je peux le faire. Gina hésita, puis se reprit, très vite. Personne ne riait plus. - Alors je le dis, dit l'homme. Il trouvera en Amérique, comme partout

ailleurs dans le monde, toutes les femmes qu'il veut. Il ajouta : Il suffit qu'il le veuille. - Voilà, dit Gina à Ludi. Elle était un tout petit peu ébranlée (Chevaux : 186-187 ; nous soulignons).

Aucune des trois positions définies par Simmel ne convient réellement pour analyser l'attitude de l'homme au bateau. Il ne cherche ni la médiation, ni son intérêt personnel et il est loin de se comporter en despote. Tout ce qu'il cherche à faire, c'est de « tirer son épingle du jeu » le plus habilement possible, parce qu'indépendamment de la relation avec Sara qu'il tente de construire, il n'a aucun autre enjeu relationnel par rapport au groupe. Les stratégies d'évitement mises en place par l'homme sont limpides. Il commence par récuser la pertinence de la thématique de l'énoncé initié par Gina, ensuite il porte le débat sur la responsabilité de l'énonciation, puis il utilise une stratégie métadiscursive : « je peux dire ce que vous voulez que je dise » par laquelle il en retarde l'énonciation faisant ainsi porter sur Gina la responsabilité du dire. Vient ensuite le rôle purement romanesque, c'est-à-dire la fonction du narrateur qui décale encore le dit en marquant le propos d'un signe énonciatif d'annexe sous la forme d'un « il ajouta » qui en fait ne constitue pas un ajout mais une restriction. La scission fondamentale entre le « dit » et le « dire » qu'opère l'homme au bateau est une des grandes stratégies qu'une tierce personne peut mettre en place pour éviter le rôle d'arbitre dans la dispute et encore plus dans la scène de ménage qui est par nature encore plus fondamentalement privée. L'auteur inscrit souligne à la fois la victoire de Gina par la marque du « voilà » énoncé par Gina et sa défaite qu'il charge le narrateur d'exprimer par la mention de son ébranlement. En effet, l'homme lui donne raison par le dit, mais refuse d'assumer la responsabilité énonciative qu'il persiste à attribuer à Gina. La seule part qu'il assume en propre est celle qui relève du lieu commun ou de l'évidence : « un homme peut trouver une femme partout ». L'attitude de dérobaie adoptée semble être celle que la plupart des individus choisiraient lorsqu'ils n'ont pas d'enjeu relationnel.

Cette situation de récusation d'un rôle potentiellement jouable dans la mesure où il a été répertorié par les sociologues nous semble courante dans les interactions réelles pour peu que le désaccord devienne violent et que l'enjeu personnel des participants ratifiés devienne plus qu'évident. Il marque aussi tout le décalage entre les sociologues qui définissent des potentialités de positionnement dans des structures relationnelles existantes et les interactionnistes qui s'occupent notamment des stratégies d'évitement que le langage met en place pour échapper à ses rôles ressentis comme menace.

La bonne, ensuite, tente aussi de le prendre à témoin de ses déboires dans le conflit qui l'oppose à Sara. La scène se présente en pur trilogie. Sara et l'homme rentrent dans la maison de Sara où la bonne attend sa patronne pour pouvoir aller rejoindre son douanier au bal. Devant les récriminations de la bonne à propos de son retard, Sara a une parole malheureuse. La bonne tente alors de prendre l'homme à témoin de l'outrage subi, mais l'homme refusera ce rôle d'arbitre. La bonne s'en ira, mettant fin du même coup à la triade-trilogie :

La bonne, assise sur le perron, attendait. - Je suis en retard, dit Sara. [...] - Ce n'est pas ça, dit la bonne radoucie, mais il n'a de permission que jusqu'à onze heures. - Vous avez encore une heure, il aurait dû vous attendre. Elle ajouta : Puis des hommes, il y en a autant que vous voulez ce soir au bal. - Par exemple, dit la

bonne, c'est lui ou rien, pour qui vous me prenez ? Elle regarda vers l'homme pour le prendre à témoin de l'injure, mais celui-ci était tourné vers le fleuve, il fumait, il ne se retourna pas. - Excusez-moi, dit Sara, allez vite au bal. [...] Allez, au revoir, monsieur-dame. Elle s'en alla. L'homme se retourna vers Sara, lui sourit, [...] (Chevaux : 109).

Toutes les caractéristiques de la triade-trilogue se retrouvent : les positions spatiales des interactants, le rituel de réparation. Le départ d'un des éléments mettant fin à la triade est précédé de salutations mettant fin au trilogue. Dans les interactions réelles, les deux peuvent se réaliser en simultané. La stratégie d'évitement adoptée par l'homme, à la différence de ce qui s'était produit lors de la dispute avec Gina, se marque ici uniquement par sa posture, c'est-à-dire par des éléments non verbaux. L'interaction pose le problème entre l'interactant agréé et le témoin et dénonce le paradoxe de l'expression « prendre à témoin » qui en fait transforme souvent un simple témoin en participant agréé ou un participant silencieux en juge-complice. Les salutations finales de la bonne adressées aux deux, le fait qu'il arrive en couple avec la patronne forcent plutôt à le considérer comme un participant agréé, mais son attitude silencieuse pendant toute l'interaction tendrait à le mettre du côté des simples témoins. En fait, le trilogue littéraire pose souvent le problème de la limite entre le participant agréé silencieux et le témoin. Dans les interactions réelles des signaux non verbaux tels que la posture, les regards, les sourires, les positions du menton pour les locuteurs servent à indiquer la ratification ou non d'un troisième participant même s'il reste silencieux. Quant au troisième élément, il doit soit produire des signaux d'écoute ou d'intérêt, soit feindre le désintéressement, comme le signale Kerbrat-Orecchioni (1990 : 86). Tous ces indices joints aux facteurs relationnels indiquent la différence entre un participant ratifié et un simple témoin. Dans le texte littéraire, le statut est moins net. En fait, il semblerait que l'homme ait tout pour être ratifié, l'attitude de la bonne le prouve, ainsi que sa position relationnelle avec Sara mais il refuse cette attitude et, comme le narrateur ne peut pas indiquer tous les signaux non verbaux, la difficulté de trancher reste totale. Le romancier peut, toutefois, disposer d'une technique pour lever l'ambiguïté entre le tiers agréé silencieux et le vrai témoin : il peut marquer les silences par des « il/elle se tait, il/elle reste silencieux... » qui indiquent que la personne est un participant au même titre que les autres. Tout cela montre que la limite au sein d'une triade entre le dialogue + témoin et le trilogue n'est pas toujours nette.

La même ambiguïté se trouve dans les interactions du *Ravissement*, encore renforcée par le fait que l'échange en question figure au sein d'une polyade :

Nous la regardions qui écoutait Tatiana et paraissait me prendre à témoin de ce passé. Est-ce bien, cela ? Était-ce bien ainsi qu'elle dit ? (Ravissement : 85 ; nous soulignons).

Le « nous » désigne J. Hold et Pierre Beugner qui sont dans une position de témoins d'un dialogue entre Tatiana et Lol portant sur leurs souvenirs de jeunesse. Pourtant, l'attitude de Lol marquée par le « paraissait me prendre à témoin » et référant à des signes non verbaux intègre J. Hold dans l'échange, le transforme en participant agréé au point que son attitude globale puisse se transcrire pour lui en véritables actes de langage : une demande de confirmation d'un passé dans lequel il n'était pas présent. Toute la limite du cadre participatif se trouve explicitée par cette hésitation du « nous » au « je ».

Dans ces derniers exemples extraits des *Chevaux*, l'homme est pris comme

consultant et c'est Sara qui tente de l'insérer au sein de la conversation. Il pose lui aussi un problème de statut de participant au sein d'un trilogue :

- Tu n'es pas restée longtemps dans l'eau, dit Diana. - Pour ce que j'en fais, dit Sara. - Moi je voudrais bien y vivre. - Tu parles... Elle ajouta : Ça ne va pas très bien ? - Tout le monde a ses petits ennuis, dit Diana, mais ça pourrait aller plus mal. - C'est peut-être une question de décision, dit l'homme en souriant. - Je n'y avais pas pensé, dit Diana. Elle ajouta : Tu sais que Ludi n'a pas eu un seul vongole ? - Je n'aurais pas cru, dit l'homme, j'aurais cru qu'à la dernière minute elle lui en aurait donné. - Jacques, qu'est-ce qu'il en pense ? dit Diana. - Il ne l'a pas dit. Sara s'adressa à l'homme : Qu'est-ce qu'en pense un homme ? Qu'est-ce que vous en pensez ? - C'est-à-dire, dit l'homme. Il rit. - Oui, c'est ça exactement, dit Diana. - Je vois, dit Sara. Ils se mirent à rire de bon coeur (Chevaux : 68-69). - Alors, dites-moi, dit Diana, que peut bien penser un homme de cette histoire de vongole ? - Que la littérature se fait aussi bien avec des vongole, dit l'homme. - C'est profond ce que vous dites là, dit Diana, mais autrement ? - Diana tiendrait beaucoup à le savoir, dit Sara. - Oui, énormément, dit Diana. - Je voudrais bien vous faire plaisir dit l'homme, mais... pas grand-chose, vraiment. - J'aurais cru, dit Diana. Ils se mirent à rire encore une fois de bon coeur (Chevaux : 70).

En fait, la constitution de la triade s'est faite par l'arrivée de Sara qui était venue rejoindre Diana installée sur la plage à côté de l'homme. Le texte dit clairement que « Sara rejoignit Diana » (p. 67) et que cette dernière « était étendue, [...], à côté de l'homme » (p. 68). La triade est constituée, mais non encore le trilogue. L'homme n'a pas encore vraiment un statut relationnel qui lui permette de se considérer comme un participant agréé. Bien sûr, il avait déjà échangé quelques propos avec Sara et il venait de conduire Gina, Ludi et Diana sur la plage en bateau. Mais il s'arroge donc de son propre chef, l'autorisation d'intervenir dans la conversation en cours entre deux amies, sans que rien encore relationnellement ne l'y autorise. Diana refuse son intervention par un « je n'y avais pas pensé » fortement teinté d'ironie. Elle change de thème en s'adressant clairement à Sara et rien qu'à elle par un « tu sais que Ludi... ». L'homme encore une fois fait une tentative pour entrer dans le trilogue que Diana repousse une seconde fois en demandant à Sara l'opinion de Jacques. Sara alors va ouvrir la conversation à l'homme qui dès lors se retrouve à titre de consultant transformé définitivement en participant agréé. Seulement, il n'a pas d'opinion sur la question, le rire sauvera la face et permettra véritablement de l'agréer au titre de participant. Le deuxième extrait est construit en parfaite symétrie mais cette fois, c'est Diana qui l'intègre comme consultant. L'homme sera alors définitivement accepté. Force nous est donc de constater qu'il ne suffit pas d'avoir trois personnes qui parlent pour qu'il y ait véritable trilogue mais qu'il faut aussi que le troisième interactant soit agréé par les deux participants. Autrement, il sera ressenti comme un intrus qu'on rejette au rôle de simple témoin. Là, c'est grâce au tour de force du deuxième interactant que le troisième élément a pu l'intégrer à une conversation dont il était rejeté malgré sa tentative personnelle de s'y insérer. À noter aussi que si, sur le plan de la triade, c'est Sara qui sera vue comme tiers, sur le plan du trilogue c'est clairement l'homme qui l'est. Tout ce jeu a pour but littéraire de mettre en scène la démarche de séduction. Sara a compris, le texte le dit (p. 68), que l'homme ne s'intéresse pas à Diana mais à elle. L'homme entame une stratégie de séduction, il l'avait regardée pendant qu'elle s'essuyait,

lui avait souri, et tente de rentrer dans la conversation non parce que le thème l'intéresse mais pour se rapprocher d'elle. Il est à noter aussi que le jeu de refus de Diana, la mention du nom du mari de Sara au moment des tentatives d'approche sont autant de ruses de Diana pour tenter d'éviter que l'inévitable ne se produise.

Un participant agréé peut aussi solliciter un tiers de manière indirecte. Nous retrouvons ici le rôle interactionnel du trope communicationnel que Kerbrat-Orecchioni décrit comme suit :

Il y a « trope communicationnel » chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 92).

Si le trope communicationnel n'implique pas nécessairement un trilogue, il fait au minimum rentrer les participants dans un échange trilocal. L'attitude du tiers est alors difficile soit il reste impassible, soit il réagit à un propos qui ne lui était apparemment destiné. S'il réagit, les risques qu'il encourt sur le plan des « faces » est très grand, puisque non seulement, il intervient dans un espace conversationnel où il n'avait pas droit d'accès, mais qu'en plus il risque une rebuffade qui pourrait le ridiculiser en répondant explicitement à l'implicite. Donc, autant cette solution qui consiste à prendre un destinataire direct autre que celui à qui les propos s'adressaient est une solution confortable pour le locuteur, autant elle est inconfortable pour les deux destinataires. Le destinataire apparent doit avoir l'intelligence de comprendre que ces propos ne lui sont pas véritablement adressés mais doit continuer la feinte pour ménager toutes les faces. Quant au destinataire indirect, s'il a trois solutions théoriquement possibles, toutes n'ont pas la même valeur sur le plan de la politesse. S'il intervient explicitement, il attaque non seulement les faces négatives des participants, mais en plus il fait perdre la face au locuteur qui ainsi ne peut plus se retrancher derrière l'implicite. Il met également la sienne propre en difficulté en risquant la rebuffade, mais aussi en signalant ouvertement que soit le reproche, soit le compliment, soit la déclaration d'amour indirect lui était destiné. S'il ne répond pas (solution souvent choisie par les romanciers ou les dramaturges), il ménage sa face positive, mais reçoit l'agression territoriale de plein fouet. La troisième solution consiste à répondre mais sur le mode de l'implicite. Cette solution est très proche de la première, sinon qu'elle permet d'éviter la rebuffade et dès lors de mettre doublement en péril sa face positive. Le trope communicationnel permet donc de transformer soit un participant *unaddressed*, soit un témoin *bystander* en participant ratifié, pour reprendre la terminologie goffmanienne, mais non sans difficulté sur le plan de la « politesse ». Les tropes communicationnels ne sont pas très nombreux dans les romans durassiens néanmoins celui qui figure dans *Le ravissement* illustre très bien le mécanisme :

- Ta voix a changé, dit Tatiana, mais ton rire je l'aurais reconnu derrière une porte de fer. Lol dit : - Ne t'inquiète pas, il ne faut pas t'inquiéter, Tatiana. Les yeux baissés elle attendait. Personne ne lui répondait. C'était à moi qu'elle s'était adressée (Ravissement : 84 ; nous soulignons).

L'absence de réponse mentionnée par le texte démontre toute la difficulté de réagir face

au trope communicationnel qu'il vaut mieux laisser dans le silence. L'indication de J. Hold prouve qu'il est tout à fait décodable par des indices allocutifs de type regard en coin, contenu des propos, postures... Il est à noter toutefois que, dans le texte littéraire, la mention de l'adresse indirecte est fréquemment explicite. Ce trope a l'avantage littéraire de pouvoir montrer un amour naissant, mais il peut aussi véhiculer des reproches comme dans les exemples extraits de Molière et fournis par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 94). De manière générale, il indique toujours une disjonction entre des intérêts individuels et une obligation sociale. Lol ne peut pas avouer le motif réel de sa visite chez Tatiana, pourtant il faut absolument qu'elle attire l'attention de J. Hold qu'elle a choisi comme personnage de son cinéma imaginaire. Scapin ne peut, vu son statut de valet, faire des reproches à son maître. La feinte d'adresse va les y aider. Ce trope permet donc d'incorporer quelqu'un dans un échange, il permet de transformer, comme dans le cas du *Ravissement*, l'échange en échange trilocal quand ce n'est pas tout le dialogue en trilocal, comme tenterait de le prouver le passage qui précède de peu l'extrait :

- Je ne me moquais pas. Tu le croyais. Toi tu es si belle, Tatiana, oh comme je me souviens. Tatiana se leva pour embrasser Lol. Une autre femme fit place à celle-ci, imprévisible, déplacée, méconnaissable. De qui se moquait-elle si elle se moquait ? Je devais la connaître parce qu'elle désirait que cela se produise. Elle est rose pour moi, sourit, se moque pour moi. Il fait chaud, on étouffe tout à coup dans le salon de Tatiana. Je dis : - Vous êtes belle vous aussi. D'un geste de la tête, brusque, comme si je l'avais giflée elle se tourne vers moi. - Vous trouvez ? (Ravissement : 83-84 ; nous soulignons).

Le commentaire semble métamorphoser l'échange dilocal avec témoins en échange trilocal, par le biais d'un trope communicationnel que nous pourrions qualifier de généralisé dans la mesure où non seulement le contenu propositionnel est à destination de J. Hold mais plus globalement toute l'attitude de charme de Lol lui est destinée. Toutefois, ici, J. Hold déroge au pacte de silence qu'impose le trope. Trop sollicité, il intervient verbalement par un compliment indiquant que l'opération de séduction a marché, ce que Lol reçoit comme une agression. Ainsi, ce n'est pas uniquement le compliment que Lol reçoit comme une gifle mais aussi le changement de statut participatif. J. Hold passe de simple témoin au statut d'allocutaire indirect qui déjà l'incorporait dans le trilocal pour devenir un locuteur à part entière. L'extrait illustre parfaitement la catégorisation goffmanienne.

Parallèlement à l'ouverture du trilocal, se trouve sa dissolution. Elle peut être inhérente à la conversation elle-même : le thème est saturé, les interactions se ralentissent, un silence se met à planer. Mais dans le texte durassien, elle se fait le plus souvent par la sortie d'au moins un des personnages, fondant ainsi la dissolution du trilocal dans celle de la triade.

La gestion par ce type de procédés est très intéressante sur le plan romanesque parce qu'elle permet d'enchaîner dialogues et trilocaux sans interruption dans une cohérence gérée un peu comme au théâtre par les entrées et sorties de personnages tout en évitant un commentaire narratif trop lourd. Cette technique théâtrale avait tout pour séduire Duras dans sa tentative de placer son lecteur comme un témoin direct d'interaction sans explicitation narrative. Mais cette dissolution pourra également se faire, dans la même optique, par l'arrivée d'autres personnes. Le cas se présente pour le

trilogie de plage entre Sara-l'homme et Diana. Ludi et Jacques qui se trouvaient dans la mer rejoignent le groupe et font ainsi éclater la triade trilogale :

Ils se mirent à rire encore une fois de bon coeur. Devant eux le bateau d'acajou se balançait doucement sur la mer. Jacques et Ludi revenaient de leur bain en bavardant. Diana qui s'était relevée, s'allongea de nouveau. L'homme fumait. [...] L'homme s'était levé et ramenait son bateau sur la plage (Chevaux : 70-71).

L'arrivée des deux interactants supplémentaires dissout la triade. Le lecteur serait en droit de supposer d'ailleurs que la sortie de l'homme est provoquée par l'arrivée du mari de Sara, confirmant ainsi tout l'implicite antérieur du texte qui orientait ce trilogie vers l'entreprise de séduction. Le trilogie proprement dit se clôturait par un rire commun montrant la complicité des interactants, l'arrivée des autres détruisant la triade sonne le glas du trilogie.

Dans le cadre de la sortie du personnage, trois cas se présentent : soit le personnage sort de lui-même, soit un des membres l'éloigne, soit encore un fait extérieur l'appelle. C'est souvent une formulation explicite, une annonce de sortie, qui met fin à la fois au trilogie et à la triade dans la mesure où, que le narrateur le mentionne ou pas, le perlocutoire, défini dans ce cadre conformément à Austin comme réalisation de la force illocutoire, est censé se réaliser. Toutefois, très souvent le narrateur en explicite l'accomplissement. Le trilogie entre Jacques-Diana et Sara illustre le fait :

- [...] On va se baigner ? - Et comment qu'on y va, dit Jacques. Je vais chercher les maillots. Il disparut dans la maison (Chevaux : 122 ; nous soulignons).

Le(s) personnage(s) qui sort(ent) n'est (ou ne sont) pas nécessairement le(s) dernier(s) venu(s). Le trilogie peut alors servir à transformer les dialogues dans une forme de continuité. Ainsi, dans l'exemple ci-dessus, Sara et Jacques se disputaient, l'arrivée de Diana donne naissance à un trilogie et le départ provisoire de Jacques va donner naissance à un nouveau dialogue entre Diana et Sara sur le mode de la confidence.

Mais, souvent aussi, c'est la simple fin de triade qui met fin abruptement au trilogie ; les salutations font alors l'objet d'une troncation quasi systématique, comme ce trilogie des *Chevaux* (p. 105-107) entre l'homme, Sara et l'épicier :

- La fatigue, peut-être, dit l'épicier. Il se tut. Ce soir-là il était aussi vieux que la mère du démineur. - Demain matin on ira vous voir, dit Sara. Elle ajouta : Peut-être qu'on les ennuie à venir tout le temps comme ça. - Oh ! non, dit l'épicier, c'est le contraire. Elle l'a encore, le goût du monde, et d'écouter et même très fort. Ils s'en allèrent (Chevaux : 107).

Une pré-clôture est initiée dans le texte : le silence de l'épicier, la formulation d'un projet de se revoir, mais aucune salutation ne figure et le départ des deux arrivants clôt en fait le trilogie. Par rapport aux interactions réelles, il y a bien ici un phénomène de troncation.

En général donc, la fin du trilogie se confond avec la fin de la triade, procédé qui permet alors dans un coulé de passer d'un dialogue à un autre. Dans *Moderato*, l'enchaînement se fera par un véritable fondu enchaîné : l'enfant regarde la rue par la fenêtre de l'appartement de Mlle Giraud et il se retrouve avec sa mère dans la rue. La fin de la triade est ellipsée et le trilogie finit par une prophétie menaçante de la part du professeur. Toute salutation est réellement tronquée. Le deuxième trilogie, lui, se clôturait par une ellipse totale de la sortie marquée par l'intervention du narrateur qui dit : « dans

l'escalier, une fois la porte refermée, l'enfant s'arrêta ». Ces deux trilogues recourent à des techniques beaucoup plus littéraires à l'initiale comme au final et échappent aux habitudes durassiennes qui consistent plutôt à appuyer l'entrée et la sortie aussi bien en triade qu'en trilogue.

3.3.1.2. Le trilogue réductionnel.

Jusqu'à présent, nous n'avons que peu mentionné la différence qui pouvait exister entre échange trilogal et trilogue dans la mesure où tout trilogue additionnel comprenait au moins une ouverture, un échange et une clôture. Par contre, le trilogue réductionnel se réduira plus fréquemment à un corps formé par un ou deux échanges trilogaux que l'on aurait beaucoup de mal à considérer comme de véritables trilogues.

Deux cas se présentent : le trilogue peut se constituer à partir d'une structure interactionnelle ou d'une structure conversationnelle plus grande. Dans le premier cas, l'entrée en trilogue se fera plus naturellement que dans les structures additionnelles : il n'y a pas d'intrusion véritable, puisque les personnages se trouvaient déjà dans le même espace interactif ; les participants doivent juste maintenir leur statut. Elle peut alors se faire sur base d'une complicité. Les exemples de ce type apparaissent dans *Le ravisement* :

À ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant. [...] Ils cherchèrent autour d'eux qui méritait ces insultes. Ils ne répondirent pas (*Ravisement* : 21).

L'espace interactionnel est polyadique, mais un éclairage est mis sur une triade composée ici des danseurs et de la mère de Lol. Un échange trilogal incomplet aura lieu qui resserre d'ailleurs le duo. L'incomplétude est signalée, comme souvent chez Duras, par le narrateur.

Les chevaux (p. 156-163) met en scène un tétralogue entre Sara, l'homme, Diana et Jacques se déroulant pendant un des repas à l'hôtel. Jacques fait une proposition d'excursion d'une semaine que Sara refuse. Jacques s'en va (p. 162) et un trilogue s'engage entre Diana, Sara et l'homme à propos de Jacques et de sa proposition. Trilogue auquel le départ de Diana mettra fin (p. 163) et qui se muera en dialogue entre Sara et l'homme. La sortie de Sara (p. 166) y mettra un terme. Tout un mécanisme réductionnel se met donc en place pour passer d'une structure tétralogale à une structure trilogale et aboutir finalement à un dialogue, que la focalisation sur Sara muera d'ailleurs en un deuxième dialogue avec le mari cette fois. C'est ce jeu de focalisation qui mettra fin au mécanisme réductionnel d'ensemble, puisque le romancier ne reste pas avec l'homme au bateau, ce qui aurait pu amener un monologue, mais choisit de suivre Sara chez elle.

Dans le deuxième cas, le trilogue provient soit de scission de structures conversationnelles comme celles de pentalogues qui se scinderaient en 3 + 2, ou par l'exclusion d'un tétralogue, en tant que locuteur, d'un des participants ratifiés qui se retrouverait alors en témoin ratifié. Le cas du repas chez Lol (p. 142) offrait ce genre de découpage : un aparté entre Jean Bedford et une dame âgée, un dialogue entre une jeune femme et Pierre Beugner et enfin la triade Lol-J. Hold et Tatiana, qui reste silencieuse

dans ce cadre, mais qui aurait pu tout aussi bien converser.

Un des participants d'un tétralogue peut rester silencieux ou presque, comme dans *Dix heures* (p. 18-19) où Judith, l'enfant de Pierre et de Maria, reste silencieuse lors du repas à l'hôtel, en présence de ses parents et de leur amie Claire. L'interaction tient compte de Judith : le père lui promet même qu'ils resteront là, mais elle n'accède pas à la parole.

Le cas le plus représentatif du phénomène se trouve dans le *Barrage*. Nous sommes dans le cadre d'une polyade, que des jeux de plans et de focalisation ont réduit à une tétrade constituée par M. Jo, Suzanne, Joseph et la mère. Cette tétrade s'est incarnée en un véritable tétralogue, mais qui va se réduire progressivement à un trilogue familial. M. Jo se trouve en quelque sorte poussé dehors par le tour que prend la conversation et devra lutter pour maintenir son statut de participant agréé. L'épisode est celui où, à partir de la Léon Bollée de M. Jo, la conversation évolue vers la B.12 et les barrages dévorés par les crabes. Le trio familial co-énonce les souvenirs dans un rire fusionnel. L'attitude de M. Jo, de plus en plus exclu, mais luttant pour se maintenir dans la conversation, est notée tout au long du texte :

La mère rit de toute sa gorge. « C'est vrai, dit-elle, s'il n'y avait que le carburateur... » Suzanne rit aussi. Elle n'avait pas le même rire que Joseph, [...]. C'était arrivé en quelques secondes, M. Jo paraissait décontenancé. Il devait se demander si son succès ne se trouvait pas un peu compromis et comment parer à ce risque. [...] M. Jo essaya de rire. Il se forçait un tout petit peu. Peut-être qu'ils allaient l'oublier. Ils avaient l'air un peu sonnés. [...] M. Jo rit franchement pour la première fois. Mais pas si fort qu'eux, c'était sans doute une question de tempérament. [...] M. Jo avait renoncé à inviter Suzanne. Il attendait, patiemment que sa passe. « C'est original, c'est marrant comme on dit à Paris. » Ils ne l'écoutaient pas. [...] M. Jo les regardait avec l'air de quelqu'un qui se demande si ça va finir un jour. Mais il écoutait patiemment. « C'est agréable de tomber sur des gens comme vous, aussi gais que vous, dit-il, essayant sans doute de les détacher de l'inépuisable B. 12 et de sortir de ce labyrinthe » (Barrage : 42-44).

M. Jo se trouve à proprement parler exclu de la conversation par la thématique initiée et par le rire, son droit de parler lui est progressivement retiré et ses rares tentatives se soldent par un échec, puisque les trois autres ne l'écoutent même plus. Quand il tente de rire, son rire le distingue encore des autres. Il est donc repoussé à la limite du tétralogue où il ne fait plus que fonction de prétexte à l'échange familial qui tente de se structurer en trilogue. Sans les tentatives de monsieur Jo pour rester dans la conversation, nous aurions eu une véritable réduction.

3.3.2. Le corps du trilogue.

Il reste maintenant à analyser le corps même du trilogue et les échanges qu'il comporte. Nous nous centrerons essentiellement sur son report au discours direct, parce qu'*a priori* c'est lui qui pose le plus de problèmes au romancier. Une première remarque s'impose : le trilogue romanesque durassien se réduit généralement à quelques échanges et atteint rarement plus d'une page ou deux, sauf dans *La pluie* où une notation pratiquement théâtrale des différents locuteurs en facilite la gestion. En outre, un trilogue peut être

composé d'interventions monogales, d'échanges dilogaux ou trilogaux. Ce sont surtout ces derniers qui nous intéresseront puisque les autres ont été déjà étudiés dans le cadre des monologues et des dilogues. Il est à noter aussi qu'un échange trilocal pourra se situer à l'intérieur de structures conversationnelles plus vastes. Les trois types de problèmes que nous envisagerons seront ceux liés à l'échange trilocal, aux actes de langage avec le trope illocutoire et à la cohérence littéraire.

L'échange trilocal est, à notre avis, une des structures basiques du « texte conversationnel », dans la mesure où tout échange possède la possibilité d'être composé de trois interventions : l'une initiative, l'autre réactive et la troisième évaluative. Il y a donc sur le plan structural une triple possibilité de rôle conversationnel distinct : le locuteur A produirait l'intervention initiative, le locuteur B l'intervention réactive et le locuteur C l'intervention évaluative, comme c'est le cas dans cet exemple durassien :

- J'ai dit, dix minutes. Encore. L'enfant se retourna vers Mademoiselle Giraud, la regarda, tandis que ses mains restaient abandonnées sur le clavier, mollement. - Pourquoi ? demanda-t-il. Le visage de Mademoiselle Giraud, de colère s'enlaidit tant que l'enfant se retourna face au piano. Il remit ses mains en place et se figea dans une pose scolaire apparemment parfaite, mais sans jouer. - Ça alors, c'est trop fort. - Ils n'ont pas demandé à vivre, dit la mère - elle rit encore - et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous (Moderato : 73).

L'isolement de la réplique de l'enfant, insérée entre deux commentaires narratifs, indique sa double appartenance. Ce « pourquoi » fonctionne à la fois comme intervention réactive de l'intervention précédente mais aussi comme intervention initiative d'un échange trilocal dont l'intervention réactive émanerait du professeur de piano et l'évaluative de la mère. Les trois positions structurales sont occupées par trois locuteurs différents. Il y a donc une place potentielle de locuteur pour chacun, sans aucun dédoublement de rôles prédéfinis par la structure textuelle de l'échange. La troisième place correspond d'ailleurs au rôle d'arbitre relevé par les sociologues. Ce modèle est un modèle structural théorique lié à la nature même de l'échange, mais qui dans la pratique peut revêtir une série de formes variées. Nous avons déjà vu, pour l'étude de l'échange dilocal, qu'il n'y a pas toujours d'intervention évaluative et que, si elle existe, elle est généralement assumée par le locuteur A. Pour l'échange trilocal, seules les interventions initiatives et réactives sont obligatoires, l'évaluative peut exister ou non. Chacun des rôles obligatoires pouvant se démultiplier, nous pourrions alors avoir deux interventions réactives ou deux interventions initiatives et aucune intervention évaluative. Ensuite, rien n'empêche, dans un échange trilocal, le locuteur A d'évaluer lui-même l'échange initié. Le fait que cette structure profonde de l'échange ne soit réalisée obligatoirement en surface que dans deux de ses composantes explique les hésitations des conversationnalistes concernant l'échange de base, justifie la position de Kerbrat-Orecchioni (1990 : 237) d'une différence de l'échange basique selon le type d'interaction et explique l'intérêt tout particulier pour le trilocal. Toutefois, il faudra tenir compte du réseau communicationnel pour étudier le fonctionnement de ces échanges. Sur le plan terminologique, il faudra donc distinguer l'échange dilocal, trilocal, polylocal, respectivement échange à deux, trois ou plusieurs participants et l'échange binaire ou ternaire à deux ou trois interventions. Concernant cette dernière dénomination, un certain flou subsiste. Pour Kerbrat-Orecchioni (1990 :

236-239), l'échange binaire est composé d'une intervention initiative et d'une intervention réactive, alors que l'échange ternaire comprend en plus une intervention évaluative. Traverso (1995 : 31-40) emploie les termes binaire et ternaire en ne tenant compte que du nombre d'interventions. Elle qualifiera donc de ternaire un échange qui comportera une double intervention réactive. Il faudra sans doute spécifier, quand le besoin s'en fera ressentir, la différence entre les vrais échanges ternaires et les échanges ternaires apparents que nous préférierions appeler pour notre part trilogaux. Cependant, par souci de clarté, nous conserverons, pour notre application à Duras, la terminologie de Traverso.

Traverso (1995 : 31-50) a proposé une typologie des échanges dits ternaires qu'elle élabore en fonction des locuteurs et des allocutaires et qui se fonde sur le dédoublement des rôles conversationnels. Cette typologie mettra donc essentiellement en lumière le dispositif communicationnel et aura le mérite de pouvoir fonctionner jusqu'aux polylogues.

3.3.2.1. Un locuteur vers deux allocutaires.

Le premier cas qu'elle distingue est celui où « *un locuteur s'adresse à deux allocutaires* ». Dans le cadre d'échanges ternaires, les interventions réactives seront soit totalement indépendantes, soit en rapport de dépendance, auquel cas il peut arriver que le locuteur B parle en son propre nom ou au nom des deux interlocuteurs. L'échange peut être binaire si une « intervention initiative adressée aux deux interlocuteurs obtient une seule intervention réactive : il semble donc "manquer" une intervention ». Ce manque peut, selon elle, osciller entre deux cas extrêmes : la troncation ou la loi d'économie. Le premier cas entraîne une réitération de l'intervention initiative, le deuxième n'amène aucune sensation de manque et le silence du deuxième interlocuteur doit « systématiquement s'interpréter comme une confirmation de l'intervention réactive précédente. [...] La loi d'économie constitue un des cas de porte-parole ». Il faudrait, à notre avis, ajouter à cette description le fait qu'un des allocutaires peut se charger de l'intervention réactive et l'autre de l'évaluative.

Au sein du dialogue durassien, il ne semble pas que ces structures d'échange soient majoritaires. Peut-être que, conformément à ce qui se passe dans les interactions réelles, « il existe souvent un allocataire préférentiel parmi les deux désignés » (Traverso 1995 : 30), mais peut-être aussi l'adresse à un seul allocataire est-elle plus facile à gérer sur le plan de la cohérence littéraire, même si, sur le plan des indices linguistiques, elle nécessite plus d'indices d'allocation.

Il est à noter aussi que la réplique initiative est alors souvent de l'ordre de l'affirmation générale et n'appelle pas nécessairement une réponse des deux interactants, ni même de l'un d'entre eux, parce que les interactants peuvent plutôt l'interpréter comme « réflexion à voix haute » que comme phatique et que, même s'ils l'interprètent en intervention phatique, ils peuvent préférer ne pas y répondre. Ce type d'intervention suit d'ailleurs souvent les salutations :

Diana arriva, elle sortit de l'hôtel en robe claire. Elle était belle. Elle embrassa Sara, dit bonjour à l'homme. - Quelle chaleur, dit-elle. - Quand ? répéta l'homme. - Quand vous voudrez. Elle s'étonna un peu. Diana ne comprit pas. - Ce soir ? - Si vous voulez... ou bien demain matin. Il se leva, prit un sac de plage et

s'éloigna (Chevaux : 21).

Le « quelle chaleur » de Diana n'est adressé à personne en particulier, il peut même sembler n'être dit que pour elle-même. Cette ambiguïté énonciative rend ce genre d'intervention très commode à l'initiale d'un trilogue dans la mesure où l'intrus n'oblige personne à répondre, ni même à le considérer comme un participant agréé. Pour celui qui s'immisce dans une conversation déjà existante, elle permet de tester la pertinence de son arrivée, de ne pas forcer les autres à changer de thème, de pouvoir repartir en toute élégance sans mettre en péril sa propre face, ni obliger les autres à cesser leur dialogue précédent. D'ailleurs c'est ce qui se passera dans l'extrait, personne ne répondra à Diana et l'homme répète à destination de Sara, avant de s'en aller, son invitation à une promenade en bateau. Si Diana a réussi son rôle de « transformateur », elle a raté son entrée en trilogue : l'homme est revenu au dialogue précédent qu'il s'agissait de conclure avant de s'en aller. La situation est délicate, mais permettrait encore une réplique du type « j'espère que ce n'est pas moi qui vous fais fuir », alors que, si le thème initié avait été plus ciblé, la face positive de Diana aurait été irréversiblement attaquée. Il est à noter que, dans la linéarité stricte du texte, l'échange paraît bien incohérent.

Dans le cas où l'intervention est clairement adressée aux deux allocutaires, comme lorsqu'Ernesto raconte la création du monde à ses parents (*Pluie* : 36-41), les cas de double réaction, donc de véritables échanges ternaires, sont minoritaires. Ils servent alors souvent à contraster deux caractères ou deux types de relation :

Ernesto : J'ai compris quelque chose que j'ai du mal à dire encore... [...] Je me suis trouvé cloué : tout d'un coup j'ai eu devant moi la création de l'univers. Silence. Le père : Dis Ernesto, tu vas pas chercher un peu loin... Silence. La mère : Et t'aurais à dire là-dessus, Ernesto ? Ernesto : J'aurais à dire pas beaucoup. Silence. Ernesto : Écoutez... ça a dû se faire en une seule fois (Pluie : 36).

Le père condamne le discours d'Ernesto, la mère l'encourage. La réponse d'Ernesto est formellement une réponse à la mère, mais, sur le plan du contenu, il rejoint quelque part le père dans la minimisation du fait. Nous avons en fait un échange à trois termes avec dissociation de l'échange réactif. Duras, dans son texte, marque très fort la clôture d'un échange et le démarrage d'un autre. Il est à noter que la reprise de parole du locuteur peut faire apparaître une intervention rétrospective, prospective ou comprenant les deux à la fois. Son rôle sera donc soit de clôturer l'échange, soit d'en initier un nouveau, soit de réaliser les deux fonctions à la fois. La fonction de clôture est appuyée par différents moyens : le sémantisme des répliques, le « écoutez » qui fracture la continuité de l'échange et enfin la non alternance des tours, puisqu'Ernesto succède à Ernesto. La notation du « silence » qui d'habitude peut revêtir cette fonction n'est pas ici opérante dans ce rôle dans la mesure où elle suit chaque intervention.

Dans l'échange ternaire, les deux réactions peuvent se faire en « indépendance ». Mais le risque de verser alors dans une impression d'incohérence est plus fort parce qu'il y a comme une coupure textuelle qui contraint le lecteur à remonter à l'intervention initiale :

- J'ai peur des abeilles, dit Sara. - De quoi tu n'as pas peur, dit Diana. - Marche derrière moi, dit Gina (Chevaux : 35).

