

III. LES DISPOSITIFS DE LA MONSTRATION :

LES RUSES NARRATIVES

Cela étant, on est en droit de se demander *comment* ce qui n'est pas dit en vient à être compris si, justement, il n'est pas dit. Dans cette partie, nous nous attarderons d'abord à certaines théories du langage afin d'analyser les mécanismes à l'œuvre lors de la production d'inférences⁴³. En les considérant dans une perspective littéraire, il sera ainsi possible de mieux comprendre comment se déploie la monstration dans le narratif. À partir de là, nous observerons deux stratégies particulières « appliquées », qu'on retrouve notamment chez Duras.

1. LE MÉCANISME DE L'IMPLICITE

C'est entre autres à cette question du « comment » que tente de répondre Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite*. Selon elle, c'est lorsqu'un énoncé pose problème en regard de certaines lois conversationnelles que le recours à l'implicite devient nécessaire. Autrement dit, lorsqu'un énoncé est considéré comme « anormal » en regard de ces règles, l'interlocuteur aura tendance à comprendre qu'il y a présence de contenus implicites.

Chaque sujet parlant possède des compétences qui lui permettent de produire des énoncés et d'en décoder. Ainsi,

[i]nterpréter un énoncé, c'est tout simplement, qu'il s'agisse de son contenu explicite ou implicite, appliquer ses diverses « compétences » aux divers signifiants inscrits dans la séquence, de manière à en extraire des signifiés. Tout simplement... (I-161)

⁴³ Inférer, c'est attribuer une signification implicite à un énoncé : « Nous appellerons “inférence” toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable (interne ou externe) » (I-24).

L'une de ces compétences, qu'elle nomme rhétorico-pragmatique⁴⁴, se rapporte aux connaissances d'un locuteur sur ces lois qui régissent les échanges verbaux. La compétence rhétorico-pragmatique regroupe

l'ensemble des savoirs qu'un sujet parlant possède sur le fonctionnement de ces "principes" discursifs qui sans être impératifs [...] doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal (I – 194).

Cette volonté de jouer le jeu est du même ordre que le principe de coopération de Grice⁴⁵. Loin de signifier que les actants doivent être d'accord sur le contenu de l'échange (ce qui serait faux), le principe de coopération porte sur l'acte de communication lui-même. Coopérer, c'est vouloir que l'échange soit possible. Autrement dit, il s'agit de suivre (ou de faire comme si on suivait, ou voulait suivre) ces lois de discours. C'est seulement si on considère que notre interlocuteur suit les mêmes règles que nous qu'il devient possible de rendre signifiants les énoncés de chacun.

Dès lors, lorsque le contenu propositionnel d'un énoncé semble violer l'un des principes rhétorico-pragmatiques, l'allocutaire, qui considère que tout le monde joue selon les mêmes règles, va chercher à inférer une signification implicite qui justifierait ledit énoncé : « L'implication apparaît donc comme une hypothèse que l'on construit pour "normaliser", du point de vue de son fonctionnement rhétorico-pragmatique, un énoncé apparemment transgressif. » (I – 270)

⁴⁴ En plus de la compétence rhétorico-pragmatique, Kerbrat-Orecchioni en propose trois autres : linguistique (en rapport avec le code linguistique), encyclopédique (qui regroupe l'ensemble « de savoirs et de croyances » [I – 162] nécessaires) et logique (qui concerne les raisonnements relevant de la logique stricte ou de celle des langues naturelles). Malgré ces distinctions, Kerbrat-Orecchioni prend soin de mentionner qu'il est difficile de délimiter la part qui revient à chacune dans l'acte de décodage, les quatre compétences s'articulant de pair, et non séparément. Il faut plutôt chercher à les voir comme un ensemble qui « constitue une sorte d'"hyper-compétence" » (I – 295).

⁴⁵ Paul H. Grice (1979), « Logique et conversation », *Communications*, vol. 30, n° 1, p. 60-61.

Dans une perspective narrative, on pourrait considérer certaines irrégularités discursives comme des transgressions délibérées de l'instance narrative à ce qui serait des « lois de récit⁴⁶ ». Provoquant ainsi des « ruptures » dans l'uniformité du texte, la narration vient suggérer que la « vraie histoire » n'est pas celle qui est dite explicitement. Certains traits caractéristiques du style durassien – à savoir une certaine répétitivité – pourraient s'expliquer par la fréquente violation de la loi d'informativité (découlant de la maxime de quantité⁴⁷), rompant avec le principe d'économie narrative, voulant que tout élément ait une pertinence dans le déroulement du récit⁴⁸.

Par exemple, l'anecdote des deux Goya⁴⁹ dans *Dix heures et demie*, n'ayant aucune incidence sur le récit, ne sert pas l'intrigue – aussi mince soit-elle – à proprement parler. La réplique suivante de Claire n'aurait donc pas sa place dans l'économie du texte, et contreviendrait au principe de coopération en violant la loi de pertinence :

Il [Pierre] parle des deux Goya qu'il serait dommage de ne pas voir.
– Sans cet orage, nous les aurions oubliés, dit Claire.
Elle l'a dit comme autre chose et cependant comme jamais encore elle ne l'eût dit avant ce soir. (DH – 32)

⁴⁶ Ces lois seraient à la fois générales (selon la conception globale que l'on a d'un « récit ») et spécifiques à chaque récit – qui construit sa logique propre. Concernant les lois générales, Sarraute mentionne en effet que les techniques issues de la tradition « ont fini par constituer un système de conventions et de croyances très solide, cohérent, bien construit et bien clos : *un univers ayant ses lois propres* et qui se suffit à lui-même. » Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 96. Nous soulignons.

⁴⁷ « Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis. » Grice mentionne justement que cette violation peut mener à des dérives interprétatives « en pensant par exemple qu'il y a une raison particulière à un tel excès d'information. » Dans le cas de l'implicite et de la monstration, cette transgression est évidemment volontaire. Paul H. Grice (1979), art. cit., p. 61.

⁴⁸ Par exemple : « Judith revient. Claire aime Judith, l'enfant de Pierre. » (DH – 102) Le segment « l'enfant de Pierre » ne possède aucune pertinence informative. Cette phrase se situe à plus du deux tiers du récit; il est depuis longtemps avéré que Pierre est le père de Judith. Non pertinent sur le plan informatif, le segment participe pourtant à montrer l'intérêt de Claire pour Pierre. Aimer « l'enfant de Pierre », c'est un peu l'aimer parce que c'est son enfant. Dans cette formulation, Maria est aussi complètement évacuée de l'équation, ce que voudrait bien Claire (ce serait tellement plus simple pour elle).

⁴⁹ Dans l'église du village se trouvent deux (il est fait mention plus tard dans le récit de trois) œuvres de Goya que Pierre et Claire tiennent absolument à voir avant de partir.

