

JOANNA JAKUBOWSKA-CICHON

Université de Wrocław

DU CRI AU SILENCE:
LES VOIX DES PERSONNAGES DANS
UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE ET L'AMANT
DE MARGUERITE DURAS

Marguerite Duras, toujours « en quête d'une indistinction absolue »¹, à plusieurs reprises a manifesté, tant par le contenu que par la forme de son oeuvre, le goût à la transgression des limites. Son univers fictif peuplé de personnages qui dépassent librement les frontières d'une oeuvre en est un exemple éloquent. Anne Marie Stretter, Lol V. Stein, la mendicante indienne, l'amant chinois ne sont que la tête de liste de tout un défilé de personnages qui, métaphoriquement parlant, font leur « pèlerinage » d'une oeuvre à l'autre. Dans ce cortège, nous avons choisi les membres d'une famille confrontée aux escroqueries de l'administration française en Indochine, dont la vie se voit perturbée par l'arrivée d'un riche prétendant et dont l'histoire est racontée, entre autres, dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*. La famille est composée d'une mère hypocondriaque et de ses deux enfants: un fils impulsif et indépendant (qui se scinde en deux personnages dans *L'Amant*) et une jeune fille convoitée par un riche Chinois. L'histoire de ces personnages, présentée au grand public pour la première fois dans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) revient dans plusieurs textes de Duras (pas seulement romanesques) avec, à chaque fois, un nouveau potentiel interprétatif. Par conséquent, ces textes semblent prédestinés à une analyse qui prend comme point de départ les reprises thématiques pour mieux mettre à jour les différentes techniques narratives et les changements du sens qui en découlent. Parmi la richesse des éléments qui peuvent être analysés sous cet angle, nous avons isolé les segments du discours narratif des deux romans qui décrivent les traits prosodiques caractérisant les comportements langagiers des personnages.

Quand le narrateur, auteur de l'ensemble du récit, raconte les comportements langagiers des personnages, il est obligé d'introduire dans son texte des séquences

¹ M. Pinthon, « Une poétique de l'osmose », [dans:] *Marguerite Duras, Colloque de Cerisy*, A. Vircondelet (dir.), Écriture, Paris 1994, p. 114.

de discours rapporté. Gérard Genette propose d'appeler ce type de segments *le récit de paroles*, mais, d'après lui, le récit de paroles n'a pour objet que les énoncés des personnages². Pourtant, on ne peut pas oublier que, comme l'affirment certains linguistes (Jacqueline Authier-Revuz par exemple) et comme, avant eux, l'a signalé Mikhaïl Bakhtine, les séquences du discours rapporté se réfèrent à tout un acte d'énonciation et non pas à l'énoncé seul qui n'en est qu'un des éléments³. En effet, dans la prose romanesque le narrateur propose d'habitude, à côté des répliques citées, des commentaires qui évoquent les circonstances diverses de la prise de parole⁴. Parfois le narrateur borne son commentaire à la seule mention de l'identité du locuteur et/ou de l'acte de parole, mais il peut aussi bien fournir des informations plus détaillées. Nous appelons ces commentaires accompagnant les répliques citées des *didascalies narratives*, par analogie aux didascalies dramatiques qui, elles aussi, escortent la parole des personnages dans le texte imprimé d'une pièce de théâtre. Les didascalies peuvent évoquer, outre l'acte de parole et l'identité des locuteurs, les caractéristiques prosodiques de la voix, les mimiques, gestes, postures, pensées et émotions des locuteurs, le cadre spatio-temporel de la conversation, etc. Parfois, le narrateur commente aussi le contenu ou la forme des énoncés qu'il cite. Dans cette richesse infinie des sujets qui peuvent constituer l'objet des didascalies narratives, nous avons choisi ceux qui décrivent les indices vocaux et que nous proposons d'appeler les *didascalies paraverbales*. Elles peuvent décrire le tempo, la hauteur et l'intensité de la voix, le timbre et la qualité du son, l'accent, les déformations de voix, l'intonation, le ton, etc. Certaines de ces descriptions peuvent apporter des informations sur les habitudes phonatoires stables du locuteur qui constituent ce qu'on peut dénommer son *ethos vocal*, tandis que d'autres se rapportent à ce que nous appelons *la gestuelle vocale*, c'est-à-dire aux réactions vocales ponctuelles et changeantes pendant l'interaction, découlant d'un engagement émotif et cognitif du locuteur. Dans les deux romans étudiés, c'est le deuxième type de notations qui est privilégié⁵, mais, comme le montre l'analyse d'*Un Barrage*, les informations concernant la gestuelle vocale peuvent aussi participer à la construction du portrait global des personnages.