En fait, ici, l'une des réactions se fait sur le contenu propositionnel, comme celle de Diana, ou sur la force illocutoire, comme celle de Gina. Moeschler (1985 : 116-117) avait dénombré quatre conditions d'enchaînement. La première est « thématique » et elle « impose au constituant réactif le même thème discursif que celui du constituant initiatif » ; la deuxième est la condition de « contenu propositionnel » qui « impose au constituant réactif d'être en relation sémantique avec le constituant initiatif » ; la troisième est la condition « illocutoire » ; la quatrième est la condition « d'orientation argumentative ». Il avait indiqué que la troisième et la quatrième étaient beaucoup moins contraignantes que les deux premières. Traverso (1996 : 147) reprend les trois premières sous le nom de « contrainte d'enchaînement maximal ». L'échange trilocal permet de dissocier les conditions d'enchaînement, comme dans l'exemple ci-dessus. Ces dissociations des contraintes d'enchaînement créent, pour le lecteur, un effet d'incohérence, mais permettent aussi de différencier les caractères des personnages et/ou de caractériser le type de relation.

Si un romancier veut éviter l'effet d'incohérence dû à des réactions verbales, tout en maintenant l'intérêt sur le plan de la disjonction des réponses pour la caractérisation des personnages, il pourrait mentionner une réaction verbale et une réaction non verbale.

Les répliques réactives peuvent aussi se faire en relation de « dépendance ». Traverso (1995 : 33-35) distingue le cas où le premier allocutaire parle en son nom propre du deuxième cas où il est une sorte de porte-parole du couple d'allocutaires et où la réplique du deuxième allocutaire confirme ou non le propos. S'il conteste, s'il ne donne pas son aval, cela donne lieu à un échange « enchaîné » :

Ernesto : [...] En une seule nuit. Le compte y était. Tout était exact. Sauf une chose. Une seule. [...] Ernesto : Cette chose-là on croit qu'on devrait pouvoir dire ce que c'était... en même temps on sait que c'est impossible à dire... C'est personnel... on croit que soi on pourrait... on devrait y arriver... et puis non... La mère tout à coup est joyeuse, elle rit. Le père : Non, il y était aussi. C'est tout de suite ça, le vent, tu vas pas commencer Ginetta... (Pluie : 36-37).

Le père enchaîne sur la réplique de sa femme, le « non » en est le marqueur. Mais, en même temps, il réagit à l'intervention initiative d'Ernesto. Commence alors la partie digressive de la réplique où le père réagit uniquement au propos de sa femme et qui pourrait enclencher une digression de l'échange entier pour peu que la mère réagisse à l'engueulade du père. Au vu de cet exemple, il semble que l'on pourrait revoir la classification de Traverso, qui fait figurer le rôle de porte-parole aussi bien dans l'échange binaire que dans l'échange ternaire, et place le cas de contestation uniquement par rapport à ce rôle. Or il semble que le fait que le premier allocutaire parle en son nom propre ou au nom du couple d'allocutaires ne change rien au fait que la deuxième réaction puisse se faire en acceptation ou en réfutation du premier échange réactif. Dès lors, il nous semblerait judicieux de revoir la sous-catégorisation de cette manière :

Un locuteur -> deux allocutaires : 011

—
Échanges ternaires (selon nous, *trilogaux*) : 011011

*
indépendance : 011011011
+
- une réaction verbale, une non verbale
+
- deux verbales sur le contenu propositionnel
+
- deux verbales : une sur le contenu propositionnel, une sur l'illocutoire.

011011

*
dépendance : 011011011

+
- accord
+
- désaccord.

011011

011011

—
Échanges binaires (selon nous, *dilogaux*) : 011011

*
troncation

*
loi d'économie.

011

Le fait que dans le cadre de l'échange ternaire, le premier allocutaire parle en son nom propre ou au nom des deux importe beaucoup moins pour la deuxième réplique réactive que le fait que le deuxième allocutaire soit d'accord ou non. C'est le non accord qui pourra entraîner une réplique digressive, voire tout un échange digressif par rapport à la réplique du locuteur, et provoquer une mutation de l'échange : c'est alors comme si l'allocutaire 1 devenait locuteur à son tour. Nous en arrivons à ce qui, à notre sens, serait une propriété fondamentale de l'échange ternaire : il permet la mutation du premier allocutaire en deuxième locuteur et offre au deuxième allocutaire la possibilité de réagir soit sur la réplique initiative, soit sur la réplique réactive, ce qui provoque un échange enchaîné qui, dans le cadre littéraire, est souvent privilégié parce qu'il fracture moins la cohérence linéaire.

Le cas le plus fréquent dans notre corpus est qu'un seul allocutaire réagisse. Traverso, dans ce cadre, distingue le cas de troncation de celui relié à la loi d'économie qui fait en sorte que le deuxième est d'accord avec la réaction du premier. Elle signale dans le même temps qu'il s'agit de cas extrêmes. C'est en fonction de la *loi d'économie*

avec sa présupposition de la « confirmation de l'échange précédent » que la succession de répliques suivantes peut se lire :

- Ce qu'il y a, murmura-t-elle, c'est que j'aime encore faire l'amour. Ni Diana, ni Sara ne répondirent. Gina marchait vite, une chèvre, et elles avaient du mal à suivre. - Il y a certainement des trucs, des médicaments, je ne sais pas, moi, continua Gina, qui vous enlèvent ces envies-là... Diana éclata de rire. Gina se retourna, sans rire. - Vous pouvez rire, dit-elle, mais moi je sais que lorsque je n'aimerai plus faire l'amour du tout, que ça m'aura passé, je serai bien tranquille (Chevaux : 35-36 ; nous soulignons).

Gina adresse l'ensemble de ses propos aux deux jeunes femmes, mais seule Diana réagit en riant, or Gina attribue la réaction aux deux allocutaires comme le marque le « vous ». Ceci paraît attester les propos de Traverso (1995 : 37) selon lesquels « le silence d'un des participants [...] est systématiquement interprété comme une confirmation de l'intervention réactive ». Toutefois, dans ce cas, l'échange réactif est non verbal et la réplique de Gina n'énonce pas une confirmation mais une identité de réaction, ce qui est de sa part une interprétation forcée et fait apparaître son caractère hautement conflictuel : le monde entier contre elle.

Le deuxième phénomène que l'extrait met en lumière est le fait qu'aucun des allocutaires ne réagit. Ce cas n'a pas été envisagé par Traverso, alors que le texte durassien le souligne pourtant fréquemment. Un autre exemple extrait des *Chevaux* le signale, avec la même formule :

Il s'en alla. Dès qu'il fut parti. Diana dit : - Je commence toujours par être contre toi, puis à la fin, tout se retourne, je suis pour toi, même quand tu as tort. Ni l'homme, ni Sara ne répondirent (Chevaux : 162 ; nous soulignons).

L'absence de réaction souligne que, dans ses répliques, le locuteur s'adresse aux deux allocutaires, mais cette notation dans le deuxième extrait transforme l'adresse du locuteur. C'est comme si le narrateur rappelait la ratification d'un participant que le personnage excluait comme allocutaire, alors que dans le premier extrait cette notation narrative ne change rien au schéma allocutif, mais permet simplement au locuteur d'embrayer sur sa propre réplique. L'emploi du verbe « répondre » pour désigner l'absence de réaction des allocutaires met le doigt sur le principe de coopération.

Le fait que l'absence de réaction des deux allocutaires soit systématiquement signalée par un recours spécifique à la négation « ni, ni » fait apparaître la norme selon laquelle un des deux au moins doit réagir, mais qu'en même temps la réaction d'un seul paraît suffisante à la complétude de l'échange. Il semblerait donc que dans un trilogue, la règle de complétude de l'échange puisse se formuler comme suit : « au moins un des deux allocutaires doit réagir ». Ce qui impose d'ailleurs, comme Traverso le fait (1995 : 36), de ne parler de troncation que lorsqu'il s'agit de réponses à une question du type « que buvez-vous ? » qui attend deux réponses distinctes.

Mais le texte durassien permet que les deux allocutaires harmonisent totalement les répliques. C'est ainsi que dans *La pluie*, Duras indique dans la bouche des parents une même réplique réactive :

L'instituteur, ton brisé : Et autrement, ça va ? La mère : Ça va... et vous Monsieur ? L'instituteur : C'est-à-dire... On fait aller... Qu'est-ce que vous voulez

qu'on fasse d'autre. Les parents : C'est sûr... on fait aller... et puis voilà... ça va (Pluie : 62).

Sur l'ensemble du trilogue, le procédé se répète quatre fois. Dans la tradition littéraire, au théâtre notamment, il sert à indiquer la synchronisation. Mais ici la réplique est relativement longue et il est fort peu vraisemblable que deux personnes arrivent pour une réplique si longue à un tel effet de chorus. S'agirait-il alors d'une technique littéraire permettant par un artefact de signaler le consensus total dans la réaction et ainsi l'harmonie existante entre les personnages ?

3.3.2.2. Un locuteur vers un allocutaire.

Le deuxième cas envisagé par Traverso (1995 : 40-48), largement majoritaire dans le cadre des trilogues durassiens, est le cas où « un locuteur s'adresse à un allocutaire ». Cette structure conduit à distinguer trilogue et échanges trilogaux. Un trilogue peut être constitué par une succession d'échanges trilogaux, par une alternance d'échanges dilogaux et trilogaux ou par des échanges dilogaux où l'allocutaire privilégié alterne. La situation romanesque privilégie ce dernier type de structure parce qu'elle est plus facile à gérer dans la linéarité du texte. Le texte reste trilogue dans la mesure où le locuteur change d'allocutaires, s'adressant tantôt à l'un, tantôt à l'autre entraînant ainsi alternativement des positions de tiers silencieux. Un des personnages devient ainsi un centre pivot, endossant en quelque sorte le rôle d'*animateur* identifié par Traverso et le trilogue au lieu de revêtir sa configuration habituelle (F. 1) revêtira plutôt la structure (F. 2) :



Toutefois, même dans la deuxième configuration, des échanges peuvent se produire entre B et C, mais ils restent rares sur l'ensemble du trilogue. Ainsi, dans la première leçon de piano de *Moderato*, Mademoiselle Giraud s'adresse tantôt à l'enfant, tantôt à la mère qui restent totalement silencieux. Les marqueurs ou « indices d'allocution », pour reprendre la terminologie utilisée par Kerbrat-Orecchioni, sont très appuyés :

- Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle. Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois. - À qui le dites-vous, dit-elle. [...] - Ce qu'il y a, continua la dame, ce qu'il y a, c'est que tu ne veux pas le dire. [...] - Tu vas le dire tout de suite, hurla la dame (Moderato : 8 ; nous soulignons).

Les échanges sont donc, conformément à ce que signale Traverso, à l'origine dilogaux, mais le troisième interactant est présent sous trois formes : il permet l'alternance des participants à l'échange dialogal, il est témoin de l'échange en cours et peut en tant que participant agréé intervenir à tout moment et transformer l'échange dilogal en échange

trilogal. Une seule intervention émanant d'ailleurs de l'enfant amène une réaction des deux femmes :

- Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant. - Quelque chose est arrivé, dit la dame. [...] - Non, dit Anne Desbaresdes, ce n'est rien (Moderato : 12).

C'est le professeur qui répond en premier lieu et la mère la contredit pour la première fois. Lors de la deuxième séance de piano, la mère interviendra beaucoup plus de manière explicite. Si le tiers entre en conversation, il le fait selon plusieurs modalités que Traverso énumère à la suite l'une de l'autre, mais que nous préférons organiser en fonction du mode d'entrée en échange trilogal. Si le troisième élément opère cette entrée en échange de lui-même, il le fera selon une double possibilité soit comme « évaluateur » où il occupe en fait un rôle prédéfini par la structure même de l'échange, soit comme « intrus ». S'il est intégré par les autres, il peut l'être au moyen d'un échange relais, d'un échange enchâssé, d'un échange enchaîné, voire comme « thème de l'échange »... Le problème de l'entrée en échange rejoint donc celui plus global de l'entrée en conversation trilogale.

Lors de la première séance de piano, la mère intervient souvent en tant qu'évaluateur de l'échange, mais elle le fait toujours de manière non verbale en soupirant par exemple :

- Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile ? - Je ne sais pas. Une femme, assise à trois mètres de là, soupira (Moderato : 7).

Elle ne le fera plus qu'une seule fois de manière verbale après l'échange de la page 8 reproduit ci-dessus. Le narrateur souligne d'ailleurs l'aspect inhabituel de l'attitude par un « osa dire » :

- C'est un enfant difficile, osa dire Anne Desbaresdes, non sans une certaine timidité (Moderato : 9).

En fait, le rôle d'évaluateur dans sa forme verbale présuppose une forme de supériorité relationnelle ou statutaire qui correspond peu avec la personnalité des héroïnes durassiennes. Dès lors, dans la globalité du texte durassien, c'est le rôle d'intrus qui semble le plus fréquent lorsque le tiers s'insère dans l'échange. Et, comme le signale Traverso, le rôle est fréquent dans les couples :

- Tu as une belle jupe, dit Jacques. - Une vieille jupe, dit Diana - elle regarda Sara. On va se baigner ? - Et comment qu'on y va, dit Jacques. Je vais chercher les maillots (Chevaux : 121-122).

La proposition de Diana s'adresse à Sara, comme l'indique la notation de regard appuyée par un tiret marqueur d'intervention, or, c'est Jacques qui répond à l'invitation. Nous sommes ici clairement dans le cas que Traverso (1995 : 43) décrit comme suit : « un participant prend la place de celui à qui l'intervention initiative est adressée ». L'intrusion peut se réaliser sous des formes différentes et se retrouve donc ici comme dans l'entrée en trilogie. Toutefois, les deux formes ne se confondent pas systématiquement. Les menaces pour les faces sont beaucoup plus réduites dans le cadre de l'échange intérieur que dans le cadre de l'échange initial. L'intrusion dans une conversation implique un envahissement sinon toujours interactionnel, du moins conversationnel et engendre un gros risque de rejet. Le territoire des participants agréés est lourdement menacé et la face positive du tiers-intrus encourt de gros risques, alors que l'intrusion dans l'échange ne change que très peu le statut des participants ; le tiers n'obtient pas par là sa ratification, il se contente de quitter un rôle de témoin passif ou de simple auditeur pour devenir un

participant actif, statut qui lui était déjà potentiellement conféré. D'autre part, certaines réalisations verbales comme la réplique que nous avons caractérisée d'auto-centrée, ou l'intervention situationnelle, seront plutôt choisies pour rentrer en trilogie. Si elle est formulée dans le corps même de la conversation, soit elle ne suscite pas de réponse, soit elle conduit à un échange parasite comme c'est le cas lors de la deuxième leçon de piano dans *Moderato* :

- La sonatine. Cette jolie petite sonatine de Diabelli, vas-y. Quelle mesure, cette jolie petite sonatine ? Dis-le. [...] - Modéré et chantant, dit-il. Mademoiselle Giraud croisa les bras, le regarda en soupirant. - Il le fait exprès. Il n'y a pas d'autre explication. L'enfant ne broncha pas. [...] - Les journées allongent, dit doucement Anne Desbaresdes, à vue d'oeil. - Effectivement, dit Mademoiselle Giraud. [...] - J'attends que tu le dises. - Il n'a peut-être pas entendu. - Il a parfaitement entendu. Vous ne comprendrez jamais une chose, c'est qu'il le fait exprès, Madame Desbaresdes (*Moderato* : 70-71 ; nous soulignons).

Mademoiselle Giraud interroge l'enfant et l'échange est de l'ordre du didactique, pour reprendre les divisions de Durrer (1994 : 113-191). La mère intervient par un propos relatif à la situation, auquel le professeur de piano répond avant de retourner à son échange avec l'enfant. L'intrusion de la mère a donné naissance à un échange parasite. Ce type d'échange, s'il est généralement fréquent dans les interactions authentiques, donne très souvent au texte littéraire un effet de coq-à-l'âne qui est recherché par Duras, mais qui ne paraît pas relever des processus habituels des romanciers, sauf si ce parasitage apporte une information fondamentale pour la poursuite de la diégèse. La suite de l'extrait fait apparaître une autre fonction de l'intrus qui est le rôle de « défenseur ».

Il peut arriver aussi que le tiers soit inséré par le locuteur ou l'allocutaire préférentiel. L'échange peut alors prendre la forme d'un échange relais où le deuxième participant reformule, par exemple à destination du troisième. C'est le cas de Sara dans *Les chevaux*, qui reformule la question que lui avait posée Diana, « qu'en pense Jacques ? » à destination de l'homme au bateau, mais en modifiant la formulation de manière à ce qu'elle puisse lui être adressée sous la forme plus générale de « qu'en pense un homme ? ». Ce relais ou transfert de question permet d'incorporer l'exclu conversationnel. Un autre exemple d'échange relais, figure dans *Détruire* :

- Pardon. Vous allez à l'étranger, sans doute. - Davantage, dit Stein, n'est-ce pas ? - il s'adresse à Alissa. - Oui. Davantage (*Détruire* : 84).

L'échange au départ dilogal entre Stein et Alissa, se mue en échange trilogal par la réplique de Stein qui relaye en quelque sorte sur Alissa, lui demandant une forme de confirmation de sa réponse. Cet échange fait partie d'un tétralogue.

Mais l'insertion peut aussi prendre la forme d'un échange enchâssé comme dans le cas d'*Emily* où le *Captain* résume à sa femme, exclue de l'échange qu'il a avec la patronne du bar, l'information que celle-ci vient de lui donner :

Il se tourne vers sa femme et il crie tout bas : She's leaving in September... Elle a relevé la tête, elle a gémi elle aussi en remuant la tête. Oh, no... no... (*Emily* : 34).

Un autre échange à la limite de l'enchâssement et de l'enchaînement, dans la mesure où l'échange entre Tatiana et J. Hold exclut Lol mais porte fondamentalement sur le thème initié, présente à la fois un trope communicationnel et un trope illocutoire :

- Ton bonheur ? Et ce bonheur ? Lol sourit dans ma direction. [...] Elle lève les yeux sur moi dans l'intention d'informer Tatiana de ma présence. [...] De loin nous sommes tous trois dans une indifférence apparente. [...] Lol va répondre. Je m'attends à tout. [...] - Mon bonheur est là. Lentement Tatiana Karl se retourne vers moi et, souriante, avec un sang-froid remarquable elle me prend à témoin de la forme de cette déclaration de son amie. - Comme elle le dit bien. Vous avez entendu ? - Elle le dit. - Mais si bien, vous ne trouvez pas ? Alors Tatiana prospecte la pièce, [...]. Dans un mouvement enfantin Lol suit des yeux le regard de Tatiana tout autour du salon. Elle ne comprend pas. Tatiana se fait sentencieuse et tendre. - Mais Jean, dit-elle, et tes petites filles ? Qu'est-ce que tu vas faire ? Lol rit. - Tu les regardais, c'était ça que tu regardais ! Son rire ne peut s'arrêter. Tatiana finit par rire elle aussi, mais douloureusement (*Ravissement : 148-149*).

La réponse de Lol « mon bonheur est là » est une réponse qui apporte une information à la question de Tatiana, mais, pour J. Hold, destinataire indirect, cette réponse fait figure de déclaration, élément que souligne d'ailleurs le texte. Nous sommes donc bien en présence du trope illocutoire analysé par Kerbrat-Orecchioni (1990 : 99-101) et défini en ces termes : « décalage entre les valeurs illocutoires apparente et réelle de l'énoncé ». Toute l'ambiguïté permise par ce type de décalage est utilisée par la romancière dans la suite de l'échange qui renforce tout à la fois les tropes et l'interprétation directe. Ce type de configuration permet de mettre en scène tout un jeu de séduction fin et subtil. L'échange constitue donc comme une parenthèse au sein du dialogue initial.

L'échange enchaîné n'amène pas, selon Traverso (1995 : 47), de « suspension de l'échange de premier niveau puis [une] reprise, mais [un] glissement d'un échange à un autre avec un changement d'allocutaires ». Si, dans les exemples de Traverso, ce type d'échange est initié par l'un des participants de l'échange dialogal, les exemples durassiens sont essentiellement le fait des intrus, sinon au dialogue du moins à l'échange :

Il s'en alla. Dès qu'il fut parti, Diana dit : - Je commence toujours par être contre toi, puis à la fin, tout se retourne, je suis pour toi, même quand tu as tort. Ni l'homme, ni Sara ne répondirent. - Il croit qu'on lui doit la vérité comme au bon dieu, dit Diana. J'ai envie de le battre quelquefois. - Il a très envie d'aller voir Paestum, dit l'homme. Il ajouta : Je le trouve très sympathique. Diana et Sara se regardèrent, étonnées. - La question n'est pas là, dit Diana. - Si, dit l'homme, pour moi qui ne le connais pas. - De tout le monde ici, c'est lui le plus fou, dit Sara. Diana avait bu pas mal de campari (Chevaux : 162).

L'homme enchaîne sur le propos de Diana, mais il en profite pour émettre une opinion plus générale sur Jacques, tactique que la romancière pointe d'un « il ajouta ». Il se fait d'ailleurs rabrouer par un « la question n'est pas là ». L'exemple montre à quel point Duras marque l'échange et sa clôture. Réplique évaluative de la part de Sara et commentaire narratif en sont les indices de clôture. Un autre exemple d'enchaînement figure dans *Le ravissement* :

Lol réfléchit et son air de recherche, sa feinte oublieuse a la perfection de l'art. Je sais qu'elle dit n'importe quoi : - C'est pareil. Au premier jour c'était pareil que maintenant. Pour moi. Tatiana soupire, soupire longuement, se plaint, se plaint, au bord des larmes. - Mais ce bonheur, ce bonheur, dis-moi, ah ! dis-moi un

peu. Je dis : - Lol V. Stein l'avait sans doute en elle, déjà lorsqu'elle l'a rencontré. Avec la même lenteur qu'un moment avant Tatiana s'est retournée vers moi. Je pâlis. Le rideau vient de s'ouvrir sur le tourment de Tatiana Karl. Mais curieusement, sa suspicion ne porte pas immédiatement sur Lol. - Comment savez-vous ces choses-là sur Lol ? [...] Le ton cinglant et sourd de Tatiana est le même que celui qu'elle a parfois à l'Hôtel des Bois. Lol s'est dressée. Pourquoi cette terreur ? [...]. - On ne peut pas parler comme ça, on ne peut pas. Excuse-moi, dit Tatiana - Jacques Hold est dans un curieux état depuis quelques jours. Il dit n'importe quoi (Ravissement : 150-151).

L'exemple d'enchaînement, ici encore, est le fait d'une auto-introduction. Ce qui nous amène au fait que la typologisation en types d'échange concerne essentiellement le cas où le tiers est appelé par l'un des participants puisque, conformément aux exemples, si le tiers s'auto-introduit, l'échange devrait, pour être pertinent, être enchaîné. De même, lorsqu'un des participants introduit le troisième, la catégorisation en rôles ne sera pas vraiment nécessaire puisqu'il y aura toujours le locuteur, l'intermédiaire et le tiers.

Lorsqu'un des participants est pris comme thème de l'échange, Traverso (1995 : 48) signale qu'il s'agit « toujours d'une procédure ludique ». Le texte durassien dément le caractère absolu de l'utilisation ludique de ce type de rôle, puisqu'il sert aussi à se plaindre de quelqu'un ou à faire des reproches indirects par une procédure qui relève alors du trope communicationnel, mais aussi à discuter de l'avenir d'un enfant présent. Quand Mademoiselle Giraud dit à Anne : « Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là » et qu'Anne répond : « À qui le dites-vous », l'échange se produit bien devant l'enfant qui en devient le thème et il a lieu sur le mode de la plainte. Le cas ne semble pas spécifique du dialogue romanesque ; de telles structures peuvent se produire notamment lorsqu'une institutrice se plaint, en sa présence, d'un enfant aux parents ou lorsque des parents discutent, en sa présence, de l'avenir de leur enfant. Il est toutefois à noter que le tiers est alors en position inférieure. Si l'égalité entre interactants est préservée, c'est l'aspect ludique qui s'avère généralement dominant, mais pas toujours :

Ludi se rassit et déclara calmement à la cantonade : - Vous voyez, pour cette femme-là, voyager, c'est être fou. - Merde, dit Gina, je rentre (Chevaux : 187).

La dernière situation qu'il reste à envisager, dans le cas où, au sein d'un trilogue, un locuteur s'adresse à un seul allocutaire est le cas que Traverso n'a pas tenu à prendre en compte, celui où, comme elle le dit, « le troisième participant reste exclu de l'échange de son ouverture à sa clôture ». Le corpus durassien nous en offre deux exemples dans *Emily*. La patronne du bistrot s'approche de la table où se trouvent le *Captain* et sa femme, mais ne s'adresse qu'au *Captain* :

La patronne de la Marine était allée vers lui, le voyageur anglais. Elle lui avait parlé en anglais. Elle lui avait demandé comment s'était passé le voyage. Elle l'avait appelé Captain. [...] Elle, la femme du Captain. Elle regarde le sol. [...] Elle est encore belle, la patronne de la Marine [...]. De temps en temps elle regarde Le Captain - elle évite de regarder cette femme qui est la femme du Captain. Elle hésite, elle voudrait encore parler au Captain, [...]. Il se tourne vers sa femme et il crie tout bas : She's leaving in September... Elle a relevé la tête, elle a gémi elle aussi en remuant la tête. Oh, no... no... [...] Et puis ils sont restés là tous les trois sans se parler un petit moment. Et puis le Captain a demandé ce qu'elle allait faire

après avoir quitté le café de la Marine. Elle partait en Afrique noire avec son mari. [...] En attendant la décision définitive, sa fille la remplacerait. Elle a appelé celle-ci. [...] La patronne a présenté sa fille au Captain et à sa femme. [...] La patronne est repartie vers la salle (Émily : 32-35).

Depuis le début de l'interaction, la patronne ne s'est adressée qu'au *Captain*. Sa femme ne parle qu'une seule fois et encore pour produire de simples marqueurs confirmatifs. Mais, pourtant, le texte la mentionne comme un interactant à part entière. Le *Captain* la choisit un court moment comme allocutaire « il se tourne vers sa femme » et même la patronne présente sa fille aux deux membres du couple. Le narrateur note la direction de ses regards, son mouvement de tête. Il indique aussi que la patronne « évite de la regarder », notant par là même qu'elle aurait pu le faire. C'est donc bien comme participant agréé que cette femme, Émily L., figure dans le récit. Et même la notation selon laquelle « ils restent tous trois silencieux » indique sa ratification comme locuteur. Un phénomène à peu près identique se produira lorsque la jeune patronne prendra le relais de sa mère. Le troisième élément que constitue sur le plan de l'interaction la patronne servira alors de transformateur de trilogie puisqu'en appelant sa fille, le trilogie se mute un court instant en tétralogie pour se transformer en un deuxième trilogie. Cet exemple illustre une nouvelle fois la difficulté de déterminer le tiers ou troisième élément. Sur le plan conversationnel, le participant silencieux est généralement considéré comme tel, mais si l'on considère le cadre interactionnel global, c'est la patronne qui fait figure d'intrus et fracture l'espace dyadique en se comportant à la limite de l'impolitesse. Dans la vie courante, une telle attitude serait pratiquement impossible si les deux interactants étaient pareillement connus du troisième, tant elle est insultante. Il faudrait que soit la patronne ne connaisse pas la femme du *Captain*, soit qu'elles se soient disputées, soit encore que le *Captain* et elle s'aiment d'amour. Autrement, une telle exclusion conversationnelle, qui pourrait se concevoir lorsque la thématique initiée ne concerne qu'un des membres du couple, devrait s'accompagner au minimum d'un rituel de salutation adressé aux deux, sinon de mots d'excuse pour réparer le choix d'un thème si exclusif, et d'une série de signaux non verbaux visant à réparer l'exclusion. Dans le texte littéraire, des implicites vont obligatoirement surgir quant à la psychologie des personnages, quant à ce qui empêche cette femme d'être considérée comme un interlocuteur à part entière dans le cadre d'une interaction commerciale. Parmi les différentes hypothèses que l'on peut faire se trouvent le fait que le *Captain* a une forte personnalité et domine son épouse, le fait que sa femme n'est pas tout à fait normale (dépression, folie, maladie) ou qu'elle ne connaît pas le français. La dernière hypothèse s'élimine toutefois puisque la patronne parle en anglais.

Le fait que le locuteur puisse s'adresser à un ou deux allocutaires va engendrer des malentendus conversationnels dont le texte durassien témoigne. Ainsi, dans *La pluie*, le trilogie oscille entre l'échange adressé à un seul allocutaire ou à deux allocutaires :

L'instituteur : Vous, vous connaissez un seul enfant qui veut aller à l'école ? Pas de réponse des parents. L'instituteur : On les force, Monsieur, on les y contraint, on tape dessus, voilà. (Pas de réponse des parents.) Vous entendez ce que je vous dis ? Les parents doux et calmes. La mère : On entend mais nous on force pas les enfants, Monsieur. Le père : C'est contre nos principes, Monsieur. Excusez-nous. [...] La mère : Il faut dire, Monsieur le Directeur, que dans le cas

présent personne ne peut forcer cet enfant-là à aller à l'école. Avec les autres, je dis pas, mais celui-là, non, personne ne pourrait. L'instituteur scrute les parents. C'est un instituteur comique. Tout à coup il crie. L'instituteur : Et pourquoi donc ne pourrait-on plus forcer un enfant à aller à l'école ? Pourquoi donc ? Quelle perte de temps... Je deviens fou moi... Je deviens réactionnaire... (temps). Alors, Madame, je vous ai parlé, il me semble ? La mère : Excusez-moi, Monsieur, je vous écoutais (Pluie : 61 ; nous soulignons).

La première réplique de l'instituteur est clairement adressée aux deux parents et le « vous » laisse planer une ambiguïté entre la politesse et le pluriel que lève le commentaire narratif « pas de réponse des parents ». La deuxième réplique reste adressée aux deux tout en privilégiant le père. C'est d'ailleurs la mère qui y répond, mais elle parle au nom du couple et le père prend le relais en s'exprimant lui aussi au nom du couple. La mère tente de cibler la conversation sur son fils, lie le propos général à une particularité de son fils et l'instituteur ramène le propos à la généralité dans une stratégie argumentative visant à annuler toute exception à la règle énoncée, mais un court moment, il soliloque avant de rappeler à la mère, et à la mère seule, son obligation de répondre. La réponse de la mère, apparemment comique dans un cadre conversationnel où le fait d'écouter n'est pas une condition *sine qua non* pour ne pas répondre, se justifie par le fait que l'instituteur soliloque et que le soliloque ne peut être qu'auto-adressé. Le texte joue donc en permanence sur l'intervention non-adressée, uni-adressée et bi-adressée. Rien n'indique ici que la mère est l'interlocuteur privilégié, aucun marqueur ne le stipule.

L'exemple suivant extrait du *Barrage* tend à prouver que le discours dans un trilogue est toujours potentiellement adressé aux deux participants et que, même si l'un des deux est plus spécifiquement sélectionné par le locuteur, en fait, ce discours est toujours entendu par les deux et que personne n'est à proprement privé de son droit de réponse :

Elle attendit encore un peu. « Qu'est-ce que tu en penses, Joseph ? » Joseph hésita puis déclara d'une voix ferme, inattendue. « Elle peut avoir qui elle veut. Autrefois, je le croyais pas mais maintenant j'en suis sûr. Faut plus t'en faire pour elle. » Suzanne considéra Joseph avec stupéfaction. [...] « Qu'est-ce que tu racontes ? » demanda Suzanne. Joseph ne leva pas les yeux sur sa soeur. Ce n'était pas à elle qu'il s'adressait. « Elle sait y faire. Qui elle veut et quand elle veut. » La mère regarda Joseph avec une intensité presque douloureuse puis, brusquement elle se mit à rire. « C'est peut-être vrai ce que tu dis là » (Barrage : 143).

L'extrait montre que Suzanne, sujet de conversation présent, intervient dans un échange qui ne lui était pas adressé. Son attitude témoigne du fait que tout participant ratifié est un locuteur potentiellement agréé. Joseph écarte, par son non regard, ce qu'il considère comme une intrusion. Dans le cadre des conversations authentiques, des formules beaucoup plus insultantes peuvent ainsi écarter l'intrus : « mêle-toi de tes oignons », « je ne te parlais pas », « ce n'est pas à toi que je m'adresse »... Dès lors, l'exemple confirme en tous points ce que Traverso (1995 : 30) synthétise en ces termes : « il existe souvent un allocataire préférentiel parmi les deux désignés ».

3.3.2.3. Deux locuteurs vers un allocataire.

Le troisième grand cas envisagé par Traverso (1995 : 48-50) est celui où « deux locuteurs

s'adressent à un allocataire ». Traverso le signale comme rare dans son corpus. Elle insiste sur le fait qu'une grande concomitance de pensée ou qu'un accord même tacite existe entre les deux membres du duo, et que cette situation se produit surtout sous forme de routines. Elle envisage deux sous-catégories : le cas de deux locuteurs où la deuxième intervention doit se comprendre en complément de la première ; le cas d'un locuteur et deux énonciateurs où le locuteur assume alors le rôle de porte-parole.

Le texte durassien utilise assez souvent le procédé. Non seulement les deux cas signalés par Traverso s'y retrouvent, mais le texte littéraire permet aussi de faire parler en même temps deux locuteurs et deux énonciateurs, comme dans *La pluie* où la réplique est formulée par le duo « les parents ». En outre, c'est plus la complicité entre les locuteurs qui est soulignée que les routines conversationnelles. C'est aussi *La pluie* qui offre un exemple d'une deuxième intervention strictement complémentaire de la première :

Le père : Comme on sait qu'on est obligés de le mettre à l'école, obligés, obligés, et qu'on veut pas aller à la prison, on est venus pour vous servir... La mère : Pour vous avertir, il veut dire, Monsieur, vous informer. Vous faire savoir.

L'instituteur : Soyez clair, Monsieur, je vous en prie... (Pluie : 60).

La réplique de la mère n'est qu'une reformulation corrective de l'intervention du père adressée à l'instituteur. Le fait que cette réplique forme avec celle du père une seule et même intervention est souligné par l'intervention réactive de l'instituteur qui répond au père. Quant au deuxième cas, il est explicité dans *Le ravisement* :

Si Tatiana ne pose pas la question je vais la poser. Elle la pose. - Où es-tu allée ? On peut te le demander ? Lol dit avec le léger regret que ce soit à Tatiana Karl, ou alors je me trompe encore : - À T. Beach (Ravisement : 152-153 ; nous soulignons).

Les éléments soulignés indiquent explicitement la connivence entre les deux énonciateurs, mais aussi avec l'allocataire qui aurait préféré que le locuteur porte-parole ait été J. Hold. Une fois encore, le trilogue sert à montrer les jeux subtils de séduction et plus généralement de relation entre les personnages.

Mais un trilogue n'est généralement pas composé d'un seul échange, il en comprend plusieurs dont il serait intéressant d'examiner l'enchaînement. Dans le texte durassien, l'échange est fortement marqué dans sa complétude et dans sa clôture. Si la réplique réactive manque, le commentaire narratif le souligne par un « il/elle ne répondit pas », verbe que Duras utilise, comme l'a remarqué Gelas (1991 : 359-367), indistinctement pour des assertions, des assertions polémiques, des injures ou des questions. Ce faisant, elle privilégie donc la nécessité réactive par rapport à la force illocutoire de l'intervention initiative. En outre, l'échange durassien comprend très souvent une réplique évaluative faite par un des participants qui en marque le terme définitif. Ce terme est en outre souligné par une intervention narrative. On passe alors à un autre échange tout aussi complet. Il n'y a donc pas vraiment enchaînement des échanges, mais plutôt juxtaposition d'échanges clos. Cette technique crée souvent une impression de sauts du coq-à-l'âne qui explique le sentiment d'incohérence que suscitent souvent les dialogues durassiens chez les lecteurs. Nous reproduisons ici la totalité du trilogue entre Sara-Diana et l'homme dont nous avons déjà utilisé une partie dans le cadre de l'échange enchaîné pour en

examiner cette fois toute la succession des échanges (que nous numérotons à chaque fois) :

1.

Il s'en alla. Dès qu'il fut parti, Diana dit : - Je commence toujours par être contre toi, puis à la fin, tout se retourne, je suis pour toi, même quand tu as tort. Ni l'homme, ni Sara ne répondirent. - Il croit qu'on lui doit la vérité comme au bon Dieu, dit Diana. J'ai envie de le battre quelquefois.

2.

Il a très envie d'aller voir Paestum, dit l'homme. Il ajouta : Je le trouve très sympathique. Diana et Sara se regardèrent, étonnées. - La question n'est pas là, dit Diana. - Si, dit l'homme, pour moi qui ne le connais pas. - De tout le monde ici, c'est lui le plus fou, dit Sara. Diana avait bu pas mal de campari.

3.

Moi aussi, dit-elle, j'avais envie d'aller à Paestum. - Moi aussi, dit Sara. Qui n'aurait pas envie d'aller à Paestum ? Mais je ne veux pas qu'on m'y oblige. - On a compris, dit Diana. Elle ajouta : Comme ça personne n'ira à Paestum. C'est comme ça qu'on rate tout... Sara ne broncha pas. Ils étaient maintenant seuls à la terrasse de l'hôtel. Il était beaucoup plus tard que d'habitude. Seul un garçon somnolait à l'autre bout de la tonnelle, attendant les clients.

4.

Le soleil s'est levé, dit l'homme, voyez ce que je disais. - Si ça continue, on va y passer, dit Diana. Je vais dormir une heure. Alors, vers cinq heures et demie à la grande plage, comme d'habitude.

5.

Entendu, dit Sara. Elle hésita un peu : Ce soir j'ai l'intention d'aller au bal de l'autre côté du fleuve. - C'est une bonne idée, dit Diana les yeux baissés. C'est vrai que ça changerait un peu... - Oui, dit Sara, ça changerait un peu. Diana s'en alla. L'homme et Sara restèrent seuls (*Chevaux* : 162-163).