En effet, quelle pertinence y aurait-il à « transcrire » une parole sans intérêt? Cependant, comme la narration est elle aussi réputée suivre la loi de pertinence, c'est au niveau implicite qu'il faut chercher la signification réelle de la réplique de Claire. Pour une rare fois, l'instance narrative vient donner un indice sur la raison de sa présence : la différence dans la façon de parler de Claire (quelle qu'elle soit) se fait le signe d'une agitation intérieure. De plus, elle marque, en inaugurant cette « nouvelle façon de dire », un changement chez elle. À partir de maintenant, aucune de ses paroles, aussi banales que « sans cet orage, nous les aurions oubliés », ne peut être acceptée littéralement sans en questionner la signification réelle. Le lecteur doit accroître sa vigilance, et sans cesse se demander si les paroles peuvent être prises au pied de la lettre. Si ces fameux Goya ne servent pas à faire avancer l'action du récit, ils permettent néanmoins de montrer les « évènements » qui ont lieu dans l'intériorité de Claire. Adapter le principe de coopération au niveau narratif nous permet donc de mieux saisir comment le texte parvient à montrer, et ce sans dire qu'il montre.

L'idée de montrer par des « accidents » dans le texte serait fortement liée à la question de l'intériorité. Jacques Fontanille, en étudiant les liens entre émotions et discours, mentionne en effet que la « dimension émotionnelle [...] pourrait être décrite comme l'ensemble des phénomènes de désynchronisation du discours : irruption, soudaineté, explosion [...]»⁵⁰. Le discours possède une certaine rythmique, un certain « tempo » que la « présence d'émotion » vient briser :

le tempo, en tant que forme du contenu, g[ère] les variations d'intensité de la dimension passionnelle, [...] les modulations locales du tempo corresponda[nt] à des phases passionnelles spécifiques⁵¹.

⁵⁰ Jacques Fontanille (1993), art. cit., p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

C'est donc la rupture du texte – qu'on la conçoive d'un point de vue logique ou rythmique – qui annonce que, possiblement à tout le moins, quelque chose est en train de se montrer. Concrètement, on pourrait dire que le lecteur est amené à produire des inférences lorsqu'il ressent une certaine étrangeté dans le discours. Dans le cas de *Dix heures et demie du soir*, cette impression de rupture est fréquente, notamment dans les passages dialogués. Par exemple, dans ce bref échange entre Maria et Claire,

– Pierre est allé payer l'hôtel, dit-elle [Claire]. Et puis on s'en va.
– Que tu es belle, dit Maria. Claire, tu es bien bien belle. (DH – 101)

on remarque que Maria ne respecte pas l'ordre de la conversation. Après l'affirmation de Claire, sa réponse ne correspond pas au registre attendu⁵². Cet émerveillement sur la beauté de Claire apparaît hors sujet, contrevenant ainsi à ce que Ducrot nomme le « principe de pertinence⁵³ » (par rapport à la réplique de Claire, la sienne est impertinente). En utilisant la terminologie de Grice, on pourrait dire que la réplique de Maria contrevient à la maxime de relation : « Parlez à propos⁵⁴. » De plus, la répétition de la proposition, de même que le redoublement du « bien », ne respecte pas le principe d'économie⁵⁵ (ou la maxime de quantité). Explicitement, la réplique de Maria n'a donc pas de pertinence. Cependant, comme on considère – tout comme Claire – que Maria continue malgré tout de respecter le principe de coopération, il faut envisager la potentielle présence d'une signification implicite. C'est en replaçant la réplique dans le contexte général du récit, où l'aventure entre Claire et Pierre obsède Maria, qu'elle devient plus claire. En rendant compte de la beauté de son amie, Maria

⁵² Elle aurait dû affirmer qu'elle avait compris ou, à tout le moins, continuer la conversation dans la même voie.

⁵³ Oswald Ducrot (1979), « Les lois de discours », *Langue française*, vol. 42, n° 1, p. 29.

⁵⁴ Paul H. Grice (1979), art. cit., p. 61. Corolairement, la réplique de Maria va aussi à l'encontre de la maxime de modalité : « Évitez d'être ambigu. » (p. 61)

⁵⁵ Cela montre bien le « faisceau de caractéristiques » contribuant à la monstration dont parle Micheli (voir note 77). Il n'y a pas un signe unique venant indiquer à coup sûr la présence d'implicite, mais un ensemble de signes qui, mis ensemble, permettent de faire un calcul interprétatif juste.

implicite qu'elle comprend, au fond, pourquoi Pierre est attiré par elle. Cette beauté est si resplendissante⁵⁶ que le désir de Pierre devient presque un impératif.

Le lecteur est donc amené à faire les mêmes déductions que Claire devant les paroles de Maria en les considérant strictement sur le plan diégétique (comme si elles n'étaient pas subordonnées à la narration). Conjointement, il infère aussi une hypothèse sur la raison de ces paroles dans l'ordre de la narration, cela en regard des lois qui sous-tendent le récit. Dans l'exemple précédent, l'instance narrative, en reproduisant l'échange sans pallier son incongruité par un commentaire métadiscursif, viole, elle aussi, ses propres lois de récit. Ainsi, sur le plan narratif, la réplique de Maria vient faire écho à ce qu'elle s'imagine des mots prononcés par Pierre à Claire : « Que tu es belle, Dieu que tu l'es. » (DH – 44) Ce faisant, le récit montre un personnage qui cautionne d'une certaine façon ce nouvel amour. Les paroles se rattachent ainsi à l'ensemble du texte. C'est en effet ce déchirement chez Maria (entre le malheur d'être trompée et l'irrévocabilité de la situation), constituant le nœud implicite du récit, qui essaie de se montrer ici.

Dans cet exemple, on voit comment vont de pair la monstration sur le plan diégétique et celle produite par la narration. À travers cette « approbation » implicite de Maria se dessine, plus largement sur le plan narratif, un personnage déchiré par des sentiments contraires, un personnage dont l'intériorité n'est ni uniforme ni cohérente. En outre, cela montre une certaine absence de Maria au présent, absence qui renvoie à son obsession de l'adultère. Sa transgression de certaines lois conversationnelles montre qu'elle est souvent absorbée dans ses pensées, qu'elle a constamment la tête ailleurs.

⁵⁶ Le texte nous en donne d'ailleurs plusieurs autres indices : « Lorsque le garçon revient à leur table il s'adresse à Claire, à la beauté de Claire, et s'arrête pour la regarder encore une fois qu'il a parlé. » (DH – 31); « Claire, ce fruit si beau de la lente dégradation de leur amour. » (DH – 67)

Ainsi, la monstration dans le narratif se fonde sur la connaissance du lecteur des lois, à la fois conversationnelles (qu'il partage avec les personnages) et « de récit ». La compétence rhétorico-pragmatique se déploie dès lors sur les deux plans. À partir de ce principe de base, la monstration peut encore se déployer et s'actualiser de diverses manières. Les stratégies concrètes utilisées pour montrer demeurent variées d'un cas à l'autre. Dans la partie suivante, nous regarderons deux manières de négocier la monstration dans le roman : à travers la production d'écrans et à travers la manipulation du contexte de communication.

2. MONTRER DANS LE NARRATIF. DEUX APPLICATIONS

2.1 L'ÉCRAN SYMBOLIQUE

Ainsi, dans le contexte de la monstration, la signification réelle d'un énoncé, d'un point de vue autant diégétique que narratif, ne se trouve pas dans la conversation, mais se dissimule dans la sous-conversation. Cela étant, il demeure nécessaire de considérer le contenu propositionnel des énoncés, ce qu'ils disent explicitement. Autrement dit, lorsque vient le temps de saisir l'implicite conversationnel, il faut prendre en compte ce *à travers quoi* il s'exprime.