² G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

³ Voir par ex.: J. Authier, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV* 17, 1978, pp. 2–87; J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale* 55, 1992, pp. 38–42; J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale* 65, 1993, pp. 10–15; M. Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minit, Paris 1977; M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978.

⁴ Même si, dans des cas extrêmes du roman dialogué, le narrateur préfère s'abstenir de tout commentaire, (comme le narrateur de *L'Inquisiteur* de Robert Pinget), seuls les signes typographiques qu'il emploie pour transposer les répliques au canal écrit en sont déjà un.

⁵ Dans *L'Amant* apparaissent aussi des informations décrivant l'ethos vocal mais elles ne s'appliquent qu'aux personnages secondaires dont nous n'avons pas l'intention de parler.

Une analyse thématique des didascalies paraverbales dans *Un Barrage* permet d'observer que les champs sémantiques de la voix y sont en corrélation avec, d'un côté, la division du roman en deux parties et de l'autre, avec les formes grammaticales qui servent à les exprimer. Dans la première partie, le groupe dominant est constitué par les informations portant sur la grande intensité des sons et sur leur tonalité plaintive. Ces informations sont véhiculées presque entièrement par des verbes (par ex.: *gueuler, crier, hurler, appeler, geindre, se lamenter, grogner*) qui ne décrivent d'autres qualités qu'occasionnellement. Du côté opposé, nous trouvons des adverbes et des adjectifs qui informent de la tonalité paisible de la prise de parole, se caractérisant par un ton doux et une faible intensité (par ex.: *doucement, calmement, à voix basse, tout bas*). Parfois, ces segments nomment directement les sentiments qui, selon l'interprétation du narrateur, se cachent derrière une intonation particulière. Le plus souvent, il s'agit du sentiment de découragement (par ex.: *un ton accablé*). Cette distribution des verbes et des adjectifs/adverbes en fonction des qualités vocales dénotées renforce le contraste sémantique entre les segments décrivant les répliques qui exigent une grande énergie (notamment les cris de la mère) ou qui évoquent la faiblesse de la voix.

Dans la deuxième partie d'*Un Barrage*, on observe la même combinaison antithétique des traits prosodiques, mais les proportions entre les deux groupes changent visiblement. La diminution de la fréquence des verbes (celle notamment de *crier* qui reste pourtant toujours en tête) est en corrélation avec l'atténuation des comportements vocaux agressifs dans l'histoire racontée. Les verbes dénotant un ton plaintif disparaissent presque complètement. D'un autre côté, le nombre des adverbes et adjectifs augmente. En effet, dans la diégèse, les personnages parlent plus fréquemment d'une façon douce et lente (par ex.: *tout bas, à voix basse, à voix plus basse, faiblement, d'une voix défaillante*). Néanmoins, ce groupe des adjectifs et adverbes cesse d'être homogène car les sèmes d'une certaine vivacité y sont introduits (par ex.: *immédiatement, brutalement, brusquement*). Ce « déplacement » au niveau du récit reflète les changements dans la vie intérieure des personnages après leur arrivée à la ville. La nature de ces changements peut être assez bien définie grâce aux didascalies paraverbales associées aux personnages.

Dans la première partie, la mère est présentée comme la plus bavarde et par conséquent, fatigante et ennuyeuse. En plus, les commentaires du narrateur permettent de percevoir dans ses répliques des symptômes des troubles mentaux:

- (1) Elle répétait comme une idiote les mêmes choses, les yeux au plancher, honteuse. (Bar, p. 136)

Aussi ses répliques se caractérisent-elles par une impétuosité incroyable manifestée par le cri, qui fait office de moyen de communication principal. Il est mêlé de temps à autre de manifestations d'intransigeance.

- (2) Depuis l'écroulement des barrages, elle ne pouvait pas presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi. (Bar, p. 22)

- (3) Mais la mère se mettait à gueuler. Elle ordonnait à M. Jo de mettre la Léon Bollée en marche. (Bar, p. 92)

Les situations où la gentillesse verbale prévaut sur la violence sont rarissimes.