L'échange 1 porte sur le tétralogue précédent. L'échange comprend la réplique initiative de Diana, mais les répliques réactives font défaut conformément à ce que signale le texte. C'est alors Diana qui se trouve contrainte de reprendre la parole et elle continue son évaluation du tétralogue précédent. Il y a donc bien une espèce de fondu enchaîné entre les cadres conversationnels globaux que constituent le tétralogue et le trilogue. La réplique évaluatrice est émise par l'homme qui en profite pour initier l'échange suivant. Son intervention prend la forme apparente d'un enchaînement, mais en fait, par un procédé de généralisation, il instaure une rupture et la réplique réactive vient cette fois de Diana qui conteste la pertinence du propos. La notation d'un étonnement partagé entre elle et Sara aurait tendance à faire passer Diana pour porte-parole des allocutaires présents. C'est Sara qui produit la clôture par une intervention évaluative que vient épauler, dans la fonction interactionnelle, la remarque du narrateur. L'échange 3 est un retour à la réplique évaluative de l'homme et c'est Diana qui clôture par une évaluation cet échange. Une nouvelle fois, le commentaire narratif en souligne la frontière. L'homme

initie un quatrième échange par un commentaire sur le site, Diana répond et Sara évalue, tout en initiant un nouvel échange portant sur son intention d'aller au bal. Encore une fois, le passage d'un échange à l'autre est ponctué par une intervention narrative « elle hésita un peu ». C'est Sara qui produit la réplique évaluative. Diana s'en va, mettant fin à la triade et au trilogue, pour lequel seules les préclôtures figuraient. Chaque échange initie un micro-sujet de conversation sans grand lien apparent : attitude de Jacques, caractère de Jacques, visite à Paestum, climat, bal. Les trois premiers sont reliés par une espèce de macro-cohérence : ils se rattachent à la conversation précédente. Mais la cohérence linéaire est souvent sacrifiée : les échanges 4 et 5 ne sont aucunement liés. Seuls l'association de l'intervention conclusive et de l'intervention initiative au sein d'une même réplique et un commentaire narratif entre les deux permettent d'atténuer l'impression de coq-à-l'âne. En fait, Duras choisit plutôt un type de progression à thème éclaté et donne ainsi l'impression de s'occuper beaucoup plus des enchaînements conversationnels globaux que des enchaînements entre échanges. En fait, ces enchaînements sont indispensables à la construction romanesque dans son ensemble : s'ils n'existaient pas, le roman produirait une impression totale d'éclatement, et ils correspondent à une « intention de vie » dans la mesure où, dans la vie aussi, les différents participants s'expriment souvent autour d'un macro-thème initié. Par contre un enchaînement strict entre échanges créerait, certes, une impression plus grande de cohérence à l'écrit, mais s'éloignerait du fonctionnement des interactions réelles où il semble que la stricte progression linéaire engendrerait la mort rapide de la conversation.

Il est à noter aussi que cet extrait offre l'exemple de ce qu'on pourrait nommer un trilogue idéal, dans la mesure où non seulement les participants se partagent la parole mais où aussi les rôles d'initiateur d'échange se trouvent équitablement répartis entre les trois interactants. Aucun donc ne se cantonne dans des répliques uniquement réactives.

Le mode privilégié de l'écriture du trilogue dans les romans durassiens est le report au discours direct. Quelques cas figurent, où discours direct et indirect sont mélangés comme dans *Emily* ou *Le consul*, mais il s'agit alors de trilogues secondaires qui n'apportent aucune information importante pour le déroulement de la diégèse. En fait, le trilogue reporté au style direct est une forme *a priori* beaucoup plus complexe à gérer que le dialogue, dans la mesure où il faut que le romancier distingue clairement, pour le lecteur, les locuteurs et allocutaires des énoncés. Son utilisation présente l'avantage pour le romancier de pouvoir réellement mettre en scène des complicités naissantes ou des désirs inexprimés, donc toute la complicité à la fois de la psychologie humaine et des relations, en jouant notamment sur la disjonction entre le verbal et le non verbal. Paradoxalement, il permet d'alléger la mise en scène des relations entre personnages et évite ainsi de mettre des mots sur ce qui devrait rester dans l'ambiguïté de la conscience et donc dans une espèce de non-dit. C'est sans doute pour cela que le texte durassien ne raconte pas de trilogue et qu'il utilise très peu de discours narrativisé pour l'évoquer.

Avant de conclure sur le fonctionnement du trilogue, un cas très particulier doit être signalé : il peut y avoir trilogue également lorsque deux des membres du trio ne sont pas dans l'espace interactionnel et que le troisième sert entre eux de « messenger ». Le messenger unit conversationnellement deux êtres situés dans des espaces différents et qui ne pourraient pas, sans sa présence, entrer en conversation. Il permet donc l'existence

d'une conversation en assurant la liaison entre espaces disjoints. Nous avons un cas très représentatif de cette situation dans *L'après-midi* :

- Michel Arc, dit la jeune fille, vous fait dire qu'il va arriver bientôt. [...] - Qu'est-ce que je lui dis de votre part ? demanda-t-elle. Pris au dépourvu, M. Andesmas chercha un peu ses mots, puis les trouva. - Il est encore tôt, après tout, mais s'il pouvait ne pas trop tarder, ce serait bien aimable de sa part. [...] - Je suis un peu fatiguée, déclara-t-elle. Mais je vais descendre dire à mon père ce que vous m'avez dit. - Oh, j'ai le temps, j'ai le temps, repose-toi, la pria M. Andesmas (Après-midi : 25-29 ; nous soulignons).

Le rôle du messenger est de permettre l'existence d'un échange trilocal entre des espaces interactionnels disjoints. Il apporte le plus souvent une information, ou il pose une question et ramène la réponse. Ce rôle est fortement souligné dans l'extrait.

Proche, mais néanmoins totalement différent dans son fonctionnement, est le rôle de « rapporteur » ou de « dénonciateur ». Ce rôle est joué dans *Le consul* par le directeur du Cercle. Il aura, lui qui appartient par statut au milieu blanc des Indes, une série de conversations avec le vice-consul établies sur le mode de la confiance. Il jouera alors le rôle de rapporteur de ces conversations comme nous l'avons vu dans la partie consacrée aux confidences.

Ce rôle, s'il se rapproche de celui de messenger par la fonction de transfert spatial, en diffère fondamentalement par trois choses : d'abord, il n'y a pas nécessairement ni intention, ni autorisation de la part du locuteur A de transmettre une information à C, ensuite il n'y a pas échange, puisque C ne répond jamais à A mais le juge, enfin B n'est pas agréé dans cette fonction par des propos explicites. Ce rôle, il se l'auto-attribue par conscience d'appartenance sociale à un milieu, ce qui le positionne d'ailleurs en traître dans la relation qu'il crée avec A. Mais la grande différence entre les deux fonctions pourrait se synthétiser comme suit : le messenger, à partir de deux espaces interactionnels disjoints, crée un espace conversationnel, alors que le rapporteur se contente de transférer d'un espace conversationnel à un autre.

Dans *Les yeux*, la jeune femme joue également un rôle très proche de celui-là entre le couple homosexuel. Mais elle n'est là qu'une sorte de rapporteur interactionnel qui rapporte l'odeur de ses rapports amoureux.

C'est à ce niveau aussi qu'intervient un nouveau lien entre la microstructure et la macrostructure romanesques. Le narrateur homodiégétique est également un rapporteur. Son rôle est d'assurer un transfert spatial entre microstructure et macrostructure : il intervient dans le dialogue entre personnages, au minimum comme témoin, et rapporte les propos au lecteur. Cette question est de l'ordre de la vraisemblabilisation du récit. Elle se pose de manière particulièrement aiguë dans trois cas : celui du narrateur homodiégétique, celui de l'autobiographie et celui du monologue intérieur, c'est-à-dire dans les cas où le narrateur ne détient pas l'omniscience. C'est ainsi que dans *L'après-midi*, Duras, qui refuse cette espèce d'Auteur-Dieu à la manière de Balzac, se trouve contrainte de justifier le rapport des pensées de M. Andesmas par une conversation qu'il aurait eue postérieurement, et dont les participants ne sont pas mentionnés :

Lorsqu'il raconta cet épisode de son interminable vieillesse, il prétendit que c'était à partir du départ de la petite fille vers le haut de cette colline déserte, de l'exaspérante délicatesse de sa démarche qui la portait vers cet étang où il savait que Valérie n'irait plus seule, qu'il éprouva ce jour-là ce désir (Après-midi : 36). M. Andesmas prétendit plus tard avoir été la victime, cet après-midi-là, d'une découverte - pénétrante et vide, dit-il - qu'il n'avait pas eu le loisir de faire au cours de sa vie, qui, en raison de son âge sans doute, le fatigua plus qu'elle n'aurait dû, mais dont il affirma qu'il ne la croyait pas moins très commune. [...] Son discours continua dont Michel Arc fit les frais mais il ne sut jamais très exactement quel il était. [...] Combien de temps dura ce répit de M. Andesmas ? Il ne sut jamais le dire non plus. Il dit qu'il rêva, le temps qu'il dura, à des satisfactions dérisoires qui se rapportèrent à ses conversations précédentes avec Michel Arc sur le devis de la terrasse future de Valérie, face à la mer de toutes les saisons (Après-midi : 41-42).

Nous constatons que l'allocutaire de M. Andesmas reste dans l'ombre. Tout ce que le lecteur sait, c'est que M. Andesmas a parlé de cette après-midi. Pourtant, cette indication génère plusieurs effets au niveau de la macrostructure. Elle confère, au niveau de la communication avec le lecteur, une importance à cette après-midi somme toute assez anodine, mais surtout cette indication justifie le fait qu'elle puisse être connue par le lecteur : M. Andesmas en a parlé à une ou deux personnes, parmi lesquelles se trouve le narrateur - ou qui l'ont racontée au narrateur. Ainsi, la vraisemblabilisation romanesque est assurée.

Cette analyse des trilogues durassiens est certes encore relativement incomplète dans la mesure où les observations des interactionnistes en sont à leur début et que l'avancée de leurs travaux permettra certainement d'approfondir encore le fonctionnement des trilogues romanesques. Néanmoins, de grandes lignes sont apparues, grâce tout d'abord à la dissociation systématique des niveaux. Le fait, par exemple, qu'il existe un rapport relationnel ou non entre les interlocuteurs apporte des variations importantes dans les modes d'entrée en trilogue et atténue ou renforce le rôle d'intrus, mais aussi dans les rituels d'ouverture puisque si un nouveau venu n'est connu que d'un des deux autres, un rituel de présentation devra figurer. Le rapport relationnel est également très important pour identifier la position du tiers comme simple témoin, *bystander*, ou comme participant agréé, *unaddressed*, pour reprendre la terminologie goffmanienne.

Sur un plan plus global, cette dissociation a permis de montrer que le trio durassien était soit familial, soit proche d'un vaudeville au schéma traditionnel, auquel Duras réussit à échapper en n'incarnant ni les interactions, ni les conversations que ce type de relation conditionne habituellement. La structure généralement conflictuelle du trio n'apparaît que dans le cadre familial strict. Vient ensuite la triade avec son témoin interactionnel, le voyeur. La formation et les dissolutions des structures triadiques sont fortement marquées par le texte durassien. À la différence de ce qui se produit pour les interactions réelles, le texte romanesque par sa linéarité contraint obligatoirement à une disjonction entre l'entrée en triade et l'entrée en trilogue. Sur le plan du trilogue, la distinction entre échange trilocal et trilogue, mais aussi entre échange trilocal et échange ternaire, a permis de montrer clairement qu'un échange ternaire n'est pas nécessairement trilocal, qu'un échange trilocal n'est pas nécessairement ternaire et qu'un trilogue ne se compose pas

nécessairement d'échanges trilogaux.

Le trilogue proprement dit est quasiment toujours, chez Duras, reporté au discours direct. La complétude de l'échange est à chaque fois marquée par un commentaire narratif. Ce trilogue ainsi reporté offre la possibilité de témoigner de toutes les subtilités psychologiques et relationnelles des personnages. Il est donc, chez Duras, essentiellement lié aux scènes de séduction. Le fonctionnement global des interactions réelles s'y retrouve, même s'il amène plus facilement que les dialogues à des effets d'incohérence textuelle. Le trilogue romanesque ne se résout donc pas uniquement en échanges dialogaux : l'existence des différents tropes, qu'ils soient communicationnels ou illocutoires, suffit à le démontrer.

Enfin, sur le plan des scènes romanesques, le trilogue joue un rôle important dans la représentation de la séduction, notamment au sein de romans comme *Les chevaux* ou *Le ravissement*.

4. Le polylogue durassien.

Avant toute chose, nous préciserons qu'il ne nous semble pas empiriquement correct de situer les structures à quatre au sein des polylogues ou des polyades. André-Larochebouvy avait ouvert la voie à ce type d'analyse lorsqu'elle disait :

La conversation triadique est de ce fait fondamentalement différente de la conversation dyadique, tandis que les conversations à quatre et à plus se réduisent en général à des structures dyadiques et triadiques (André-Larochebouvy 1984a : 47).

Cette remarque assimilant la conversation à quatre au polylogue ne tient pas compte de certains particularismes des structures à quatre. Tout d'abord au niveau relationnel, la famille se compose souvent du père, de la mère et de deux enfants. Des outils matériels comme la voiture semblent tenir compte de cette structure de base : place du chauffeur, du passager et deux places arrière. Bien sûr, nous dira-t-on, cette structure peut se réduire à père-mère-enfants, c'est-à-dire à un trio, mais que faire alors des relations entre enfants qui peuvent être d'ordre égalitaire ou d'ordre hiérarchique en fonction de l'âge et du sexe ? D'autre part, qu'est-ce qui justifie la réduction à un trio ? Elle pourrait tout aussi bien se réduire à un duo, le couple mère-père contre le couple enfants. On voit alors que ce qui préside à ces scissions relève de considérations telles que l'autorité ou le statut des acteurs sociaux : a-t-on une vision égalitaire du couple père-mère ou, au contraire, considère-t-on que la mère est une sorte d'état-tampon entre l'autorité du père et les enfants ? Dès lors, ce qui préside à la constitution de coalitions est une vision très subjective des rapports au sein des structures quadrangulaires. Pour notre part, nous préférons considérer que le quatuor est une structure à part entière inscrite dans les structures profondes de la mentalité humaine, au même titre que les duos ou les trios. Nous n'en voulons pour preuve que les formes géométriques existantes. En géométrie, se distinguent la droite unissant deux points, le triangle reliant trois points et les quadrilatères (carrés, losanges, parallélogrammes, rectangles et trapèzes), et après seulement les polygones (pentagone, hexagone, heptagone, octogone...). Si nous avons fait ce détour par la géométrie, c'est parce que nous croyons, à l'instar de Leibniz et de Guillaume par la

suite, que nous « pensons en figures » et que, dès lors, les configurations géométriques, notamment, peuvent reproduire nos structures profondes de pensées, lesquelles se retrouveront dans les structures relationnelles ou interactionnelles que nous créons. Aussi la géométrie nous servira-t-elle de guide, elle qui distingue et identifie toutes les figures jusqu'à quatre et qui les indifférencie, par la suite, sous l'appellation générique de polygone. Si nous transférons aux structures relationnelles, interactionnelles ou conversationnelles cette conception géométrique, nous constatons que la famille père-mère et deux enfants intégrant le modèle implicite d'une fille et d'un garçon est en fait la famille idéale. Nous voyons tout de suite qu'à la différence du trio qui est toujours quelque peu subversif ou conflictuel (structure des farces et des vaudevilles, structures familiales à problèmes), le quatuor est considéré comme le modèle normé socialement et présenté en modèle idéal comme le carré au Moyen Âge était considéré comme symbole de la perfection humaine par opposition au cercle, modèle de perfection divine. Il semble que l'analyse conversationnelle n'ait pas, jusqu'à ce jour, tenu compte des données géométriques, anthropologiques et sociales lorsqu'elle relègue le quatuor dans les structures indifférenciées. Autre preuve de la pertinence sociale de cette structure, sont les nombreux jeux de cartes qui se jouent à quatre avec des coalitions 2-2 négociables en fonction du jeu comme au whist ou prédéfinies comme au bridge et surtout les relations entre couples d'amis qui peuvent se concrétiser en tétralogues fonctionnant en véritables conversations à quatre ou en chassés croisés ou en dilogues femme-femme, homme-homme, femme A et homme B. La situation menaçante étant femme A-homme A et femme B-homme B parce qu'elle témoigne de la non-pertinence de la rencontre entre couples. La résolution en trilogie et l'isolement d'un membre étant alors un signe plus qu'évident d'exclusion sociale. Dès lors, au sein de ce que d'aucuns appellent polylogue, consacrerons-nous une place toute particulière aux quatuors, tétrade et tétralogie. Nos hypothèses formulées à partir d'éléments complètement extérieurs à notre objet d'étude demanderaient bien sûr à être confirmées par l'analyse des conversations réelles. Il serait intéressant à notre sens d'étudier si, au sein d'un repas entre couples d'amis, les conversations alternent à la fois les échanges à quatre et les dilogues par paires ou par chassés croisés et si la structure conversationnelle couple réel contre couple réel est bien jugée menaçante comme la structure trois-un. L'une menacerait le sens de l'interaction, l'autre viserait l'exclusion d'un membre lui déniait le droit de faire partir de la tétrade ce qui aurait un effet plus que menaçant pour la face positive si celui-ci n'est pas *a priori* un inférieur par son statut (enfant, personnel domestique, grands-parents ou arrière grands-parents).

4.1. Les tétralogues durassiens.

Duras dans ses romans met en scène de nombreuses structures quadrangulaires qui peuvent même devenir la structure fondamentale de certains romans. De même que pour les autres structures, c'est aux trois niveaux du relationnel, de l'interactionnel et du conversationnel que nous les retrouverons. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est une des structures sociales normées parce qu'en théorie, elle permet de maintenir une harmonie sociale offrant la possibilité de former toute une série de coalitions duelles sans exclusion d'un membre. Nous savons par expérience à quel point en Occident, elle

représente la famille idéale : père-mère, une fille et un garçon. Caplow (1971), parce qu'il y faisait intervenir un rapport de forces, avait tendance à la réduire en trio du type : père-mère-enfants. Le père avait alors la position haute par son statut de détenteur de l'autorité et la mère celui d'un intermédiaire. Mais ce genre d'analyse part d'un *a priori* hiérarchique où les positions sont prédéfinies ; or, l'évolution sociale actuelle recherche l'égalité homme-femme et a tendance à considérer l'enfant comme une personne à part entière. Aussi nous semble-t-il plus judicieux de considérer ce type de famille en quatuor, en nous basant sur le nombre effectif des personnes, et d'envisager le trio hiérarchique comme une des possibilités de coalitions à côté de coalitions de type parents-enfants ou père-fils contre mère-fille ou père-fille contre mère-fils. La menace de ce genre d'organisation est l'existence d'enfants de même sexe parce qu'elle encourage la scission 3-1 et donc l'exclusion d'un des membres.

4.1.1. Le quatuor durassien.

Dans *L'amant*, cette structure relationnelle est la structure familiale de base. La mère, le frère aîné, le petit frère et l'héroïne. Le grand absent en est le père conformément aux données biographiques de l'écrivain, mais aussi à l'acte de subversion durassien face à tout ce qui relève de la norme sociale. Les coalitions qui s'y forment sont diverses, mais la plus fréquente est celle qui unit d'un côté la mère et le frère aîné contre l'héroïne et le petit frère. Les appellatifs dont la mère gratifie sa progéniture sont révélateurs de cet état de fait :

Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. Elle l'appelait quelquefois de cette façon. Des deux autres elle disait : les plus jeunes. De tout cela nous ne disions rien à l'extérieur, nous avions d'abord appris à nous taire sur le principal de notre vie, la misère (Amant : 75).

La deuxième partie de l'extrait montre toutefois que derrière les coalitions, l'harmonie familiale est préservée face à l'extérieur.

Parfois, cependant, c'est entre la mère et les enfants que la scission se fait comme dans cet extrait narratif l'épisode de la photographie :

Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J'ai quatre ans. Ma mère est au centre de l'image. [...] Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois, [...] (Amant : 21).

C'est dans ce cadre que l'héroïne devra jouer le rôle de médiateur entre le frère aîné et le petit frère face à une mère absente. Le quatuor initial se réduira en une triade-trilogie dans la scène du repas de famille où l'héroïne prendra clairement la défense de son petit frère agressé par le frère aîné :

Reste cette image de notre parenté : c'est un repas à Sadec. Nous mangeons tous les trois à la table de la salle à manger. Ils ont dix-sept, dix-huit ans. Ma mère n'est pas avec nous. Il nous regarde manger, le petit frère et moi, et puis il pose sa fourchette, il ne regarde plus que mon petit frère. Très longuement il le regarde et puis il lui dit tout à coup, très calmement, quelque chose de terrible. La phrase est sur la nourriture. Il lui dit qu'il doit faire attention, qu'il ne doit pas manger autant. Le petit frère ne répond rien. Il continue. Il rappelle que les gros morceaux

de viande c'est pour lui, qu'il ne doit pas l'oublier. Sans ça, dit-il. Je demande : pourquoi pour toi ? Il dit : parce que c'est comme ça. Je dis : je voudrais que tu meures. Je ne peux plus manger. Le petit frère non plus (Amant : 98-99 ; nous soulignons).

La phrase soulignée témoigne de la nécessité de dégager le niveau relationnel du niveau interactionnel. La mère absente de l'interaction est néanmoins relationnellement présente. Le possessif « ma » trahit une relation particulière mère-fille qui peut aller jusqu'à l'identification dans l'énonciation :

Je parle souvent de mes frères comme d'un ensemble, comme elle le faisait elle, notre mère. Je dis : mes frères, elle aussi au-dehors de la famille elle disait : mes fils. Elle a toujours parlé de la force de ses fils de façon insultante (Amant : 71).

Là, ce sont les enfants mâles qui se trouvent associés dans la structure relationnelle. Ils forment même un trio d'amour avec la mère dont la narratrice est exclue. Lors de la rencontre avec l'amant chinois, les frères seront aussi associés par un comportement visant à l'exclusion de ce dernier :

Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux. [...] En présence de ma famille, je dois ne jamais lui adresser la parole. Sauf, oui, quand je fais passer un message de leur part. Par exemple après le dîner, quand mes frères me disent qu'ils veulent aller boire et danser à la Source, ... (Amant : 65).

Cette association relationnelle entre les frères présente l'avantage de réduire la polyade de cinq interactants en une tétrade au sein de laquelle la mère restera muette. Aussi aboutirons-nous finalement à un trilogue où la jeune fille jouera le rôle de médiateur entre ses frères et son amant. La réunion sous un même comportement conversationnel fait partie des ficelles romanesques pour réduire les polylogues à des structures plus faciles à gérer.

Les chevaux inclut aussi un quatuor familial : Sara-Jacques-l'enfant et la bonne. Des duos y sont présents : la bonne et l'enfant, Jacques et Sara, Sara et sa bonne. Dans *La pluie*, une tentative de quatuor familial parfait est amorcée puisque la famille est composée du père, de la mère, d'Ernesto et de Jeanne, mais les *brothers* et les *sisters* en viennent perturber la structure, même s'ils restent à l'arrière-plan romanesque et n'accèdent pas à l'identité.

Dans les autres romans où le quatuor fait partie des structures relationnelles de base, cette structure n'est pas donnée d'office. Elle apparaît après une rencontre. La scène de rencontre n'est donc pas uniquement une rencontre amoureuse, comme nous l'avons pour la formation des duos, elle peut se doubler d'une rencontre sociale. Ainsi, le *Barrage* se structure en quatuor après la rencontre entre Suzanne et M. Jo. Une relation s'établira entre Suzanne, Joseph, la mère et M. Jo. Ce quatuor laissera place à certains duos composés de M. Jo et de Suzanne pour ce qui est de la relation amoureuse, de Joseph et de Suzanne pour la relation de complicité fraternelle, de la mère et de la fille pour la relation amour-haine et de la mère et du fils pour la relation faite d'amour et de complicité. Mais parfois c'est le trio familial qui se regroupe contre le quatrième élément, M. Jo, qui se retrouve alors totalement exclu du réseau relationnel :

« Faut plus venir, dit Suzanne, faut plus venir du tout. » Il paraissait mal entendre. Il s'était mis à transpirer et continuait à enlever et à remettre son feutre comme si désormais, il n'avait plus su faire d'autre geste que celui-là. Son regard passait de Suzanne à la mère, de la mère à Joseph, de Suzanne à Joseph, sans s'arrêter. Égaré dans ses hypothèses, il cherchait à comprendre. On lui annonçait qu'il ne pourrait plus revenir, le lendemain du jour où il leur avait donné le diamant. [...] « Qui a décidé ça ? demanda-t-il d'une voix raffermie. - C'est elle, dit Suzanne. - Votre mère ? demanda encore M. Jo, tout à coup sceptique. - C'est elle. Joseph est d'accord » (Barrage : 132 ; nous soulignons).

Les éléments soulignés montrent non seulement à quel point le trio de base est soudé dans la décision mais encore à quel point Suzanne ne peut se concevoir en dehors de ce trio, parce que finalement c'est à elle seule que M. Jo avait offert le diamant. La transformation du « lui » en « leur » est très significative de ce trio familial un court instant ouvert à l'autre, espérant l'autre peut-être pour se sortir de son enfer, mais l'expulsant tout aussitôt. La première partie se clôture d'ailleurs quelques pages plus loin sur un trilogue familial en complicité rieuse autour d'un repas, après l'exclusion du quatrième.

Détruire se construit également en quatuor, après que le trio destructeur a rencontré Élisabeth Alione. Ce quatuor se scindera en duos entre Stein et Max Thor, entre Alissa et Élisabeth, entre Stein et Alissa, entre Max Thor et Alissa, entre Max Thor et Élisabeth. Ces duos sont soit du type « même et autre » comme les deux premiers, soit du type amoureux comme les autres. Un seul est officiel, celui unissant Max Thor et Alissa puisque ces deux êtres sont mariés. Mais de là aussi naîtra un trio, uni par le désir d'amour et de mort et dont Élisabeth se trouve exclue. Ces relations quadrangulaires ne se concrétiseront en quadrilogue qu'à la page 69 et plus largement à la page 78 du roman au cours d'une partie de cartes.

Un autre quatuor est constitué par Claire, Maria, Pierre et Judith dans *Dix heures*, mais là aussi il y aura une réduction au trio vaudevillesque dans la mesure où Judith n'aura qu'un rôle secondaire et qu'une relation amoureuse unit Claire et Pierre.

Duras joue beaucoup sur la constitution d'un trio au sein du quatuor, c'est-à-dire qu'elle met perpétuellement en scène l'exclusion du quatrième comme s'il n'était pas possible d'aboutir à l'harmonie parfaite, comme si le modèle relationnel idéal était perpétuellement impossible à atteindre. Ces remarques pourraient confirmer l'interprétation psychanalytique des romans durassiens qui pointait derrière l'impossibilité de nommer, la figure du père absent.

4.1.2. La tétrade.

Dans les romans durassiens, existent trois grands types de tétrades : celles qui donneront lieu à des tétralogues, celles qui se métamorphosent en trilogue avec un exclu et celles qui prennent la forme de deux dialogues juxtaposés dans le même espace interactionnel. C'est évidemment la troisième forme qui est la plus originale parce qu'elle crée une forme de simultanéité. Elle a généralement lieu dans un espace public et met en scène deux conversations parallèles entre gens qui ne se connaissent que deux par deux. Cette situation est très proche de ce qui pourrait se passer dans un bistrot ou dans un restaurant où un couple installé à une table en épie un autre. L'histoire du deuxième

couple peut même devenir un sujet de conversation pour le premier couple.

Le roman qui, par excellence, met en scène une tétrade non relationnelle et qui n'aboutit pas non plus à un tétralogue est *Emily*. Dans ce roman, deux couples se partagent un même espace interactionnel. L'un est constitué de la narratrice et de son amant, l'autre du *Captain* et de sa femme. Aucune interaction conversationnelle n'aura lieu entre les deux couples, mais la conversation entre la narratrice et son amant sera perpétuellement alimentée par leur observation de l'autre couple.

Le procédé avait été inauguré dans *Détruire* où une tétrade se formait composée de deux dyades dilogales : l'une entre Alissa et Élisabeth Alione était une scène de rencontre commanditée, l'autre entre Max Thor et Stein, qui observaient si la mission d'Alissa s'accomplissait correctement. Leurs propos étaient donc conditionnés par l'autre interaction. Le lecteur pourra suivre les deux dilogues qui ainsi se trouvent réunis dans un espace interactionnel agrandi. Un processus de mise en pages particulier contribue à rendre un effet de simultanéité des dialogues, et donc de ce que nous nommerons un effet de « polyphonie horizontale », puisque le terme de polyphonie, habituellement réservé à un effet de disjonction entre le locuteur et l'énonciateur, se caractérise généralement par une verticalité. Le dilogue entre Max Thor et Stein est reproduit sur la moitié droite de la page. Pour le lecteur, il s'agira donc d'une tétrade : les quatre personnages coexistent dans un même espace interactionnel, le lien entre les deux groupes est de l'ordre du regard ou de l'écoute mais les conversations se déroulent en simultané. L'interaction verbale entre Alissa et Élisabeth est commentée dans la deuxième conversation. Ce type de structure justifie à notre sens la division que nous avons opérée entre niveau interactionnel élargi et niveau conversationnel strict. Le dilogue entre Alissa et Élisabeth Alione est une scène de rencontre typique : échanges de sourire (p. 55), échanges de banalités rituelles (le commentaire sur le site décrit par Traverso), indications vagues sur les personnes (lieu d'habitation, date d'arrivée à l'hôtel, défaut de vue justifiant qu'Élisabeth n'avait pas encore aperçu Alissa, raison du séjour à l'hôtel qui amorcera une séquence de confiance, rupture du dilogue par l'arrivée des deux épieurs qui donnera lieu à un rituel de présentation). En simultané, Stein et Max Thor commentent le premier dilogue, mais aussi approfondissent la connaissance qu'ils ont l'un de l'autre³³¹ :

- Elle a parlé, dit Stein. Max Thor se rapproche de Stein. Il regarde. - Sa voix est celle qu'elle avait avec Anita, dit-il. [...] - Où avez-vous rencontré Alissa ? demande Stein. [...] - Voici venir le mensonge, dit Max Thor. - Il est encore lointain. - Elle l'ignore, oui. [...] - Elle regarde le vide, dit Stein. C'est la seule chose qu'elle regarde. Mais bien. Elle regarde bien le vide. - C'est cela, dit Max Thor, c'est ce regard qui... (Détruire : 56-60).

Du premier dilogue, sont rapportés aux lecteurs, par les deux hommes, le fait de parler, la voix d'Élisabeth, le regard regardé et le mensonge qui fait très souvent partie des commentaires métaconversationnels de Duras. On ignore totalement si les épieurs arrivent, de l'endroit où ils se trouvent, à entendre le contenu des propos échangés, le mensonge pouvant se détecter à une physionomie et le son d'une voix pouvant s'identifier

³³¹ Nous respectons la typographie de l'édition.

sans que ne soient intelligibles les propos. À un moment pourtant, les propos de Max Thor et de Stein pourraient s'articuler sur ceux d'Alissa et d'Élisabeth Alione :

- Déchirée, dit Max Thor. En sang. - Oui (Détruire : 62).

Cette assertion de Max Thor pourrait, sur le plan de la cohérence sémantique, aussi bien s'appliquer à Élisabeth Alione qui parle de son accouchement difficile qu'à Alissa que le lecteur avait laissée dans la chambre de Max Thor lors de l'échange précédent entre les deux hommes. Ce genre de procédé clairement à destination du lecteur a pour effet d'associer indissolublement les deux femmes dans leur féminité faite de sang et de déchirure.

La tétrade, à la différence de la triade, débouchera toujours, dans les romans durassiens, sur une conversation. À côté de cette polyphonie horizontale qui juxtapose dans le même espace interactionnel deux dyades conversationnelles, se constitueront des tétralogue se maintenant toute la durée de l'interaction ou tendant à se scinder en trilogie avec un exclu. Pour ne pas avoir à répéter à la suite l'un de l'autre les mêmes extraits, souvent très longs au vu du rituel textuel que cette formation réclame, nous examinerons l'entrée dans ce type de tétrade avec l'entrée en tétralogue.

4.1.3. Le tétralogue.

Il est à noter que les tétralogue durassiens sont très fortement ritualisés, déjà au niveau des tétrades : les personnages apparaissent selon toutes les structures possibles, soit un duo qui en rejoint un autre, soit un trio qui rend visite à un isolé, soit encore un isolé qui s'approche d'un trio. Toutefois, il nous semble que Duras a une légère préférence pour la structure deux-deux. Les rituels de salutation sont très fortement marqués et le tétralogue semble en étroit rapport avec des scènes comme le repas, la visite ou la partie de cartes. Il appartient à un espace social mixte comprenant du familial, voire de l'amical, pour déboucher sur une relation sociale familière.

Tous les romans durassiens qui mettent en scène des tétralogue marquent très fort l'entrée en conversation par un rituel de salutation ou de présentation, que ce tétralogue vienne ou non d'une tétrade ou d'un quatuor préexistant pour le lecteur. Ainsi dans *Dix heures*, Maria et sa fille Judith, qui se trouvaient dans un café où Maria avait conversé avec un client à propos du meurtre qui venait d'être commis, rejoignent Pierre, le mari de Maria et Claire, l'amie du couple mais aussi depuis peu en voie de devenir la maîtresse de Pierre, pour inaugurer un tétralogue. Le quatuor relationnel avait été dévoilé au lecteur à la fois par le narrateur qui avait présenté Maria et Judith et par Maria au fil de la conversation avec le client anonyme. Les retrouvailles pour le repas sont fortement marquées sous une structure interactionnelle deux-deux et un rituel d'ouverture, le sourire, qui signifie ici, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la communication non verbale, l'acceptation dans le territoire des deux nouveaux venus :

Maria prend la main de Judith et elle lui parle. Judith et elle lui parle. Judith, habituée, n'écoute pas. Ils sont là, assis l'un en face de l'autre dans la salle à manger. Ils sourient à Maria et à Judith. - On t'a attendue, dit Pierre. Il regarde Judith. Elle aussi a eu très peur (Dix heures : 18).

L'arrivée de Maria et de Judith fait l'objet d'une véritable mise en scène romanesque. Tout

le parcours du café à l'hôtel est narré dans les moindres détails. Est aussi décrite, comme le prouve l'extrait, la posture de Claire et de Pierre.

Tout se passe donc comme si Duras voulait souligner dans ses textes les tétralogues comme des espaces conversationnels importants. L'arrivée des personnages dans l'espace interactionnel est assez longuement décrite, les rituels conversationnels sont à chaque fois reproduits. La même technique avec des variantes se retrouve dans *Détruire*, mais aussi dans *Le ravissement*, *La pluie* et le *Barrage*.

Dans *Détruire*, indépendamment des différentes arrivées des personnages, c'est le rituel de présentation qui figure. Les salutations entre Élisabeth et Stein font elles l'objet d'une troncation, mais elles sont présupposées sous la forme d'une poignée de main avec Max Thor, puisqu'il est dit qu'Élisabeth Alione ne remarque pas « la main glacée » :

Elles arrivent vers le porche où Stein les attend. - Voici, Stein, dit Alissa. Élisabeth Alione. - Nous vous cherchions pour faire une promenade dans la forêt, dit Stein. Max Thor à son tour descend les marches du perron. Il arrive lentement. Il a les yeux baissés. Alissa et Stein le regardent venir. - Je vous présente mon mari, dit Alissa. Max Thor. Élisabeth Alione. Elle ne remarque rien, ni la main glacée, ni la pâleur. Elle cherche à se souvenir, n'y parvient pas. - Je vous confondais, dit-elle en souriant. - Allons dans la forêt, dit Alissa (Détruire : 69-70).

Lors de la « partie de cartes » (*Détruire* : 79), le même scénario se reproduit : arrivée des deux hommes auprès des deux femmes, rituel de salutation décrit, excuse pour le retard, propos sur le site. Ce rituel confirmera en tous points l'analyse faite par Traverso (1996) dans le cadre des conversations familières lors des scènes de visite.

L'entrée en scène de M. Jo est également très marquée par le texte. Il est d'abord présenté à la famille de manière indirecte comme un riche planteur par le père Bart. Ensuite, son diamant, sa voiture et son habillement de luxe sont décrits. Son entrée en scène auprès du trio familial comprend, elle aussi, les deux composantes habituelles, déplacement et rituel conversationnel :

Suzanne sourit au planteur du Nord. Deux longs disques passèrent, fox-trot, tango. Au troisième, fox-trot, le planteur du Nord se leva pour inviter Suzanne. Debout il était nettement mal foutu. Pendant qu'il avançait vers Suzanne, tous regardaient son diamant : le père Bart, Agosti, la mère, Suzanne. Pas les passagers, ils en avaient vu d'autres, ni Joseph parce que Joseph ne regardait que les autos. [...] « Vous permettez, madame ? » demanda le planteur du Nord en s'inclinant devant la mère. La mère dit mais comment donc je vous en prie et rougit. Déjà, sur la piste, des officiers dansaient avec des passagères. Le fils Agosti, avec la femme du douanier. [...] « Est-ce que je pourrai être présenté à madame votre mère ? » - Bien sûr, dit Suzanne. - Vous habitez la région ? - Oui, on est d'ici. C'est à vous l'auto qui est en bas ? - Vous me présenterez sous le nom de M. Jo (Barrage : 37).

Dans cet extrait, nous n'avons pas encore affaire au tétralogue, puisque nous sommes au sein d'un espace interactionnel élargi qui se gère d'abord par une focalisation sur le quatrième élément et se concrétise par la formation du couple. Ce n'est qu'après la danse que le tétralogue commencera véritablement. Il sera inauguré par un rituel de présentation qui suit la mention du déplacement :

Il suivit Suzanne jusqu'à la leur table. « Je te présente M. Jo », dit Suzanne à la mère. La mère se leva pour dire bonjour à M. Jo et lui sourit. En conséquence, Joseph ne se leva pas et ne sourit pas. « Asseyez-vous à notre table, dit la mère, prenez quelque chose avec nous. » Il s'assit à côté de Joseph. « C'est moi qui invite », dit-il. Il se tourna vers le père Bart : « Du champagne bien frappé, demanda-t-il » (Barrage : 39).

Les quatre interlocuteurs sont présentés, même si Joseph ne l'est qu'en refus interactionnel. C'est un des rôles de la négation, dont nous avons déjà vu la fonction d'indicateur de norme, que d'incorporer un personnage comme interagissant tout en l'excluant.

La technique est encore la même dans *La pluie* où le tétralogue sera globalement beaucoup plus facile à gérer que dans les autres romans au vu de la technique théâtrale utilisée par la romancière pour indiquer les différents locuteurs :

L'instituteur est déjà là, dans sa grande classe, lorsque les parents d'Ernesto arrivent. Il est installé sur un banc d'élève. Il est souriant cet instituteur. Entrent le père, la mère, Ernesto. Et bonjour Monsieur, bonjour, bonjour, bonjour Madame bonjour Monsieur, répond cet instituteur (Pluie : 76).