Pour les personnages de *Dix heures et demie du soir*, il est impossible (à cause de la situation, mais aussi, surtout dans l'optique qui est la nôtre, de la nature de ce qui est à transmettre) de s'exprimer directement. Cependant, étant contraints de demeurer ensemble⁵⁷, ils doivent pourtant parler. Ils parlent donc. Les échanges concernent toujours les petits événements du quotidien : on bavarde à propos de la météorologie, des détails du voyage, de

⁵⁷ Leur situation s'apparente en effet à un huis clos. Le voyage, et à plus forte raison l'orage, les oblige à rester ensemble, toujours près l'un l'autre.

faits divers, etc. Cela a pour effet de produire des dialogues qui ne sont pas directement significatifs (ce genre de conversation ayant, en soi, peu d'intérêt). Toutefois, ceux-ci ne sont pas futiles pour autant : à travers ces sujets triviaux se représente quelque chose qui va bien au-delà. Comme le mentionne Anna Ledwina : « Les mots n'expriment pas la véritable communication, ils ne retransmettent pas une information précise, mais leur échange sert à prendre conscience des fantasmes, des désirs plus ou moins conscients⁵⁸. » Cette parole problématique n'est d'ailleurs pas exclusive à *Dix heures et demie du soir*. Nicolas Xanthos souligne, à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*, que

[d]ans l'univers fictionnel des *Petits chevaux*, les actes commis, les gestes posés et les paroles échangées ne valent pas tant pour eux-mêmes que pour les passions et affections discrètes dont ils se font les signes inlassables⁵⁹.

Ainsi, comme dans la perspective de Flahault, toute parole engendre une production de sens implicite et informe sur l'intériorité des personnages, cela indépendamment de la volonté du locuteur. Toutefois, la production d'implicite peut aussi être intentionnelle⁶⁰. Dans une visée stratégique, les personnages vont alors délibérément tenter de montrer.

Une des façons d'y arriver est de passer par un autre objet. Pour ce faire, les échanges se portent sur un objet quelconque qui permet alors aux personnages de parler à travers lui de ce qui les obsède : un autre personnage, une autre situation, une autre histoire que la leur. Ces « matières à discussion » permettent d'aborder de biais la question de l'intériorité.

⁵⁸ Anna Ledwina (2011), « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable », *Synergies Pologne*, n° 8, p. 24.

⁵⁹ Nicolas Xanthos (2004), art. cit. p. 80.

⁶⁰ Un énoncé peut « vouloir dire » implicitement de deux manières. Reprenant l'idée de Ducrot, Kerbrat-Orecchioni affirme : « “vouloir-dire” p, c'est, pour un énoncé, signifier p [indépendamment de l'intention du locuteur]; mais “vouloir dire” p (et l'auxiliaire prend alors son sens fort), c'est pour un locuteur avoir l'intention délibérée de transmettre à autrui l'information p. » (I – 21)

Dans l'œuvre durassienne, on retrouve plusieurs cas de ce « jeu de renvois obliques⁶¹ ». C'est le cas par exemple dans *Moderato cantabile*, où l'histoire d'un meurtre devient l'alibi pour Anne Desbaresdes et Chauvin de parler et, ainsi, dévoiler leur désir l'un pour l'autre. Cette idée recoupe la notion d'écran symbolique développée par Martine L. Jacquot, écrans « devant lesquels les personnages évoluent, derrière lesquels ils se cachent ou sur lesquels ils se reconnaissent⁶² ».

Les écrans peuvent notamment permettre de dépasser les limites superficielles qu'impose le contexte communicationnel. Dans l'extrait suivant, qui se situe au tout début de *Dix heures et demie du soir*, Maria boit dans un bar avec un client, pendant que Pierre et Claire l'attendent à l'hôtel :

Maria veut boire. Il commande les manzanillas sans faire de remarques. Lui aussi en prendra.

– C'est mon mari qui a voulu de l'Espagne pour les vacances. Moi j'aurais préféré ailleurs.

– Où?

– Je n'y ai pas pensé. Partout à la fois. Et en Espagne aussi. Ne faites pas attention à ce que je dis. Au fond, je suis bien contente d'être en Espagne cet été. (DH – 13)

Un peu plus loin, un ami du client vient les rejoindre :

L'ami du client offre un verre de manzanilla à Maria. Elle accepte. Depuis combien de temps est-elle en Espagne? Neuf jours, dit-elle. L'Espagne lui plaît? Bien sûr. Elle connaissait déjà.

– Il faut que je rentre, dit-elle. Avec cet orage, on ne sait pas où aller. (DH – 17)

On devine que les deux hommes portent un certain intérêt pour Maria (et Maria, dans une certaine mesure, pour le premier). Le cas d'une rencontre dans un bar, bien que cliché, illustre la nécessité de passer par un écran. En effet, il existe une série de règles tacites voulant qu'on ne parle pas directement de son intérêt à un inconnu. Il faut donc trouver un prétexte pour

⁶¹ Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 81.

⁶² Martine L. Jacquot (1995), *op. cit.*, p. 142.

aborder la personne en question. Ici, c'est à travers la discussion autour du voyage en Espagne qu'il devient possible de le faire. Les deux hommes s'intéressent à un sujet qui n'a pas lieu de les intéresser, laissant voir leur intérêt pour leur interlocutrice. De même, la façon d'en parler est aussi révélatrice. L'ambivalence de Maria dans le premier extrait souligne une sincérité plus grande, montrant ainsi plus d'intérêt au client qu'à son ami, à qui elle se contente de donner des réponses convenues et expéditives.

Cet exemple, bien que simple, permet tout de même de saisir la notion de « passer par » sur le plan de la diégèse, c'est-à-dire entre les personnages. Jusqu'à un certain point, cette monstration a lieu dans chaque conversation, fictive comme réelle. Cependant, c'est sur le plan de la narration, lorsque l'on touche à la limite profonde, que l'écran prend toute son ampleur et qu'il devient proprement symbolique. Gabrielle Frémont, en étudiant certains procédés durassiens, évoque une idée semblable à celle exprimée par Jacquot :

la substitution personnage-temps-lieux : sur l'axe métaphorique cette fois, il y a identification précaire entre tout et tous, identification qui multiplie le sens et prête à une interprétation indéfinie [...] ⁶³.

L'écran symbolique, fonctionnant comme un dispositif médiateur, permet de montrer à travers le lien métaphorique qui s'installe cette intériorité que le récit n'exprime pas directement. Ainsi, dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est notamment Rodrigo Paestra, avec son histoire, qui devient l'un de ces « lieux d'une transposition⁶⁴ » employé par l'instance narrative pour chercher à montrer Maria. Maria et lui « se ressemblent, se reflètent, leur altérité étant le signe de leur convergence⁶⁵ ». Maria et Paestra sont les époux trompés d'un couple brisé, défaits par la douleur. Ils sont tous les deux éjectés de la nouvelle relation que commence leur époux. Le drame que vit Maria se reflète chez – et par – Paestra, alors

⁶³ Gabrielle Frémont (1983), « L'effet Duras », *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, p. 115.