Dans la seconde partie, la mère souffre toujours d'une agressive suractivité verbale, mais beaucoup plus souvent, elle parle calmement et à voix basse. Elle a aussi de graves difficultés à s'exprimer, et à plusieurs reprises, ses messages deviennent incompréhensibles pour ses interlocuteurs. Il lui arrive même de perdre totalement le goût de parler.

- (4) – Je ne m'en fait pas. C'est autre chose. Elle fit un effort et ajouta: c'est gentil d'être venu la chercher. (Bar, p. 345)
 (5) Et quelquefois, lorsqu'elle disait « Si au moins il revenait! » on ne savait pas si c'était de Joseph ou de M. Jo qu'il s'agissait. (Bar, pp. 202–203)
 (6) En dehors des repas et des soirées, non seulement la mère passait des journées entières sans parler à Suzanne, mais souvent, lorsque celle-ci entrait dans sa chambre, elle négligeait de la regarder. (Bar, p. 319)

Joseph est souvent considéré comme une figure de « condensation »⁶ qui cumule les traits antithétiques associés à deux frères dans *L'Amant*. On peut repérer les indices de cette dualité dans les didascalies paraverbales qui présentent Joseph comme un personnage à double visage, ou plutôt – à double voix. D'un côté, ses répliques agressives trahissent son agacement ou servent à imposer son avis aux interlocuteurs. Cette agressivité s'exprime d'habitude par des cris (contenant souvent des injures) ou par le comportement vocal opposé, à savoir le mutisme, dont Joseph se sert comme de moyen d'intimidation vis-à-vis de M. Jo:

- (7) Il leva la tête dans la direction de la mère.
 – On vient, cria-t-il, gueule pas comme ça. (Bar, pp. 30–31)
 (8) La musique avait recommencé. M. Jo battait discrètement la mesure en tapotant la table de son doigt endiamanté. Ses réponses étaient suivies de longs et puissants silences de la part de Joseph. (Bar, p. 48)

De l'autre côté, sa domination verbale, qu'elle soit sonore ou silencieuse, n'exclut pas des manifestations de gentillesse et de patience, mêlées parfois d'ennui:

- (9) – T'en fait pas, maman, je rentrerais tôt, dit gentiment Joseph. (Bar, p. 34)
 (10) – Faudra voir, avait dit Joseph avec douceur. Lorsque les chasseurs débarquent ils sont sans femmes. (Bar, p. 149)
 (11) – Je crois que c'est fini, dit tristement Joseph, il va crever. (Bar, p. 20)

Ce côté modéré de son caractère est mis en valeur dans la deuxième partie du roman où les répliques de Joseph deviennent plus douces:

- (12) Joseph hésita encore. Suzanne s'éloigna.
 – Suzanne! cria faiblement Joseph. (Bar, p. 192)

⁶ M. Borgomano, « *L'Amant*, une hypertextualité illimitée », *Revue des Sciences humaines* 202, Presses Universitaires de Lille III, Lille 1986, p. 70.

- (13) – Merde, tu vas encore recommencer. Sa voix était douce et basse, comme s’il eut parlé pour lui seul, comme si la certitude irréductible de son départ, son bonheur avaient un envers très dur, caché, et qu’elles ignoraient. Peut-être était-il à plaindre lui aussi. La mère parut surprise par le ton si doux de Joseph. (Bar, p. 254)

On peut comprendre cette évolution comme la réaction à une nouvelle situation sociale et émotionnelle advenue après sa rencontre avec une riche femme, Lina, très vite devenue la maîtresse de Joseph: une réaction accompagnée de la conscience des changements douloureux que cette relation apportera dans la vie familiale.

Parmi les membres de la famille, Suzanne est la personne la moins caractérisée vocalement. D’habitude, c’est le verbe « dire » qui sert à dénoter ses actes de parole. Dans d’autres cas, elle est décrite comme une fille douce, peu sûre d’elle-même et qui hésite souvent:

- (14) – Peut-être qu’on pourra changer l’auto, dit doucement Suzanne. (Bar, p. 140)
 (15) – Je ne veux pas, dit faiblement Suzanne. (Bar, pp. 58–59)
 (16) Suzanne hésita une seconde.
 – Il m’a rien dit. (Bar, pp. 126–127)

Sa voix élevée n’est notée que par un seul verbe: « appeler ». La situation change dans la seconde partie du roman. Les didascalies paraverbales associées à Suzanne signalent son activité verbale accrue. En plus, Suzanne cesse d’hésiter et elle commence même à crier ou manifester d’autres comportements violents signalés dans le récit par des adverbes tels que *immédiatement* et *brutalement*. D’une façon allusive, les didascalies paraverbales suggèrent le processus d’émancipation de la jeune fille par rapport à la domination maternelle et fraternelle. Cette émancipation est facilitée par le voyage en ville et l’abandon de la maison familiale.