Déplacement, posture de l'interagissant isolé, rituel de salutations. Toutes les composantes de la mise en place du tétralogue se retrouvent. Un effet insolite et irréel est toutefois créé par cette juxtaposition des « bonjour » correspondant à ce qui a dû être réellement prononcé : le « et bonjour Monsieur » devant correspondre aux salutations des parents avec un effet de chorus ou un rôle de porte-parole du couple. C'est la présence du « Monsieur », appellatif accompagnant beaucoup plus des salutations d'adultes que des salutations d'adolescents, ainsi que l'ordre d'arrivée, qui permettent au lecteur de faire cette inférence. Survient alors un « bonjour » isolé, émanant selon toute vraisemblance d'Ernesto, auquel répond le « bonjour » de l'instituteur qui répond à la mère et puis au père, selon un ordre correspondant plus à l'ordre d'entrée qu'à celui de la politesse. Le choix durassien de linéariser tous ces « bonjour » avec la seule mention de la réponse de l'instituteur montre bien où se situe la transformation du texte littéraire : il ne s'agit nullement, pour le roman, d'être dans un rapport mimétique avec ce qui se produirait dans la vie courante mais plutôt de le symboliser. Ici, Duras emprunte au code théâtral, et ce passage fonctionne en véritables didascalies censées indiquer aux acteurs ce qu'ils auraient réellement à faire et à dire si la scène se jouait. Cet usage d'un autre code plus proche du réel crée pour ce roman un effet d'irréalité qui renvoie d'ailleurs à ce que Duras dénonce pour les fauteuils du même roman qui sont « réels jusqu'à l'irréalité » (p. 121). Ce genre de transcription prouve *a contrario* que l'effet de réel n'a que peu à voir avec le réel, il est plutôt une symbolisation du réel que son expression directe.

Reste maintenant à examiner l'entrée en tétralogue telle qu'elle se produit dans la grande scène de rencontre du *Ravissement*. Ici encore, Duras met en place une véritable scénographie du tétralogue. Le parcours de Lol avant la rencontre y est abondamment décrit, même si c'est sur le plan d'une hypothèse :

Je crois ceci : Lol, une fois de plus, fait le tour de la villa, non plus dans l'espoir de tomber sur Tatiana mais pour essayer de calmer un peu cette impatience qui la soulève, la ferait courir : il ne faut rien montrer à ces gens qui ne savent pas

encore que leur tranquillité va être troublée à jamais. [...] Elle tourne autour de la maison, dépasse légèrement l'heure qu'elle s'est fixée pour la visite, joyeuse. [...] Elle sonne à la grille. Elle voit pour ainsi dire le rose de son sang sur ses joues. [...] Une femme de chambre sortit sur la terrasse, la regarda un instant, disparut à l'intérieur. Quelques secondes après Tatiana Karl à son tour, en robe bleue, arriva sur la terrasse et regarda. La terrasse est à une centaine de mètres de la grille. Tatiana s'efforce de reconnaître qui vient ainsi à l'improviste. Elle ne reconnaît pas, donne l'ordre d'ouvrir. La femme de chambre disparaît à nouveau. La grille s'ouvre dans un dé clic électrique qui fait sursauter Lol. Elle est à l'intérieur du parc. La grille se referme. Elle avance dans l'allée. Elle est à mi-chemin de celle-ci lorsque les deux hommes se joignent à Tatiana. L'un de ces hommes est celui qu'elle cherche. Il la voit pour la première fois. Elle sourit au groupe et continue à marcher lentement vers la terrasse. Des parterres de fleurs se découvrent sur la pelouse, [...]. Les hortensias, les hortensias de Tatiana, du même temps que Tatiana maintenant celle qui d'une seconde à l'autre va crier mon nom. - C'est bien Lola, je ne me trompe pas ? Lui la regarde. [...] - Non, mais c'est Lol ? Je ne me trompe pas ? - C'est elle, dit Lol. Tatiana descend le perron en courant, arrive sur Lol, s'arrête avant de l'atteindre, regarde dans une surprise débordante mais un peu hagarde, [...] Lol se trouve dans ses bras. Les hommes, de la terrasse, les regardaient s'embrasser. [...] - Dieu ! Dix ans que je ne t'ai vue, Lola. - Dix ans, en effet Tatiana. Enlacées elles montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi (Ravissement : 71-74).

L'arrivée de Lol auprès du trio relationnel couvre presque quatre pages. Se retrouve ce que l'on pourrait nommer une véritable topique du tétralogue : description du déplacement aboutissant à la constitution de la tétrade, échanges rituels. Ici, il s'agit d'une scène de reconnaissance. Les propos qui y sont échangés sont totalement stéréotypés. Le rituel de présentation est reproduit sous la forme d'un discours narrativisé. C'est le chapitre suivant qui mettra en scène le véritable tétralogue se déroulant lors de la visite de Lol.

Le trio de base que Lol va perturber est à plusieurs reprises signalé par le texte : « deux hommes se joignent à Tatiana » (p. 72) ou « Pierre Beugner, une nouvelle fois, détourna la conversation, il était visiblement le seul de nous trois à mal supporter le visage de Lol lorsqu'elle parlait de sa jeunesse [...] » (p. 78 ; nous soulignons).

Tout se passe donc comme si Duras attachait une importance particulière au tétralogue. Ils sont toujours annoncés par une véritable mise en scène textuelle. Mise en scène à laquelle elle ne recourt pas pour les autres types de dialogues qu'elle peut commencer *in medias res* ou en n'utilisant que la technique du rituel conversationnel. La plupart des romans commencent *in medias res* par des conversations dyadiques, triadiques ou polyadiques sans qu'aucun rituel ne les introduise. *Dix heures* commence par des voix anonymes parlant du meurtre, *Les chevaux* par un dialogue entre Sara et son enfant dont la plus grande partie est reproduite sous la forme d'un discours narrativisé. *Moderato* commence par un trilogue chez le professeur de piano. Quant aux *Yeux*, ce sont deux polylogues qui inaugurent le roman. Aucun roman ne commence donc par un tétralogue. Celui-ci apparaît toujours dans le cours du roman et comprend un trio relationnel. Se forme ensuite une tétrade sous la forme deux-deux, un-trois ou trois-un. Alors, commence véritablement le tétralogue qui se produit dans un cadre interactionnel

socialisé : partie de cartes, visite, repas... Il s'associe quasiment toujours à une scène de rencontre où le trio de base tente de s'ouvrir à un quatrième. Il prend généralement fin avec le départ d'un des membres, sa clôture est donc elle aussi marquée par le texte, mais dans une moindre mesure. Dans *Le ravisement*, c'est Lol qui quitte l'espace interactionnel en formulant une invitation à destination du trio (p. 85-87). Dans *Dix heures*, c'est Maria qui ayant aperçu le meurtrier se lève de la table sous le fallacieux prétexte d'aller visiter l'hôtel : « Maria se lève. Elle sort de la salle à manger. Ils restent seuls. Elle a dit qu'elle allait voir comment était fait l'hôtel » (p. 24). À son retour, la tétrade sera cassée par l'annonce que fait la directrice de l'hôtel de l'arrivée de la police. Dans *La pluie*, c'est Ernesto qui s'en va après avoir salué l'instituteur (p. 82). La plupart du temps, c'est donc par le départ du protagoniste principal que le tétralogue se clôture. Deux exceptions toutefois. Dans le *Barrage*, la conversation s'arrête d'elle-même :

Et puis la conversation s'arrêta toute seule. Suzanne suivait des yeux les danseurs. Joseph se leva, il alla inviter la femme du douanier. Il avait couché avec elle pendant des mois mais maintenant il en était dégoûté. C'était une petite femme brune, maigre. Depuis, elle couchait avec Agosti. M. Jo invita Suzanne, à chaque disque. La mère était seule à sa table. Elle bâillait (Barrage : 52).

Dissolution de la tétrade dans la danse et arrêt donc du tétralogue. Dans *Détruire*, c'est le rire (p. 87) qui interrompra le tétralogue de la partie de cartes, mais celui de la partie de croquet s'interrompra par le projet de départ d'Élisabeth Alione (p. 92) et par le départ effectif d'Alissa et de Stein.

4.1.3.1. Le corps du tétralogue.

Il s'agira maintenant d'examiner comment fonctionne le corps même du tétralogue. Durrer (1999 : 56-57), abordant le problème sous l'appellation générale de « dialogue à plus de deux personnages », dénombre deux grandes façons de traiter ce type de dialogue : soit le « groupe d'interlocuteurs tend à se scinder en plusieurs dyades ou couples conversationnels », soit le romancier passe « par la constitution de récepteurs pluriels ». Cette vision est cependant trop restrictive. Tout d'abord, parce qu'elle ne tient pas compte d'une division fonctionnelle entre trilogie, tétralogue et polylogue, ensuite, parce qu'elle ne distingue pas les types de dialogue et les types d'échange - or un tétralogue peut comprendre des échanges dilogaux, trilogaux ou tétralogueaux -, et enfin, parce qu'elle omet la part narrative dans le dialogue. Cette part narrative revêt deux formes : d'une part, la possibilité de varier la manière de rapporter les propos des personnages et d'autre part, celle de jouer sur les différents plans en faisant coïncider des éléments de macrostructure et de microstructure comme nous le verrons pour *Le ravisement*. Enfin, l'énumération de ces deux seuls procédés semble omettre ce qui dans le cadre des interactions trilogales réelles avait été repéré par Kerbrat-Orecchioni (1995a : 10 et 13), à savoir l'effet de chœur, émanant de ce que nous appellerons le « locuteur pluriel » regroupé sous la forme d'un « ils », d'un « on », ou d'une appellation commune comme les *brothers* et les *sisters* et le personnage porte-parole du groupe comme dans cet extrait de *Détruire* :

Les voici. Ils arrivent. S'inclinent. - Nous sommes en retard. - Très peu. - Comment est cette esplanade, demande Élisabeth Alione. - Nous ne l'avons pas trouvée, dit Max Thor (Détruire : 78-79 ; nous soulignons).

Si la dernière réplique place Max Thor dans le rôle évident de porte-parole du duo qu'il forme avec Stein, la première réplique maintient l'ambiguïté d'avoir été émise simultanément par les deux arrivants, comme tenteraient de le signifier les pronoms personnels employés juste avant, ou par un seul d'entre eux qui dès lors fonctionnerait aussi en porte-parole. Ces procédés permettent de réduire le tétralogue et en facilitent donc la gestion romanesque.

Faute de la prise en compte de tous ces différents paramètres, l'analyse du tétralogue romanesque sera toujours parcellaire.

Une première constatation s'impose concernant l'organisation globale du tétralogue durassien : un personnage reste toujours relativement silencieux. Il s'agira de Suzanne pour la première partie du tétralogue dans le *Barrage* et de M. Jo dans la deuxième partie où le trio familial se soude dans un rire commun, il s'agira de J. Hold dans *Le ravissement*, de Stein dans *Détruire*, de Judith dans *Dix heures*, de l'homme au bateau dans *Les chevaux*. Quant à *La pluie*, elle centre le tétralogue sur le dialogue réunissant Ernesto et l'instituteur ; les parents sont d'abord réduits au simple rôle d'observateurs, ils ne prendront la parole que dans la deuxième partie de la conversation. Cette réduction du quatrième participant a pour avantage de gérer plus facilement l'échange et le romancier peut alors simplement se contenter de rappeler sa présence soit par le discours narratif, soit au moyen d'une réplique isolée. Cependant, les causes de la mise à l'écart partielle d'un des interactants sont variables d'un roman à l'autre et sont loin de pouvoir se réduire à la désignation d'un personnage secondaire. Pour Judith, par exemple, sa réduction interactionnelle tient à son statut de petite fille. Pour Stein, son quasi-silence lui confère un immense prestige ; il devient une sorte de sage qui évalue les échanges et qu'Élisabeth Alione relance à chaque fois :

- C'est à Stein de commencer, dit-elle. Stein sert (*Détruire* : 79). - Stein se tait (*Détruire* : 79). Ils sont très attentifs à leurs jeux, surtout Stein (*Détruire* : 80). - Je voudrais connaître Anita, dit Alissa. - Moi aussi, dit Stein. C'est à moi de jouer (*Détruire* : 80). - Prenez, dit-elle à Stein. Vous avez du jeu. - Pardon, C'est à Alissa de servir ? - Non, c'est à vous. Vous avez une drôle de façon de... - elle sourit - vous ne jouez pas souvent, n'est-ce pas ? (*Détruire* : 82). - En octobre il y a le Salon de l'Automobile, à Paris, dit Stein. - Oui... mais on va au théâtre aussi (*Détruire* : 83). - Je gagne, dit Élisabeth Alione. Moi qui perds toujours. D'habitude vous allez à la mer ? - Non, dit Stein (*Détruire* : 83). - Pourquoi riez-vous ? demande Alissa. - Pardon... je ne sais pas... - Riez, dit Stein. [...] - Riez, dit Stein (*Détruire* : 85-86). Stein lâche ses cartes. Puis Alissa, puis Max Thor lâchent leurs cartes. Élisabeth rit. Ils la regardent. - Élisabeth Villeneuve, dit Stein. Le rire s'espace (*Détruire* : 87).

Stein est celui qui se présente comme silencieux, c'est celui dont l'autorité suffit à appuyer une demande, c'est celui qui dénonce le conformisme bourgeois de province (la réplique sur le salon de l'automobile et la gêne qu'elle provoque chez Élisabeth Alione est très significative), c'est aussi celui qui peut dire non, qui peut ordonner même de rire et qui enfin peut nommer. Son relatif silence dans le tétralogue sert à construire son personnage d'autorité de la destruction.

Le silence de Suzanne au début du tétralogue du *Barrage* témoigne de son

écrasement au sein de la famille. Elle initie le sujet de conversation sur un thème apte à séduire Joseph, celui des voitures, puis elle se tait jusqu'au moment où le récit joyeux des malheurs familiaux la réincorporera au sein du trio familial pour en exclure provisoirement M. Jo qui ne sera plus que témoin de leur complicité. Ainsi, le tétralogue prend en réalité la forme de deux trilogues à géométrie variable.

Dans *Dix heures*, le relatif silence de Judith permet de centrer l'intérêt dès le départ sur le trio relationnel du roman : mari-femme et maîtresse.

Dans *Les chevaux*, le silence de l'homme au bateau témoigne de sa non-intégration au sein du trio relationnel que forment Sara, Diana et Jacques.

Tous ces dialogues sont reportés au discours direct sauf celui du *Ravissement* qui est médiatisé par la conscience du narrateur, Jacques Hold : tout en étant le troisième membre du trio, il est en fait le quatrième interactant, puisqu'il s'agit d'une visite que Lol rend à Tatiana et donc au mari de celle-ci. Jacques Hold sera l'actant quasiment silencieux de l'interaction qui se produit en sa présence, pourtant il est le personnage clé, la cause profonde de la visite que Lol rend à Tatiana. C'est la communication non verbale entre Lol et lui, par regards ou absence de regard, qui signalera le jeu souterrain qui est en train de se produire. Dans le report des conversations, J. Hold alternera le report direct, essentiellement pour les échanges qui opposent Tatiana et Lol auxquels participe sous forme d'une réplique isolée le mari de Tatiana, Pierre Beugner, et le discours narrativisé, lorsque les propos prennent une forme plus mondaine :

La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit parce que Tatiana épiait Lol, ses moindres sourires, ses moindres gestes, et ne s'occupait qu'à cela. Pierre Beugner parla à Lol de S. Thala, des changements qui s'y étaient produits depuis la jeunesse des deux femmes. Lol connaissait tout de l'agrandissement de S. Thala, du percement des rues nouvelles, des plans de construction dans les faubourgs, elle en parla d'une voix posée comme de son existence. Puis de nouveau le silence s'installa. On parla de U. Bridge, on parla (Ravissement : 77 ; nous soulignons).

L'extrait témoigne de deux ambiguïtés fondamentales. Le terme « commune » désigne-t-il la banalité de la conversation ou le fait que les quatre interactants s'étaient mis à parler ensemble ? Le pronom « on » sous la plume de J. Hold désigne-t-il un « ils » ou un « nous » qui l'inclurait alors lui à part entière dans la conversation ?

Cette technique de l'interactant-rapporteur permet aussi de rendre la présence du quatrième interlocuteur sans qu'il soit obligé de parler. En effet, J. Hold peut faire connaître au lecteur ses pensées, ce qui permet d'attester sa présence. Duras joue alors sur une confusion des plans et des moments : les pensées fusionnent les pensées du narrateur au moment de sa narration et celle du personnage au moment de l'interaction. Déictiques, embrayeurs et emploi des temps entretiennent en permanence la confusion des plans :

Pourquoi restait-elle encore et encore ? Voici le soir. Le soir, Tatiana s'attristait toujours. Jamais elle n'oubliait. Ce soir encore elle regarda un instant au-dehors [...]. Elles s'étonnèrent de [...]. Lol récite sa vie, depuis son mariage : ses maternités, ses vacances. Elle détaille [...]. Je ne perds aucun mot (Ravissement : 81-82 ; nous soulignons).

L'interrogation, à l'initiale de l'extrait, est-elle le fruit du J. Hold-personnage ou du J. Hold-narrateur ? Qui énonce le « voici le soir » ? De quelle conscience cette observation émane-t-elle ? Du narrateur qui se projette dans un passé ainsi actualisé, ou du personnage ? Même ambiguïté pour le « ce soir » qui présuppose l'actualité de l'énonciation que dément tout de suite l'emploi du passé simple, forçant à rétablir un « là ». L'alternance passé simple - présent traduit aussi toute l'ambiguïté de la conscience présente. Le constat d'une Lol récitant et détaillant sa vie est-il déjà le fait du J. Hold-personnage ? Bref, le problème ne se situe pas dans les questions posées mais dans l'intérêt d'une telle technique déjà développée chez Proust et qui permet d'appuyer très fort la présence d'un personnage quasiment muet. En outre, cette technique permet de vraisemblabiliser le report des propos tenus lors de cette visite, de justifier les choix faits par une conscience sélective et analytique.

Le tétralogue est donc reporté de deux manières différentes dans les divers romans durassiens soit sous forme directe, soit sous forme de discours narrativisé qu'émaillent plusieurs échanges au style direct ou indirect, qui dès lors semblent revêtir une importance particulière. Ces différents modes de report apparentent le tétralogue durassien tout à la fois aux différents dialogues et trilogues des romans pour lesquels Duras privilégie le report direct, et aux polylogues dont le mode de report prend plutôt la forme majoritaire d'un discours narrativisé émaillé de nombreux échanges. Nous y reviendrons.

Quand le report est sous forme directe, force nous est de constater que les contraintes de mise en texte sont à peu près les mêmes que pour les trilogues. Elles comprennent la nécessité plus grande de mentionner les locuteurs et les allocutaires, si le message ne s'adresse pas au groupe mais à un des membres particuliers. La romancière dispose alors de plusieurs techniques. La première, la plus facile pour le lecteur, mais la plus lourde à gérer dans le cadre d'un roman, est de faire figurer ces partenaires dans le discours attributif. Des formules du type « dit-elle à Stein » ou « elle s'adresse à Stein » remplissent ce rôle, mais elles ne peuvent figurer à toutes les répliques sous peine d'une saturation narrative. Une autre consiste à faire figurer le récepteur dans la réplique, ce qui permet de réserver le discours attributif, voire le discours narratif, à la seule mention du locuteur :

Ils s'asseyent. Alissa sert les cartes. - C'est à Stein de commencer, dit-elle (Détruire : 79).

Parfois, c'est à la fois le locuteur et l'allocutaire qui figurent dans la réplique du personnage :

- C'est à vous de jouer, monsieur Thor (Détruire : 79).

Si l'allocutaire est clairement mentionné par la réplique, il n'en va pas de même du locuteur. Pour l'identifier, le lecteur est contraint à une série d'inférences : sa mention comme récepteur exclut déjà Max Thor comme locuteur possible, le fait que l'appellatif « monsieur » précède le nom du personnage induit un rapport non familial entre les interlocuteurs, rapport que seule Élisabeth Alione entretient avec le personnage puisqu'Alissa et lui sont mari et femme et que Stein entretient déjà une relation plus étroite. Dès lors, le lecteur peut déduire qu'Élisabeth Alione est l'émettrice du message. On voit donc à quel point le tétralogue complique le travail du lecteur.

Parfois, c'est le contenu sémantique de la réplique qui oblige à l'adresser ou à la faire émaner de l'un ou l'autre personnage :

- A-t-on téléphoné pour vous ? demande Max Thor. - Non. Je suis désolée (Détruire : 79).

Élisabeth Alione avait été présentée dès le début comme quelqu'un qui recevait des appels téléphoniques. Aussi est-ce la première indication sur laquelle le lecteur se fondera pour identifier la réceptrice de la réplique. Le « vous » n'étant pas un élément discriminatoire puisque Max Thor et Stein se vouvoient. La réplique suivante, par l'accord, vient confirmer l'hypothèse. Le tétralogue demande donc un lecteur intelligent, qui puisse décoder les différents locuteurs et allocutaires des échanges.

Un autre élément rapproche tétralogue et trilogues, c'est la possibilité de l'existence d'un trope communicationnel :

- Ne t'inquiète pas, il ne faut pas t'inquiéter, Tatiana. Les yeux baissés elle attendait. Personne ne lui répondait. C'était à moi qu'elle s'était adressée (Ravissement : 84).

Pourtant, d'autres éléments vont éloigner tétralogue et trilogues et ainsi rapprocher le tétralogue du polylogue. Ils relèvent des types d'échanges et de sa structuration. Pour le trilogues, nous avons vu que Duras, à l'aide d'un commentaire narratif, sépare assez nettement les échanges les uns des autres. Pour les tétralogue, ce sont plutôt les séquences qui seront dissociées par ce procédé. Cette différence dans la structuration vient du fait, à notre avis, qu'à l'exception des cas de locuteurs ou de récepteurs pluriels ou du cas de porte-parole, il n'y a pas plus d'échange tétralogue que polylogue. La structure profonde maximale d'un échange canonique étant ternaire, elle est potentiellement trilogale. Ceci explique sans doute pourquoi les interactionnistes ont classé le tétralogue parmi les polylogues dont, conversationnellement, ils ne se distinguent pas fondamentalement puisque, comme les polylogues, ils ne peuvent comprendre que des interventions monologiques et des échanges à base dilogale ou trilogale qu'ils alternent selon des combinaisons variées.

Aussi, pour pouvoir maintenir chez le lecteur la conscience du tétralogue, la romancière devra-t-elle faire parler les quatre personnages, ce qu'elle ne peut faire dans le cadre d'un seul échange, sauf en dédoublant les rôles. C'est pour cela que les séquences seront soulignées. Dès lors, il semblerait que, pour Duras du moins, il soit fondamental de souligner à tout moment le cadre participatif strict, quand ce n'est pas tout le cadre interactionnel et elle le fait en encadrant par un commentaire narratif la complétude de l'accès à la parole. Quand l'échange suffit, c'est lui qui est encadré ; en cas contraire, c'est toute la séquence.

L'échange tétralogue, comme l'échange polylogue, ne fait que redupliquer les rôles définis pour les échanges binaires ou ternaires, ainsi que les schémas configuratifs définis pour échanges trilogaux par Traverso avec parfois certaines spécificités.

Dans une configuration globale d'échange où un locuteur s'adresse à plusieurs allocutaires, nous retrouvons le rôle de porte-parole. Bernard Alione s'adresse au trio de *Détruire* et Alissa répond au nom du groupe :

Silence. Bernard Alione les regarde. - Qui êtes-vous ? demande-t-il. - Des juifs

allemands, dit Alissa. - Ce n'est pas ce que... je..., la question n'est pas là... - Elle devait être quand même celle-là, dit Max Thor avec douceur. Silence (Détruire : 111-112).

Elle représente trois énonciateurs : Stein, Max Thor et elle-même. Max Thor viendra confirmer la pertinence de cette réponse après l'intervention évaluative de B. Alione. Stein restera silencieux. La structure est le cadre où un locuteur s'adresse à plusieurs allocutaires.

Nous retrouvons aussi la configuration selon laquelle les locuteurs sont multiples et l'allocutaire unique, c'est-à-dire où soit trois locuteurs peuvent collaborer à la formulation d'une même intervention, soit un locuteur représente trois énonciateurs :

- Cette crise, demande Alissa, ce docteur. - Oui, dit Stein, cette mort du docteur. - Il n'est pas mort, crie Bernard Alione. Silence. - Je ne comprends pas, dit Bernard Alione... elle vous a parlé de... cet accident ? - Quelle mort avait-il choisi ? demande Max Thor. Silence. Dans un crissement pénible les stores bleus se relèvent. Le temps s'est en effet couvert (Détruire : 115).

En fait, les répliques d'Alissa, Stein et Thor pourraient ne former qu'une seule réplique ou intervention : Alissa initie le thème (ou le propos), Stein le spécifie et Max Thor formule l'interrogation sur le prédicat. Le tout pouvant se résumer en une seule intervention initiative du type : « comment le docteur s'est-il suicidé ? ». L'impact littéraire de ce type d'échange est très fort et l'on en voit immédiatement l'intérêt informationnel pour le lecteur. Tout d'abord, Max Thor ne tient aucun compte des interventions réactives de B. Alione, ce qui crée l'impression d'un certain acharnement de la part du trio. Ensuite, cette espèce de co-énonciation soude le trio relationnel tout en reliant dans un rapport de complicité intense Stein et Alissa, puisque celui-ci ne fait que préciser son propos sans en engager la rhématisation. Cette complicité langagière ne fait que renvoyer à la complicité relationnelle qui les soude. Nous arrivons là à une des fonctions primordiales du dialogue romanesque : l'incarnation des relations posées par le texte. Enfin, nous constatons le malaise durassien pour marquer la clôture de l'échange : elle le clôt une première fois par un commentaire narratif succinct « silence », donc juste avant l'intervention parasite ou digressive de B. Alione, pour en fait décider de ne le clôturer définitivement, par un commentaire narratif plus long, qu'après l'intervention de Max Thor visant à compléter l'intervention initiative. Ceci nous place au cœur de la différence entre syntaxe et pragmatique. Pour le syntacticien, une phrase constitue une unité composée d'un sujet et d'un prédicat ; or, pour le pragmaticien, l'unité est une unité d'intention qui, bien sûr, s'associe à un sujet et un prédicat, mais dont l'adéquation ne se fait pas avec la phrase mais avec l'intervention. C'est ce qui est marqué par les interactionnistes sous l'idée de co-orientation et que nous pourrions formuler plus simplement sous l'idée de la formulation disjointe d'un seul sujet ou d'un seul prédicat. En fait, il faudrait ne plus assimiler ces deux notions, dans le cadre de ce type d'analyse, à l'unité d'une phrase, comme les syntacticiens l'ont fait.

L'exemple suivant atteste du rôle de porte-parole pour l'intervention initiative :

- Ces quatre jours vous paraissent-ils si longs ? Ils n'attendent pas de réponse. Ils sont très attentifs à leurs jeux, surtout Stein. - C'est-à-dire... non... mais vous allez partir très vite vous aussi, si j'ai bien compris ? - Dans quelques jours, dit

Max Thor. Vous ne jouez pas ? - Pardon. - Je ne connais pas Grenoble, dit Stein. - Je perds, dit Alissa. Je crois que je perds. - D'habitude que faites-vous l'été ? - Quand ma fille était petite nous allions en Bretagne. Maintenant nous allons dans le midi. Silence (Détruire : 80).

La première réplique, même si elle est prononcée par un seul, est prise en charge par le trio comme le prouve le commentaire narratif qui lui succède. La réplique d'Élisabeth Alione comprend deux interventions, l'une est réactive, l'autre initiative. Max Thor répond, mais dans la même réplique initie un échange parasite portant sur le jeu. Viennent ensuite les répliques de Stein et d'Alissa qui fonctionnent l'une par rapport au macro-thème, l'autre par rapport à la situation de jeu. Interventions initiatives sans réponse, elles participent d'un effet d'incohérence littéraire mais aussi d'une « intention de vie » dans l'échange, car elles correspondent à des scénarios pouvant se passer dans la vie réelle. Une question est alors posée, sans doute par Max Thor, à laquelle Élisabeth répond. Le tout est clos par un commentaire narratif. Une séquence se clôt où tous ont parlé. La séquence suivante portera sur la fille d'Élisabeth.

Nous retrouvons enfin la configuration où, au sein d'un tétralogue, un locataire s'adresse à un allocutaire. Le cas se produit lors d'une scène de repas dans *Les chevaux* (p. 156-162) que nous étudierons dans sa totalité parce qu'elle permet de récapituler tout le fonctionnement du tétralogue. Sara et l'homme arrivent de chez l'épicier où ils étaient partis chercher des cigarettes. Jacques et Diana sont déjà attablés. Un premier échange est initié par Jacques :

- Vous étiez si longs qu'on a commencé à manger, dit Jacques. - Vous avez bien fait, dit Sara. Il a cherché des cigarettes américaines dans toute la boutique, ça n'en finissait plus (Chevaux : 156 ; nous soulignons).

Jacques parle en son nom propre et au nom de Diana, Sara répond pour l'homme et elle. L'échange est binaire, puisqu'il ne comprend que deux interventions. Communicationnellement, son statut est plus flou. Sous une apparence dilogale, l'échange est en fait tétralocal puisque, comme le montrent les emplois des pronoms personnels, chaque interlocuteur s'adresse à l'autre dyade, au nom de la dyade qu'il forme. Ensuite, un échange trilogal a lieu, entre Sara-Diana et l'homme à propos du départ de Ludi, qui éclatera en deux échanges dilogaux : l'un entre Sara et Diana, l'autre entre Jacques et l'homme, suivis de deux échanges dilogaux entre Jacques et Diana, pour se conclure sur un échange entre l'homme et Jacques. Si l'on excepte le premier échange qui prend la forme « rituel d'excuse-reproche », tous ces échanges forment une séquence à thème unique : Ludi et son attachement à Gina et à sa cuisine. Arrive ensuite un commentaire narratif qui reproduit en synthèse, donc sous la forme d'un discours narrativisé, la suite de la conversation :

Ils mangèrent avec appétit, tout en parlant ensuite de choses et d'autres, indifférentes, comme la chaleur, les voyages, le menu de l'hôtel. Ils burent des express, ils étaient bons et cela les consola un peu du menu de l'hôtel (Chevaux : 157).

Duras, dans ce discours narrativisé, mentionne les thèmes abordés tout en soulignant leur banalité. Il semble que cette sélection d'éléments corresponde chez elle à une loi du genre. Un échange trilogal entre Diana, Jacques et l'homme s'enclenche sur un propos de ce dernier relatif à la situation : « le feu a encore augmenté ». Succède alors, après

l'échange, une deuxième synthèse narrative portant sur la durée du thème abordé :

Ils en parlèrent pendant un petit moment, puis Jacques dit à Sara : - Je voulais te dire quelque chose, une idée qui m'est venue. - Quand ? (Chevaux : 157).

Ces commentaires ont aussi pour fonction de montrer que la parole circule entre les interactants, alors que, dans les discours directs, Sara reste relativement silencieuse. Commence alors réellement le cas annoncé où un seul locuteur s'adresse à un seul allocutaire. Jacques va faire part à Sara de son intention de faire une excursion d'une semaine avec elle et Diana. Le tétralogue risque donc de se réduire à un dialogue mari et femme. Situation, qui dans la réalité s'avérerait, à notre avis, très menaçante et qui, dans le texte littéraire, pose le problème de savoir que faire des deux autres personnages qu'aucune relation particulière ne lie. Une sortie étant, dans ce contexte, difficile, ils devront intervenir d'une manière ou d'une autre au sein de ce dialogue. Le narrateur réintègre Diana en axant son commentaire sur sa situation relationnelle et sur sa complicité amoureuse avec Jacques :

Diana avait l'air avertie. Jacques avait déjà dû lui en parler. On ne pouvait pas savoir si elle était d'accord. Ils se connaissaient, eux deux, depuis longtemps. Leur entente était au fond, parfaite, troublée seulement par leurs humeurs, mais pas autrement (Chevaux : 158).

La phrase soulignée est intéressante sur plusieurs plans. Premièrement, elle fait allusion à une conversation qui a dû avoir lieu, mais qui n'a pas été reproduite dans le texte. Ainsi, le texte romanesque peut faire allusion à des conversations qu'il choisit de ne pas reproduire. Nous avons déjà rencontré cette technique dans *L'après-midi* où il était sans cesse fait allusion à des conversations futures qui justifiaient la connaissance par le lecteur et par le narrateur des pensées de Monsieur Andesmas, cette après-midi-là. Ici, il s'agit d'une conversation passée qui devrait faire partie de « l'histoire conversationnelle », pour reprendre l'expression de Golopentia, entre Diana et Jacques. Cependant, et ceci constitue le deuxième intérêt de la phrase, Duras choisit de laisser le lecteur dans la même incertitude que Sara, sans savoir si cette conversation a eu lieu ou non - l'on est d'ailleurs ici dans une forme d'indirect libre, naviguant entre les pensées de Sara et une prise en charge par le narrateur. Bref, par ce biais, Diana se trouve réintroduite dans le dialogue. Nous nous situons ici en plein cœur d'une particularité romanesque : le narrateur peut réintégrer un personnage, lui donner un statut de participant de droit, alors qu'il avait été écarté par la conversation. Dans la vie courante, cette incorporation ne peut venir que des interactants eux-mêmes.

Sara refuse alors la proposition de Jacques et un autre commentaire narratif marquant la clôture de l'échange intervient. Ce commentaire permet de signaler au lecteur la présence de l'homme :

Jacques, tendu vers elle, changea d'expression. Il s'adossa à sa chaise, alluma une cigarette et l'on aurait pu croire que c'était là tout ce qu'il aurait voulu savoir de sa femme. L'homme alluma une cigarette lui aussi, toujours en regardant le feu (Chevaux : 158 ; nous soulignons).

Ce commentaire maintient l'homme comme participant, mais le marginalise dans l'échange, le montrant préoccupé par autre chose. Tout ceci nous conduit en fait à préciser le problème de la ratification des participants. Il semble qu'au sein d'un

tétralogue, une lutte s'engage à tout moment pour les interactants afin de maintenir leur statut de participant ratifié au plein sens du terme. Si l'on reprend le schéma que fait Kerbrat-Orecchioni (1990 : 86) à partir des théories goffmaniennes, dans le tétralogue figurent quatre « participants ratifiés » qui en font des *adressed recipients* de plein droit. Pourtant, certains échanges les font basculer du côté des *unadressed*. La chose n'est pas grave si l'échange est court et si une alternance se produit entre les deux statuts au sein du cadre participatif, alternance qui assure la persistance de la légitimation de leur présence. Mais, pour peu que les échanges dilogaux ou trilogaux se poursuivent, le ou les interactants risque(nt) rapidement de basculer du côté des *bystanders*. C'est le même phénomène que nous avons vu dans le *Barrage* où M. Jo tentait à tout moment de maintenir sa ratification dans la mesure où il avait un enjeu relationnel immense : séduire la famille pour séduire la fille. Dans le texte littéraire, le risque serait que le romancier ou le lecteur oublie le personnage trop longtemps écarté. C'est pourquoi, généralement, le commentaire narratif s'attache à maintenir sa présence. Dans le cas qui nous préoccupe, Duras traite de deux manières différentes les deux exclus de l'échange : Diana est agréée comme membre actif de la structure relationnelle, l'homme est mis à l'écart, empêchant ainsi, après ce tétralogue, la formation d'un quatuor, configuration durassienne décidément toujours impossible.

C'est ainsi, sans doute, que lors de l'échange suivant, Diana interviendra sans aucun problème au titre d'évaluateur :

- Je croyais que tu n'aimais pas cet endroit, dit Jacques. - Je le déteste, dit Sara, et même, je crois que je le déteste plus qu'il ne vaut la peine de l'être, plus que toi tu peux le détester ; - Quand un sentiment est aussi excessif, c'est équivoque, toujours, dit Diana avec légèreté (Chevaux : 158).

La conversation se poursuit alors sous forme d'un échange trilocal à interventions évaluatives doublées. Et Jacques va faire une tentative pour réincorporer l'homme, à titre de consultant, dans le tétralogue. Cette tentative qui prendra la forme d'un échange dilogal enchâssé, sous la configuration un locuteur/un allocutaire, échouera d'ailleurs par la volonté de l'homme de rester à l'écart :

Jacques sourit et se tourna vers l'homme : - Avez-vous déjà vu pareille complaisance dans les sentiments ? - Je n'ai pas d'avis, dit l'homme sur le ton de l'excuse. Il regardait toujours vers le feu. - Vraiment aucun avis ? - Aucun (Chevaux : 159).

Jacques va alors se retourner vers Sara, qu'il va choisir une nouvelle fois comme allocutaire privilégiée, en tentant toujours de la convaincre de faire ce voyage :

- Un petit voyage, dit-il. On ferait Rome d'une traite. [...] - Il vaudrait mieux attendre, dit Diana avec cette chaleur. - C'est vrai, on va mourir, dit Sara. - Qu'est-ce que ça fait ? dit Jacques en riant (Chevaux : 159).

Diana, de son propre chef, a pris la place de Sara, en répondant la première. Ce qui la situe bien en véritable allocutaire alors que la configuration était toujours de l'ordre d'un locuteur s'adressant à un allocutaire.

Vient ensuite une intervention de Diana qui sera en rupture totale avec le thème initié par Jacques et qui touche à la situation : Diana a envie de commander un pousse-café. Cette intervention initiera deux échanges enchâssés l'un avec Sara et l'autre avec

l'homme. Ces échanges s'entrecroiseront avec ceux entre Jacques et Sara qui portent toujours sur le thème du départ. Nous aurons tout à la fois une impression d'incohérence, de sauts du coq-à-l'âne, tant le procédé, quand il n'est pas introduit par un commentaire narratif, déroge à la cohérence textuelle et à un effet-vie dans la mesure où, comme nous l'avons déjà signalé, tout commentaire à propos d'une situation ou d'un état peut venir couper, lors d'une interaction authentique, la conversation de base. La même situation, s'était déjà trouvée dans *Détruire* où les échanges concernant la partie de cartes alternaient avec ceux de la thématique initiale. L'homme est donc une nouvelle fois incorporé dans l'échange. Plusieurs échanges trilogaux se succèdent alors entre Sara, Diana et Jacques au point que Sara se trouve dans l'obligation de dire à l'homme :

- Excusez-vous, dit Sara à l'homme. - C'est moi qui m'excuse, dit l'homme. Je devrais m'en aller mais je trouve qu'il est toujours très difficile de ne pas se mêler des histoires des autres. - C'est un beau défaut, dit Jacques, je trouve qu'il faut toujours se mêler des histoires des autres (Chevaux : 160).

L'intervention de l'homme montre qu'il n'est pas, en fait, vraiment ratifié pour assister au débat. Ce n'est qu'après cette espèce de mise au point qu'il pourra émettre une intervention initiative visant à rompre le silence qui s'est établi. Il abonde, alors, dans le sens de Jacques puisqu'il vantera les mérites de Paestum. Une série d'échanges ont lieu entre Jacques et lui portant sur la beauté du site, suivis par un échange trilogal à propos de l'imminence de la pluie. Ils se concluront sur un nouvel échange entre Sara et Jacques. Ce dernier se lève, mettant ainsi fin au tétralogue et à la tétrade. Mais cette sortie n'est qu'un faux départ, et il revient sur ses pas pour demander à l'homme « ce qu'il pensait de tout ça ». Diana tente de le calmer et d'éviter un conflit potentiel. Jacques s'adresse une nouvelle fois à Sara :

[...] Il se tourna vers Sara et comme si personne d'autre ne comptait désormais il lui dit : Tu ne viens pas faire la sieste ? - Je viens dans dix minutes, dit Sara (Chevaux : 162).