⁶⁴ Martine L. Jacquot (1995), *op. cit.*, p. 142.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 159.

qu'il « vient de vivre la même exclusion, la même douleur, le même isolement à l'extérieur du nouveau couple⁶⁶ ». Ainsi, dans les conversations où est évoqué le geste de Paestra, il se déploie un écran sur lequel se montre, symboliquement, distordu, le récit même de *Dix heures et demie du soir en été*.

Paestra forme avec sa femme assassinée le « couple intercesseur⁶⁷ » souvent présent dans l'œuvre durassienne. Occupant une position structurale analogue dans leur récit propre, l'histoire de Paestra est utilisée par la narration, à travers les dialogues, pour montrer quelque chose de celle de Maria. Son geste démesuré, signe de la violence avec laquelle il vit le sentiment amoureux, devient l'image, sur l'écran symbolique, de ce que peut aussi ressentir Maria.

Le concept de monstration est souvent mis en parallèle avec le cinéma, où l'opposition entre la voix (le dire) et l'image (le montrer) est plus évidente⁶⁸. Utilisant cette comparaison, Marie-Chantal Killeen parle, chez Duras, de « l'assemblage de deux supports distincts⁶⁹ » dont la fusion est impossible, la parole ne pouvant jamais coïncider avec ce qui est montré. Julia Kristeva mentionne quant à elle la double identité artistique de Duras (femme de lettres et de cinéma) en suggérant que son travail de l'image est venu pallier l'insuffisance du langage : « À cette exagération silencieuse ou précieuse de la parole, à sa défaillance tendue en corde raide sur la souffrance, vient suppléer le cinéma⁷⁰. » Glissant du travail concret de l'artiste à l'idée conceptuelle d'une distinction entre montrer (par l'image) et dire (par la voix), Kristeva affirme en fait que le recours à l'image dans le texte permet de redéployer

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ Marie-Chantal Killeen (2011), *op. cit.*, p. 206.

⁶⁸ Le langage de l'image n'étant pas construit à partir de la langue parlée et écrite, comme c'est nécessairement le cas dans le roman.

⁶⁹ Marie-Chantal Killeen (2011), *op. cit.*, p. 210.

⁷⁰ Julia Kristeva (1987), « La maladie de la douleur », *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio), p. 234.

toute une palette de signification étendue : « Recourir à la représentation théâtrale, mais surtout à l'image cinématographique, conduit nécessairement à une profusion immaîtrisable d'associations [...]»⁷¹. » Pour Kristeva, l'écran – symbolique comme réel – permet une « réduplication » de la dimension émotive, qui serait l'équivalent d'un « passage par » :

ce *no man's land* d'affects endoloris et de paroles dévalorisées qui frise le zénith du mystère [...] n'est pas dépourvu d'expression. Il a son langage propre : la *réduplication*. Il crée des échos, des doubles, des semblables qui manifestent la passion ou la destruction telle que la femme endolorie n'est pas en mesure de la parler [...]»⁷².

En parlant des personnages d'Anne-Marie Stretter et de la mendiante dans *Le vice-consul*, elle présente une façon de montrer les personnages tout à fait similaire à *Dix heures et demie du soir* :

les images des deux femmes se confondent, et l'univers éthéré d'Anne-Marie Stretter acquiert une dimension de folie qu'il n'aurait pas aussi fortement sans l'empreinte sur lui de l'autre rôdeuse⁷³.

De même, l'univers de Maria se confond à celui de Paestra afin d'acquérir une dimension qu'il n'aurait pas eue autrement. Dépassant les ruses de la conversation ordinaire, cette façon qu'a l'instance narrative de rédupliquer la situation pour mieux la montrer vient permettre d'étendre un réseau de signification plus large. L'écran apparaît donc comme une manière de témoigner d'un indicible en court-circuitant une parole où le contenu propositionnel se voudrait plus immédiat⁷⁴.

Dans le cas de *Dix heures et demie du soir*, les écrans sont multiples et enchevêtrés. On retrouve une série de liens métaphoriques ou symboliques entre plusieurs éléments

⁷¹ *Id.*

⁷² *Ibid.*, p. 252.

⁷³ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁴ Ce genre de substitutions métaphoriques est fréquent dans l'œuvre de Duras, notamment lorsqu'il est question du couple et de la relation amoureuse. Outre le cas de *Moderato cantabile* et du *Vice-consul*, on peut penser, pour ne nommer que ceux-là, à la relation entre Tatiana Karl et Jacques Hold dans *Le ravisement de Lol V. Stein* (venant refléter le « ravisement » de Lol), ou bien, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, à l'obsession de l'homme pour la relation passionnelle qu'entretient la femme qui dort chez lui chaque nuit.

évoqués par les personnages au fil de leur conversations qui viennent « s’entre-signifier », produisant une monstration étendue mais laborieuse à démêler de la situation de l’adultère. Si le crime de Rodrigo Paestra est l’élément le plus évident par lequel passe le texte pour montrer, ce n’est pas le seul : l’orage, la chaleur, la ville de Madrid y participent aussi⁷⁵. Dans le même ordre d’idées, Raphaël Micheli affirme que la monstration du sentiment, sur le plan linguistique, se saisit selon un principe de multiplicité. En effet, l’interprétation « aura tendance à exploiter un *faisceau de caractéristiques*⁷⁶ (plutôt qu’une caractéristique prise isolément)⁷⁷ ». Ainsi, *montrer* relève de la mise en place d’un ensemble d’éléments divers qui, en tant que tout, permet d’arriver à un résultat global.

Les inférences ainsi produites par le recours à l’écran conservent une grande part d’indétermination. En effet, la mise en relation entre les éléments serait quelque chose de l’ordre d’une « symbolique lâche », où le sens qui en découle dépasserait l’analogie stricte fonctionnant sur le mode de la logique formelle. Comme le mentionne Kerbrat-Orecchioni, la logique naturelle, à l’œuvre dans les processus d’inférence et de monstration, fonctionne différemment de la logique formelle⁷⁸. C’est le cas avec l’écran symbolique, où « toute analogie suggère que la similitude entre x et y s’étend bien au-delà des propriétés explicitement mentionnées, ou manifestement sous-entendues » (I – 172). Il ne s’agit donc

⁷⁵ Ils sont d’ailleurs tous interreliés. Parce qu’elle est la ville où leur union sera possible, Madrid symbolise le rapprochement des deux amants et le moment où Maria sera trompée pour de bon. L’orage, qui retarde l’arrivée à Madrid – et donc l’union des amants –, occasionne la rencontre avec Paestra, à qui Maria s’identifie. La chaleur, quant à elle, revient avec le soleil et signe, en même temps que la mort du meurtrier, la reprise du voyage vers Madrid. Cet entrelacement vient mettre en relation, d’une part le beau temps, Madrid, et l’adultère; de l’autre l’orage, la nuit, Paestra et Maria. D’ailleurs, Maria est fatiguée tout le jour mais, « le soir, jamais. » (DH – 146)

⁷⁶ La syntaxe, le lexique, les marques de ponctuation, etc.

⁷⁷ Raphaël Micheli (2013), « Esquisse d’une typologie des différents modes de sémiotisation verbale de l’émotion », *Semen* [en ligne], n° 35, § 26.