M. Jo est un protagoniste qui ne subit aucun changement intérieur signalé par des didascalies paraverbales. Le plus souvent, c’est le verbe « dire » qui décrit son comportement verbal, ce qu’on peut interpréter comme indice de son caractère terne. Apparemment, ce personnage extrêmement timide et craintif, constamment déprimé à cause de ses échecs amoureux et relationnels, ne possède, hors sa richesse, aucun trait digne d’intérêt:

- (17) – On ne se décide pas, dit-il d’une voix timide, à épouser quelqu’un en quinze jours. (Bar, p. 95)
 (18) Il cessa de rire. Il la regarda longuement et rougit fortement. Il n’avait rien compris. Il enleva son feutre et, d’une voix changée, triste:
 – Vous ne m’aimez pas. Ce que vous vouliez c’était la bague. (Bar, p. 153)

Une analyse globale de la thématique des didascalies paraverbales dans *Un Barrage* amène à la constatation qu’elle est peu recherchée, car les didascalies décrivent, *grosso modo*, soit des voix criardes, soit des comportements vocaux calmes, négligeant presque totalement les qualités intermédiaires. Ce principe de contraste sonore est nettement perceptible dans *L’Amant*. De nombreuses didas-

calies du cri caractérisent avant tout les comportements langagiers de la mère. De temps en temps apparaissent aussi des informations sur son ton plaintif ou autoritaire.

- (19) On entend ma mère qui pleure et qui les insulte, elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse, ils sont sourds, calmes, souriants, ils restent. (Am, p. 38)
- (20) 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. (Am, pp. 73–74)
- (21) De temps en temps ma mère décrète: demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. (Am, p. 115)

Ainsi les didascalies paraverbales concernant la mère dans *L'Amant* fournissent-elles des informations analogues à celles d'*Un Barrage* mais elles apparaissent avec une fréquence fortement réduite. Il serait difficile d'établir, seulement à partir des didascalies paraverbales et sans connaître le contexte du roman précédent, une description générale du caractère de la mère.

Les cris caractérisent aussi les interactions entre les amants et trahissent, dans leur relation, la fusion du désir et de l'agressivité qui, dans *L'Amant*, ne sont pas des catégories antithétiques.

- (22) Et d'un seul coup c'est elle qui le 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. (Am, p. 123)

Des sons perçants se produisent aussi dans le monde qui entoure les amants (le restaurant, la rue).

- (23) 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. (Am, p. 60)
- (24) Les claquements de sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une langue incroyablement étrangère. (Am, p. 52)

Du côté opposé, comme dans *Un Barrage*, on peut trouver le chuchotement, indiqué surtout par un terme stylistiquement pauvre: « tout bas ». Cette qualité vocale est notée dans les didascalies rapportant les conversations entre les amants et souligne le caractère intime de leurs rencontres.

- (25) Et tout bas contre ma bouche il m'a parlé. Je lui ai parlé moi aussi tout bas. (Am, p. 55)

Avec ce minimalisme stylistique associé aux relations des amants contrastent les didascalies soulignant le ton érotique de la voix du frère aîné (sous forme d'un épitrochisme « feutrée, intime, caressante »). Les circonstances dans lesquelles ce

ton spécifique est employé (les liens familiaux et le contexte agressif de l'interaction) ainsi que le contenu même de la réplique trahissent les inclinations sadiques et incestueuses du frère.

(26) Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante (...). (Am, p. 73)

Les valeurs extrêmes de la dynamique vocale sont associées d'une manière frappante aux répliques prononcées par l'amant qui tantôt parle bas, tantôt crie, mais invariablement sa voix possède une teinte érotique. Cette démarche qui consiste à accorder à des intensités de voix opposées les mêmes valeurs pragmatiques est présente aussi dans *Un Barrage* où soit le cri, soit le silence sont employés par Joseph comme moyen de dominer son interlocuteur.