Cet échange montre à quel point la répétition de cette configuration au sein de la tétrade, selon laquelle un locuteur s'adresse à un allocataire, devient significative sur le plan littéraire. Elle participe des phénomènes de sous-conversations dont parlait Sarraute et montre la tentative désespérée de Jacques pour récupérer sa femme. Toute cette conversation contient dans son non-dit la volonté de Jacques d'éloigner sa femme de son amant. Tout cet implicite se marque par les places conversationnelles et par le rôle que joue chaque interactant. On comprend mieux pourquoi l'homme souhaite rester à l'écart du débat et d'où survient la peur de Diana de voir un conflit surgir, alors que le propos de Jacques à l'adresse de l'homme n'est pas, dans la lettre du texte, agressif. Ce tétralogue se clôturera par un échange dilogal entre Jacques et l'homme qu'on pourrait qualifier d'évaluatif pour la globalité de l'interaction :

- Je crois que ce n'est pas si grave, dit l'homme tout à coup, leur envie de ne pas aller à Paestum. - Je crois aussi, dit Jacques... (Chevaux : 162).

Cette évaluation a, ainsi, un double sens. Elle porte en apparence sur la conversation qui vient de se dérouler, mais en fait elle porte sur tout le tissu relationnel qui était en train de se jouer derrière les rapports de force conversationnels. Jacques a perdu, Sara n'abandonnera pas son amant pour partir à Paestum, mais cette relation ne sera qu'accidentelle : l'homme soutient Jacques et Sara va rejoindre son mari. Les échanges

témoignent aussi de la complicité de Jacques et de Diana et de son rôle dans le trio conversationnel. Ainsi, c'est bien sous et par une conversation au départ banale que se font tous les enjeux relationnels. Concernant maintenant plus spécifiquement le fonctionnement du tétralogue, on constate à quel point tous les types d'échanges alternent, à quel point les séquences sont marquées et à quel point les participants sont dans l'obligation quasiment perpétuelle de lutter pour se maintenir pleinement en tant que participants ratifiés. Style direct et discours narrativisé se partagent les modalités de report. Le romancier doit user de stratagèmes pour ne pas « oublier » un personnage ou le laisser oublier par le lecteur. Si le trilogue permettait de séduire, le tétralogue permet de mettre en lumière les enjeux relationnels entourant cette séduction.

Structure mixte par son mode de report, le tétralogue s'apparente donc soit au trilogue, soit au polylogue, mais il en diffère fondamentalement parce qu'il s'associe toujours, d'une manière ou d'une autre, à une scène de rencontre où un trio familial ou « vaudevillesque » rencontre un quatrième membre. Il constitue donc une structure sociale et relationnelle élargie par rapport à la structure familiale, il est la forme des conversations que prendront les relations familiales, mais il n'est pas la structure mondaine qui revêtira la forme privilégiée des polylogues. Ainsi, le type de conversation sera en lien étroit avec le type de relation sociale : le dilogue sera la forme privilégiée de la rencontre amoureuse, le trilogue de la relation familiale ou amoureuse, le tétralogue des relations à certain taux de familiarité et le polylogue celle de la relation mondaine.

Le tétralogue met en conversation un quatuor qui sera toujours de l'ordre de l'occasionnel chez Duras, comme si ce genre de relation ne pouvait se maintenir, à la différence du trio qui apparaît chez elle comme une structure permanente posée, dès le début du roman, comme existante dans l'avant-roman.

En fait, par son caractère doublement ritualisé - rituel d'écriture et rituel conversationnel - le tétralogue durassien se signale comme interaction sociale. Il comprend en son sein un trio familial ou amoureux qui s'ouvre provisoirement sur un quatrième élément, mais qu'il exclura finalement dans le souci de rester dans le trio initial où circulent amour, haine, désir et mort. Seul, *Le ravisement* profitera du quatuor pour changer les trios et remplacer le trio non interactif que formaient Pierre Beugner, Jacques Hold et Tatiana par un autre beaucoup plus diabolique et actualisé dans le roman par des interactions et des conversations. Il s'agira bien évidemment de celui formé par J. Hold, Tatiana et Lol.

4.2. Le polylogue.

4.2.1. La structure relationnelle complexe.

Tout personnage de roman se trouve dans une structure relationnelle complexe émanant de la multiplication des structures, puisqu'un même personnage peut former tout à la fois duo, trio et quatuor. Ainsi, un personnage comme Élisabeth Alione forme deux trios familiaux l'un avec sa fille et son mari, l'autre avec son mari et son amant, mais elle formera un duo amical avec Alissa, un quatuor avec le trio de *Détruire*.

Mais, en dehors de ce fait, le personnage peut être incorporé au sein d'une structure

sociale globale : il peut faire ainsi partie des milieux blancs du « cycle indien », d'un milieu bourgeois, des clients d'un bistrot ou d'un hôtel, d'un groupe d'amis ou encore d'un parti politique comme dans *Abahn*. Cette structure interviendra alors plus sur le plan interactionnel que sur le plan relationnel, parce qu'elle déterminera le cadre interactionnel élargi dans lequel se formeront, par des procédés de « focalisation sur », d'avant-plan et d'arrière-plan, les dyades, triades ou tétrades, et, par des procédés de réduction (personnage silencieux, locuteur pluriel, récepteur pluriel) les différents dialogues, trilogues ou tétralogues.

Cette structure relationnelle vaste n'est un moteur dialogal que dans un tout petit nombre de romans. *Les chevaux* est le roman des conversations d'un groupe d'amis en vacances. La structure relationnelle multiple aura donc ici toute sa raison d'être puisqu'elle fera apparaître des structures interactionnelles et dialogales correspondant à cette multiplicité. *Abahn* en jouera aussi, supprimant même l'identité des êtres sous le collectivisme du parti. Mais le plus généralement, cette structure relationnelle s'incarnera dans une seule scène de réception mondaine : le bal dans *Le ravisement*, le repas dans *Moderato* ou la réception à l'ambassade dans *Le consul...* Nous aurons alors la formation d'un groupe socialisé, apparenté par une communauté de pensées, d'intérêts et de situation. Que ce groupe soit constitué de quatre, cinq, six membres ou plus, il fonctionnera sur un principe de « marginalisation » au sens étymologique du terme. Cette marginalisation peut s'opérer vers le haut : le groupe admire alors un individu d'exception. C'est le cas dans *Le consul* où quatre hommes, tous « amants » d'Anne-Marie Stretter, sont réunis avec elle dans l'île. Ils n'ont comme liens entre eux, outre celui de leur appartenance au milieu blanc de Calcutta, que d'être ex-amants, amants ou futurs amants d'Anne-Marie Stretter qui deviendra donc une espèce de pôle supérieur du groupe. Le plus fréquent reste cependant la marginalisation vers le bas. En fait, un individu isolé rencontre le groupe, il a généralement un rapport privilégié avec un des membres du groupe - le rapport est très souvent de nature maritale ou amoureuse -, mais il ne sera jamais assimilé au groupe. Les raisons en sont diverses. Dans le cas d'Anne Desbaresdes, c'est elle qui, en proie à ses pensées, reste à l'écart du groupe. Pour Bernard Alione, c'est lui qui considère les autres comme des malades. Le vice-consul est, quant à lui, exclu des milieux blancs de Calcutta et l'homme des *Chevaux* jouera un rôle de « consultant » qui le pose essentiellement comme extérieur.

Il y aura donc, chez Duras, une opposition fondamentale du groupe et de l'individu. Quant au membre du groupe qui devrait, par la relation privilégiée qu'il entretient avec les deux pôles, jouer le rôle d'intermédiaire, il accomplit mal sa mission, préférant son incorporation dans le groupe. Dès lors, les romans de Duras seront des romans de l'exclusion.

À côté de ce groupe social apparaît dans plusieurs romans un autre groupe, celui des bannis. Ce groupe, lui aussi, indifférencié dont l'existence ou la voix s'entend, souvent sous la forme d'un cri, à travers les murs de l'espace interactionnel, appelle et effraye tout à la fois le héros ou l'héroïne. Ce sont les lépreux du *Consul*, les coréens d'*Emily*.

Dès lors, outre la structure relationnelle complexe dans laquelle l'héroïne se trouve insérée existent deux grands groupes : un groupe très socialisé, détenteur de la morale et porteur de la voix doxale et un groupe d'exclus, de parias sociaux, porteurs des voix de

l'inconscient. Ils se trouveront dans des positions différentes au sein de l'espace interactionnel.

4.2.2. Les polyades.

La majorité des romans durassiens se passent dans un espace interactionnel public : café ou hôtel. Par conséquent, la plupart des structures dyadiques, triadiques ou tétradiques ne sont pas pures, mais proviennent de réductions de plans. La romancière réduit l'espace interactionnel pour mettre en scène ce qui se passe entre deux, trois ou quatre personnages. Toutefois, les autres sont là et peuvent intervenir à tout moment dans l'espace conversationnel réduit. Les trois formes les plus fréquentes de leur intervention sont l'échange utilitaire, la perturbation ou le jugement moral. Les garçons de café, patronnes de bistrot, directrices d'hôtel ou chauffeurs viendront perturber les différents dialogues par des échanges utilitaires relevant de leur fonction. Les enfants perturberont constamment les échanges entre personnages, mais permettront de créer un tempo dans les dialogues. Le jugement moral, porté sur le comportement des héros, l'est par les clients de l'hôtel ou du bistrot, les invités de la réception bref par un « on » ou un « ils » indistincts.

En général, l'échange conversationnel central est placé, chez Duras, sous un regard global de réprobation sociale qui glisse sur les personnages principaux sans qu'ils ne paraissent en prendre conscience. C'est un des rôles de cet espace interactionnel élargi qui figure à l'arrière-plan du dialogue central de donner lieu à des polylogues que nous qualifierons de sociaux, mais qui sont en faible rapport interactif avec la conversation centrale. En fait, ils interviennent au niveau de la macrostructure, dans la communication avec le lecteur. Ils donneront une dimension sociale au roman, feront parler la voix unitaire de la morale et des convenances sociales d'un milieu particulier ou de la société dans sa totalité. Leur manque d'impact sur l'héroïne, voire sur toute sa famille dans le cas de *La pluie* ou du *Barrage*, les place dans une sorte d'« amoralité » relevée explicitement par M. Jo :

« Vous ne m'aimiez pas. Ce que vous vouliez c'était la bague. [...] - Vous êtes profondément immoraux, dit M. Jo d'un ton de conviction profonde » (Barrage : 134). « Il m'a dit qu'on était immoraux », dit Suzanne. Joseph rit encore une fois. « Oh ! c'est sûr qu'on l'est » (Barrage : 138).

Si l'immoralité est certaine dans le cas de Joseph, le problème de l'absence de conscience morale se pose déjà pour Suzanne, comme il se posera pour Anne Desbaresdes, Lol V. Stein, Alissa, Claire Lannes, le vice-consul et les personnages des *Yeux*.

À l'avant-plan, se trouve donc sous forme de dialogue ou de trilogue, plus rarement de tétralogie, le dialogue central des romans durassiens. Il se produit au sein d'un espace interactionnel où figurent d'autres membres du groupe social. À l'extérieur de cette enceinte interactionnelle, se trouve l'autre groupe, celui des exclus qui interpellent en permanence le héros ou l'héroïne en fracturant l'espace interactionnel protégé par un cri ou par leur simple présence. Le héros (ou l'héroïne) les verra ou les entendra, ils lui feront peur ou déclencheront un acte de violence, comme les lépreux chez le vice-consul. Ils font donc partie d'un espace interactionnel élargi. Duras joue énormément sur le contraste

entre les deux espaces interactionnels, ils sont à proprement métonymiques de l'héroïne avec son être construit socialement qui peut à tout moment se fracturer et laisser son être profond s'échapper. Et si l'enfant, dans *Moderato*, fait des allées et venues constantes entre les deux espaces, c'est parce que, n'étant pas non plus socialisé, il est beaucoup plus proche de ces êtres d'extérieur. Le café, l'hôtel, l'ambassade et la maison avec leurs murs d'enceinte sont donc des espaces interactionnels socialisés et protégés mais en perpétuelle menace de fracture.

Aucune interaction conversationnelle n'a, à proprement parler, lieu entre ce groupe et les principaux protagonistes. Tout se jouera sur le plan interactionnel où un fort rapport se produira et sera de l'ordre de la fracture, de la peur, de l'émotion, voire de l'action quand le vice-consul ira jusqu'au meurtre. Jamais il ne recouvrira le mode d'une parole sécurisante. Cette peur panique qu'ils suscitent chez l'héroïne, ainsi que leur caractère unitaire, s'illustre parfaitement, on s'en souvient, dans l'extrait (p. 11) d'*Emily* où la narratrice parle à son amant de sa peur des Coréens.

Par contre, les groupes sociaux parleront. Ils parleront entre eux, ils parleront aussi à propos du crime qui se situe dans tous les romans de Duras, ils parleront aussi des héros. C'est donc eux que l'on retrouvera dans les polylogues.

4.2.3. Les polylogues.

Les polylogues correspondent toujours chez Duras à une structure relationnelle et interactionnelle élargie. Ils sont le plus souvent associés aux scènes de réception ou de repas mondain, mais ils peuvent aussi avoir lieu dans des espaces publics tels que la rue, le bistrot ou l'hôtel. Ils font toujours apparaître une voix doxale incarnée dans un personnage social ou dans des voix anonymes préférant les banalités consensuelles d'usage ou censées incarner les jugements que la société porte sur les faits, les comportements des personnages en présence.

Chaque roman, ou presque, comprend un polylogue sous forme d'un discours narrativisé qui fonctionne comme une métaconversation, dans la mesure où un travail de sélection descriptive a déjà été fait par la romancière de manière à faire apparaître les points forts de ce type de conversation. *Les yeux* en racontent deux en parallèle :

À l'intérieur, des femmes avec des enfants, elles parlent de la soirée d'été, c'est si rare, trois ou quatre fois dans la saison peut-être, et encore, pas chaque année, qu'il faut en profiter avant de mourir, parce qu'on ne sait pas si Dieu fera qu'on en ait encore à vivre d'aussi belles. À l'extérieur, sur la terrasse de l'hôtel, les hommes. On les entend aussi clairement qu'elles, ces femmes du hall. Eux aussi parlent des étés passés sur les plages du Nord. Les voix sont partout pareillement légères et vides qui disent l'exceptionnelle beauté du soir d'été (Yeux : 9-10).

L'espace interactionnel est divisé en deux : intérieur et extérieur. D'un côté les femmes, de l'autre les hommes. Mais le narrateur signale que cette scission n'était pas nécessaire : tous parlent de la « beauté du soir d'été ». Cette division spatiale a donc pour rôle littéraire d'accentuer encore le caractère profondément consensuel du groupe : même séparés, ils disent la même chose. Les voix, figures emblématiques des personnes, nous l'avons vu dans l'étude de la communication non verbale, sont légères à l'image des

propos, et vides à l'image des êtres qui les profèrent. Le premier extrait mélange le discours direct, à partir de « c'est si rare... », au discours narrativisé. Ce passage renvoie à la stéréotypie *d'inventio* et *d'élocutio*, traces manifestes de la parole sociale proférée par des personnes qui ne reçoivent même plus le statut d'individu. Comme nous l'avons vu dans le tétralogue, c'est essentiellement le contenu des paroles qui est reproduit. Si l'on prend en compte la communication avec le lecteur, ce genre de conversations ne donnent aucune information diégétique. Elles servent à figurer le social et à typer une société vide et creuse, fondée sur un consensus euphorique.

Ce même mécanisme se retrouve dans *Moderato*, lors du repas chez les Desbaresdes :

On rit. Quelque part autour de la table, une femme. Le chœur des conversations augmente peu à peu de volume et, dans une surenchère d'efforts et d'inventivités progressive, émerge une société quelconque. Des repères sont trouvés, des failles s'ouvrent où s'essayent des familiarités. Et on débouche peu à peu sur une conversation généralement partisane et particulièrement neutre. La soirée réussira. Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. Les hommes les couvrent de bijoux au prorata de leurs bilans. L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eût raison (Moderato : 103).

Ce discours narrativisé est déjà une analyse des conversations mondaines. À la différence de la conversation précédente, le narrateur ne se situe plus dans un simple travail de rapport, oeuvre d'un épéur, mais il effectue un véritable travail de description où se retrouvent l'indistinction des voix, l'augmentation progressive du volume global de la conversation, ainsi que le consensus social euphorisant teinté d'auto-satisfaction d'être là, à afficher sa réussite sociale. Même les petites privautés que certains hommes se permettent dans ce cadre sont signalées. Nous ne sommes plus là dans un simple report de conversation, mais dans la métaconversation dont parlait Traverso.

Dans *L'amant*, ce qui est croqué en quelques touches, c'est cette attente des femmes des milieux coloniaux de leur retour en Europe où elles pourront étaler les signes d'une réussite sociale couvrant l'échec de leur vie présente, cette espèce de vie par procuration, médiatisée par la représentation quasiment « romanesque » qu'elles en ont :

Je regarde les femmes dans les rues de Saïgon, dans les postes de brousse. Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousse. Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe, les amants, les vacances en Italie, les longs congés de six mois tous les trois ans lorsqu'elles pourront enfin parler de ce qui se passe ici, de cette existence coloniale si particulière, du service de ces gens, de ces boys, si parfait, de la végétation, des bals, de ces villas blanches, grandes à s'y perdre, où sont logés les fonctionnaires des postes éloignés. Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. Dans l'ombre de ces villas, elles se regardent pour plus tard, elles croient vivre un roman, elles ont déjà les longues penderies pleines de robes à ne savoir qu'en faire, collectionnées comme le temps, la longue suite des jours d'attente. Certaines deviennent folles. Certaines sont plaquées pour une jeune domestique qui se tait. Plaquées (Amant : 27 ; nous soulignons).

Deux isotopies en parfait contraste : celle contenue dans leur parole européenne, toute en

euphorie, et celle contenue dans la description de leur réalité vécue, toute en dysphorie, faite des mots « attente », « pour rien », « ombre », « longues penderies », « jours d'attente », « folies », « plaquées ». Contraste merveilleux qui souligne l'embellie de la parole. Là aussi, le discours narrativisé sert à « typer » un milieu, mais, ici, par rapport à ce qui se passait dans *Moderato*, s'ajoutent des éléments de psychologie sociale.

À côté de ce discours des femmes coloniales, se trouvent également décrits dans *L'amant* des scénarios de soirées littéraires ou mondaines dont nous avons parlé dans l'étude des normes. Ils servent, en deux ou trois traits de plume, à saisir l'essence même d'une conversation d'un milieu quelconque. Dans *Les chevaux* figureront les modèles des discours de vacanciers :

Les repas n'en étaient pas moins gais pour autant. On se parlait, on s'interpellait d'une table à l'autre, et les conversations en général gagnaient toutes les tables de la tonnelle. Et de quoi parlait-on sinon de ce lieu infernal et de ses vacances qui étaient mauvaises pour tous, de la chaleur ? Les uns prétendaient qu'il en était ainsi de toutes les vacances. D'autres non. Beaucoup se souvenaient avoir passé d'excellentes vacances, tout à fait réussies. Tout le monde était d'accord sur ce point qu'il était rare de réussir ses vacances, rare et difficile, il fallait beaucoup de chance. [...] Il ne fut pas question, ou très peu, pendant ce repas, des parents du démineur. Il y avait plusieurs raisons à ce silence. [...] Mais il y avait sans doute aussi, dans ce silence sur cet événement, qu'il était arrivé depuis trois jours et qu'il manquait déjà d'actualité. Le feu dans la montagne l'avait déjà remplacé (Chevaux : 90-93).

Duras, comme à son habitude, indique le sujet de conversation, ainsi que l'ampleur qu'elle prend. Mais deux faits sont ici signalés, les accords et les désaccords, c'est-à-dire la forme de débat sur rien et sur tout que peut revêtir une conversation ainsi que la pertinence des sujets de stricte actualité. Une conversation du même type se retrouve aux pages 206-208.

À côté de ce polylogue narrativisé, existent aussi des polylogues reportés au discours direct. La part narrative y est beaucoup plus longue que dans les autres types de dialogues. Deux fonctionnements distincts sont à signaler : les polylogues à interactants identifiés et les polylogues qui figurent lors des scènes « typiques »³³² de réception ou de banquet, et dont les techniques utilisées pour les rendre seront totalement différentes.

Parmi les polylogues durassiens du premier type, un seul mériterait encore d'être distingué plus spécifiquement des autres, il s'agit du pentalogue parce qu'il est, à notre avis, une des dernières configurations à pouvoir se gérer littérairement avec des interactants clairement identifiés sans que le narrateur ne soit obligé de recourir à ce que nous appellerons « l'effet groupe ». Toutefois, à la différence du tétralogue, il reste, pour nous, inclus dans la catégorie des polylogues. Tout d'abord parce qu'aucune structure relationnelle ne lui correspond spécifiquement. La solitude, le couple d'amis ou d'amants, le trio ou le quatuor correspondent, et chez Duras et dans la vie, à des structures relationnelles de base dans une société, qui se concrétisent dans des structures interactionnelles et dialogales. La relation à cinq ne correspond à aucune structure de

³³² Pour rappel, Genette (1972 : 142-143).

base. Le pentalogue se compose relationnellement d'un duo, souvent un couple marié conflictuel, (Gina-Ludi, Élisabeth et Bernard Alione) et d'un trio (mari-femme-amant) relativement harmonieux. La structure interactionnelle ne correspond pas vraiment à la structure relationnelle, puisque seul un des membres du couple est en interactions constantes, conversationnelles ou non, avec le trio et que le cinquième élément reste donc isolé. Gina dans *Les chevaux* est ce personnage quelque peu extérieur, puisqu'elle ne mange pas à l'hôtel, ne va pas chez Jacques et Sara, s'occupe de la mère du démineur, et qu'elle mène donc une vie indépendante par rapport au groupe. Dans *Détruire*, c'est B. Alione qui est cet extérieur. Dès lors, le conjoint se trouve en position d'intermédiaire entre l'isolé et le groupe. Nous nous trouvons donc en structure globalement triadique avec un pôle A, l'isolé, le pôle B, l'intermédiaire et le pôle C, le groupe, mais qui peut se réduire à une structure dyadique si l'intermédiaire fait chorus avec le groupe ou avec son conjoint. L'autre structure est celle que l'on retrouve dans *Le consul*, lorsqu'Anne-Marie Stretter et ses amants vont aux Îles. Il y a donc un groupe de quatre hommes (Morgan, Rossett, Richard, Crown) tous amants d'Anne-Marie Stretter et Anne-Marie Stretter elle-même. Le groupe n'est fondé que sur une structure relationnelle seconde, dans la mesure où ce qui les réunit là, c'est la relation privilégiée que chacun d'entre eux entretient avec Anne-Marie Stretter qui, dès lors, loin de constituer un intrus deviendra une sorte de point de mire du groupe. Nous constatons donc qu'avec le pentalogue commence véritablement l'idée de groupe et les structures complexes réductibles aux autres formes : 2-3 ou 4-1.

Bien qu'il existe au sein des romans durassiens plusieurs pentalogues, celui qui nous paraît le plus intéressant à étudier est celui de *Détruire* qui fait intervenir le trio, Élisabeth Alione et son mari. Chez Duras, c'est une des dernières formes à pouvoir être gérée totalement au discours direct avec des locuteurs clairement identifiés. Elle s'organise, pour les rituels d'accès, comme les tétrades et les tétralogues : l'entrée en polyade est longuement décrite, les salutations et les présentations aussi, qui sont un marqueur d'entrée en interaction sociale. L'arrivée des Alione est vue par le trio Thor-Alissa-Stein qui conversaient entre eux. Il est marqué par un « les voici » :

- Les voici, dit Max Thor. Ils contournent le tennis. Ils arrivent vers la porte d'entrée. - Comment vivre ? demande Alissa dans un souffle. - Qu'allons-nous devenir ? demande Stein. Les Alione sont entrés dans la salle à manger. - Comme elle tremble, dit Max Thor. Ils avancent les uns vers les autres. Ils sont maintenant à la distance de se saluer. - Bernard Alione, dit Élisabeth dans un souffle. Alissa. - Stein. - Max Thor Bernard Alione regarde Alissa. Il y a un silence. - Ah, c'est vous ?... demande-t-il. Alissa c'est vous ? Elle me parlait de vous à l'instant. - Qu'a-t-elle dit ? demande Stein. - Oh, rien... dit Bernard Alione en riant. Ils se dirigent vers une table (*Détruire* : 107-108 ; nous soulignons).

Les éléments soulignés indiquent les notations spatiales qui sont aussi nombreuses que dans les formations de tétralogues. Le pentalogue s'assimilera à une scène de repas. Une série de propos anodins s'échangent essentiellement entre Bernard Alione et Alissa : commentaires sur le voyage de retour, regret du départ, remerciements. Ces propos ouvrent le pentalogue, mais terminent la structure relationnelle. Il nous semble encore une fois fondamental de distinguer les niveaux relationnels, interactionnels et conversationnels lorsqu'on étudie les ouvertures et les clôtures des conversations. L'ouverture d'une

conversation qui clôture une relation ne peut pas fonctionner totalement comme une ouverture conversationnelle ouvrant l'interaction et maintenant au moins la relation si elle ne l'inaugure pas. Le risque d'enclencher des émotions négatives relevant de la tristesse étant très grand, il est très important de se cantonner dans des propos qui, tout en l'exprimant, canalisent cette charge émotionnelle et c'est là que les routines conversationnelles ou toute expression plus ou moins stéréotypée feront merveille ; il faudra aussi produire des *anti-FTAs* et des *FFAs*, mais qui seront d'une autre nature que dans une ouverture conversationnelle pure. Ainsi privilégiera-t-on plus particulièrement les remerciements ou les compliments sur le caractère, alors qu'à l'ouverture il s'agissait plutôt de compliment sur l'extérieur de la personne : vêtements, site, enfants... Comme il ne faut pas non plus que la conversation tombe dans la déprime, il est important de faire part de ses projets, de construire l'avenir pour échapper au passé se clôturant. En fait, cette projection dans le futur positive l'interaction, l'empêchant de s'engloutir dans un passé désormais mort. Elle est souvent le fait des partants :

- Nous serons à Grenoble vers cinq heures, dit Bernard Alione. - Il fait un temps magnifique, dit Alissa, c'est dommage de partir aujourd'hui. - Il faut une fin à tout... Ça me fait plaisir de vous connaître... À cause de vous, Élisabeth s'est moins ennuyée ici... enfin, ces derniers jours... - Elle ne s'ennuyait pas, même avant de nous connaître (Détruire : 108-109).

Que ce soient les propos d'Alissa ou ceux de Bernard Alione, ils correspondent tous aux banalités d'usage. L'anticipation à propos du voyage de retour, donc la projection vers l'avenir, est initiée par Bernard Alione. Alissa exprime son regret dans les formules consacrées. Bernard Alione coupe la décharge émotionnelle qui risquerait de s'en suivre par une formule stéréotypée « il faut une fin à tout ». Les remerciements figurent aussi. Bernard Alione connaît parfaitement le code. C'est Alissa qui instaure la première fracture par une forme de contestation du propos de B. Alione. Néanmoins, ici, la fracture n'est pas absolue et peut encore être interprétée comme un phénomène de politesse visant à minimiser sa propre importance.

Dans le corps de ce type de conversation, devraient figurer l'évocation de souvenirs communs et les projets plus généraux de chaque groupe, ainsi que les possibilités de renouer la structure relationnelle. Et c'est là que le trio destructeur déroge à tout le code, Alissa, Max Thor et Stein ne cessent de provoquer B. Alione, étalant au grand jour les confidences d'É. Alione qui quitte la table pour aller vomir, troublant profondément B. Alione au point qu'il veuille partir au plus vite :

- Bon... eh bien, il est temps de filer... Je vais aller la chercher... le temps de descendre les valises... (Détruire : 113).

Alissa sera alors obligée de revenir au sujet normal de ce type de conversation :

- Où allez-vous en vacances ? demande Alissa. Il se rassure. - À Leucate. Vous ne connaissez peut-être pas ? [...] (Détruire : 114).

Le commentaire narratif « il se rassure » ne peut s'expliquer que par le retour à un sujet normal de ce type d'interaction.

Clôture et préclôtures seront ici assez longues, elles s'étaleront de la page 121 à la page 130 et se ponctueront par la répétition d'un « il faut partir » émanant d'Élisabeth Alione. Elles font apparaître un phénomène étrange, où un échange dilogal entre Stein et

Alissa évoque le départ comme réalisé avant qu'il ne le soit vraiment :

- Elle est partie de l'hôtel, dit Stein. - Élisabeth Alione nous a quittés, dit Alissa. Max Thor se rapproche d'eux. Il tombe dans l'ignorance des autres présences. - Aurais-tu voulu la revoir ? demande Alissa. - A-t-elle dit pourquoi elle est partie plus tôt ? Ce coup de téléphone ? L'a-t-elle expliqué ? - Non, on ne le saura jamais (Détruire : 124).

Or ce n'est qu'à la page 129 que se réalisera le départ définitif :

- Comment vivez-vous avec elle ? crie Alissa. Bernard Alione ne répond plus. - Il ne vit pas avec elle, dit Stein. [...] Max Thor se rapproche d'Élisabeth Alione. - Il y avait dix jours que vous me regardiez, dit-il. Il y avait en moi quelque chose qui vous fascinait et qui vous bouleversait... un intérêt... dont vous n'arriviez pas à connaître la nature. Bernard Alione n'entend plus rien, semble-t-il. - C'est vrai, prononce enfin Élisabeth Alione. Silence. Ils la regardent mais elle appelle de nouveau le silence sur sa vie. - On peut rester dans cet hôtel, dit Bernard Alione. Un jour. - Non. - Comme tu voudras. C'est elle qui sort la première. Bernard Alione ne fait que la suivre. Max Thor est toujours debout. Alissa et Stein, maintenant séparés, les regardent. On entend : - Les valises sont descendues. - La note, s'il vous plaît. Je peux vous donner un chèque ? Ils traversent le parc, dit Stein. Silence. - Ils passent le long du tennis (Détruire : 128-129).

Cette clôture présente l'intérêt de dissocier la clôture des trois niveaux. Les propos échangés entre Stein, Alissa et Max Thor entérinent la clôture du niveau relationnel sans qu'aucune possibilité de poursuivre la relation ne soit offerte. Le langage opère la mort symbolique de la relation. Ensuite vient la clôture du pentalogue, c'est Alissa et Stein qui mettent un terme à la conversation avec B. Alione, sur le mode conflictuel d'ailleurs, ce qui permet de justifier l'absence de salutations par autre chose qu'une troncation et c'est Max Thor qui finit, par un propos très menaçant pour la face positive d'Élisabeth Alione, l'interaction conversationnelle avec elle. Ainsi, le pentalogue se déconstruit par un éclatement d'échanges de clôture. Vient ensuite la clôture interactionnelle, la sortie de l'espace où figure une des rares interactions de « service » du texte durassien. Les échanges n'y sont d'ailleurs pas complets et existent plutôt sur le mode évocatif que purement mimétique. Les mouvements dans l'espace, la sortie de l'interaction y sont très détaillés. Ce pentalogue, s'il met fin à la rencontre, ne mettra pas pourtant fin au roman qui se clôt sur un trilogue réunissant Stein, Max Thor et Alissa.

Revenons-en maintenant plus spécifiquement à la structure du pentalogue. De nombreux procédés y sont mis en oeuvre visant à réduire le pentalogue à des gestions d'échanges majoritairement dilogaux ou trilogaux avec les mécanismes relevés pour les trilogues, les autres participants restant silencieux ou étant provisoirement sortis de l'espace conversationnel, comme Élisabeth Alione qui est allée vomir.

Les autres polylogues du premier groupe se gèrent en formation de groupes interactionnels et conversationnels, mais avec des formes d'individualisation. Ce qui permet en général de les régler en espèce de triades conversationnelles. Ainsi, dans *Les chevaux*, lorsque le groupe d'amis se rend chez les parents du démineur mort, les réseaux se forment comme suit :

L'épicier était là. Il parlait. Les vieux l'écoutaient avec attention. Ils l'approuvaient de hochements de tête. Ils se tenaient tous les trois le long du mur qui était parallèle au chemin, devant la caisse à savon. [...] Mais l'épicier lui parlait de sa vie (Chevaux : 139).

Une première triade conversationnelle est formée de l'épicier et des deux vieux. Le trilogue prend la configuration d'un locuteur vers deux allocutaires. En outre, comme cela semble la règle chez Duras, ce trilogue est consensuel. Le contenu n'est pas rapporté par le narrateur sauf sous la forme synthétique du thème traité et d'une réplique isolée :

- Et puis les familles sont tombées d'accord, dit l'épicier, et le mariage s'est fait (Chevaux : 139 ; nous soulignons).

Le « et puis » signale que tout le début de la narration a été tronqué et le thème initié prouve qu'il ne s'agit que de bribes de conversation.

Un deuxième groupe constitué des témoins non ratifiés est ensuite posé par le commentaire narratif :

Les deux douaniers, à l'ombre de l'autre mur, dormaient la bouche ouverte, le fusil en bandoulière, terrassés par l'ennui (Chevaux : 139).

Arrive enfin le groupe d'amis avec Gina à sa tête :

- Salut, dit Gina, voilà les tomates farcies au maigre (Chevaux : 139).

Cet ordre d'arrivée n'est pas neutre, il correspond à la position interactionnelle de Gina qui est fondée par une relation plus intense que ne l'a le groupe avec le trio. C'est Gina qui va fréquemment leur rendre visite et qui a donc construit avec eux toute une « histoire conversationnelle ». Elle fera donc figure de solo, d'électron libre.

Vient ensuite le troisième groupe formé du groupe relationnel habituel :

Ils s'assirent tous à l'ombre du grand mur, la vieille se poussa un peu. Sara fut entre l'homme et Ludi. Jacques était en face, à l'ombre du petit mur (Chevaux : 140).

La position de chacun y est décrite, sauf celle de Diana dont une prise de parole à la page suivante signalera la présence.

Le polylogue aura alors véritablement lieu avec une certaine spécification des interlocuteurs. Les vieux et Sara resteront relativement silencieux : deux répliques (p. 143 et 146) pour le vieux, deux répliques (p. 144 et 146) pour Sara. Quant à la vieille mère, à l'exception du nom de « saragossa » qu'elle prononce quand on lui parle de son fils, et d'une réplique qu'elle profère concernant la durée de son séjour, elle ne manifeste sa présence que par les regards qu'on lui porte et par les sons plaintifs, les larmes ou les soupirs qu'elle émet (p. 140, 143 et 146). L'épicier continue à parler de sa vie, Jacques et Ludi interviennent en intellectuels qu'ils sont sur la problématique du mariage, épaulés par Diana, personnage de femme socialisée et donc proche des hommes chez Duras. Gina, quant à elle, spécifie ses interventions dans un rôle très concret. Après la réplique des « tomates farcies », la quasi-totalité de ses propos portera sur la nourriture :

- Remarquez que j'aurais pu les faire à la viande, dit Gina, mais je n'ai pas trouvé de viande qui me convenait (Chevaux : 140). - Il est midi et demie, dit Gina. Je ne sais pas à quelle heure nous allons déjeuner (Chevaux : 145). - Assez, avec ses saloperies, dit Gina, il faut aller manger (Chevaux : 147).

Ces propos sur la nourriture viennent couper complètement la thématique générale du polylogue comme ceux, toujours très concrets, où elle demande des renseignements au trio formé de l'épicier et des deux vieux, ce qui témoigne de sa relation particulière avec eux :

- C'est vrai que dans le mariage, dit tristement Ludi, on perd la féminité. Il regarda Gina qui commençait à s'impatienter. - Quelquefois, dit Jacques, on la garde. Il ne faut pas généraliser. - Alors, dit Gina, le curé, il est venu ? (Chevaux : 143 ; nous soulignons). - L'occasion de la plus grande gentillesse, dit Ludi à voix basse, ça ou autre chose... - Alors, vous allez partir ? dit Gina à la vieille. - Ça fait quatre jours qu'on est là, dit la vieille (Chevaux : 143 ; nous soulignons).

À chaque fois, Gina initie un échange parasite qui n'a rien à voir avec la thématique du polylogue et qu'elle introduit par le marqueur « alors », que Traverso (1996 : 136) identifie comme un indicateur de rappel de thème, mais qui, ici, s'institue aussi en marqueur de conversations antérieures, puisque le thème n'a pas été abordé dans ce polylogue. Il devient un des indicateurs linguistiques de l'histoire conversationnelle des gens ou des personnages. Ce type de propos la situe une fois de plus en isolée. Gina se distingue des groupes formés aux trois niveaux de l'analyse. Indépendamment du niveau relationnel qu'elle entretient avec les autres, interactionnellement, elle ne se positionne dans aucun des micro-espaces constitués et conversationnellement, elle ne s'insère jamais dans la thématique initiée par le groupe. Quand elle daigne s'y intégrer, c'est pour reprendre ses disputes avec Ludi, comme le montre la fin du polylogue.

Cet exemple montre comment se gèrent les polylogues durassiens : des formations de groupes fortement marquées par le positionnement dans l'espace, une parole typée pour chaque groupe, à l'intérieur desquels alternent des échanges dilogaux ou trilogaux, voire tétralogaux. Le commentaire narratif prend beaucoup plus d'importance que pour les autres dialogues. Le polylogue non seulement s'identifie par des entrées ou sorties de personnages, comme pour les autres dialogues, aux locuteurs multiples, mais en plus il s'axe autour d'une même thématique. Sa fonction littéraire est de typer les caractères. Nous retrouvons enfin la grande fonction des dialogues littéraires repérée par Page (1973) : camper les caractères des personnages. Sara est la femme silencieuse et effacée ; Gina, la ménagère autoritaire au caractère très affirmé ; Ludi et Jacques sont les intellectuels. Quant à Diana, elle est la femme socialisée.

Le deuxième grand type de polylogue est celui des scènes de réception. Le fonctionnement est pareil : une gestion en plusieurs micro-groupes différents. La grande différence est que lorsqu'un groupe reste indistinct, aucun de ses membres n'atteint le statut d'individu à part entière. Tous ses membres forment une espèce de voix unique, celle de la morale sociale. Les deux grands polylogues de ce type sont celui de *Moderato* et du *Consul*. Une différence configurative existe entre les deux. *Moderato* divise les interactants en trois : Anne Desbaresdes, l'exclue, son mari et les invités dont aucun n'atteint le statut de personnage. Pour utiliser la terminologie mathématique, il y a donc trois ensembles dont deux singletons, le mari étant l'intersection entre Anne et le groupe des invités. Dans *Le consul*, figurent également trois groupes : le vice-consul ou l'exclu, le personnel d'Ambassade et leurs intimes qui arrivent à l'individualisation puisque c'est parmi eux qu'on retrouve l'ambassadeur, Anne-Marie Stretter, Peter Morgan, Michael

Richard et Charles Rossett, enfin un troisième groupe indistinct, celui des invités à ce genre de réception. Un groupe extérieur existe pareillement dans les deux romans. Dans *Moderato*, ils sont socialisés puisqu'il s'agit du personnel de cuisine, dans *Le consul*, ce sont les lépreux, exclus de la société. Les premiers feront des intrusions physiques dans l'espace interactionnel de base, les autres feront juste entendre leurs cris.