⁷⁸ « les opérations “logiques” auxquelles se livrent les langues naturelles n’ont que peu de rapport avec celles que régleme la logique formelle [...] » (I – 170).

pas de produire une mise en abyme rigoureuse, où l'histoire de Paestra serait la « même » que celle de Maria. Le lecteur se retrouve plutôt devant cette « interprétation indéfinie » dont parle Frémont. En effet, nous croyons qu'il faut considérer les « correspondances internes⁷⁹ » comme des éléments venant se connoter, se nuancer, plutôt que des équivalences précises et définies. Contrairement à l'exemple du bar, cette « méthode » de monstration est beaucoup plus délicate à expliciter, autant dans son fonctionnement que dans ce qu'elle véhicule. La première raison de cette ambiguïté est que l'instance narrative ne vient jamais confirmer ce qu'elle sous-entend, à savoir l'existence d'un lien métaphorique entre une réalité et « son écran » permettant de l'exprimer. Il ne s'agit donc jamais d'une comparaison à proprement parler. En se gardant de spécifier la nature de l'analogie, la narration se contente de placer les éléments en relation de contiguïté⁸⁰.

L'indétermination qu'on retrouve dans le processus de monstration semble précisément ce qui lui permet d'acquérir une profondeur particulière pouvant prétendre dépasser le langage ordinaire. Par conséquent, ce qui se *montre* dans les textes ne peut jamais tout à fait se *dire*. On peut expliciter ce qui est montré (comme nous le faisons ici), mais on n'arrivera jamais à traduire toutes les nuances qu'engendre la monstration. Kerbrat-Orecchioni va dans le même sens en posant l'idée du *flou* de l'implicite : « une inférence n'est jamais l'exact

⁷⁹ Dans son article, Lintvelt trace une série d'équivalences : « Maria : Pierre = Claire : Pierre / Maria : Pierre + Claire = Rodrigo : épouse + Perez / Maria + Rodrigo : Pierre = Pierre + Claire : Maria ». Si elles demeurent vraies, il nous semble que le sens qui en découle n'est pas, lui, aussi direct. Jaap Lintvelt (1978), « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, vol. 29, n° 1, p. 51.

⁸⁰ Kerbrat-Orecchioni, en parlant des techniques associatives qu'on retrouve dans la « logique naturelle », mentionne que les structures juxtapositives et coordinatives créent des relations logiques qui « débordent » la logique formelle : « toute analogie suggère que la similitude entre x et y s'étend bien au-delà des propriétés explicitement mentionnées, ou manifestement sous-entendues » (I – 172). Le même mécanisme semble se produire au niveau narratif. Ainsi, l'analogie entre Maria et Rodrigo Paestra semble aller bien au-delà des équivalences structurelles évidentes évoquées plus haut.

équivalent de sa traduction en termes explicites, parce qu'elle s'énonce sur le mode du *flou* » (I – 342). Plutôt que de voir le flou comme une critique faite à l'égard de l'implicite (comparativement à la « netteté » de l'explicite), il faudrait plutôt le considérer comme un mode d'expression différent, permettant peut-être – du moins c'est l'hypothèse de ce mémoire – de présenter le réel d'une façon nouvelle, autrement que par ce qui se définit « clairement », en créant « une sorte de polysémie inédite » (I – 229). Dès lors, le flou de l'implicite est au contraire ce qui lui donne son efficacité. Dans l'exemple présenté plus haut, ce qui se montrait était, certes, quelque chose qui avait à voir avec l'intérêt du client et de son ami pour Maria, mais pas tout à fait non plus. C'était plus nuancé, moins catégorique (le terme « intérêt » caractérisant mal cette attraction particulière). Ainsi, même si « le discours implicite [...] par définition transgress[e] les règles de clarté et d'économie » (I – 229), il n'est pas superflu, simple ornement ou caprice esthétique.

2.2 LE COTEXTE

Alors que le groupe a repris sa route vers Madrid, où l'adultère sera très vraisemblablement consommé, Maria affirme dans la voiture : « Je t'aimerai toujours, Claire. » (DH – 127) Comme tel, l'énoncé de Maria n'est pas explicitement pertinent. Rien ne justifie cette déclaration venant briser le silence dans l'habitacle. Le cotexte vient pourtant rétablir la pertinence de l'énoncé. En effet, le paragraphe qui le précède fait état des pensées de Maria, alors qu'elle imagine la nuit à venir entre Claire et Pierre. Dès lors, c'est par rapport à cette situation que doit se lire son énoncé : je t'aimerais toujours, Claire, *malgré ce qui s'apprête à se dérouler entre mon mari et toi*. Les réponses paraverbales des deux amants viennent d'ailleurs corroborer cette interprétation : « Claire se retourne et ne sourit pas à Maria. Pierre ne se retourne pas. Un silence se fait dans la Rover. » (DH – 127-128) Le

comportement de Claire montre qu'elle a compris la signification implicite de l'énoncé de Maria (ce genre de compliments réclamant un remerciement ou, à tout le moins, qu'on prenne la peine de sourire). Rien ne justifie un accueil si froid de sa part, si ce n'est que Claire comprend le sous-entendu de Maria et qu'elle le voit comme une critique potentielle. Ces réactions, en plus du silence qui suit dans la voiture, montrent bien que, malgré que le sens de la phrase de Maria se fasse sur le mode de l'implicite, sa compréhension n'en est pas moins évidente, éclatante, pour les interlocuteurs. Quant au lecteur, c'est l'exposition de ce contexte de communication qui vient lui permettre de refaire les mêmes inférences que les personnages, et ainsi saisir la signification réelle de l'échange. Sur le plan narratif, c'est souvent en montrant ce qu'il y a *autour* d'un énoncé qu'on peut en saisir toute la portée.

La parole orale réelle n'est pas uniquement constituée d'un énoncé, mais se caractérise par une « coexistence simultanée d'une pluralité de type paradigmatique dont les éléments constitutifs s'imbriquent » (PR – 41) et qui participe à l'acte communicationnel. À un énoncé se greffe ainsi toute une série d'éléments extérieurs (prosodique et posturo-mimo-gestuel⁸¹), mais aussi « internes » à chacun des participants de l'échange (compétences idéologique et culturelle, déterminations psy-⁸², dimension émotionnelle, etc.). À cela, on peut aussi ajouter les éléments constituant l'univers de discours : les « aspects spatio-temporels physiques, la connaissance qu'en ont les interlocuteurs ou l'idée qu'ils s'en font⁸³ », de même que « les

⁸¹ Raphaël Micheli (2013), art. cit., §1.

⁸² Ces éléments, tirés de PR – 58-59, sont eux-mêmes inspirés des termes du schéma établi par Kerbrat-Orecchioni dans (1980), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, p. 19.

⁸³ Maurice Van Overbeke (1980), « Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine », H. Parret (éd.), *Le langage en contexte : études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, John Benjamins B. V., p. 398., cité dans PR – 54.

événements déterminants qui ont précédé⁸⁴ ». Ces divers éléments constitutifs de la parole orale établissent ainsi le contexte général d'un énoncé.

Cependant, ce « tout » simultané de la parole est impossible à reproduire dans un texte.