Nous avons déjà signalé la présence des pauses prosodiques dans les deux romans, mais puisqu'elles y constituent un aspect non négligeable, voire capital, des interactions, elles méritent une analyse à part. Du point de vue de l'acoustique, tous les silences se ressemblent, mais leur valeur interactionnelle peut varier, ce qui est souligné par Marmot-Raim⁷ dans son analyse des traits paraverbaux des personnages chez Maupassant:

Le silence ou absence de voix est en lui-même une sous-catégorie paralinguistique fort importante. En effet, si la voix fait défaut, ou si quelqu'un choisit délibérément de ne pas parler, cela signifie toujours quelque chose, car la règle générale de toute communication s'applique également ici: il est impossible de ne pas communiquer⁸. (p. 138)

Très souvent dans *Un Barrage*, les pauses prosodiques expriment des réactions aux émotions fortes. Un des exemples les plus saillants de ce type de réaction émotive exprimée par le silence est le comportement de la mère au moment où Suzanne lui montre le diamant offert par M. Jo. D'autres parties du texte permettent de traiter ce mutisme inattendu, voire inquiétant, comme une annonce d'une suite de crises de rage.

(27) – Regarde, une bague. Vingt mille francs. Et il me l'a donnée.

La mère avait regardé, d'un peu loin. Et elle n'avait rien dit. (...) Puis, sans s'expliquer, elle était allée dans sa chambre et elle avait refermé la porte sur elle. (...) Il n'en avait plus été question jusqu'au dîner. (...) Elle ne mangeait pas, même pas une tartine et elle ne réclamait même pas son café habituel. (...)

– Pourquoi tu fais cette gueule-là? demanda Joseph.

Elle devint toute rouge et cria:

– Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne la reverra pas sa bague.

– On ne te parle pas de ça, dit Joseph, on te demande de manger.

Elle tapa du pied et toujours en criant:

⁷ A. Marmot-Raim, *La communication non-verbale chez Maupassant*, Librairie A.-G. Nizet, Paris 1986.

⁸ La dernière phrase de la citation fait, bien sur, écho au premier axiome de communication – *One cannot not communicate* – présenté dans un ouvrage fondamental des recherches sur la communication: P. Watzlawick, J. Beavin, D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication*, Norton, New York 1967.

- Et d’ailleurs, qu’est-ce que c’est? tout le monde à notre place la garderait.
- Puis de nouveau elle se tut. Un moment passa. Joseph recommença:
- Faut que tu boives ton café, bois au moins ton café.
- Je ne boirai pas mon café parce que je suis vieille et que je suis fatiguée et que j’en ai marre, marre d’avoir des enfants comme j’en ai ...
- Elle hésita. De nouveau elle rougit très fort et ses yeux s’embuèrent.
- Une saleté de fille comme j’ai là ...
- Puis elle reprit sa nouvelle rengaine.
- Il n’y a rien de plus dégoûtant qu’un bijou. Ça sert à rien, à rien. Et ceux qui les portent n’en ont pas besoin, moins besoin que n’importe qui.
- Elle se taisait de nouveau et si longtemps qu’on aurait pu la croire calmée si ce n’avait été cette raideur de tout son corps. Joseph n’avait plus insisté pour qu’elle mange. (Bar, pp. 133–135)

Le comportement de la mère provoque une autre réaction silencieuse, celle de ses enfants, dictée cette fois-ci par la peur:

(28) Ni Suzanne ni Joseph n’osaient la regarder ni lui répondre. (Bar, p. 136)

La mère garde le silence aussi aux moments où elle est atteinte d’un état d’asthénie provoqué par l’absence, au début passagère puis définitive, de Joseph. Les réactions silencieuses de la mère apparaissent d’ailleurs plus tôt face aux comportements du fils qui trahissent son envie de quitter la plaine. Ses projets devenus réalité, la mère se plonge dans la torpeur qui lui fait même oublier les plus simples règles de politesse.

(29) – Je vais liquider le phono.

La mère ne lui répondit pas mais elle le regarda avec des yeux épouvantés. (Bar, p. 253)

(30) Mais la mère avait perdu le goût de parler de quoi que ce soit sauf des fautes d’orthographe que faisait encore son fils. (Bar, p. 343)

(31) Jean Agosti prit dans sa poche une liasse épinglée de billets de mille et la lui tendit. Elle les prit machinalement et les garda dans sa main entrouverte, sans les regarder, sans le remercier. (Bar, p. 352)

Les règles de politesse sont aussi violées par le comportements silencieux de Joseph mais lui, contrairement à sa mère, agit consciemment, comme élément d’une stratégie communicative visant à intimider et humilier M. Jo (car ne pas répondre à la réplique de quelqu’un « minimise la pertinence de son propos »). Ce type de silence qui est un signal évident de la place de « dominant »⁹ est qualifié par Guy Barrier de « machiavélique »¹⁰.