Le début de *Moderato* positionne clairement les interactants :

Ils sont quinze, ceux qui l'attendent dans le grand salon du rez-de-chaussée. Elle entre dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement. On le fit à sa place. - Anne est en retard, excusez Anne. Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. Si son incongruité la dévore, elle ne peut s'imaginer. Un sourire fixe rend son visage acceptable. - Anne n'a pas entendu (Moderato : 101 ; nous soulignons).

Les invités sont clairement posés en groupe, seul leur nombre est connu. Anne arrive, sa marginalité est très fortement désignée. Quant à son mari, il sert à deux reprises d'intermédiaire entre sa femme et les invités. Un échange dilogal global se produit entre Anne et un ou une invité(e) mais la thématique initiée autour de l'enfant et des leçons de piano laisse supposer qu'il s'agit plus particulièrement d'une femme. L'échange fait l'objet de nombreuses troncations par rapport à l'écoute³³³. Celles-ci contribuent à créer la figure de l'héroïne absente. Succèdent alors des commentaires narratifs, dont le polylogue narrativisé (cité ci-dessus) qu'émaillent quelques échanges dilogaux et des échanges de service. Des deux locuteurs de ces échanges, seule Anne est identifiée. Ils figurent, par deux ou trois exemples, la totalité des banalités qui peuvent s'échanger dans ce genre de réception, et ils ont en charge de marquer le contraste entre la parole conventionnelle et indistincte des invités et la parole évasive de non écoute et de refus d'Anne. La sortie du polylogue n'est pas marquée, ni celle de la polyade pas vraiment non plus puisque seule Anne s'exclura, les autres se contenteront de changer de pièce. La fin littéraire de la polyade ne s'identifie pas à la fin diégétique. Elle est supposée continuer quand la narration aura cessé de s'intéresser à elle :

- Trésor, dit-on. - Oui. Alors que les invités se disperseront en ordre irrégulier dans le grand salon attendant à la salle à manger, Anne Desbaresdes s'éclipsera, montrera au premier étage (Moderato : 112).

Dans *Le consul*, sont d'abord présentés l'ambassadrice et Charles Rossett par l'oeil duquel, essentiellement, toute la réception sera vue. Ensuite, survient la mention du groupe d'invités :

L'assistance est relativement nombreuse. Ils sont une quarantaine (Consul : 93).

Encore une fois, un groupe indistinct, dont seul le nombre est connu. Ce groupe s'exprime sous forme d'une voix anonyme fortement chargée de jugement :

On dit : À la dernière minute elle a invité le vice-consul de Lahore (Consul : 93).

Parole signalant la double inconvenance : celle d'avoir à la fois invité le vice-consul et celle de l'avoir fait à la dernière minute. La réplique isolée suffit à typer le discours du groupe.

À côté de cette fonction morale, la voix du groupe est celle qui véhicule aussi la

³³³ Étudiées dans le chapitre sur la gestion de l'information.

rumeur sur le plan diégétique. Sur le plan de l'économie narrative, elle sert à véhiculer l'information pour le lecteur. Cette double fonction se marque par un discours narrativisé comme aux pages 93-94, où une série d'informations sur Anne-Marie Stretter et sur le vice-consul, notamment, sont fournies au lecteur, sous forme d'échanges dialogaux entre interlocuteurs non identifiés :

On dit, on demande : Mais qu'a-t-il fait au juste ? Je ne suis pas au courant. - Il a fait le pire, mais comment le dire ? - Le pire ? tuer ? - Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens (Consul : 94-95).

C'est par ces voix aussi qu'est introduit l'espace extérieur :

- Entendez-vous crier ? - Ce sont des lépreux ou bien des chiens ? - Des chiens ou des lépreux. - Puisque vous le savez, pourquoi avez-vous dit des lépreux ou des chiens ? - J'ai confondu de loin, comme ça, à travers la musique, les aboiements des chiens et ceux des lépreux qui rêvent. - Cela fait bien de le dire ainsi (Consul : 95).

Le vice-consul apparaît d'abord comme un sujet de conversation, puis comme une forme mouvante dans cette réception. Ce n'est qu'à la page 102 qu'il aura droit à la parole. Il dansera à deux reprises en échangeant quelques propos avec ses partenaires, notamment avec Anne-Marie Stretter qu'il avait invitée contre toute convenance. Son apparition se clôturera par le scandale qu'il créera lors de son exclusion de la polyade qui succède à une exclusion verbale promulguée par Peter Morgan :

[...] le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent (Consul : 147).

L'autre groupe aura un discours de fonction. Anne-Marie Stretter joindra à ses talents de séductrice l'accomplissement de ses devoirs de maîtresse de maison :

Anne-Marie Stretter vient vers le jeune attaché Charles Rossett. À côté de lui se tient le vice-consul à Lahore. Elle leur dit qu'il faut danser bien sûr si cela leur fait plaisir, et elle repart (Consul : 96).

L'ambassadeur respectera ses devoirs de diplomate et d'hôte :

L'ambassadeur a dit à Charles Rossett : Parlez-lui un peu, il le faut. Il lui parle (Consul : 101).

Les autres aussi réagissent par rapport à leur rôle social ou relationnel :

Un vieil Anglais arrive, [...]. D'un mouvement amical il les entraîne vers le bar. - Il faut prendre l'habitude de vous servir. Je suis George Crown, un ami d'Anne-Marie (Consul : 102).

C'est à ce titre également que Peter Morgan expulsera le vice-consul.

Le polylogue se gère donc toujours de la même façon : formation de groupes, commentaire narratif plus important, parole spécifiée par groupe, alternance d'échanges et de discours narrativisé. La fonction du polylogue, beaucoup plus que dans les cas précédents, est ici de typer un milieu et son comportement. Les échanges isolés fonctionnent, un peu comme les répliques isolées, en métonymie des discours globaux.

Mais, les polylogues durassiens revêtent deux formes fondamentalement différentes. Un discours narrativisé d'une part, qui constitue vraiment une métaconversation. L'accent y est mis sur la banalité des sujets : le temps, la situation ou l'actualité. L'important est le

caractère consensuel des sujets traités. D'autre part, un discours direct où peuvent alterner tous les types d'échanges après que des groupes y ont été formés. La grande originalité y est l'apparition de ce « on » diffuseur de rumeur et porteur des jugements moraux. Cette rumeur joue un rôle à un double niveau car, si elle est rumeur pour la diégèse, elle constitue la plus grande source d'informations pour le lecteur. Ces polylogues servent à typer la société, les banalités des êtres sociaux, mais aussi à faire apparaître les caractères spécifiques des personnages dans la mesure où c'est en leur sein que la parole est la plus typée. Ils participent généralement à l'exclusion du héros ou de l'héroïne. Il nous reste toutefois à signaler que le polylogue peut prendre la forme d'une narration faite ou lue par un seul à destination de plusieurs allocutaires. Le cas se présente pour les récits de la mère ou ceux d'Ernesto dans *La pluie*, mais comme dans ce cadre il n'y a pas véritablement d'échange, ni de co-énonciation, il vaudrait peut-être mieux rattacher ce type à l'énonciation monologique.

5. Conclusion.

Il nous a donc semblé qu'une typologie prenant en compte le nombre de participants s'avérait très opérationnelle pour analyser au plus près le mécanisme littéraire. Nous avons tenté dans la mesure du possible de tenir compte également de la classification du type d'interaction. Elle montre que, chez Duras, ce sont les interactions symétriques qui sont majoritaires, avec la conversation en tête, suivie de la dispute. La discussion et le débat demeurent les grands absents de ce type d'interaction, à l'exception des *Chevaux* où quelques traces figurent dans certains polylogues et dans quelques discussions parodiques comme celles opposant notamment Jacques et Ludi sur « les nègres ». Dès lors le dialogue durassien prend plutôt la forme d'une conversation qui est à ranger d'ailleurs dans le cadre de la conversation familière avec, en son cœur, des confidences ou des co-narrations. Ce choix de faire figurer la conversation avec son lot de clichés et de banalités comme forme privilégiée du dialogue romanesque semble s'être particulièrement développé avec l'apparition du Nouveau Roman, en particulier chez les romancières³³⁴. Tout cela confirme donc en tout point les conclusions auxquelles nous ont amenée l'étude de l'émotion et de la politesse. Quant aux interactions complémentaires, elles sont représentées sous la forme d'une interview-enquête dans *L'amante*, où elle structure le récit, partiellement dans *La pluie*, où elle confine à la parodie, et sous la forme de transactions ou d'interactions de service qui existent dans la quasi-totalité des romans, mais sous une forme quantitativement peu importante.

Cette partie a fait apparaître la nécessité de distinguer systématiquement trois niveaux dans l'analyse des dialogues, à savoir les niveaux relationnel, interactionnel élargi et conversationnel strict. L'idée en elle-même n'est pas neuve, elle trouve sa source chez les interactionnistes qui les mentionnent sur un plan théorique. Néanmoins, dans les descriptions des conversations particulières, ils ne sont pas toujours suffisamment exploités et dans l'étude des dialogues romanesques, ils n'ont à notre connaissance

³³⁴ Une évolution tout à fait symétrique à celle de Duras s'est produite chez Dominique Rolin qui, à partir du *Lit*, inonde ses romans de conversations.

jamais été utilisés. Cette distinction montre comment un romancier peut en jouer, en incarnant ou non des niveaux relationnels. Chez Duras, les relations mari et femme, les relations professionnelles ou transactionnelles ne s'incarnent presque jamais au sein de ses romans ni à un niveau interactionnel, ni à un niveau conversationnel. Cette distinction fait apparaître également un décalage entre l'entrée en interactions et l'entrée en conversations, décalage qui atteint, chez Duras, des proportions souvent gigantesques pour le tétralogue. Cette scission a montré que les romans durassiens, pour la plupart, racontent une rencontre, donc d'abord une entrée en interaction, puis en conversation, et que c'est l'interaction verbale qui crée sous les yeux du lecteur la relation entre les personnages, relation qui ne durera d'ailleurs que le temps de cette interaction. Les structures relationnelles préétablies définiront des connivences interactionnelles. Le niveau relationnel a un grand impact sur l'interaction et sur la conversation à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il conditionne certains choix au niveau des rituels d'ouverture et de clôture. Ensuite, la non-envie de rentrer en relation intime avec quelqu'un va générer des stratégies d'évitement, notamment dans le cadre de la confiance. Enfin, il légitime certaines intrusions, ainsi que la ratification d'un participant conversationnel, alors qu'il intervient beaucoup moins dans la ratification interactionnelle. La division entre l'interactionnel et le conversationnel a mis en lumière la difficulté de statuer sur la position de tiers et donc de délimiter strictement triade et trilogue. Il semble que la limite se situe au niveau de la ratification conversationnelle qu'il faut donc distinguer de la ratification interactionnelle. Ainsi, en termes goffmaniens, le *bystander* fonctionnerait au niveau de la triade, alors que dès qu'il est question d'un *ratified participant* même *unaddressed* l'on se situerait au sein du trilogue. Toutefois, ce personnage silencieux, auquel les participants ne s'adressent pas, peut à tout moment basculer du côté du *bystander* et mettre en péril le trilogue.

Pour qu'un roman puisse être désigné comme triangulaire, par exemple, il faudra que les trois niveaux fusionnent, ce qui, chez Duras, est rarement le cas. Et si, dans ses romans, ce sont les dialogues qui sont majoritaires, ce sont les triades et trios qui sont les structures les plus représentées.

Cette partie a également tenté de montrer la nécessité de dégager le tétralogue des polylogues, dans la mesure où tétrade et tétralogue sont, du moins en Occident, des configurations sociales idéales et que, dans la gestion littéraire, elles n'ont ni le même fonctionnement, ni la même fonction que les polylogues ou que les trilogues. Chez Duras, le tétralogue se produit toujours lors d'une activité sociale : repas, visite, parties de cartes. Il résulte souvent d'une rencontre entre un trio et un quatrième élément, mais cette rencontre échouera systématiquement. Même s'il aboutit, la tétrade sera elle toujours vouée à l'échec, comme si la structure idéale ne pouvait être atteinte et qu'aucun quatuor ne pouvait se former durablement.

Au vu de l'oeuvre romanesque de Duras, chaque type de dialogue paraît avoir un rôle spécifique à jouer dans l'économie générale du roman. Ce rôle pourrait se résumer ainsi : le monologue fait apparaître l'intériorité du personnage ; le dialogue est la forme privilégiée des relations intimes qu'il noue et permet aussi de contraster psychologiquement les personnages ; le trilogue est la forme la plus apte à rendre la complexité des êtres, évite au romancier de tomber dans le manichéisme, offre la possibilité de mettre en lumière, en

espèce de simultanéité, à la fois un comportement humain et inhumain, de manipuler un être et d'être sincère avec un autre, et est la forme idéale du jeu de séduction ; le tétralogue met en évidence les relations sociales plutôt familiales ; quant au polylogue, il est généralement réservé aux relations sociales plus « mondaines », et sert donc aisément aux scènes « typiques », mais aussi à une description plus caractérielle des personnages et de l'héroïne dans son opposition au monde. Toutefois, seule une application systématique de cette typologie au genre romanesque pourrait vérifier la pertinence de ces conclusions pour l'ensemble du dialogue romanesque.

Dans l'univers romanesque durassien, le monologue semble généralement proscrit, sinon comme effet dans le dialogue. Le fait est à lier au parti pris de focalisation externe qui consiste à placer le lecteur en témoin d'une interaction pour laquelle il devra, comme dans la vie, faire toutes les inférences. Le dialogue est la structure conversationnelle fondamentale. Il est relié d'ailleurs à une rencontre où une relation se noue, où l'héroïne tente de s'exprimer sur le mode d'une confidence et se déroule souvent en présence d'un témoin-juge. Ce fait place la triade comme structure interactionnelle de base de l'univers durassien, avec notamment le rôle du voyeur. Le dialogue, s'il n'est pas écarté, n'est cependant pas très développé parce que Duras récuse l'approfondissement psychologique au profit d'un approfondissement plus psychanalytique. Elle l'utilise dans le cadre familial ou dans le cadre amoureux. Il sera généralement plus consensuel que conflictuel. Le tétralogue est lui toujours conflictuel : la famille généralement triangulaire exclut le nouveau venu, comme si le quatuor était une structure idéale impossible. Les polyades et les polylogues sont de l'ordre du social mondain. C'est la structure par excellence des réceptions, des dîners où la polyade s'incarne en polylogue. Par contre, les conversations dans les cafés, hôtels ou restaurants proviennent plutôt d'une réduction opérée dans la polyade par des scissions narratives dans les groupes de personnages, dans les plans romanesques, ou par des jeux de focalisation. Il fait apparaître la figure de l'exclu ou du marginal, il permet d'opposer un individu (ou une famille entière comme dans *La pluie*) au monde qui l'entoure.

Apparaît également la liaison de ces structures dialogales et des scènes romanesques : les scènes de rencontre amoureuse, de déclaration d'amour, les confidences sont liées au dialogue. Les disputes, plutôt liées au dialogue, se produisent souvent devant témoins. Les scènes de séduction aux dialogues. Les rencontres sociales sont rattachées au tétralogue, et prennent la forme de scènes de repas, de parties de cartes ou de scènes de visite. Ici s'arrêtent les scènes qualifiées de « dramatiques » chez Genette. Les polylogues correspondent aux scènes de mondantités (ou de réception) et fonctionnent en scènes typiques. Deux de ces scènes quittent leur rôle : la déclaration d'amour, qui n'atteint chez Duras jamais le statut de scène littéraire pour n'être qu'un acte de langage, et la confidence, qui loin de se cantonner à une simple scène devient le mécanisme de toute la gestion narrative, correspondant à la double logique d'une focalisation externe et d'une nécessité diégétique. Les réceptions mondaines ont toutes proportions gardées, les mêmes ampleurs que chez Proust. Quant à la scène de rupture, elle fait figure de grande absente, et n'apparaît que dans *Le marin*.

L'étude des différents fonctionnements a surtout été basée sur les dialogues reportés au style direct. Nous avons tenté de distinguer nettement les types de dialogues et les

types d'échanges, parce que, contrairement à Durrer (1994 : 112), nous ne considérons pas les dialogues romanesques comme échanges. Il y a pour nous de véritables interactions conversationnelles, donc de véritables dialogues romanesques marqués par des entrées et des sorties de personnages et correspondant parfaitement à la définition en conditions nécessaires et suffisantes que donne Kerbrat-Orecchioni de ce type d'interaction :

Pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction, il faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable mais sans rupture (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 146).

Cette définition semble tout à fait correspondre aux différents types de dialogues durassiens qui se définissent par rapport à un nombre donné de participants, dans un lieu fixé et autour d'un objet conversationnel, le tout étant « modifiable mais sans rupture ». L'argument de Durrer, selon lequel les phénomènes de troncation situent le dialogue romanesque du côté de l'échange, tombe de lui-même en fonction de cette définition, même si nous reconnaissons que les phénomènes de troncations littéraires sont nombreux et ne correspondent pas toujours à des phénomènes de troncation réelle.

Bien sûr, le dialogue romanesque peut se réduire à un seul échange ou même à une seule intervention que l'on appelle en littérature « la réplique isolée », même si l'équivalence n'est pas totale puisqu'une réplique isolée peut, chez Duras, être constituée de plusieurs interventions. L'étude de l'échange nous a conduite à distinguer nettement la structure textuelle de l'échange, qui est au maximum ternaire, composé de trois interventions, l'une initiative, l'autre réactive et la troisième évaluative, et sa structure communicationnelle qui peut démultiplier chacun des rôles structuraux. Ces échanges s'organiseront de manière différente selon leur structure communicationnelle et selon le type de dialogue où ils apparaîtront. Ainsi, nous avons constaté que Duras souligne de manière très appuyée la complétude de l'échange binaire et dilogal, notamment à l'aide des structures comme « il ne répondit pas ». L'échange ternaire est encadré par un commentaire narratif même très court. Par contre, pour l'échange tétralogue, comme il ne correspond à aucune structure de base, il sera incorporé dans une séquence organisée autour d'une même thématique conversationnelle qui, elle, sera marquée par un encadrement narratif. Au niveau des polylogues, c'est le commentaire narratif qui l'emporte même sous forme de parties de conversations narrativisées et les échanges fonctionneront en illustration métonymique du discours.

Une certaine impression d'incohérence de l'échange, ou entre les échanges, peut résulter de l'apparition d'interventions monologiques juxtaposées ou d'échanges parasites. Nous avons choisi de ne pas étudier systématiquement les conditions d'enchaînement qui font que les interventions peuvent s'enchaîner sur la thématique générale, sur le contenu propositionnel, sur l'illocutoire et/ou sur l'orientation argumentative, ni d'ailleurs les effets d'incohérence que crée leur non-respect. Nous nous sommes contentée de montrer qu'à partir du dialogue, ces conditions pouvaient se dissocier et se répartir sur deux interventions réactives, créant une fois de plus un effet d'incohérence. Mais cette incohérence donne en fait de la vie au dialogue, tant ces mécanismes se rapprochent de ceux que l'on peut constater dans les conversations réelles. Avec le paradoxe que nous

avons souligné à plusieurs reprises : plus un romancier est en rapport mimétique avec les conversations réelles, plus son texte paraît incohérent, voire absurde, parce qu'il déroge à la codification littéraire.

Toujours sur le plan de la cohérence globale de la conversation, il semblerait, au vu du texte durassien, qu'au niveau des « maximes conversationnelles », ce soit le type d'interaction verbale, ainsi que la place de l'interactant, qui détermine la priorité de telle ou telle maxime. Ainsi, pour le monologue conçu comme dialogue avec soi-même, c'est la maxime de qualité qui est fondamentale : il importe d'être sincère. Pour la confiance, type de dialogue particulier, c'est également la sincérité qui importe le plus pour celui qui se confie, ainsi que la maxime de quantité, alors que, pour le confident, c'est le respect du macroprincipe gricieu de coopération qui s'avère fondamental. Pour l'interview, c'est la maxime de relation ou principe de pertinence qui s'avère fondamental, aussi bien pour l'intervieweur que pour l'interviewé. Il nous semble donc inutile de mener un combat théorique afin de déterminer quel serait le macroprincipe. Certaines maximes s'avèrent « essentielles » pour l'existence même de l'interaction : si une confiance n'est pas sincère, ce n'est plus une confiance ; si une dispute ne respecte pas le principe de coopération, ce n'est plus une dispute.

En outre, cette étude a fait apparaître un procédé très durassien pour rendre la simultanéité de deux dialogues au sein d'une tétrade et qui consiste à décaler vers le milieu de la page la restitution du deuxième. Néanmoins, les autres modes de report existent comme le style indirect ou le discours narrativisé que Duras entrecroise, dans un jeu très subtil d'ailleurs. À côté de ces trois catégories traditionnelles, il serait bon d'ajouter une quatrième catégorie qui correspond à un métadiscours où Duras raconte une conversation. Cette quatrième catégorie que Duras baptise dans *La pluie* « histoire d'une conversation » pourrait s'appeler la narration d'une conversation et témoigne chez elle d'un mécanisme réflexif sur sa propre écriture.

Nous avons choisi d'examiner les faits au niveau des dialogues entre personnages, néanmoins, dans le cadre du dialogue fictionnel, il s'avère totalement impossible d'ignorer le double circuit communicationnel. Le dialogue entre personnages ne peut faire oublier le « dialogue avec le lecteur » et, au fil de cette étude, sont apparus plusieurs points concernant cette communication. Tout d'abord, l'aparté ne fonctionne qu'au niveau de cette communication, comme l'avait signalé Lane-Mercier. Ensuite, la « parole isolée » est pour le lecteur souvent métonymique de tout un discours. Enfin, c'est sur le plan de cette double communication qu'intervient une des grandes subversions réalisées par l'écriture durassienne où les confidences n'aboutissent jamais à un aveu fondamental, comme l'écriture romanesque n'aboutit pas à cerner l'essence du personnage. En outre, ce circuit communicationnel se situant au niveau de la macrostructure romanesque pourrait toujours contraindre l'analyste durassien à augmenter le cadre interactionnel identifié d'une unité dans la mesure où un témoin auditeur ou voyeur est quasiment toujours présent et justifie le report textuel des différents discours et des différentes attitudes des personnages à destination du lecteur.

Chacun des aspects pourrait être encore approfondi et d'autres observations surgiront certainement au fur et à mesure que les analystes des conversations ordinaires avanceront dans leur travail. Il nous a cependant semblé que, malgré quelques difficultés

dues au brouillage de l'écriture à identifier les cadres participatifs pour chaque dialogue, la typologie empruntée aux interactionnistes est beaucoup plus opératoire pour analyser le fonctionnement du dialogue littéraire que les typologies à base sémantico-pagmatique ou à base fonctionnelle, et dont les critères ne résistent pas à l'application, du moins dans une oeuvre comme celle de Duras.

conclusion générale

Cette étude, inscrite dans la lignée des travaux réalisés par Kerbrat-Orecchioni pour les interactions authentiques et dans la poursuite des pistes suggérées par Durrer, a tenté de dégager la spécificité du dialogue romanesque chez une romancière aussi particulière que Marguerite Duras, et par là-même d'apporter une contribution à l'analyse du dialogue romanesque en général. Mais avant de poser les limites du travail et d'envisager les perspectives qui en constitueraient un prolongement, il nous a semblé important de récapituler ses différents apports tant sur le plan du dialogue romanesque et de sa spécificité chez Duras que sur les plans plus généraux de la linguistique interactionnelle et de la critique durassienne.

La démarche a consisté à partir de la notion de dialogisme, et à montrer que tout texte est dans un dialogue constant avec d'autres textes (transtextualité), avec d'autres discours (stéréotypie) et qu'il est par là-même de l'ordre de la polyphonie. Cette polyphonie se retrouve aussi au niveau des instances narratives puisque outre les voix du narrateur et celles des personnages (placées en polyphonie horizontale), le texte adopte un dispositif communicationnel global de polyphonie (verticale, cette fois) où la voix de l'auteur inscrit se fait entendre, subsumant les deux autres. Mais cette voix apparaît aussi au niveau du paratexte. Toute la communication entre auteur et lecteur inscrits fonctionne sur le même modèle que les conversations ordinaires, respectant les maximes conversationnelles et les règles de politesse à condition de les réadapter au texte littéraire.

Tout dialogue de personnages ne peut alors s'interpréter qu'au sein du dispositif

dialogique (voire dialogal) qui s'instaure entre auteur et lecteur inscrits où il fonctionne en trope communicationnel à l'instar du dialogue théâtral, mais présente toutefois une différence avec ce dernier due à l'absence d'acteur pour incarner les phénomènes *non verbaux* qui alors sont à charge de narrateur.

C'est déjà à ce premier niveau du dialogue qu'apparaissent les spécificités de notre romancière.

Sur le plan du dialogue entre textes, Duras se caractérise par une quadruple attitude :

un recours à l'intratextualité où symboles, informations, stéréotypes se répondent au travers de l'oeuvre dans un réseau de signification global par lequel elle impose à son lecteur une histoire de lecture ;

une subversion totale du rapport à l'architexte dont témoignent le périphrase et les perpétuelles réécritures de son oeuvre où apparaît sa déconstruction de l'institution littéraire ;

un rapport intertextuel aux grands mythes de l'humanité, à la Bible et aux auteurs positionnés au sommet du champ littéraire, phénomène qui joint à l'intratextualité et au fait qu'elle crée sa propre mythologie est apte à la projeter au sommet de ce même champ ;

un recours systématique au métatexte, et plus particulièrement à la métaconversation où s'opère une sorte de mise en abyme des procédés d'écriture, du statut du langage et des différentes interactions.

Sur le plan du dialogue avec les autres discours - et donc avec les paroles de tous les jours - inscrit dans le phénomène global de la stéréotypie, Duras représente globalement l'aspect stéréotypé du langage ordinaire dans une série de conversations sociales ou mondaines où abondent les paroles stéréotypées sous forme de routines, de clichés et banalités. Mais si les personnages masculins socialisés utilisent à la fois les stéréotypes de pensée et d'élocution, les personnages féminins les utilisent essentiellement sous la forme d'une parole phatique qui assure leur présence conversationnelle dans un lieu dont elles sont absentes mentalement. Quant à la parole narrative, elle se dégage généralement du discours stéréotypé à l'exception d'éléments qui s'apparentent au phénomène global d'autostéréotypie. Procédé par lequel Duras rejoint l'écriture des Nouveaux Romanciers en opérant une forme de « clichage » de sa propre oeuvre, ce qui la rend, par ailleurs, facilement parodiable. Mais c'est avec l'usage des stéréotypes d'*inventio* que la romancière, par la voie de l'auteur inscrit, contribue fondamentalement à la signification de son texte. La représentation masculine échappe totalement au phénomène alors que les femmes répondent à chacun des types mis à jour par les sociologues et rejoignent la plupart des caractéristiques attribuées à l'éternel féminin. Par ce biais, Duras dénonce l'impossibilité des femmes d'exister sous une autre forme que celles des représentations offertes par la société et donc par la symbolique masculine. En

jouant sur la stéréotypie de certains discours, comme le discours politique, Duras les subvertit en profondeur et déconstruit toute forme d'idéologie.

La façon dont la romancière aborde les normes corrobore cette destruction. Des normes sont signalées mais sur le mode de l'implicite par des procédés comme l'utilisation d'un « mais » plus énonciatif que sémantique et par un recours systématique à la négation. La norme souvent de nature conversationnelle ou interactionnelle à laquelle le personnage contrevient devient ainsi objet d'inférences pour le lecteur. Les normes idéologiques sont alors remplacées par des normes interactionnelles ou conversationnelles qui n'étant jamais explicites évitent une vision moralisante de l'auteur inscrit. C'est aussi par le déplacement constant des scripts ou scénarios - donc de ce qui constitue une autre forme de norme - que Duras subvertit fondamentalement l'idéologie dominante. À la différence de certains autres romanciers où elles figurent au sein de la fonction idéologique exercée par le narrateur ou par certains personnages, les normes sont, chez la romancière, à rétablir par le lecteur et s'inscrivent alors profondément dans la communication entre instances inscrites.

Duras a d'ailleurs une façon bien à elle de gérer la communication avec le lecteur : tout est sur le mode déceptif. Cette communication dévie perpétuellement l'attente du lecteur en ne respectant aucune des règles conversationnelles et en dérogeant aux lois de politesse. Les informations n'apparaissent pas où elles devraient figurer selon les lois romanesques, un véritable travail d'inférences et de rétro-interprétation est à faire par le lecteur. Le tout aboutissant à un non savoir qui rejoint celui du narrateur et dont la représentation symbolique au sein de l'oeuvre romanesque figure dans *L'amante* sous la forme du non-dévoilement du lieu où se trouve la tête de Marie-Thérèse Bousquet. Le désintérêt éprouvé alors par l'intervieweur pour Claire Lannes devient métonymique de celui de l'auteur et du lecteur pour le personnage. Mais cette communication est déjà déceptive sur le simple plan du paratexte qui subvertit titre et genre et qui fusionne réel et fictionnel (rôle essentiel conféré aux postfaces et à l'épître public). Globalement, Duras veut agir sur son lecteur, et veut l'indigner. Toute son oeuvre romanesque est à voir comme l'argumentation d'un « devoir éprouver », seul espoir qui reste au romancier après l'échec constaté d'une possibilité d'action. Le langage, et derrière lui l'écriture, s'avère inapte à changer le monde, même si Duras souligne à plusieurs reprises son aspect performatif. La parole ne peut être action et l'écriture devient tragique par la répétition de son espoir d'action.

Au travers de cette communication se font jour les représentations de l'auteur tel qu'il s'inscrit dans son texte et du lecteur tel que le texte le programme. La romancière y apparaît comme un être subversif, amoral, refusant toute forme de discours préétabli, tout moule du « prêt à penser », pratiquant une forme d'autodérision perpétuelle et voulant par son écriture profondément agir sur le monde dans le même temps qu'elle en constate l'impossibilité. Elle devient par là-même fondatrice de ce que Martin (2000) appelle une « littérature polico-émotive ». Mais sa grande force est de réunir sous une même image son moi médiatique, son moi inscrit dans le texte et de les faire adhérer tous deux à l'image de ses héroïnes continuant ainsi la fusion - d'autres diraient la confusion - entre réel et fictionnel. Le lecteur durassien tel que le texte le programme doit alors être profondément perméable à l'émotion, prêt à casser ses systèmes idéologiques, ses

préjugés moraux (des personnages - gens du quartier, mari, voix du « on » - vont à ce niveau lui servir de repoussoir), apte à rentrer dans une lecture où tout le travail est à faire pour reconstruire le sens et surtout être susceptible d'entretenir véritablement une histoire de lecture avec la romancière.

Quant au dialogue de personnages sous toutes ses formes de retranscription, il a été étudié plus particulièrement au travers de trois paramètres : la communication non verbale, la politesse et l'émotion pour aboutir à une typologie des grandes interactions du texte, articulée à la notion de scènes.

L'étude de la communication *non verbale* - à charge généralement du narrateur - a opéré une deuxième ouverture sur ce qu'il est convenu d'appeler dialogues de personnages où généralement ne sont étudiées que les paroles proférées lors de scènes dites dialoguées. Non seulement sous cette appellation y ont été étudiées toutes paroles quel que soit leur mode de report mais aussi tout ce qui est susceptible d'accompagner cette parole (statiques, cinétiques, gestuelle et tous les phénomènes paraverbaux). Deux éléments ont contribué à ce choix : d'une part le travail des interactionnistes qui ont montré à quel point langage verbal et non verbal étaient indissolublement liés et d'autre part la nature même du corpus retenu. La romancière attache, en effet, une importance particulière à tout ce qui relève du langage non verbal qu'elle fait commenter par son narrateur avec une extrême minutie au point que la partie narrative de ses romans se réduit souvent à ce type de commentaire, associé à quelque description de lieu. C'est d'ailleurs par des signes non verbaux que s'effectue la véritable communication entre les personnages et c'est la caractérisation de leurs attitudes dans la communication qui remplacera la traditionnelle psychologie des personnages.

Émotion et politesse ont permis à la fois d'affiner le mécanisme conversationnel, l'image des personnages en tant qu'interactants et surtout de définir le nouveau statut des dialogues qui, à partir des *Chevaux*, se présentent bien plus comme conversations sociales ou mondaines avec leur lot de clichés et de banalités et comme des conversations familiales (ou intimes) avec leurs deux modes de réalisation, la confidence ou la co-narration, que comme des dialogues. Le noyau central en est l'émotion qui devient sujet de discussion, objet des négociations et qui est tout à la fois éprouvée par le locuteur et suscitée par son discours. S'y retrouvent alors toutes les émotions fondamentales des biologistes, psychologues et anthropologues. L'émotion est d'ailleurs le moyen privilégié d'appréhender le monde, loin de la rationalité et du langage organisé. Le mode de communication répertorié par les sociologues comme plus essentiellement féminin envahit ainsi tous les romans et Duras remplace dans son écriture le mode de communication dominant par le mode dominé. Du dialogue argumenté ne reste plus que sa parodie et la dispute (avec sa variable, la scène de ménage) parce qu'elle est particulièrement reliée à l'émotionnel. L'émotion visée est donc représentée dans le texte et une série de procédés tentent de la produire chez le lecteur sans qu'aucune certitude ne puisse être émise quant à l'effet réellement atteint, bien que, dans le cas de Duras, de nombreux lecteurs témoignent de leur rapport émotionnel à l'oeuvre.

Quant à la typologie élaborée, à l'instar de ce que font les linguistes par rapport au nombre de participants, elle a permis de montrer la non-correspondance entre les structures relationnelles, interactionnelles et conversationnelles. Si trio et triade dominant

les romans durassiens par leur aptitude à rendre les mécanismes de séduction, par leur lien avec le voyeurisme et par leur rapport avec le couple adultère, ce sont les dialogues et les polylogues qui dominent les structures conversationnelles. Une place particulière est accordée au sein de l'univers durassien aux tétrades, structures des interactions sociales familiales (par opposition aux polylogues qui sont plutôt des structures de mondanités). Tout le rituel de formation et de dissolution est mis en scène, correspondant à la socialisation de ce type d'interaction qui aboutit toujours, chez la romancière, à l'exclusion du quatrième, montrant ainsi l'échec des rapports sociaux. Les formations des différentes structures interactionnelles par entrées et sorties de personnages permettent d'assurer une sorte de continuum entre les différents échanges. Si l'effet monologue n'est pas à rejeter, le monologue intérieur n'apparaît que très rarement. Enfin, la typologie a permis d'opérer un lien étroit avec les scènes traditionnellement répertoriées par la critique littéraire : les dialogues sont généralement liés aux scènes de rencontre (souvent amoureuse), aux confidences, aux scènes d'aveu, aux scènes de jalousie, de rupture (deux grandes absentes des romans à l'exception du *Marin* où figure une scène de rupture), aux scènes de déclaration d'amour, mais chez la romancière ce sont les scènes érotiques (pas toujours dyadiques, d'ailleurs) qui remplacent ces dernières ; les triades et trilogues occupent une place particulière puisqu'ils sont fondamentalement reliés à la séduction et aux scènes érotiques qui se passent souvent en présence d'un voyeur ; les tétrades et tétralogues sont liés aux scènes de repas et de visite et aux parties de cartes, les polylogues aux scènes de réception et aux scènes de bal qui relèvent plus particulièrement des scènes typiques. Il semble que ce soit le trilogue qui opère une première rupture fondamentale dans la transcription romanesque parce qu'il demande une détermination plus grande des partenaires de la communication et qu'il permet l'apparition du trope communicationnel. La deuxième rupture se situe aux alentours du pentalogue à partir duquel il devient très difficile de rendre la totalité de la conversation au discours direct. L'indirect, le récit de paroles et quelques échanges au style direct deviendront alors le mode de représentation privilégié des polylogues.

Sur le plan d'une poétique du dialogue, cette étude a permis d'affiner particulièrement deux des quatre aspects traditionnellement envisagés sous cet intitulé à savoir le rapport du dialogue et de son « référent non fictif » ainsi que le lien entre dialogue et partie narrative.

En ce qui concerne tout d'abord le rapport du dialogue romanesque et des conversations authentiques, on pourrait affirmer que, chez une romancière comme Duras, les mécanismes régissant les conversations réelles sont dans leur ensemble assez bien respectés. La structuration des dialogues pouvant à tout moment être coupés (comme les conversations authentiques) par des commentaires sur le site ou par des échanges de service, le rôle des éléments *non verbaux*, l'utilisation des clichés, la reproduction des rituels et la place très importante conférée à la politesse linguistique qui régit fondamentalement toute interaction sont remarquablement mis en scène par la romancière. Le roman fonctionne même à ces différents niveaux comme une espèce de loupe du réel. C'est cet effet grossissant qui permet de renvoyer, sous forme d'interrogations, une série de mécanismes mis ainsi en lumière par la romancière aux analystes des conversations réelles en les questionnant sur leur pertinence en contexte

authentique

Bon nombre de ces interrogations concernent le domaine de la politesse : elles vont du rôle du rire et du sourire et de leur liaison, avec respectivement la face positive et négative, à la question plus délicate de subdiviser chacune des faces en fonction de la représentation sociale ou humaine que l'on a de soi-même, en passant par l'affinement des modèles pour tout échange à plus de deux participants où apparaît le rôle très délicat sur le plan de la politesse du témoin.

C'est aussi pour les trilogues qu'est apparue la nécessité d'analyser plus en profondeur le passage du tiers du statut de témoin à celui de participant ratifié et par là même de s'interroger sur les conditions d'existence d'un trilogue. L'analyse des romans durassiens semble montrer qu'à la différence du dialogue, le droit des participants n'est pas acquis et doit se négocier alors que, par contre, le devoir de parole diminue grandement. Un silence d'un des participants est beaucoup plus menaçant en dialogue qu'en trilogue ou en polylogue. Une scission claire est alors apparue entre niveau interactionnel et niveau conversationnel que le roman grossit par sa possibilité de disjoindre fondamentalement les deux niveaux. Et il nous est alors apparu qu'il aurait été intéressant dans le cadre de l'étude des conversations authentiques de distinguer plus nettement les entrées et sorties en interactions, des entrées et sorties en conversation et d'incorporer pour ces deux niveaux plus systématiquement les paramètres relationnels. Sur le plan plus strictement relationnel, il semble que, lorsque la relation est à dominante horizontale, ce soit les enjeux de pouvoir qui fassent l'objet des négociations alors que, lorsque la relation est à dominante verticale, ce soit plutôt la dimension affective qui se négocie lors des interactions. Le texte durassien a également attiré l'attention sur l'importance sociale du tétralogue qui, chez elle, prend souvent la forme d'un 3 +1 avec l'exclusion du quatrième. Il semble que l'étude de cette structure reste le parent pauvre des études de la conversation. L'analyse du monologue a fait apparaître la nécessité d'utiliser la spécification des termes « soliloque » et « monologue » et de vérifier la non-pertinence des maximes conversationnelles et des règles de politesse dans ce contexte, exception faite du problème de la sincérité.