Il doit être fractionné afin de se conformer à la nature syntagmatique de l'écrit. En effet,

le scriptural fragmente et défait ce conglomérat afin de lui imposer une linéarité graphique : désormais le suprasegmental et le situationnel précéderont ou suivront le segmental, selon l'axe de la successivité. (PR – 41)

Il devient intéressant de considérer ce fait dans la perspective où le contexte joue un « rôle positif dans le processus d'engendrement du contenu implicite. » (I – 26) Si l'on considère que c'est par rapport au contexte que les inférences s'actualisent⁸⁵, la mise en forme des divers éléments de la parole devient un régulateur de la production d'implicite. C'est donc à l'instance narrative qu'est déléguée la tâche d'exprimer le contexte (par son arrangement linéaire dans le cotexte) et, ce faisant, de déterminer quels implicites peuvent ou non s'actualiser et avec quel degré d'assurance. Ce qui se montre dans la parole des personnages devient ainsi un choix narratif, et non plus d'ordre diégétique. Selon ce que la narration « décide » de présenter du contexte⁸⁶, de même que la façon dont elle le fait, les paroles des personnages ne vont pas signifier ni montrer les mêmes choses. L'expression du contexte nous donne une autre preuve qu'une parole actorielle n'est jamais indépendante de sa

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ Au contraire des présupposés qui sont contenus « en langue » et qui n'ont pas besoin du contexte pour être saisis, « les sous-entendus ont au contraire besoin pour s'actualiser véritablement de confirmations cotextuelles ou contextuelles, sans lesquelles ils n'existent qu'à l'état de virtualité latente » (I – 40-41). La question de la monstration se rapporte ainsi plus aux sous-entendus qu'aux présupposés. Pour une analyse approfondie de la distinction entre présupposés et sous-entendus, voir le chapitre « Le statut des contenus implicites » dans I – 13-157.

⁸⁶ On ne peut pas réaliser de description exhaustive d'un événement ou d'une situation. Dans son ouvrage *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne affirme en effet qu'un événement est impossible à totaliser. La raison en est qu'un événement n'est pas un objet consistant, mais « un découpage que nous opérons librement dans la réalité » Paul Veyne (1978), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 57. L'Histoire – avec une majuscule – n'existe pas; il n'existe que des « histoires de... ». En ce sens, faire le récit, même fictif, d'une situation ou d'un événement implique nécessairement de faire des choix : « Il est impossible de décrire une totalité et toute description est sélective [...] » *Ibid.*, p. 54. À noter que dans la quatrième partie nous appellerons « réel » ce que Veyne nomme « réalité ».

médiation dans le texte. Elle se subordonne à la parole narrative qui en oriente la réception.

Ainsi,

la nature des conventions romanesques permet au narrateur de manipuler, à des degrés plus ou moins perceptibles, la forme, le contenu, les implicites de la parole actorielle pour qu'elle coïncide parfaitement avec les exigences diégétiques et idéologiques de l'œuvre [...]. (PR – 42)

La contingence du réel n'existe pas dans le texte. Même lorsqu'un récit semble rapporter des événements – ou des paroles – banals sans but apparent, cela demeure toujours une mise en forme qui s'oriente vers un but. Il ne faut donc pas perdre de vue cette perspective plus large sur la monstration. Derrière ce que les personnages semblent se montrer, il y a un choix de la narration cherchant à exprimer quelque chose de l'univers mis en scène.

1^{er} PHÉNOMÈNE : MANIPULATION ET RESTRICTION DU CONTEXTE

Cette prise en charge par la narration a deux implications quant à la question de la monstration. La première est que, comme nous l'avons déjà mentionné, ce qui se montre dans les dialogues – ce qui peut être interprété par le lecteur – devient une décision de l'instance narrative. En manipulant le contexte, c'est à elle que revient le choix de rendre plus ou moins important l'apport de la monstration dans le processus de signification globale, de même que son degré d'évidence. Ainsi, selon les choix cotextuels, le « calcul interprétatif » (I – 39) d'un même élément montré peut s'avérer épineux comme élémentaire. À ce propos, même dans le cas où il demeure une incertitude face à ce qui est montré, cette ambivalence participe aussi à la signification. Le flou de l'implicite, c'est aussi celui-là.

La transition du contexte au cotexte a ceci d'intéressant qu'elle vient nécessairement mettre par écrit (plus ou moins explicitement) ce qui, dans une parole orale, demeure de l'ordre de l'implicite. C'est notamment le cas pour ce qui est de la dimension émotionnelle,

où « tout se passe comme si le romanesque s’arrogeait le droit de démasquer les implicites compéncielles afin que soient mises en relief des couches psycho[logiques] normalement inexprimées, voire inexprimables. » (PR – 60) En venant « rendre explicites certains traits énonciatifs seulement présumés dans une conversation véritablement orale » (PR – 60), l’instance narrative infléchit la lecture qui doit être faite de la parole des personnages, déterminant l’interprétation qui doit prévaloir⁸⁷.

Au contraire, dans *Dix heures et demie du soir*, l’instance narrative s’abstient de clarifier l’intériorité des personnages. Tout est à montrer. Plutôt que de suppléer au contexte conversationnel en en proposant une description et une explication, le texte s’en tient à l’essentiel. Ainsi, il ne se risque pas à expliciter ce qui, dans une vraie conversation, est de l’ordre de l’implicite. Cherchant à conserver une certaine neutralité, il se contente d’indiquer les éléments nécessaires à la compréhension, préconisant les éléments concrets (extérieurs et visibles comme des gestes ou des regards) plutôt qu’abstraites (la dimension émotionnelle ou le rapport à l’autre). Ainsi, le travail d’inférence nécessaire pour saisir la dimension émotionnelle des paroles doit encore être réalisé par le lecteur, cela à partir d’une quantité d’informations minimale.

Dans un récit de facture plus traditionnelle⁸⁸, l’un des lieux propices à l’expression de la dimension émotionnelle est l’incise. En indiquant l’intonation avec laquelle doivent se lire les répliques (maugréa-t-il, s’indigna-t-il, bafouilla-t-il, etc.), on vient indiquer sa teneur

⁸⁷ Sarraute évoque ce même « empiètement » de la narration sur le dialogue. Parlant de l’analyse faite par les romanciers de la psychologie de leurs personnages, elle affirme : « 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 profondeur. » Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 113.

⁸⁸ Qui se permet de *dire* l’intériorité des personnages.

émotionnelle. Participant à ce que Sandrine Vaudrey-Luigi nomme la « belle langue⁸⁹ », cette manière de pratiquer l'incise fait partie de ces « règles de la langue [qui sont censées] assurer la lisibilité de l'œuvre⁹⁰ ». Au contraire, « la présence d'une incise neutre » (PR – 149) a pour effet de laisser planer une ambiguïté sur le sens des répliques :

la prédominance quantitative frappante de l'incise « dire » rend potentiellement ambigu, et souvent atone, tout énoncé dont les virtualités illocutoires ne sont pas réduites par un indice dialogal [...] ou par un éclaircissement diégétique supplémentaire. Il s'ensuit que nous avons affaire à un véritable procédé littéraire qui vise à laisser planer des doutes quant à la signification globale des énoncés [...] (PR – 149).