⁹ « La notion de place renvoie par métaphore à l’idée qu’au cours du déroulement d’une interaction, les différents partenaires de l’échange peuvent se trouver „positionnés” en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l’un d’entre eux se trouve occuper une position „haute” (“up”), de *dominant*, cependant que l’autre est mis en position „basse” (“down”), de *dominé* » (p. 319), C. Kerbrat-Orecchioni, « La mise en place », [dans:] *Décrire la conversation*, J. Cosnier, C. Kerbrat-Orecchioni (dir.), Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987, pp. 319–388.

¹⁰ G. Barrier, *La communication non verbale. Aspects pragmatiques et gestuels des interactions*, ESF Editeur, Paris 1968, p. 51.

(32) Après quoi il ne lui adressa plus la parole, sauf bien plus tard, et il le tint dans un royal dédain. (Bar, p. 93)

(33) De ce jour, il n'adressa plus la parole à M. Jo. (Bar, p. 98)

À l'opposé, on peut situer les silences de M. Jo qui n'est pas capable de se défendre verbalement contre les attaques de Joseph (et parfois de Suzanne) et prend ainsi la place de *dominé* dans l'interaction.

(34) – Votre père c'est un con fini, comme dit Joseph, lui il le dit de vous.

M. Jo ne répondit pas. Il alluma une cigarette, il avait l'air d'attendre que ça se passe. (Bar, p. 124)

(35) Lorsqu'ils furent arrivés à l'hôtel, Suzanne descendit de l'auto sans un regard pour M. Jo.

Une fois dehors, seulement, elle lui dit:

– Je ne peux pas. C'est pas la peine, avec vous je ne pourrai jamais.

Il ne répondit pas. C'est ainsi qu'il disparut de la vie de Suzanne. (Bar, p. 228)

Les didascalies paraverbales décrivant les pauses prosodiques dans *L'Amant* sont le sous-groupe le plus développé et visuellement plus nombreux que les didascalies du même type dans *Un Barrage*. Compte tenu de la différence de longueur des deux romans, c'est une disproportion frappante¹¹.

Parmi les pauses prosodiques les plus fréquentes dans *L'Amant*, on retrouve celles qui, tout comme dans *Un Barrage*, servent à exprimer le mépris du Chinois. Cependant, dans *Un Barrage* cette hostilité silencieuse manifestée surtout par Joseph est, pour ainsi dire, « récompensée » par ses interactions réussies, au moins en apparence, avec sa mère et Suzanne. Dans *L'Amant*, ce mépris déployé par le frère aîné est beaucoup plus agressif et renforcé par le bloc muet de toute la famille. Le poids de ce silence est souvent souligné par les répétitions de l'adverbe de négation « jamais » et, parfois, par des figures stylistiques (par ex.: un épitrochisme « perçu, vu, entendu »):

(36) La façon qu'a ce frère aîné de se taire et d'ignorer l'existence de mon amant procède d'une telle conviction qu'elle en est exemplaire. (Am, p. 65)

(37) 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. (Am, p. 65)

(38) Nous prenons tous modèle sur le frère aîné face à cet amant. Moi non plus, devant eux, je ne lui parle pas. En présence de ma famille, je dois ne jamais lui adresser la parole. (Am, p. 65)

Les échanges verbaux sont aussi absents des relations à l'intérieur de la famille à cause de la terreur qu'inspire le frère aîné. Le silence devient un trait « définitoire » des relations familiales. C'est encore l'adverbe « jamais », renforcé

¹¹ Nos observations se trouvent confirmées par une analyse quantitative de Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs qui montre que le mot « taire » est trois fois plus fréquent dans *L'Amant* que dans *Un Barrage* (dans *L'Amant* le quotient est de 6,1; dans *Un Barrage* de 1,8), C. Rodgers, G. Jacobs, « Duras en mesures: éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'oeuvre dursassienne », [dans:] *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, B. Alazet, Ch. Blot-Labarrère, R. Harvey (éd.), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2002, pp. 155–170.

par des répétitions anaphoriques, qui sert à souligner l'emprise de ce silence pétrifiant.