Sur le plan des maximes conversationnelles (ou lois du discours) s'est aussi posée la question du macro-principe. Il nous a semblé, toujours au vu des dialogues durassiens, que selon le sous-type d'interaction et selon la position globale de la personne dans l'interaction le principe prioritaire variait. Ainsi, la loi de sincérité (ou maxime de qualité) semble prioritaire pour le monologue et pour le locuteur d'une confidence, alors que pour le confident c'est le principe de coopération qui prime. De même, si la priorité du principe de coopération ou de pertinence peut se discuter pour les conversations authentiques, dans la communication littéraire les deux maximes se partagent la première place, alors que la maxime de qualité est inopérante.

Sur le plan plus particulier de la confidence, le texte durassien a montré la nécessité d'incorporer dans son analyse en contexte réel le problème de la confidence non souhaitée par le confident et d'analyser les stratégies d'évitement qu'il met alors en place.

Enfin, l'on pourrait se demander également si dans les interactions réelles, la troncation est toujours à charge du locuteur et s'il n'existe pas non plus des troncations par rapport à l'écoute qui résulteraient d'une absence mentale de l'allocutaire ou plus

généralement d'un éloignement spatial ou mental comme dans *Moderato*, *Le ravisement* ou *Le consul*.

Mais si le dialogue romanesque reproduit les mécanismes des interactions authentiques en les grossissant, il n'en est pas pour autant dans un rapport mimétique avec elles. Ainsi, au fil de l'analyse, sont aussi apparues certaines de ses spécificités.

La première réside dans le fait que tout dialogue romanesque s'inscrit dans un autre circuit de communication et qu'il fonctionne donc en gigantesque trope communicationnel à destination du lecteur. C'est par rapport à ce double circuit que naissent certaines formes d'humour chez la romancière.

La deuxième est qu'au vu de sa linéarité et de son caractère éminemment verbal, toute la simultanéité des conversations authentiques doit se linéariser. Les indications non verbales ou paraverbales qui accompagnent les propos se trouvent, dans le texte romanesque, distribuées entre le discours attributif et les commentaires narratifs. Tout propos est ainsi susceptible d'être entouré de mention narrative. Des ambiguïtés peuvent d'ailleurs naître dans l'identification de la réplique commentée. Quant à la simultanéité des conversations d'interactants partageant le même espace interactionnel, elle n'est pas directement représentable. En théorie, c'est le narrateur qui s'en charge sous la forme d'un récit de paroles. Duras, elle, innove en utilisant la disposition paginale pour tenter de rendre l'effet de simultanéité. Mais la romancière peut, par contre, vouloir accentuer la linéarité par des mécanismes de décomposition produisant une mise en valeur de l'énonciation et de micro-effets de suspens. Ainsi, elle décompose les actes de langage en ses trois éléments : illocutoire, contenu propositionnel et perlocutoire, et il n'est pas rare qu'elle inverse, en débutant par le perlocutoire, l'ordre scriptural traditionnel qui, quand décomposition il y a, commence généralement par l'illocutoire. Le procédé est abondamment utilisé et rejoint une autre décomposition - à effet de ralenti cette fois -, à savoir celle du procès en ses différentes valeurs aspectuelles. Elle disloque aussi la phrase au travers de plusieurs répliques créant ainsi ce que nous avons appelé un effet de co-énonciation.

Une troisième différence provient de la possibilité de disjoindre totalement le plan interactionnel et le plan conversationnel en jouant sur la focalisation et sur les plans du récit mais aussi en distendant les entrées/sorties en interaction et les entrées/sorties en conversation.

Une quatrième différence est liée à la présence du narrateur qui peut commenter les intentions des personnages et les comparer à l'effet réellement produit ou commenter l'acte conversationnel par rapport aux normes, lois ou règles qui le régissent. Ces deux aspects ont été fortement atténués par Duras qui choisit respectivement le behaviorisme et l'implicite, plaçant ainsi le lecteur dans un état fort similaire à celui d'un témoin d'interactions réelles qui observerait les signes *non verbaux* pour interpréter l'interaction qui se déroule devant ses yeux et qui utilise les normes incorporées depuis sa tendre enfance pour les évaluer ou les juger. Mais le narrateur a aussi la possibilité de souligner en les ponctuant de marqueurs (chez Duras, ce sont généralement des marqueurs non verbaux) les répliques, les échanges, les dialogues ou les interactions. Duras privilégie l'unité de l'échange ainsi que les formations et dissolutions de tétrades qui, chez elle, sont

très marquées. Mais, il lui arrive aussi de signaler assez fortement l'unité de la conversation en la présentant sous forme de scènes théâtrales ou en la faisant correspondre à des parties de roman.

La cinquième différence émane de l'hétérogénéité fondamentale des codes. Le code littéraire est profondément différent du code oral. Du fait du double circuit communicationnel dans lequel ils sont utilisés, certains échanges comme les rituels d'ouverture ou de clôture qui n'informent pas véritablement le lecteur font l'objet d'une troncature. Lorsqu'un romancier les reproduit en parallélisme à ce qui se passe dans la vie, donc avec une intention de vie, ils doivent être remotivés par rapport à l'économie du roman, ou alors ils encourent le risque de provoquer un effet de non réel surtout en contexte de polylogue. Par contre, le romancier peut profiter du double circuit pour harmoniser les échanges d'ouverture et de clôture respectivement avec le début et la fin de roman. Duras utilise parfois le procédé pour la clôture. Le code graphique est aussi beaucoup plus pauvre que le code oral, aussi un même signe est-il souvent polysémique et des absences de signes à l'oral peuvent constituer des signes à l'écrit, comme dans le cadre du silence. Cette différence de code explique aussi que lorsqu'une romancière comme Duras respecte assez fondamentalement le mécanisme des conversations réelles - on croirait parfois lire une illustration des mécanismes mis en lumière par les interactionnistes - un effet d'irréel s'en dégage comme dans *Le square* ou dans *La pluie*.

La sixième grande différence réside dans le fait que dans les interactions authentiques, les partenaires sont en négociation constante pour leur statut, pour leur rôle et pour leur place dans l'interaction. Dans le dialogue littéraire, aucune de ces négociations ne correspond à une nécessité fonctionnelle puisque tout est en fait préétabli par le romancier, aussi ces diverses négociations n'existent-elles que sur le mode de la représentation. En général, ce sont les négociations de statut ou de rôle sociaux (nous l'avons vu chez Balzac avec Pons ou chez Proust pour le dialogue entre le Baron de Charlus et Mme Verdurin) qui intéressent les romanciers, parce qu'elles créent une tension romanesque. Chez Duras, si ces représentations existent dans *Le barrage* et dans *Le consul* où elles prennent la forme de véritables négociations, si elles sont présentées comme résultats dans *La pluie* ou dans *Les chevaux*, ce sont bien plus les négociations de positions conversationnelles (locuteur/allocutaire, lutte pour la thématique abordée) qui sont illustrées en créant ainsi souvent un « effet monologue ».

Enfin le dialogue de personnages, même s'il est représentation de paroles, est néanmoins un fragment du discours littéraire. Il se trouve pris dans une double contrainte : ne pas déroger à la vraisemblance (ne reprochait-on pas à Gide de mettre des subjonctifs imparfaits dans la bouche des bonnes ?) tout en portant les marques du littéraire. Aussi le romancier doit-il styliser ses dialogues. Il le fait soit en forçant le style oralisé, soit en n'effectuant pas de coupure de style entre la partie narrative et la partie dialoguée. La problématique rejoint alors celle de la poétique.

Ceci nous conduit au deuxième grand problème abordé par la poétique du dialogue : celui de la continuité entre voix narrative et voix de personnages qui a été étudié essentiellement sous l'angle du discours rapporté mais qui se pose en bien d'autres termes. Duras assure souvent une forme de continuité de l'ensemble. Elle utilise fréquemment un personnage-narrateur et quand elle recourt à un narrateur

hétérodiégétique, elle le pose comme une voix et un regard dans le texte (les « non », les « on dirait », les différents déictiques, les topicalisations en sont les marqueurs manifestes), ce qui a pour conséquence de lui permettre de s'exprimer de la même manière que les personnages qu'il décrit. Elle lui fait également commenter les attitudes des personnages. Mais elle unifie les deux parties par un rythme unitaire et une syntaxe similaire, pareillement marquée par des phénomènes de topicalisation. Elle recourt parfois aussi à un procédé de « contamination narrative » où le narrateur finit par s'exprimer totalement à la manière des personnages. Le travail d'harmonisation se centre donc plus sur la partie narrative que sur les parties dialoguées. Au niveau du style oralisé, toute forme de sociolecte ou d'idiolecte est généralement bannie sauf dans *La pluie*, mais le choix d'une présentation graphique proche du code théâtral casse la problématique du continuum des parties, et dans *Emily* où, pour rendre le parler des personnages, Duras préfère utiliser l'anglais à toute autre tentative de notations paraverbales. Toutefois, derrière cette continuité, des formes de rupture existent, mais elles se situent au niveau plus subtil de l'utilisation des stéréotypes communs qui apparaissent au sein du langage chez les personnages, alors qu'ils n'existent pas dans le discours narratif.

En outre, cette étude du dialogue a également permis de mettre en lumière certains aspects de l'écriture de la romancière qui n'avaient jamais fait véritablement l'objet d'une analyse systématique, d'affiner l'étude des personnages durassiens et de revenir sur certains poncifs véhiculés au fil des analyses, nous pensons essentiellement à ceux qui concernent la figure passive de l'héroïne et à ceux qui concernent le langage et la communication. L'on pourrait penser aussi au côté humoristique de la romancière.

Tout d'abord, Duras est bien, comme Gelas l'a remarqué, une analyste des interactions et des conversations à l'égal de Proust. Ses romans, que la romancière définit souvent comme des romans de rencontre, pourraient se définir aussi comme des romans de conversations. Cette façon de faire prédominer la conversation au sein de ses romans correspond profondément à la volonté de l'écrivain de ne pas véhiculer une idéologie, ni une pensée unitaire sur le monde. Son écriture se situe alors toute entière dans ces représentations des conversations et dans leur analyse transmise par le biais d'une minutieuse observation de la part du narrateur ou de fragments métaconversationnels où Duras reproduit l'essence même de différents types de conversations ou de rencontres conversationnelles. Ce sont ces conversations et leurs commentaires qui gèrent la progression des informations à destination du lecteur et donc la progression de la diégèse. C'est également l'attitude interactionnelle qui définit le personnage remplaçant la traditionnelle psychologie. Cette attitude peut même fondamentalement changer selon le type d'interactions où le personnage se situe. Une Lol V. Stein posée comme silencieuse se révèle un fin stratège en présence du couple Tatiana-J. Hold et une Anne Desbaresdes, particulièrement absente et silencieuse, réduisant sa conversation à de simples phatiques lors des leçons de piano ou lors de la réception qui a lieu à son domicile, se révèle très active et très stratégique dans ses conversations avec Chauvin.

Mais Duras va plus loin encore dans l'importance qu'elle confère aux formes de conversations et l'on pourrait presque affirmer que la romancière s'amuse à illustrer dans chaque roman une modalité ou un type différent de conversation. Ainsi *Le square* est-il le roman de la politesse. Le texte va jusqu'à saturation des marqueurs. *Les chevaux* se

centre sur les différentes formes de conversations familières. *Abahn* est une tentative de représentation du discours politique. *L'amante*, une reproduction de l'interview. *Moderato*, *Le ravisement* et *Le consul* jouent sur le contraste entre conversation intime sous forme de dialogue et conversation mondaine sous forme de polylogue. *Les yeux* joue sur la saturation de la conversation émotive et émotionnelle. *Détruire* et *Emily* constituent deux gestions différentes de la tétrade et du téralogue. Si *Détruire* se risque à mettre en scène de véritables téralogues, *Emily* préfère généraliser leur gestion en dialogues simultanés, formes d'une polyphonie horizontale représentée graphiquement dans le texte et débutée dans *Détruire*. Un roman comme *L'amour* s'exerce à la gestion des triades et des trilogues. Quant à *La pluie*, dernier roman de Duras avant le très particulier *Amant de la Chine du Nord*, il synthétise tous les types de conversations, comme il synthétise d'ailleurs toute la thématique durassienne. Il y a donc, chez Duras, un aspect ludique (qui confirme le jeu sur l'architexte), un jeu profond sur l'écriture, comme si elle s'amusait, à chaque fois, à essayer une nouvelle représentation des interactions et à tenter une nouvelle expérience des limites. Comment s'étonner dès lors que son évolution romanesque corresponde à une évolution des conversations représentées et du commentaire narratif qui les accompagne ?

Est apparu également le rôle central joué par l'émotion au sein des différentes interactions et de la tension que celle-ci entretient avec la politesse dont elle fracture les codes et les règles. Par cet avènement des conversations émotionnelles liant fondamentalement l'héroïne (mais aussi le vice-consul ou Ernesto) et l'être à l'écoute, la romancière fait émerger au coeur de ses romans le mode de communication considéré par les sociologues comme féminin. La problématique n'est pas neuve. Marini (p. 51-52) dans son étude psychanalytique, a déjà montré en 1977 à quel point le langage durassien « s'attaque à l'organisation du discours, supprimant les enchaînements, cassant le déroulement linéaire par des effets de répétition, ménageant des suspens, des espacements, des coupures, des distorsions multiples, donnant la priorité au mot sur la phrase ». Elle a relié cette destruction à celle de l'ordre symbolique du langage et cite Duras elle-même : « Peut-être il n'y a que les femmes qui écrivent », déclaration que Marini accompagne d'un « à mi-chemin du langage comme système au masculin et de la parole des fous ? ». Mais si le langage employé est de l'ordre de la destruction, la communication représentée est de l'ordre de la réhabilitation puisque c'est le mode de communication féminine trouée d'émotion et à la recherche de son langage qui est majoritairement représenté. Mais ce mode de communication n'est pas l'apanage des seules femmes, comme l'écriture féminine n'exclut pas les hommes-écrivains, et l'on comprend mieux les dénégations de la romancière quand les féministes militantes ont voulu récupérer son discours. Dans la féminité, Duras voit une aliénation profonde aux représentations masculines (dénoncée par les images stéréotypées de ses héroïnes), une non-accession à l'ordre symbolique du langage et à l'écriture, une dépossession profonde du mode de communication dominant (dénoncée par l'usage des phatiques et par les troncations par rapport à l'écoute). Dans ses romans, ce qu'elle représente c'est une communication émotionnelle en quête du langage. Quête qu'elle voue à l'échec d'ailleurs parce qu'il manque le « mot », le « mot-trou » et que, faute de ce mot, la femme « ne sera ni dieu ni personne », comme elle voue à l'échec la tentative d'Emily d'accéder à l'écriture. Le féminisme durassien est à la fois victorieux parce qu'il impose un mode de

communication et inscrit dans l'impossibilité d'exister, mais il n'est en rien primaire ou manichéen.

Les personnages durassiens, quand ils accèdent à un statut individuel, sont fondamentalement des êtres d'émotion et de passion mais si la passion ne peut être objet de langage ni donc d'écriture - la romancière rejoint sur ce plan la position de Barthes -, l'émotion l'est en permanence. En général, les études sur Duras ont tenté de les caractériser en langage « psy- », signalant au passage telle ou telle attitude. Or la romancière récusé à la fois cette dimension psychologique et psychanalytique. Il nous a donc semblé que leur analyse pourrait être totalement réorganisée à la lumière de leur comportement conversationnel et interactionnel. Les paramètres comme les types d'émotion, les faces, les stéréotypes, les normes, leur attitude verbale et non verbale devraient permettre non seulement leur caractérisation mais encore leur typologisation. Ainsi, au fil de l'analyse, est apparue une image de l'héroïne durassienne et des personnages comme le vice-consul qui lui sont assimilés. Elle pourrait se définir comme suit : une femme posée comme silencieuse, mais qui souvent parle beaucoup, très transgressive tant au niveau de la morale qu'au niveau de ses comportements interactionnels, grande utilisatrice de clichés lors des conversations sociales, portant en elle une honte et une peur fondamentales, sensible à la fusion d'Éros et de Tanathos, lieu même de toute émotion, mais peu soucieuse de sa face positive qu'elle autodétruit en n'y incorporant pas la dimension sociale, envahisseur du territoire des autres et hautement stratégique dans l'ensemble des interactions à enjeu existentiel. La romancière la désigne souvent par une attitude interactionnelle qu'elle pose en définition de l'être : Jeanne est celle qui se tait ; Emily, celle qui regarde le sol ; le vice-consul, celui qui tire sur les lépreux ou celui qui crie ; l'homme des *Yeux* est celui qui ne répond pas ou celui qui écoute. Quant aux mères des héroïnes, elles sont des figures de colère. Elles insultent et frappent. Les femmes sociales comme Diana, Tatiana, Claire ou Anne-Marie Stretter se caractérisent par une souffrance, un respect des normes sociales et interactionnelles, par une conformité au désir masculin, elles connaissent les rituels des conversations et sont capables de truffer leurs conversations de banalités. Elles préservent leur territoire, ont conscience de toutes les dimensions de leur face positive et attaquent assez fréquemment celles des autres. La bonne des *Chevaux* leur ressemble beaucoup. Quant aux autres, celles que le texte réduit à leur simple fonction comme le professeur de piano ou les patronnes de bistrot, ou même la bonne du *Square*, elles se caractérisent par un langage de fonction. Les hommes sociaux (maris, invités de l'ambassade) incarnent la norme, le langage établi et s'ils envahissent assez peu le territoire des autres (ou le territoire du texte d'ailleurs), ils ne se privent pas d'attaquer les faces positives. Les êtres destructeurs comme Alissa, ou comme les frères aînés de la romancière-personnage, envahissent le territoire des autres, attaquent leurs faces positives et sont en dehors des normes sociales. Restent les différents êtres à l'écoute assimilables à la figure de confident. Leur attitude globale est celle d'une profonde empathie, ils coopèrent fondamentalement à l'élaboration d'un langage, mais ils menacent en permanence - sans l'agresser - la face positive de leur interlocutrice en ne lui conférant aucune dimension sociale et envahissent en permanence son territoire par la quête dans laquelle ils sont de l' « être » de cette femme, un jour rencontrée et dont la douleur et le désarroi les ont touchés. Bien sûr, ceci n'est qu'une ébauche de l'utilisation que l'on pourrait faire des

différents paramètres pour tenter de définir et de classer les personnages de l'oeuvre romanesque.

Cette analyse remet donc fondamentalement en cause les critiques qui dénoncent le caractère artificiel des dialogues durassiens - ils en sont restés au niveau de l'effet produit par une dérogation systématique faite au code romanesque - et ceux qui n'ont vu de l'héroïne durassienne que ses silences, son absence, sa passivité et son évanescence, sans avoir vu son aspect stratégique et fondamentalement bavard. Ils ont considéré son attitude dans les interactions sociales comme caractéristiques de son être.

Enfin, Duras est aussi apparue comme quelqu'un non dénué d'humour, mais son humour n'est pas représenté dans le texte car, même si les personnages rient beaucoup, le lecteur ne rit pas de ce qui les fait rire. Il se situe plutôt dans la communication avec le lecteur dans l'espèce de distance entre représentation et connaissances partagées. Il apparaît dans les parodies des romans policiers, des romans à l'eau de rose ou des dialogues argumentatifs mais aussi dans les déconstructions des clichés (« on n'est pas des éléphants », « un ange passe ») et dans certaines audaces de la romancière.

Bien sûr, nous ne prétendons nullement avoir épuisé le sujet du dialogue romanesque chez une romancière comme Marguerite Duras, mais simplement avoir jeté les bases de ce que l'application du travail des interactionnistes pouvait apporter à l'étude d'une romancière qui se révèle être une fine observatrice des interactions réelles et qui fait une tentative originale de leur représentation dans son oeuvre. Mais une étude plus systématique des actes de langage, de la cohérence des répliques et des polylogues resterait à faire, comme devrait être faite la comparaison systématique entre les entretiens mis à l'écrit (*Les lieux* ou *Les parleuses*) et les dialogues romanesques, parce que de tels documents constituent une étape intermédiaire entre les conversations orales et leur représentation littéraire. Des spécificités des dialogues romanesques devraient y apparaître. Il faudrait aussi profiter des transpositions filmiques ou théâtrales pour examiner de manière très systématique les différences entre ces types de dialogue et le dialogue romanesque. Nos observations à ce sujet sur base des oeuvres cinématographiques et théâtrales citées dans l'introduction sont restées bien maigres : elles ont consisté à montrer qu'un équilibre plus rigoureux des répliques était réclamé au théâtre et donc qu'*a contrario* le roman permettait des écarts plus grands entre personnages et que les films ne pouvaient échapper à la socialisation. Toutefois, il nous a semblé qu'une piste serait à rechercher dans l'enchaînement des répliques pour différencier le dialogue romanesque du dialogue cinématographique. Nos comparaisons entre *Les enfants* et *La pluie* montrent que Duras change souvent l'ordre des constituants mais les résultats obtenus sont encore trop empiriques et nous auraient amenée, pour être traités plus conceptuellement, aux vastes problèmes de la topicalisation des énoncés et de la cohérence textuelle à l'écrit et à l'oral, aussi avons-nous préféré ne pas les incorporer à l'analyse.

L'émergence récente de la problématique du dialogue littéraire et celle guère beaucoup plus ancienne des supports linguistiques qui la soutiennent ne permettent pas encore d'élaborer une théorie générale du fonctionnement du dialogue romanesque mais il semble que les paramètres dégagés dans cette étude mériteraient d'être appliqués à d'autres oeuvres romanesques, voire à l'ensemble de la littérature romanesque, pour

tenter d'élaborer une histoire littéraire des dialogues. Ainsi, examiner l'ensemble des dialogues romanesques à partir de *La chanson de Roland* sous le prisme de son articulation avec le dialogue entre instances narratives, envisager les tensions qui s'y produisent entre politesse et émotion, repérer l'utilisation qui y est faite des stéréotypes et des normes, examiner comment s'associent communication *non verbale* et verbale pour enfin appliquer la typologie des interactionnistes aux différentes interactions qui s'y nouent permettraient sans doute de construire une théorie générale mais aussi d'éclairer bon nombre d'oeuvres sous un jour nouveau. En vue de prouver cette assertion, nous terminerons par l'analyse du début d'une oeuvre médiévale, *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes³³⁵, pour montrer à quel point les paramètres retenus de manière somme toute assez empirique pour l'étude de Duras sont non seulement transférables mais aussi opératoires pour l'analyse d'autres oeuvres.

Le texte commence, comme toujours chez Chrétien de Troyes, par un prologue :

Li vilains dit en son respit Que tel chose a l'en en despit, Qui mout vaut mieuz que l'en ne cuide. Por ce fait bien qui son estuide 5. Aorne a sens, quel que il l'ait ; Car qui son estude entrelait, Tost i puet tel chose taisir Qui mout venroit puis a plesir Por ce dit Crestiens de Troies 10. Que raisons est de totes voies Doit chascuns penser et entendre, Et trait[d']un conte d'aventure Une mout bele conjunture 15. Par qu'em puet prover et savoir Que cil ne fait mie savoir Qui sa science n'abandone Tant con Dex la grace l'en done. D'Erec, le fil Lac, est li contes, 20. Que devant rois et devant contes Depecier et corrompre suelent Cil qui de conter vivre vuelent. Des or comencera l'estoire Que toz jors mais iert en mémoire 25. Tant con durra crestientez De ce s'est Crestiens ventez (p. 28 ; nous soulignons).

Ce prologue a le mérite de définir clairement le contrat de communication entre auteur et lecteur inscrits. Le pacte romanesque assure une complétude de l'histoire et établit clairement la visée didactique de l'oeuvre : à travers ce conte, l'auteur veut enseigner la sagesse à son lecteur. Il fait état de versions antérieures où dans un contexte de communication orale, l'instance réceptrice inscrite s'identifie à des auditeurs de milieu aristocratique et mentionne les altérations qu'en termes zumthoriens « la performance » fait subir au texte. Une division nette se produit entre auteur inscrit désigné à deux reprises par son nom et le narrateur qui parle au vers 23 à la première personne. L'auteur inscrit parle au nom de la sagesse populaire (le vers 1 témoigne d'une utilisation clairement polyphonique d'un proverbe, forme de parole stéréotypée abondamment utilisée au Moyen Âge), mais aussi au nom de la sagesse divine (vers 18). Il se donne de la face positive en tant qu'écrivain (vers 13-18) et se compare à Dieu, tout en atténuant « le péché d'orgueil » en se plaçant non en créateur, mais en continuateur d'une tradition. On voit que, à la différence de Duras, son *ethos* est fortement moralisateur, situé au sein de la communauté chrétienne.

Du texte, nous reproduisons encore la première interaction entre personnages :

Un jor de Pasque, au tens novel, A Caradigant son chastel Ot li rois Artus cort tenue. 30. Onc si riche ne fu veüe, Car mout i ot boens chevaliers, Hardiz et

³³⁵ Le texte est reproduit ici dans l'édition élaborée par Jean-Marie Fritz pour *Les lettres gothiques*, sur base du manuscrit B. N. fr. 1376.

corageus et fiers, Et riches dames et puceles, Filles de rois, gentes et beles. 35. Mais ançois que la corz fausist, Li rois a ses chevaliers dist Qu'il voloit le blanc cerf chacier Por la costume ressaucier. Mon seignor Gauvain ne plot mie 40. Quant il ot la parole oï e: « Sire, fait-il, de ceste chace N'avroiz vos ja ne gré ne grace. Nos savommes bien tuit pieç'a Quel costume li blans cers a. 45. Qui le blanc cerf ocirre puet, Par raison baisier li estuet Des puceles de vostre cort La plus bele, a que qu[e] il tort. Maus en porroit avenir granz : 50. Encor a il ceanz. vc. Damoiseles de hanz parages, Filles de rois, gentes et sages, Et n'i a nule n'ait ami Chevalier vaillant et hardi, 55. Que chascuns desranier voudroit, Ou fust a tort ou fust a droit, Que cele qui lui atalante Est la plus bele et la plus gente. » Li rois respont : « Ce sai je bien. 60. Mais por ce n'en lairai je rien, Car ne doit estre contredite Parole puis que rois l'a dite Le matinet par grant déduit Irons chacier le blanc cerf tuit En la forest aventureuse. Ceste chace est mout merveilleuse. » (p. 30 et 32).

La scène est une scène de cour (fréquente dans la littérature médiévale). La structure interactionnelle est celle d'une polyade où les participants sont définis en fonction de leur statut social et des caractéristiques morales prônées comme valeurs sociales. Le roi s'adresse à la foule et l'échange prend donc la forme d'un *locuteur* -> *plusieurs allocutaires*. Il le fait, comme l'indique le vers 35, juste avant la fin de l'interaction. Sa parole est l'annonce d'une décision de faire revivre une tradition. Son positionnement en fin d'interaction indique qu'elle n'attend pas de réponse. Un chevalier, Gauvain, décide pourtant de s'opposer à la décision royale. Il parle en son nom propre parce que rien ne permet de dire qu'il est le porte-parole des autres. Cet acte le distingue de la masse des « coutisans ». Sa réplique, sous forme de tirade, instaure un échange polémique donc argumentatif avec le roi. L'acte est d'autant plus menaçant pour la face positive du roi qu'il se produit en public, mais l'appellatif sert d'adoucisseur. Il se justifie par une réaction émotionnelle : l'annonce ne plut pas à Gauvain. Mais la réplique de Gauvain assure également une fonction au sein de la communication avec le lecteur puisqu'elle explique pour ceux qui l'ignorent en quoi consiste la coutume de la chasse au Cerf blanc. Le roi répond au *FTA* en refusant le caractère argumentatif et en repositionnant sa parole comme parole de roi, donc en parole incontestable. Ce rappel est centré sur la notion de « place » mise en lumière par Flahault (1978) et permet au roi de se redonner de la face. Ainsi, la polyade a généré non un véritable dialogue, mais un simple échange dilogal qui, toutefois, au vu de la longueur de la réplique de Gauvain et de celle du roi, donne plus une impression de monologue même si le texte, par le discours attributif (« li rois respont »), accentue l'échange. Toute l'interaction est inscrite dans le social, l'émotion n'apparaît qu'en justification d'une réaction, peut-être parce qu'elle est la finalité ultime de toute interaction (la joie au sein de la société courtoise remplace notre « consensus »). Aux vers 385 et suivants, commencera une autre scène traditionnelle de la littérature courtoise : la scène d'hospitalité avec en son cœur la scène de rencontre entre Erec et Enide. Toutes les paroles rituelles d'accueil sont reproduites, ainsi que tous les gestes censés donner de la face au voyageur (conduire son cheval à l'écurie, appeler les autres membres de la famille, faire visiter la demeure, offrir un repas). Là encore, politesse, rites et traditions domineront l'interaction en encadrant le passage émotionnel de la rencontre (447 et 448) où il est simplement dit que la jeune fille rougit et qu'Erec fut ébloui.

Huit siècles se sont écoulés entre, d'une part, ces dialogues médiévaux où les rites

sociaux et la politesse dominant, où l'énoncé s'avère plus important que l'énonciation, où le dialogue est réduit à quelques échanges dilogaux qui ressembleraient à des monologues si le discours attributif n'assurait pas l'aspect interlocutif de la parole, et, d'autre part, les dialogues durassiens où l'émotion fracture le social, où le contexte d'énonciation a autant sinon plus d'importance que l'énoncé, où la conversation envahit le texte. Sans doute sera-t-il intéressant de faire un jour l'historique de cette transition et d'étudier les étapes qui la jalonnent.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Ouvrages de M. Duras [les éditions utilisées sont entre crochets].

DURAS (M.)

- 1943 : *Les impudents*, Paris : Plon [1992, Folio].
- 1944 : *La vie tranquille*, Paris : Gallimard.
- 1950 : *Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard [1958, Le Livre de Poche].
- 1952 : *Le Marin de Gibraltar*, Paris : Gallimard.
- 1953 : *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris : Gallimard [1973, Folio].
- 1954 : *Des journées entières dans les arbres*, Paris : Gallimard.
- 1955 : *Le square*, Paris : Gallimard [1983, Folio].
- 1958 : *Moderato cantabile*, Paris : Minuit [1993, "double"].
- 1959 : *Les viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris : Gallimard.
- 1960 : *Dix heures et demie du soir en été*, Paris : Gallimard.
- 1960 : *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogues, Paris : Gallimard.
- 1961 : *Une aussi longue absence*, scénario et dialogues, en collaboration avec G. Jarlot, Paris : Gallimard.
- 1962 : *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris : Gallimard.
- 1964 : *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard [1993].
- 1965 : *Théâtre I : Les Eaux et Forêts, Le Square, La Musica*, Paris : Gallimard.
- 1966 : *Le Vice-consul*, Paris : Gallimard.
- 1967 : *L'Amante anglaise*, Paris : Gallimard.
- 1968 : *Théâtre II : Suzanna Andler, Des journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir*, Paris : Gallimard.
- 1969 : *Détruire dit-elle*, Paris : Minuit.
- 1970 : *Abahn Sabana David*, Paris : Gallimard.
- 1971 : *L'amour*, Paris : Gallimard.
- 1973 : *India Song*, Paris : Gallimard.
- 1973 : *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Paris : Gallimard.
- 1977 : *Le camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », Paris : Minuit.
- 1977 : *L'Éden Cinéma*, Paris : Mercure de France.
- 1979 : *Le navire Night - Césarée - Les mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner*, Paris : Mercure de France.
- 1980 : *L'Été 80*, Paris : Minuit.
- 1980 : *Les yeux verts*, Paris : Cahiers du cinéma, 312-313 [1996, éds. de l'Étoile].
- 1980 : *L'homme assis dans le couloir*, Paris : Minuit.
- 1980 : *Véra Baxter ou Les plages de l'Atlantique*, Paris : Albatros.
- 1981 : *Agatha*, Paris : Minuit.
- 1981 : *Outside*, Paris : Albin Michel.
- 1982 : *La maladie de la mort*, Paris : Minuit.

- 1982 :L'homme atlantique, Paris : Minuit.
 1982 :Savannah Bay, Paris : Minuit.
 1984 :L'Amant, Paris : Minuit.
 1984 :Théâtre III, adaptations de : La bête dans la jungle, Les papiers d'Aspern, La danse de mort, Paris : Gallimard.
 1985 :*La douleur*, Paris : P.O.L. [1994, Folio].
 1985 :*La Musica Deuxième*, Paris : Gallimard.
 1986 :*La pute de la côte normande*, Paris : Minuit.
 1986 :*Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris : Minuit.
 1987 :*La Vie matérielle*, Paris : P.O.L. [1994, Folio].
 1987 :*Émily L.*, Paris : Minuit.
 1990 :*La pluie d'été*, Paris : P.O.L. [1995, Folio].
 1991 :*L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard.
 1991 :*Le théâtre de l'Amante anglaise*, Paris : Gallimard.
 1992 :*Yann Andréa Steiner*, Paris : P.O.L.
 1993 :*Le Monde extérieur. Outside 2*, Paris : P.O.L.
 1993 :*Écrire*, Paris : Gallimard, Folio.
 1995 :*C'est tout*, Paris : P.O.L.

1.1. Entretiens.

- DURAS (M.), DUMAYET (P.) 1999 : *Dits à la télévision*, Paris : Atelier/E.P.E.L.
 DURAS (M.), GAUTHIER (X.) 1974 : *Les parleuses*, Paris : Minuit.
 DURAS (M.), PORTE (M.) 1977 : *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris : Minuit.

1.2. Documents audiovisuels.

- ANNAUD (J.-J.) 1992 :*L'amant*, Paris : TF1 Entreprises [1994].
 BROOK (P.) 1960 :*Moderato Cantabile*.
 DURAS (M.), en collaboration avec MASCOLO (J.) & TURINE (J.M.) 1985 :*Les enfants*, Films sans frontières.
 PIVOT (B.) 1984 :*Marguerite Duras*, Paris : INA, Entretien [« Spécial Apostrophes »].
 TURINE (J.M.) 1997 :*Marguerite Duras. Le ravisement de la parole*, Paris : INA/Radio France.

2. OEuvres littéraires citées [les dates renvoient aux éditions utilisées].

- ABBÉ PRÉVOST 1968 : *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Lausanne : Rencontre.
- ANTELME (R.) 1957 : *L'espèce humaine*, Paris : Gallimard.
- BALZAC (H. de) 1972 : *La cousine Bette*, Paris : Folio. 1972 : *Eugénie Grandet*, Paris : Le Livre de Poche. 1973 : *Le cousin Pons*, Paris : le Livre de Poche.
- BOILEAU 1985 : *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris : Gallimard.
- BRADBURY (R.) 1995 : *Fahrenheit 451*, Paris : Denoël.
- DARD (F.) 1971 : *Moi, vous me connaissez ?*, Paris : Fleuve Noir. 1983 : *Va donc m'attendre chez Plumeau*, Paris : Fleuve Noir. 1993 : *Aux frais de la princesse*, Paris : Fleuve Noir.
- DUMAS (A.) 1959 : *La Dame de Monsoreau*, Verviers : Gerfaut.
- FLAUBERT (G.) 1973 : *Correspondance I*, Paris : Gallimard, Pléiade [II, 1980 ; III, 1991 ; IV, 1998].
- GIDE (A.) 1961 : *Les faux-monnayeurs*, Paris : le Livre de Poche.
- HOUELLEBECQ (M.) 1998 : *Les particules élémentaires*, Paris : Flammarion.
- HUXLEY (A.) 1997 : *Le meilleur des mondes*, Paris : Plon.
- MAUPASSANT (G. de) 1970 : *Une vie*, Paris : Le Livre de Poche.
- PROUST (M.) 1973 : *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, Pléiade [1^{ère} éd. 1954].
- RAMBAUD (P.) 1996 : *Mururoa mon amour*, Paris : Lattès.
- RENDELL (R.) 1997 : *Les noces de feu*. Paris : le Livre de Poche.
- ROLIN (D.) 1950 : *Les marais*, Paris : Le Livre de Poche. 1960 : *Le lit*, Paris : Denoël. 1980 : *L'infini chez soi*, Paris : Denoël.
- SAGAN (F.) 1975 : *Bonjour tristesse*, Paris : le Livre de Poche.
- SARRAUTE (N.) 1956 : *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard.
- STERNE (L.) 1982 : *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris : Flammarion.
- TROYES (C. de) 1992 : *Erec et Enide*, Paris : Le Livre de Poche.