Si Lane-Mercier fait ici référence à *Moderato cantabile*, il en est de même dans *Dix heures et demie du soir*, où le « dit-X » est omniprésent⁹¹. En l'absence des incisives attendues⁹², c'est au lecteur de trouver la prosodie des répliques et, par conséquent, d'inférer la valeur illocutoire de ces dernières.

Dans des textes où la monstration occupe une place importante, l'instance narrative refuse de venir chapeauter le monde diégétique en lui donnant une signification définitive. La narration ne construit pas de rapport de corrélation direct entre l'énoncé et le contexte qu'elle expose, mais se contente de les faire coexister dans l'ordre du texte. Par exemple, dans *Dix heures et demie du soir*, l'effet d'une parole sur l'autre est rarement mentionné. De plus, ces informations sont le plus souvent réduites au minimum, laissant ainsi beaucoup de

⁸⁹ C'est-à-dire « un idéal français littéraire du XX^e siècle, où les critères de clarté et de sobriété sont effectivement à l'œuvre ». Sandrine Vaudrey-Luigi (2013), *La langue romanesque de Marguerite Duras*. « Une liberté souvenante », Paris, Classiques Garnier, p. 18.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ L'importante répétition du syntagme souligne cette utilisation quasi systématique de l'incise neutre. Selon une recension faite par Éric Lysøe, le verbe dire, sous ses différentes conjugaisons, est le 6^e terme le plus fréquent dans le roman (après « être » et ses conjugaisons, les pronoms masculins de la 3^e personne du singulier, les pronoms féminins de la 3^e personne du singulier, les adjectifs possessifs de la 3^e personne du singulier et « Maria »). Éric Lysøe, « Marguerite de la Nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix Heures et demie du soir en été* » [en ligne], p. 3.

⁹² Nous avons tous une idée de « ce qu'est un roman », basée notamment sur l'enseignement de l'histoire littéraire. Cela implique que, devant un texte narratif, nous nous attendons à retrouver les caractéristiques propres à notre conception du roman (notamment des traits de « belle langue »). Il s'agit de ces « lois de récit » générales que nous évoquions en note 46.

« blancs » dans la situation de communication et, par conséquent, produisant des dialogues qui revêtent une certaine étrangeté⁹³. Ainsi, la clé permettant de lever l'ambiguïté potentielle d'une parole demeure, elle aussi, montrée et non dite.

En laissant planer l'ambiguïté sur la dimension intérieure des interlocuteurs, l'instance narrative montre que l'intériorité ne peut se saisir directement et que, même supportée par une narration omnisciente (comme c'est le cas de *Dix heures et demie du soir*), la dimension émotionnelle ne trouve pas de mots pour se dire. Dans son article, Nicolas Xanthos mentionne d'ailleurs cette insuffisance du langage qui se déploie dans les textes durassiens :

En s'abstenant le plus souvent de nommer les passions des personnages [...], en évitant un discours explicatif qui accompagnerait faits et gestes et leur attribuerait une valeur ou une cause psychologique, l'instance narrative pose d'emblée l'insuffisance du langage devant ce type de réalité. Cette insuffisance se marque dans l'usage généralisé d'une stratégie de *monstration* [...]⁹⁴.

Avec cet implicite « double » (sont implicites à la fois la signification de la parole actorielle et celle de la parole narrative), on touche ici à la limite profonde du langage. Si l'on « s'interdit de nommer ou de dire l'intériorité⁹⁵ » qui entoure toute production verbale, si l'on ne présente que les facettes observables de l'acte de communication, ce n'est pas tant pour produire un effet ou « faire du style », mais parce que ces « renvois indirects [...] se veulent la seule forme d'expression⁹⁶ » possible de l'intériorité.

⁹³ Parlant de l'explicitation, par l'instance narrative, des implicites contenus dans le contexte communicationnel, Lane-Mercier mentionne que c'est justement ce « procédé on ne peut plus "irréaliste" qui, paradoxalement, réussit à renforcer le réalisme dialogal et diégétique du texte. » (PR – 60) Ce pourrait justement être cette absence d'explicitation qui vient produire l'aspect parfois étrange, voire invraisemblable, des dialogues durassiens.

⁹⁴ Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 80-81.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 81.

2^e PHÉNOMÈNE : ÉLARGISSEMENT « INFINI » DU CONTEXTE

La régulation du contexte par l'instance narrative implique un deuxième phénomène : la frontière entre ce qui appartient au contexte de la parole et ce qui appartient au récit proprement dit s'estompe. À l'extrême, on pourrait considérer que l'entière du récit devient une grande contextualisation des paroles romanesques, venant ainsi en orienter l'interprétation⁹⁷. Évidemment, ce phénomène dépasse le monde diégétique : nous avons ici affaire à un outil purement narratif.

La porosité entre récit et parole romanesque permet de joindre au contexte de celle-ci divers éléments qui y sont étrangers. Ce faisant, le contexte, tel qu'inscrit dans le texte, dépasse celui du monde diégétique. Ainsi, cet « ajout », causé par le brouillage des frontières, vient potentiellement insuffler un sens supplémentaire à la parole romanesque et lui faire montrer plus que ce qu'elle aurait exprimé (implicitement ou non) à « l'état naturel ». Cela est à penser en relation avec le concept d'écran symbolique déjà traité. En effet, les éventuelles significations produites par le rapprochement du dialogal et du récit ne sont ni toujours manifestes ni explicites : c'est précisément ici, dans cette interrelation *présente sans l'être*, que se déploie une monstration proprement narrative. Permettant de mettre différents objets en relation, cette extension du contexte est pourtant dispensée d'expliquer la nature du lien.

La question de l'adultère dans *Dix heures et demie du soir* est un exemple idéal. Le texte rapporte constamment les suppositions de Maria à propos des amants. À force, l'adultère semble venir s'immiscer dans chacune des paroles énoncées. Chaque fois que le

⁹⁷ Si prendre en compte l'entière de ce qui est raconté peut être excessif, la proximité textuelle avec une parole romanesque demeure un aspect à considérer dans l'interprétation de ladite parole. Encore une fois, il s'agit de prendre en compte la mise en forme du récit lorsque vient le temps de réfléchir au principe de pertinence.

trio discute, et ce même quand ils parlent franchement, les paroles paraissent sous-entendre quelque chose par rapport à la relation des amants. Cela a pour effet de produire des paroles toujours *lourdes*, constamment chargées d'une intensité qu'on n'arrive pas à expliquer. La parole chez Duras présente une hypertrophie constitutive. Chez elle, le langage est toujours lesté d'une signification qui l'excède – mais quoi, exactement?

Passé tout ce qu'on peut en dire, ce qui demeure dans la parole des personnages est son caractère débordant, l'impression même qu'elle contient tellement plus que ce qu'elle arrive à dire, notamment à cause du contexte « élargi ». Se faisant la seule voie d'accès à l'intériorité de l'autre, elle n'est pourtant pas évidente. Nous sommes toujours confrontés, devant la parole durassienne, à une intériorité trouble, compacte, complexe. Indicible. La parole ne sert plus à dire ce qu'on ressent, mais à faire comprendre qu'on ressent quelque chose. Et cette intériorité est toujours d'une violence, d'une intensité *in-ouïe* : elle ne peut s'entendre parce qu'elle ne peut se dire.