- (39) Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. (Am, p. 69)

Il est intéressant d'observer que, dans les deux romans, c'est la figure du frère qui est à l'origine du silence indiquant un relâchement des liens familiaux, bien que les événements qui sont à la base de ce mutisme soient différents: dans *L'Amant*, le silence vient de la présence malfaisante du frère aîné tandis que dans *Un Barrage*, c'est au contraire son absence qui ôte à la mère et à la soeur leur capacité d'expression verbale.

Un autre type de silence qui apparaît en liaison avec la figure du frère concerne le petit frère. Dans *L'Amant*, il est, pour ainsi dire, « réduit au silence ». Personnage absent de la diégèse d'*Un Barrage* (et c'est grâce à *L'Amant* que cette absence peut être saisie), même s'il apparaît dans *L'Amant*, il est défini par le manque, car c'est un personnage qui le plus souvent ne dit rien (cette description par défaut est renforcée par les répétitions des termes de négation « rien » et « jamais »):

- (40) Le petit frère ne dit rien. (Am, pp. 98–99)
 (41) Le petit frère n'avait rien à crier dans le désert, il n'avait rien à dire, ailleurs ou ici même, rien. Il était sans instruction, il n'était jamais arrivé à s'instruire de quoi que ce soit. Il ne savait pas parler, à peine lire, à peine écrire, parfois on croyait qu'il ne savait même pas souffrir. (Am, p. 129)

Ce silence continu peut être considéré comme un présage de la mort prématurée du petit frère racontée dans d'autres parties du récit.

Dans *L'Amant*, une partie importante des didascalies du silence se concentrent autour des déficits informationnels situés au niveau de l'univers représenté et traite de situations où les personnages préfèrent ne pas verbaliser certaines opinions, sentiments, etc. Ces dissimulations proviennent de la conviction de l'incommunicabilité des expériences et des sentiments douloureux ou honteux. Pourtant, le lecteur n'est pas privé de savoir à propos des sujets dissimulés, car ils sont directement nommés dans les didascalies du silence. Grâce à ces commentaires, le lecteur sait par exemple que la protagoniste principale passe sous silence le statut matériel de sa famille (p. 78), sa rencontre traumatisante avec la mendicante folle (p. 80) et sa relation intime avec l'amant chinois (p. 81).

- (42) 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. (Am, p. 75)
 (43) Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé. (Am, p. 104)
 (44) Nous nous sommes regardées longuement et puis elle a eu un sourire très doux, légèrement moqueur, empreint d'une connaissance si profonde de ses enfants et de ce qui les attendrait plus tard que j'ai failli lui parler de Cholen. Je ne l'ai pas fait. Je ne l'ai jamais fait. (Am, p. 114)

Les pauses prosodiques occupent aussi une place importante dans les interactions entre les amants. Pendant leur première rencontre, le silence de la fille est un signal paraverbal de consentement au contact, mais plus tard, ce seront les aspects les plus difficiles de leur union, à savoir l'influence et l'attitude des parents, la différence des races et, avant tout, la vision douloureuse de la séparation qui entraveront la parole. C'est surtout le spectre de la séparation qui réduit visiblement le nombre de leurs conversations.

- (45) Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. (Am, p. 43)
- (46) Ils ne parleront de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère. (Am, p. 50)
- (47) Oui, je crois qu'il ne savait pas, il découvre qu'il ne savait pas. Il n'y allait pas parce qu'il aurait eu peur d'être vu avec la petite blanche si jeune, il ne le disait pas mais elle le savait. (Am, p. 131)
- (48) Je ne parle plus avec l'homme de Cholen, il ne parle plus avec moi, j'ai besoin d'entendre les questions de H.L. (Am, p. 125)

La mère aussi est un personnage qui dissimule certains sujets, trop difficiles à raconter, qui concernent notamment ses enfants. En se taisant, elle manifeste deux attitudes opposées, mais également scandaleuses: l'hostilité pour un de ses enfants (la fille) et l'acceptation (peut être mêlée de honte) des actes abominables de l'autre (le fils aîné). Le caractère immoral de ces silences est souligné dans les didascalies par des répétitions (« rien », « jamais », « parlé »), d'où vient l'impression que le narrateur ressasse, non sans rancœur, les événements qu'il décrit¹².