3. Bibliographie [ouvrages mentionnés ou utilisés].

- ADAM (J.M.) 1984 : *Le récit*, Paris : PUF. 1985 : *Le texte narratif*, Paris : Nathan. 1990 : *Éléments de linguistique textuelle*, Liège : Mardaga. 1992 : *Les textes : types et prototypes*, Paris : Nathan.
- ADAM (J.M.), REVAZ (F.) 1996 : *L'analyse des récits*, Paris : Seuil, Mémo.
- ADLER (L.) 1998 : *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard.
- ALAZET (B.) 1994 : « Une écriture du soupir », in Vircondelet (éd.) : 83-98.
- AMMOUR (O.) 2001a : « Le ravissement de la parole : Vide et inscriptions différentielles chez M. Duras », Londres : Rodopi [parution en cours]. 2001b : « Compte rendu de *La Poétique de la rupture dans le théâtre de Marguerite Duras*, Sélila Mejri », *Société Marguerite Duras* 8 : 40-44.
- AMOSSY (R.) 1991 : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris : Nathan. 1994 : « Les dessous de l'argumentation dans le débat politique télévisé », *Littérature* 93 : 31-47. 1997 : « La force des évidences partagées », *ÉLA* 107 : 265-278. 2000 : *L'argumentation dans le discours*, Paris : Nathan.
- AMOSSY (R.), HERSCHBERG PIERROT (A.) 1997 : *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan.
- AMOSSY (R.), ROSEN (E.) 1982 : *Les discours du cliché*, Paris : SEDES.
- ANDERSON (S.) 1995 : *Le discours féminin de Marguerite Duras*, Genève : Droz.
- ANDRÉ-LAROCHEBOUVY (D.) 1984a : *La conversation quotidienne*, Paris : Didier-Crédif. 1984b : « L'interview radiophonique : le modèle de José Artur », in Charaudeau (éd.) 1984 : 116-130. 1985 : « Dialogue et conversation », in Léon & Perron (éds) : 7-14.
- ANGELET (C.) 1994 : « La double interlocution chez Ghelderode et Crommelynck », *Littérature* 93 : 80-91.
- ARISTOTE 1991 : *Rhétorique*, Paris : le Livre de Poche.
- ARGOD-DUTARD (F.) 1998 : *La linguistique littéraire*, Paris : A. Colin.
- ARMEL (A.) 1990 : *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Mayenne : Le Castor Astral. 1998a : *Marguerite Duras. Les trois lieux de l'écrit*, St-Cyr-sur-Loire : Piro. 1998b : « Marguerite Duras et l'absence de Dieu », in Vircondelet (éd.) : 13-45.
- ASSAILLY (G. d'), BAUDRY (J.) 1977 : *Le savoir-vivre*, Paris : Marabout.
- AUCLIN (A.) 1998 : « Sur le seuil de la déclaration : un cas particulier de fusion d'affects », in Gelas & Kerbrat-Orecchioni (éds) : 92-104.
- AUSTIN (J.L.) 1970 : *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil.
- BAAR (M.), LIEMANS (M.) 1995 : *Échos de paroles*, Bruxelles : Labor.
- BAJOMÉE (D.) 1984 : « Amour spéculaire et inceste dans l'oeuvre de Marguerite Duras », in Coste & Zérafra (éds) : 235-253. 1989 : *Duras ou La Douleur*, Bruxelles : De Boeck Université.
- BAJOMÉE (D.), HEYNDELS (R.) (éds) 1985 : *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- BAKHTINE (M.) 1970 : *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard. 1977 : *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit [1^{ère} éd. Volochinov, V. N., Leningrad

- 1929]. 1978 :Esthétique et théorie du roman, Paris : Gallimard. 1984 :Esthétique de la création verbale, Paris : Gallimard.
- BAL (M.) 1977 :Narratologie, Paris : Klincksieck.
- BALLY (C.) 1965 :Linguistique générale et linguistique française, Berne : Francke.
- BANFIELD (A.) 1982 :Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre, Paris : Seuil [trad. fçse C. Veken : 1995].
- BARAT (F.), FARGES (J.) (éds) 1975 :Marguerite Duras, Paris : Albatros.
- BARBÉRIS (D.) 1992 :Moderato Cantabile/L'Amant, Paris : Nathan.
- BARTHES (R.) 1973 :Le plaisir du texte, Paris : Seuil. 1975 :Roland Barthes, Paris : Seuil. 1977a :« Introduction à l'analyse structurale des récits », in Genette & Todorov (éds) : 7-57 [1^{ère} éd. Communications 8, 1966 ; rééd. 1981, Paris : Seuil]. 1977b :Fragments d'un discours amoureux, Paris : Seuil. 1978 :Leçon, Paris : Seuil. 1981 :Le grain de la voix, Paris : Seuil. 1982 :« L'effet de réel », in Genette & Todorov (éds) : 81-90.
- BERTHELOT (F.) 2001 :Parole et dialogue dans le roman, Paris : Nathan.
- BELOTTI (E.G.) 1983 :Les femmes et les enfants d'abord, Paris : Seuil.
- BERTHOUD (A.C.) 1996 :Paroles à propos. Approche énonciative et interactive du topic, Paris : Orphys.
- BESNIER (N.) 1990 :« Language and affect », *Annu. Rev. Anthropol.* 19 : 419-445.
- BESSONNAT (D.) 1990 :« Paroles de personnages : problèmes, activités d'apprentissage », *Pratiques* 65 : 7-35.
- BESSONNAT (D.), COLTIER (D.) 1989 :« Apprendre à rédiger des paroles de personnages », *Pratiques* 64 : 5-38.
- BLANCHE-BENVENISTE (C.) 1991 :« Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », *Langue française* 89 : 52-71.
- BLANCHOT (M.) 1959 :*Le livre à venir*, Paris : Gallimard.
- BLOT-LABARRÈRE (C.) 1987 :« Le Vice-Consul », *L'École des Lettres* 6 : 111-128. 1992 :*Marguerite Duras*, Paris : Seuil. 1998 :« Dieu, un "mot" chez Marguerite Duras ? », in Vircondelet (éd.), 177-199. 1999 :*Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. 2000 :« Le livre brûlé et les rois d'Israël dans *La Pluie d'été* », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 289-298.
- BONIS (M. de) 1996 :*Connaître les émotions humaines*, Liège : Mardaga.
- BOOTH (W.C.) 1977 :« Distance et point de vue », in Genette & Todorov. (éds) : 85-113 [1^{ère} éd. angl. 1961 ; trad. fçse in *Poétique* 4, 1970].
- BORGOMANO (M.) 1981 :« L'histoire de la mendicante indienne : une cellule génératrice de l'oeuvre de M. Duras », *Poétique* 48 : 479-493. 1984 :« Une écriture féminine ? À propos de Marguerite Duras », *Littérature* 53 : 59-68. 1985 :« Le corps et le texte », in Bajomée & Heyndels (éds) : 49-62. 1993 :*Moderato Cantabile*, Paris : Bertrand-Lacoste. 1997 :*Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. 2000a :« Compte rendu de "*Christiane Blot-Labarrère présente Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1999" », *Société Marguerite Duras* 6 : 18-20. 2000b :« *L'Amant de la Chine du Nord* : chant de deuil

- pour un film absent », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 519-532.
- BOSSIS (M.) 1984 : « Manon Lescaut – Leone Leoni : la passion au masculin et/ou au féminin ? », in Coste & Zéraffa (éds) : 71-85.
- BOURDIEU (P.) 1982 : *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard. 1991 : « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 : 3-46. 1996 : *Sur la télévision*, Paris : Liber.
- BOURDIL (P.-Y.) 1987 : « L'Après-Midi de monsieur Andesmas », *L'École des Lettres* 6 : 92-110.
- BRACONNIER (A.) 1996 : *Le sexe des émotions*, Paris : Éditions O. Jacob.
- BRENOT (P.) 1998 : *Furetière. Les Émotions, articles choisis et présentés*, Cadeilhan : Zulma.
- BROWN (P.), LEVINSON (S.C.) 1987 : *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge : CUP.
- BRUCKNER (P.), FINKIELKRAUT (A.) 1977 : *Le nouveau désordre amoureux*, Paris : Seuil.
- BRUNSCHWIG (J.) 1967 : *Aristote, Topiques, Tome 1, texte établi et traduit*, Paris : « Les Belles Lettres ».
- BÜRCEL (C.) 2000 : « La compréhension des émotions dans les "interactions" fictives et littéraires », in Plantin & al.(éds) [CD-Rom].
- BURGELIN (C.), GAULMYN (P. de) (éds) 2000 : *Lire Duras*, Lyon : PUL.
- CALBRIS (G.), PORCHER (L.) 1989 : *Geste et communication*, Paris : Hatier.
- CALLEBAUT (B.) (éd.) 1992 : *Les négations*, Paris : Larousse [*Langue française* 94].
- CAPLOW (T.) 1971 : *Deux contre un*, Paris : A. Colin.
- CARROLL (R.) 1987 : *Évidences invisibles*, Paris : Seuil.
- CASTEL (R.), COSNIER (J.), JOSEPH (I.) (éds) 1989 : *Le parler frais d'Erwing Goffman*, Paris : Minuit.
- CELOTTI (N.) 1997 : « Images reçues au cinéma quand les Français regardent les Italiens - et se regardent », *ÉLA* 107 : 357-368.
- CERASI (C.) 1991 : « Du rythme au sens. Une lecture de *L'Amour* de Marguerite Duras », *Archives des lettres modernes* 254 : 3-99.
- CERTEAU (M. de) 1982 : *La fable mystique*, Paris : Gallimard. 1985 : « Marguerite Duras : On dit », in Bajomée & Heyndels (éds) : 257-265.
- CHARAUDEAU (P.) 2000 : « Une problématisation discursive de l'émotion », in Plantin & al. (éds) : 125-155.
- CHARAUDEAU (P.) (éd.) 1984 : *Aspects du discours radiophonique*, Paris : Didier Érudition. 1991 : *La Télévision*, Paris : Didier Érudition.
- CHAURAND (J.), MAZIÈRE (F.) (éds) 1990 : *La définition*, Paris : Larousse.
- CHAZAUD (O.) 2000 : « Les méditations physiques : *Outside* », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 31-40.
- CLOITRE (M.C.) 1991 : « "Le tournant vers la sincérité" ou la crise du roman : *Moderato Cantabile* », *Cahiers du CERF XX* 7 : 9-46.

- COHN (D.) 1978 : *La transparence intérieure*, Paris : Seuil [trad. fçse 1981].
- COLTIER (D.) 1989 : « Introduction aux paroles de personnages : Fonctions et Fonctionnement », *Pratiques* 64 : 69-109.
- COMBETTES (B.) 1990 : « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques* 65 : 97-110.
- CONCHE (M.) 1993 : *Le fondement de la morale*, Paris : PUF.
- COOK (M.) 1984 : « Regard et regard réciproque dans les interactions sociales », in Cosnier & Brossard (éds) : 125-144.
- COSNIER (J.), BROSSARD (A.) 1984 : « Communication non verbale : co-texte ou contexte ? », in Cosnier & Brossard (éds) : 1-29.
- COSNIER (J.), BROSSARD (A.) (éds) 1984 : *La communication non verbale*, Paris : Delachaux et Niestlé.
- COSNIER (J.), GELAS (N.), KERBRAT-ORECCHIONI (C.) (éds) 1988 : *Échanges sur la conversation*, Paris : Éditions du CNRS.
- COSNIER (J.), KERBRAT-ORECCHIONI (C.) (éds) 1987 *Décrire la conversation*, Lyon : PUL.
- COSTE (D.), ZÉRAFFA (M.) (éds) 1984 : *Le récit amoureux*, Seyssel : Champ Vallon [Colloque de Cerisy].
- COULMAS (F.) (éd.) 1981 : *Conversational Routine*, La Haye/Paris/New York : Mouton.
- CROLL (A.) 1991 : « La dynamique des échanges : les modes de participation », in Charaudeau (éds) : 67-92.
- CROLL (A.), GORMATI (Y.) 1991 : « La construction du rituel : le jeu de régulation de la parole », in Charaudeau (éds) : 40-66.
- DÄLLENBACH (L.) 1976 : « Intertexte et autotexte », *Poétique* 27 : 282-296.
- DANBLON (E.) 2000 : « Argumenter par la menace : émotion et raisonnement », in Plantin & al. (éds) [CD-Rom].
- DAUSSAINT-DONEUX (I.) 2000a : « L'analyse conversationnelle et le dialogue romanesque. Une différence : "La compétence de communication" », *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* Vol. 7 : 181-188. 2000b : « Marguerite Duras ou comment la gestion des "faces" remet en cause l'idéologie », in Wauthion & Simon (éds) : 339-350. 2000c : « Le fonctionnement de la conjonction *mais* dans le dialogue romanesque », *Revue de Sémantique et Pragmatique* 8 : 101-119. 2001 : « Le dialogue romanesque dans *La pluie d'été* », Londres : Rodopi [parution en cours].
- DAVID (M.) 1996 : *Marguerite Duras : une écriture de la Jouissance*, Paris : Desclée de Brouwer.
- DEBREUILLE (J.-Y.) 2000 : « L'écriture théâtrale dans *Le Square* et *Le Shaga* : Dialogisme et discontinuité », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 349-362.
- DE CARLO (M.) 1997 : « Stéréotype et identité », *ÉLA* 107 : 279-290.
- DE CRUYENAERE (J.P.) 1992 : *Le texte de théâtre*, Bruxelles : Didier/Hatier.
- DELOMIER (D.) 1991 : « L'écrit dans le sillage de l'oral, mais encore ? », *Langue française* 89 : 86-98.

- DENES (D.) 1997 : *Études sur Marguerite Duras, L'Amant*, Paris : Ellipses.
- DESSONS (G.), MESCHONIC (H.) 1998 : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris : Dunod.
- DOLZ (J.), SCHNEUWLY (B.) 1998 : *Pour un enseignement de l'oral*, Paris : ESF.
- DRAZDAUSKIENE (M.-L.) 1981 : « On Stereotypes in Conversation, Their Meaning and Significance », in Coulmas (éd.) : 55-68.
- DUCROT (O.) 1973 : *La preuve et le Dire*, Tours : Mame. 1984 : *Le dire et le dit*, Paris : Minuit. 1991 : *Dire et ne pas dire*, Paris : Hermann [1^{ère} éd. 1972, 2^{ème} éd. 1980].
- DUCROT (O.) & al. 1980 : *Les mots du discours*, Paris : Minuit.
- DUEZ (D.) 1995 : « Silence et pouvoir : une comparaison de trois discours de François Mitterrand », *Travaux* 13 : 153-163.
- DUFAYS (J.L.) 1994 : *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga. 1997 : « Stéréotypes et didactique du français : histoire et état d'une problématique », *ÉLA* 107 : 315-328.
- DUPRIEZ (B.) 1984 : *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris : 10/18.
- DURRER (S.) 1990 : « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques* 65 : 37-62 1992 : « Paroles et portraits », *Poétique* 92 : 441-465. 1994 : *Le dialogue romanesque*, Paris : Droz. 1998a : « "Parlez : je vous écoute". La confiance dans le script amoureux », in Sunier (éd.) : 21-36. 1998b : « La déclaration d'amour : approches interne et externe », in Gelas & Kerbrat-Orecchioni (éds) : 41-65. 1999 : *Le dialogue dans le roman*, Paris : Nathan 128. 2000 : « La gestion de l'impudeur dans l'interview-portrait de presse écrite », in Wauthion & Simon (éds) : 247-261.
- ECO (U.) 1972 : *La structure absente*, Paris : Mercure de France [trad. fçse U. Esposito-Torrigiani ; 1^{ère} éd. 1968]. 1985 : *Lector in fabula*, Paris : Grasset & Fasquelle [trad. fçse M. Bouzaher ; 1^{ère} éd. 1979].
- EGGS (E.) 2000 : « *Logos, ethos, pathos*, l'actualité de la rhétorique des passions chez Aristote », in Plantin & al. (éds) : 15-31.
- EKMAN (P.), FRIESEN (W.V.) 1984 : « La mesure des mouvements faciaux », in Cosnier & Brossard (éds) : 101-124.
- ENGLEBERT (A.), UYTTEBROUCK (É.) 1993 : « Une définition inductive de la phrase », *Enjeux* 28 : 108-128.
- FAGYAL (Z.) 1995 : *Aspects phonostylistiques de la parole médiatisée lue et spontanée. Age, prestige, situation, style et rythme de parole de l'écrivain M. Duras*, Lille : Presses Universitaires.
- FLAHAULT (F.) 1978 : *La parole intermédiaire*, Paris : Seuil. 1987 : *La scène de ménage*, Paris : Denoël.
- FONAGY (I.) 1991 : *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris : Payot [1^{ère} éd. 1983].
- FREY (S.) & al. 1984 : « Analyse intégrée du Comportement non Verbal et Verbal dans le Domaine de la Communication. », in Cosnier & Brossard (éds) : 145-227.
- GADET (F.) 1991 : « Le parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les grammairiens du XX^e siècle », *Langue française* 89 : 110-124.
- GALATI (D.) 1995 : « Le langage des émotions : leur donner une voix ou les mettre en

- paroles ? », conférence pour l'APSLF, XXV^e Journées d'Études, Coimbra.
- GELAS (N.) 1988 « Dialogues authentiques et dialogues romanesques », in Cosnier, Gelas, Kerbrat-Orecchioni (éds) : 323-333. 1991 : « La question dans les romans de Marguerite Duras », in Kerbrat-Orecchioni (éd.) : 359-367. 1996 : « Peut-on raconter une déclaration d'amour ? », *Centro Internazionale di Linguistica e di Semiotica* 257-258-259 : 31-39 [1998, in Gelas & Kerbrat-Orecchioni (éds) : 460-470].
- GELAS (N.), KERBRAT-ORECCHIONI (éds) 1998 : *La déclaration d'amour*, Genova : Erga edizioni.
- GENETTE (G.) 1972 : *Figure III*, Paris : Seuil. 1982 : *Palimpsestes*, Paris : Seuil. 1983 : *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil. 1987 : *Seuils*, Paris : Seuil. 1989 : « Le statut pragmatique de la fiction narrative », *Poétique* 78 : 237-249.
- GENETTE (G.), TODOROV (T.) (éds) 1977 : *Poétique du récit*, Paris : Seuil. 1982 : *Littérature et réalité*, Paris : Seuil. 1983 : *Travail de Flaubert*, Paris : Seuil.
- GERVAIS (B.) 1990 : *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Québec : Le Préambule.
- GOFFMAN (E.) 1973a : *La mise en scène de la vie quotidienne. 1- La présentation de soi*, Paris : Minuit. 1973b : *La mise en scène de la vie quotidienne. 2- Les relations en public*, Paris : Minuit. 1974 : *Les rites d'interaction*, Paris : Minuit. 1975 : *Stigmate*, Paris : Minuit [1^{ère} éd. 1963, *Stigma*, Prentice-Hall]. 1987 : *Façons de parler*, Paris : Minuit [1^{ère} éd. 1981, *Forms of talk*, Philadelphie : UPP].
- GOLEMAN (D.) 1997 : *L'intelligence émotionnelle*, Paris : Laffont [trad. fçse T. Piélat ; 1^{ère} éd. 1995].
- GOLOPENTIA (S.) 1988 : « Interaction et histoire conversationnelles » in Cosnier & al. 1988 : 69-81.
- GOTHOT-MERSCH (C.) 1969 : « Le dialogue dans l'oeuvre de Flaubert », *Europe* oct.-nov.-déc. : 112-128. 1983 : « La parole des personnages », in Genette & Todorov (éds) : 199-221.
- GREIMAS (A.J.), FONTANILLE (J.) 1991 : *Sémiotique des passions*, Paris : Seuil.
- GRICE (H.P.) 1979 : « Logique et conversation », *Communications* 30 : 57-72.
- GROSS (G.) 1996 : *Les expressions figées en français*, Paris : Ophrys.
- HALL (E.T.) 1984 : *Le langage silencieux*, Paris : Seuil [1^{ère} éd. 1959, *The Silent Language*, New-York : Garden City].
- HAMON (P.) 1982 : « Un discours contraint », in Genette & Todorov (éds) : 119-181. 1993 : *Du descriptif*, Paris : Hachette.
- HARVEY (R.) 1994 : « La communauté par le rire », in Vircondelet (éd.) : 197-216.
- HERSCHBERG-PIERROT (A.) 1980 : « Problématiques du cliché », *Poétique* 43 : 334-345.
- HYMES (D.H.) 1991 : *Vers la compétence de communication*, Paris : Hatier/Didier.
- ISER (W.) 1985 : *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Mardaga [trad. fçse E. Sznycer].
- ISHAGHPOUR (Y.) 1985 : « La voix et le miroir », in Bajomée & Heyndels (éds) : 99-108.

- JACQUES (J.) 1991 : « Consensus et conflit : une réévaluation », in Parret (éd.) : 97-123.
- JAKOBSON (R.) 1963 : *Essais de linguistique générale*, Paris : Seuil.
- JAUBERT (A.) 1990 : *La lecture pragmatique*, Paris : Hachette.
- JEANNERET (T.) 1991 : « Fabrication du texte conversationnel et conversation pluri-locuteurs », *CLF* 12 : 83-102.
- JENNY (L.) 1972 : « Structure et fonctions du cliché », *Poétique* 12 : 495-517.
- KELLER (E.) 1981 : « Gambits : Conversational Strategy Signals », in Coulmas (éd.) : 93-113.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.) 1977 : *La connotation*, Lyon : PUL. 1980 : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin. 1984a : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* 41 : 46-62. 1984b : « Les négociations conversationnelles », *Verbum* VII, 2-3 : 223-243. 1984c : « Discours politique et manipulation : du bon usage des contenus implicites », in Kerbrat-Orecchioni & Mouillaud (éds) : 213-227. 1985 : « Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral », in Léon & Perron (éds) : 133-140. 1986 : *L'implicite*, Paris : A. Colin. 1987a : « La mise en places » in Cosnier & Kerbrat-Orecchioni (éds) : 319-352. 1987b : « La description des échanges en analyse conversationnelle : l'exemple du compliment », *DRLAV* 36-37 : 1-53. 1988 : « La notion de "place" interactionnelle ou Les taxèmes, qu'est-ce que c'est que ça ? », in Cosnier & al. : 185-199. 1989a : « Le principe d'interprétation dialogique », *Cahiers de Praxématique* 13 : 43-58. 1989b : « Théorie des faces et analyse conversationnelle », in Castel & al. : 155-179. 1990 : *Les interactions verbales t. I*, Paris : A. Colin. 1991a : « Introduction », in Kerbrat-Orecchioni (éd.) : 5-37. 1991b : « L'acte de question et l'acte d'assertion : opposition discrète ou continuum ? », in Kerbrat-Orecchioni (éd.) : 87-111. 1992 : *Les interactions verbales t. II*, Paris : A. Colin. 1994 : *Les interactions verbales t. III*, Paris : A. Colin. 1995a : « Introduction », in Kerbrat-Orecchioni & Plantin (éds) : 1-28. 1995b : « La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », *CLF* 16 : 69-88. 1995c : « Où en sont les actes de langage ? », *L'information grammaticale* 66 : 5-12. 1996a : *La conversation*, Paris : Seuil, Mémo. 1996b : « La déclaration d'amour comme acte de langage », *Centro Internazionale di Linguistica e di Semiotica* 257-258-259 : 1-15 [1998, in Gelas & Kerbrat-Orecchioni (éds) : 15-40]. 1996c : « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique* 26 : 31-49. 1997 : « Dialogue littéraire vs conversations naturelles : le cas du dialogue romanesque », *Champs du signe* 7 : 207-227. 2000 : « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », in Plantin & al. (éds) : 33-74.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.) (éd.) 1991 : *La question*, Lyon : PUL.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), MOUILLAUD (M.) (éds) 1984 : *Le discours politique*, Lyon : PUL.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), PLANTIN (C.) (éds) 1995 : *Le trilogue*, Lyon : PUL.
- KIBÉDI VARGA (A.) 1989 : *Discours, récit, image*, Bruxelles : Mardaga. 1994 : « Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman », *Littérature* 93 : 5-14.

- KOREN (R.) 2000 : « L'argumentation de la compassion », in Plantin & al. (éds) [CD-Rom].
- KRISTEVA (J.) 1969 : *Séméiotikè*, Paris : Seuil. 1970 : *Le texte du roman*, La Haye : Mouton. 1987 : *Soleil noir*, Paris : Gallimard [Folio].
- KURZON (D.) 1998 : *Discourse of silence*, Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.
- LACAN (J.) 1975 : « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », in Barat & Farges (éds) : 93-99.
- LACOSTE (G.) 1987 : « Le dit de l'intonation », *ÉLA* 66 : 8-19.
- LACROIX (M.) 1990 : *De la politesse*, Paris : Juillard.
- LAMY (S.), ROY (A.) (éds) 1981 : *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal : Spirale.
- LANE-MERCIER (G.) 1989 : *La parole romanesque*, Paris : Klincksieck. 1990 : « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique* 81 : 43-62.
- LAPARRA (M.) 1990 : « Les discours rapportés en séquences romanesques longues », *Pratiques* 65 : 77-95.
- LARTHOMAS (P.) 1972 : *Le langage dramatique*, Paris : PUF.
- LELORD (F.), ANDRÉ (Ch.) 2001 : *La force des émotions*, Paris : Éditions O. Jacob.
- LIGOT (M.-T.) 1992 : Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras, Paris : Gallimard [Folio].
- LINTVELT (J.) 1978 : « Modèle discursif du récit encadré », *Poétique* 35 : 352-366.
- LE BRETON (D.) 1997 : *Du silence*, Paris : Métailié. 1998 : *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris : A. Colin.
- LECLAIRE-HALTÉ (A.) 1990 : « Explication et récit dans les textes de fiction », *Pratiques* 67 : 15-34.
- LEGRAND-GELBER (R.) 1989 : « Pratiques métalinguistiques et interactions verbales en classe. Réflexion pour une approche sociolinguistique », *Cahiers de linguistique sociale U.R.L.A.* : 513-532.
- LEJEUNE (P.) 1996 : *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil [1^{ère} éd. 1975].
- LERAT (P.) 1983 : *Sémantique descriptive*, Paris : Hachette.
- LÉON (P.R.) 1971 : *Essais de phonostylistique*, Ottawa : Didier.
- LÉON (P.R.), MARTIN (Ph.) 1970 : *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, Ottawa : Didier.
- LÉON (P.R.), MITTERAND (H.) (éds) 1976 : *L'analyse du discours. Discourse analysis*, Montréal : CEC.
- LÉON (P.R.), PERRON (P.) (éds) 1985 : *Le dialogue*, Ottawa : Didier.
- LOMBARDO (P.), MULLIGAN (K.) 1999 : « Avant-propos », *Critique* 625-626 : 481-486.
- LUGAN-DARDIGNA (A.M.) 1984 : « Presse du coeur et roman rose : la quête de l'amour vrai ou comment se trouver un maître », in Coste & Zérafra (éds) : 284-296.
- LUZZATI (D.) 1991 : « Oralité et interactivité dans un écrit Minitel », *Langue française* 89 : 99-109.
- MACDONALD (M.) 1989 : « Le langage de la fiction », in *Poétique* 78 : 219-235.

- MAKWARD (C.) 1978 : « Structure du silence/du délire », *Poétique* 35 : 314-324.
- MAINGUENEAU (D.) 1984 : *Genèses du discours*, Bruxelles : Mardaga. 1986 : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas. 1990 : *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas. 1993 : *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris : Dunod. 1999 : *L'énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette [1^{ère} éd. 1991].
- MAISONNEUVE (J.) 1995 : *Les conduites rituelles*, Paris : PUF (« Que sais-je ? ») [1^{ère} éd. 1988].
- MANCEAUX (M.) 1997 : *L'amie*, Paris : Albin Michel.
- MANES (J.), WOLFSON (N.) 1981 : « The Compliment Formula », in Coulmas (éd.) : 115-132.
- MARC (E.), PICARD (D.) 1989 : *L'interaction sociale*, Paris : PUF.
- MARELLO (C.) 1997 : « Stéréotypes et transitif absolu », *ÉLA* 107 : 301-313.
- MARINI (M.) : 1977 : *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris : Minuit. 1985 : « L'autre corps », in Bajomée & Heyndels (éds) : 21-48. 1998 : « Fortune ou infortune de l'oeuvre durassienne », in Rodgers & Udris (éds) : 169-183.
- MARTIN (J.P.) 2000 : « Ce qui m'émeut c'est moi-même », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 17-29.
- MARTINS-BALTAR (M.) 1994 : *Analyse motivationnelle du discours*, Paris : Hatier/Didier.
- MATHET (M.-T.) 1998 : *Le dialogue romanesque chez Flaubert*, Paris : Aux Amateurs de Livre.
- MATHIEU (Y.Y.) 2000 : *Les verbes de sentiment*, Paris : CNRS ÉDITIONS.
- MERTENS (P.) 1989 : *L'agent double*, Bruxelles : Éd. Complexe.
- MILLET (A.) 1997 : « L'orthographe française : stéréotypie des représentations et formation de stéréotypes graphiques », *ÉLA* 107 : 345-356.
- MILON (A.) 1999 : *L'art de la conversation*, Paris : PUF.
- MITTERAND (H.) 1980 : *Le discours du roman*, Paris : PUF. 1985 : « Dialogue et littérarité romanesque », in Léon & Perron (éds) : 141-154.
- MOESCHLER (J.) 1985 : *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris : Hatier-Crédif. 1992 : « Une, deux ou trois négations ? », in *Langue française* 94, 8-25 [Callebaut éd.]. 1996 : *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris : A. Colin.
- MOESCHLER (J.), REBOUL (A.) 1994 : *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris : Seuil.
- MONTANDON (A.) (éd.) 1995 : *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris : Seuil.
- MONTANDON (C.) 1982 : « Un mécanisme de contrôle social : la honte. Analyse d'un concept négligé », *Revue Européenne des Sciences Sociales* 20 : 23-61.
- MURAT (M.) 1983 : « Le dialogue romanesque dans *Le Rivage des Syrtes* », *RHLF* 2 : 179-193.

- MYLNE (V.) 1982 : « Le parler des personnages dans *Les Liaisons Dangereuses* », *RHLF* 4 : 575-587.
- NEVEU (F.) 2000 : *Lexique des notions linguistiques*, Paris : Nathan 128.
- ORACE (S.) 2001 : « Éléments pour une autostéréotypie », *Poétique* 125 : 17-31.
- PAGE (N.) 1988 : *Speech in the English Novel*, Londres : Macmillan [1^{ère} éd. Longman, 1973].
- PARRET (H.) 1986 : *Les passions*, Bruxelles : Mardaga.
- PARRET (H.) (éd.) 1991 : *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège : Mardaga.
- PAVEL (T.) 1988 : *Univers de la fiction*, Paris : Seuil [1986, *Fictionnal Worlds*, Harvard University Press].
- PERRIN (L.) 1996 : « Récit implicite et discours rapporté dans le texte littéraire », *ÉLA* 102 : 219-235.
- PERRIN-NAFFAKH (A.M.) 1985 : *Le cliché de style en français moderne*, Bordeaux : Presses Universitaires.
- PETIOT (G.) 1991 : « L'oral dans l'écrit politique », *Langue française* 89 : 72-85.
- PETITJEAN (A.) 1984 : « La conversation au théâtre », *Pratiques* 41 : 63-88.
- PEYTARD (J.) 1995 : *Mikhaïl Bakhtine*, Paris : Bertrand-Lacoste.
- PHILIPPE (G.) 1996 : *Le roman. Des théories aux analyses*, Paris : Seuil, Mémo.
- PIAGET (J.) 1993 : « Les relations entre l'intelligence et l'affectivité dans le développement de l'enfant », in Rimé & Scherer (éds) : 75-96 [1954].
- PIÉGAY-GROS (N.) 1996 : *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod.
- PIERROT (J.) 1986 : *Marguerite Duras*, Paris : Corti.
- PICARD (D.) 1998 : *Politesse, savoir-vivre et relations sociales*, Paris : PUF.
- PINCHON (J), MOREL (M.A.) 1991 : « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française* 89 : 5-19.
- PLANTIN (C.) 1997 : « L'argumentation dans l'émotion », in *Pratiques* 96 : 81-100.
- PLANTIN (C.) (éd.) 1993 : *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. Paris : Kimé.
- PLANTIN (C.), DOURY (M.), TRAVERSO (V.) (éds) 2000 : *Les émotions dans les interactions*, Lyon : PUL.
- PRATT (M.L.) 1977 : *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington-London : IUP.
- PRINCE (G.) 1973 : « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* 14 : 178-196. 1978 : « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35 : 305-313.
- PRUNGNAUD (J.) 1993 : « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in Plantin (éd.) : 60-69.
- PULCINELLI ORLANDI (E.) 1984 : « La parole à plusieurs tranchants », *Cahiers de praxématique* 13 : 83-99.
- PUTNAM (H.) 1990 : « La Sémantique est-elle possible ? », in Chaurand & Mazière (éds) : 292-304 [trad. fçse J.M. Marandin].

- QUINTILIEN (M.F.) 1977 : *Institution oratoire*, Paris : « Les Belles Lettres » [texte établi et traduit par J.Cousin, Livres VI-VII].
- RASTIER (F.) 1995 : « Avant-propos », in Rastier (éd.) : 7-10.
- RASTIER (F.) (éd.) 1995 : *L'analyse thématique des données textuelles. L'exemple des sentiments*, Paris : Didier Érudition.
- REUTER (Y.) 1989 : « Entretien avec Didier Daeninckx », *Pratiques* 65 : 113-124. 1991 : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Bordas. 1997 : *L'analyse du récit*, Paris : Dunod.
- RIMÉ (B.), SCHERER (K.) 1993 : « Introduction », in Rimé & Scherer (éds) : 7-17.
- RIMÉ (B.), SCHERER (K.) (éds) 1993 : *Les émotions*, Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- ROBIN (R.) 1976 : « Discours politique et conjoncture », in Léon & Mitterand (éds) : 137-153.
- RODGERS (C.), UDRIS (R.) (éds)
1998 : *Marguerite Duras : lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta : Rodopi.
- ROSIER (L.) 1999 : *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles : Duculot.
- ROULET (E.) 1991 : « Structures hiérarchiques et polyphonies du discours », in Roulet & al. : 9-84.
- ROULET (E.) & al. 1991 : *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne : Peter Lang [1^{ère} éd. 1985, Berne Francfort s/Main : Peter Lang].
- ROUSSET (J.) 1984 : *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris : Corti.
- ROYER (M.) 1997 : *L'écran de la passion*, Mount Nebo : Boombana Publications.
- RUWET (N.) 1967 : *Introduction à la grammaire générative*, Paris : Plon.
- RYKNER (A.) 1988 : *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris : Corti.
- SAINT-AMAND (P.) 1998 : « L'abîme et le secret », in Vircondelet (éd.) : 221-241.
- SALINS (G.-D. de) 1988 : *Une approche ethnographique de la communication. Rencontres en milieu parisien*, Paris : Hatier-Crédif.
- SANTURET (J.) 1993 : *Le dialogue*, Paris : Hatier (Profil).
- SARRAUTE (N.) 1956 : *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard.
- SARTRE (J.P.) 1995 : *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris : Hermann [1^{ère} éd. 1938].
- SCHERER (K.R.) 1984 : « Les fonctions des signes non verbaux dans la conversation », in Cosnier & Brossard (éds) : 71-100.
- SCHERER (K.R.), RIMÉ (B.), CHIPPE (P.E.) 1993 : « L'expérience émotionnelle dans la culture européenne », in Rimé & Scherer (éds) : 247-270.
- SCHNEDECKER (C.) 1989 : « La dénomination du personnage en contexte dialogué », *Pratiques* 64 : 39-67.
- SCHOGT (H.) 1985 : « Dialogue pédagogique et dialogue réel », in Léon & Perron (éds) : 117-122.
- SCHUEREWEGEN (F.) 1987 : « Réflexions sur le narrataire », *Poétique* 70 : 247-254.

- SEARLE, (J.R.) 1972 : *Les actes de langage*, Paris : Hermann. 1982 : *Sens et expression*, Paris : Minuit.
- SEGALEN (M.) 1998 : *Rites et rituels contemporains*, Paris : Nathan 128.
- SILLAM (M.) 1991 : « La variation dans les dialogues de *Bel-Ami* », *Langue française* 89 : 35-51.
- SKUTTA (F.) 1981 : « Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras », *Studia romanica* VIII : 3-97.
- SPERBER (D.), WILSON (D.) 1986 : *La pertinence*, Paris : Minuit [trad. fçse A. Gerschenfeld et D. Sperber : 1989].
- STAROBINSKI (J.) 1975 : *L'oeil vivant*, Paris : Gallimard.
- STEMPEL (W.D.) 1994 : « Ceci n'est pas un conte, la rhétorique du conversationnel », *Littérature* 93 : 66-79.
- SUNIER (S.) (éd.) 1998 : *Les faiseurs d'amour*, Lausanne : Payot.
- SURDEL-SCHEHR (F.) 1995 : « Défence et illustration d'un thème littéraire : la pitié », in Rastier (éd.) : 147-173.
- TATILON (C.) 1976 : « Le symbole verbal : pièce à conviction du texte littéraire », in Léon & Mitterand (éds) : 63-74.
- TNANI (N.) 2000 : « L'intertexte comme lecture de l'autre et de soi », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 155-172.
- TODOROV (T.) 1968 : *Poétique*, Paris : Seuil. 1976 : « Le discours psychotique », in Léon & Mitterand (éds) : 49-60. 1981 : *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris : Seuil.
- TORCK (D.) 1994 : « Diaphonie et interaction dans le débat politique », *Littérature* 93 : 15-30.
- TRAVERSO (V.) 1993 : « Les routines : lieux communs de la conversation », in Plantin (éd.) : 111-122. 1995 : « Gestion des échanges dans la conversation à trois participants », in Kerbrat-Orecchioni & Plantin (éds) : 29-53. 1996 : *La conversation familiale*, Lyon : PUL. 1999 : *L'analyse des conversations*, Paris : Nathan 128. 2000 : « Les émotions dans la confidence », in Plantin & al. (éds) : 205-221.
- TROGNON (A.) 1989 : « Usage de l'analyse des conversations », *Verbum* XII, 2 : 134-150.
- TROGNON (A.), LARRUE (J.) 1994 : *Pragmatique du discours politique*, Paris : A. Colin.
- UBERSFELD (A.) 1977 : *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales. 1981 : *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris : Éditions sociales. 1982 : *Lire le théâtre*, Paris : Messidor/Éditions sociales [Rééd. augm.]. 1996 : *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris : Belin.
- VAN DEN HEUVEL (P.) 1985 : *Parole, mot, silence*, Paris : Corti.
- VANDERVECKEN (D.) 1988 : *Les actes de discours*, Liège/Bruxelles : Mardaga.
- VIEGNES (M.) 1992 : *Le Théâtre. Problématiques essentielles*, Paris : Hatier.
- VIGNEAU-ROUAYRENC (C.) 1991 : « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'e », *Langue française* 89 : 20-34.

-
- VIRCONDELET (A.) 1991 : *Duras*, Paris : François Bourin.
- VIRCONDELET (A.) (éd.) 1994 : *Marguerite Duras*, Paris : Écriture [Rencontres de Cerisy]. 1998 : *Duras, Dieu et l'écrit*, Paris : Éditions du Rocher.
- VION (R.) 1992 : *La communication non verbale*, Paris : Hachette. 1995 : « Les unités du dialogue », *Travaux* 13 : 165-180.
- VRAY (J.B.) 2000 : « Les livres, le Livre dans *La Pluie d'été* », in Burgelin & Gaulmyn (éds) : 299-317.
- WATZLAWICK (P.), HELMICK BEAVIN (J.), JACKSON (D.D.) 1972 : *Une logique de la communication*, Paris : Seuil [trad. fçse J. Morche].
- WAUTHION (M.), SIMON (A.C.) (éds) 2000 : *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*, Louvain-la-Neuve : Peeters.
- WERLY (N.) 1997 : « Entre clichés et images les intermittences de l'écriture poétique en français langue étrangère », *ÉLA* 107 : 320-323.
- WINKIN (Y.) (éd.) 1981 : *La nouvelle communication*, Paris : Seuil.
- WITKO-COMMEAU (A.) 1995 : « Du trilogue dans le polylogue », in Kerbrat-Orecchioni & Plantin (éds) : 284-305.
- ZELDIN (T.) 1999 : *De la conversation*, Paris : Fayard [trad. Fçse 1998].
- ZHENG (L.H.) 1998 : *Langage et interactions sociales*, Paris : L'Harmattan.
- ZUMTHOR (P.) 1984 : *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris : PUF.