- (49) 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, ma mère, mon amour, elle demande: et en mathématiques? (Am, p. 31)
- (50) Déjà je l'ai dit à ma mère: ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. (Am, p. 29)
- (51) 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. (Am, p. 97)

Pour parvenir à une conclusion rappelons tout d'abord une observation évidente pour chaque lecteur de Duras: *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, tout en racontant une histoire semblable, relèvent de modes d'écriture sensiblement différents. Tandis qu'*Un Barrage* s'inscrit encore dans la poétique du roman

¹² Visiblement non sans raison, on appelle l'écriture de Duras « écriture de ressassement ». Voir: M. Borgomano, « Marguerite Duras: écriture du silence ou vertige de l'indicible? », [dans:] *Limites du langage: indicible ou silence*, A. Mura-Brunel, K. Cogard (dir.), L'Harmattan, Paris 2002, pp. 333–338.

« traditionnel », *L'Amant* exploite déjà des techniques plus « modernes », à savoir la syntaxe relâchée et la narration fragmentée qui brouillent la lecture. Cependant, ce roman est riche en commentaires métanarratifs qui aident le lecteur en attirant son attention sur les points essentiels de l'histoire. Ces commentaires sont tout aussi éclairants sur les rapports qui se nouent entre *L'Amant* et d'autres récits du « cycle du Barrage »:

- (52) Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (Am, p. 15)

Ce principe d'assemblage des ressemblances et des différences est très observable à partir des didascalies paraverbales. Les analogies se rapportent avant tout à la présentation contrastée des traits prosodiques associés aux répliques des personnages: le cri d'un côté et la voix basse de l'autre, avec très peu de place accordée aux traits intermédiaires. Le contraste se fait encore plus saillant entre les didascalies racontant ce qui a été dit de vive voix et celles qui informent sur des pauses prosodiques.

Par contre, le rôle que jouent les didascalies paraverbales dans les deux romans n'est pas le même. Dans *Un Barrage*, elles contribuent à retracer la dimension pragmatique des interactions verbales et, dans la perspective globale de l'oeuvre, elles participent à la construction du caractère des personnages et cela dans son aspect dynamique comprenant les changements dans la vie émotive des protagonistes. Leur rôle est donc fortement lié à la construction de l'univers représenté.

Grâce aux reprises thématiques, les didascalies paraverbales de *L'Amant* aident à reconnaître dans l'histoire racontée le reflet de la diégèse présentée dans *Un Barrage*. Et, comme le révèle le narrateur lui-même, tel est l'enjeu de *L'Amant*, car il se place ouvertement dans un réseau intertextuel renvoyant aux oeuvres précédentes de l'auteur. Par conséquent, les informations fournies dans les didascalies paraverbales ne constituent pas un tout structuré visant à apporter une image cohérente de la réalité extraverbale accompagnant les événements discursifs. La tâche du narrateur est d'ailleurs autre car il veut avant tout faire un aveu qui dévoilerait tout ce qui n'a pas été encore dit. Les didascalies paraverbales montrent jusqu'à quel point cet aveu peut être discret. Les personnages de *L'Amant*, confrontés à l'indicible, passent sous silence leurs sentiments angoissants, mais en même temps, leur comportement devient un bon prétexte permettant au narrateur de nommer « innocemment » les sujets relevant du tabou qui constituent le thème véritable de l'oeuvre.

SOURCES D'EXEMPLES

Am: *L'Amant*, Minuit, Paris 1984.

Bar: *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard (folio), Paris 1950.

FROM SCREAM TO SILENCE:
CHARACTERS' VOICES IN
UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE
AND *L'AMANT* BY MARGUERITE DURAS

Summary

Un Barrage contre le Pacifique and *L'Amant* by Marguerite Duras are novels based on the same fictional scheme, but which differ in their narration mode. Comparing the two books, it is possible to find a series of thematic references whose functions differ in each novel. In order to give a closer description of the nature of these differences, we decided to analyse how the narrator presents communication events, especially the ones linked with vocal means referring to speech (we call "paraverbal didascalía" the segments describing the prosodic features of the characters' speech). In this perspective, thematic similarities between the two novels appear in the contrast in speech categories (within this group there are also sensible contrasts between screams and murmurs) and speech pauses. This kind of primitive semantic contrast can nevertheless fulfil several functions in the narration. In *Un Barrage contre le Pacifique*, paraverbal didascalía should be considered above all as a structural means building the world presented in the novel. In *L'Amant*, they also have a secondary function which is to prove the relation between the two novels, but mainly to give directions on the proper way to interpret the novel's theme.

Key words: scream, language behaviour, paraverbal narrative directions, reported speech, silence, whisper