3. ANALYSE D'UN PASSAGE

Afin d'observer à l'œuvre la monstration à l'intérieur des dialogues, attardons-nous à l'une des discussions entre Maria, Pierre et Claire. Dans l'extrait, qui se situe dans le premier quart du récit, Maria vient de rejoindre Claire et Pierre dans le restaurant de l'hôtel après avoir bu plusieurs verres de manzanilla dans un café plus loin. Alors que s'impose la nécessité de demeurer au village pour la nuit⁹⁸, on se questionne :

⁹⁸ Pour des raisons de sécurité, et parce que Judith et Claire ont peur de l'orage.

Pierre se penche vers Maria.
 – Si tu y tiens vraiment, dit-il, on peut gagner Madrid ce soir.
 Claire a entendu.
 – Claire? demande Maria.
 – Je ne sais pas.
 Elle a presque gémi. Les mains de Pierre se sont tendues vers les siennes et puis, elles se sont rétractées. [...]
 – Tu ne sais pas, Claire, ce genre d'inconvénients, tu l'ignores, des nuits blanches passées dans les couloirs des hôtels [, dit Maria].
 – Mais si. Qui ne les connaît pas?
 Elle se débat dans l'imagination des mains de Pierre sur les siennes, il y a quelques heures à peine, sous les yeux aveuglés de Maria. A-t-elle encore pâli? A-t-il remarqué qu'elle pâissait encore?
 – On va rester là cette nuit, dit-il. Pour une fois.
 Il sourit. Sourit-il jamais, autrefois?
 – Pour une fois? demande Maria.
 Les mains de Pierre, cette fois, vont au bout de leur course et atteignent celles de sa femme, Maria.
 – Je voulais dire que je n'avais pas encore assez l'habitude de ces inconvénients pour les redouter au point que tu dis, Maria. (DH – 20-21)

Au premier abord, la discussion peut sembler porter seulement sur un problème technique : où dormir ce soir? Cependant, en s'y attardant, on remarque certains « problèmes » conversationnels qui requièrent un décodage supplémentaire. Les violations des maximes conversationnelles et des lois de discours sont légères : elles n'en indiquent pas moins que, dans cette scène où nous retrouvons pour la première fois le trio ensemble, « quelque chose cloche ». Globalement, le dialogue n'est pas mené rigoureusement. Il a une allure dissipée, relâchée, qui semble laisser entendre un manque d'attention de la part des personnages envers la conversation. Leur esprit est ailleurs, porté sur le sujet du non-dit : la relation adultère. À ce stade du récit, le désir naissant entre Pierre et Claire n'est pas encore consommé. N'ayant pas d'endroit où se retrouver seuls dans cet hôtel bondé, ils devront attendre de rejoindre Madrid pour faire l'amour⁹⁹. Dormir dans les couloirs de l'hôtel signifie

⁹⁹ « Demain, l'amour se fera à l'hôtel, à Madrid » (DH – 65).

que les amants devront retarder d'un jour cette union¹⁰⁰. C'est donc à l'aune de ce dilemme qu'il faut lire le dialogue.

La proposition de Pierre se révèle n'être pas tout à fait innocente ou désintéressée. Sous cette proposition qui n'en est pas une¹⁰¹, il veut montrer qu'il tient encore à sa femme. En même temps, il laisse planer la possibilité, malgré tout, de braver l'orage¹⁰². Seulement, Maria n'est pas dupe. Elle comprend ce qui est en train d'avoir lieu entre Claire et Pierre. Voilà pourquoi elle renvoie la proposition à son amie, en la laissant choisir entre sa peur de l'orage et son désir pour Pierre. Ce sera à elle de prendre la décision. En agissant ainsi, Maria montre à la fois sa compréhension de la situation et son abnégation par rapport à celle-ci. Le texte ne permet pas d'affirmer que Claire est en mesure de saisir le sous-entendu de Maria. Pierre, cependant, semble plus conscient de tout ce que Maria sous-entend¹⁰³. Les indications accompagnant le dialogue, même en demeurant neutres, appuient cette double nature de l'échange. En mentionnant « Claire a entendu », la narration viole la loi d'informativité. Considérant que les trois personnages sont attablés ensemble et qu'ils participent à la même conversation, il n'y a en effet pas de raison pour qu'elle n'ait pas entendu. Par cette évocation, il faut donc inférer un intérêt particulier de Claire pour la question. Le geste de Pierre, quant à lui, montre que son désir instinctif serait d'aller vers Claire, mais que la situation l'en empêche.

¹⁰⁰ Il est évoqué plus loin dans le texte un épisode où le couple avait dû, lors d'un autre voyage – à Vérone – dormir dans les couloirs d'un hôtel. La « nuit dans les couloirs » devient ainsi quelque chose comme un symbole de l'histoire entre Maria et Pierre.

¹⁰¹ Elle appelle plutôt une réponse comme : « Mais non, restons ici. »

¹⁰² En fait, la conduite de Pierre n'est pas qu'un simple stratagème. Le récit montre qu'il tient sincèrement au bonheur sa femme, malgré son nouveau désir pour Claire. À la fois sincère et trompeuse, la réplique est donc double, paradoxale, montrant ainsi le déchirement intérieur vécu par Pierre à l'aune de son infidélité.

¹⁰³ En plus d'affirmer « je le savais » (DH – 106) lorsque Maria lui annonce explicitement sa connaissance de la relation adultère, la façon d'agir et de parler de Pierre montre tout au long du récit qu'il soupçonne fortement sa femme d'être au courant.

Bien sûr, la conversation ne concerne pas uniquement le désir entre Pierre et Claire. Le contenu propositionnel des énoncés n'est pas évacué et remplacé par le sous-entendu. Celui-ci vient plutôt s'y annexer. Claire – tout comme Judith – a réellement peur de l'orage. Cependant, cette peur vient en servir une autre : la peur de l'inconnu face à cette nouvelle situation, potentiellement problématique, d'où son « presque gémissement ». L'orage devient un écran symbolique par lequel se montrent ses appréhensions. Ainsi, il faut considérer les énoncés comme des « structure[s] feuilletée[s] » (I – 23), selon l'expression de Kerbrat-Orecchioni, où se superposent les différents contenus, explicites et implicites.

En mentionnant l'ignorance de Claire « des nuits blanches passées dans les couloirs des hôtels », Maria sous-entend qu'il serait préférable de se rendre à Madrid le soir même. De ce fait, elle montre qu'elle accepte la fatalité de la relation extraconjugale. En fait, sans qu'il ne présente Maria comme étant enjouée par la situation, le récit montre une désillusion face à son couple¹⁰⁴. Maria est consciente du caractère irrévocable de la situation : « Dans le prochain jour, leur amour grandira encore. Il faut attendre. » (DH – 57) Si l'union doit de toute façon avoir lieu, qu'elle ait lieu tout de suite. Maria semble même éprouver une certaine sympathie envers son amie¹⁰⁵. De plus, et d'une certaine manière paradoxalement à son obsession, elle semble relativement détachée émotionnellement de Pierre¹⁰⁶. Cet ensemble complexe d'émotions vécues par Maria n'est jamais mentionné tel quel dans le texte, mais il se montre à travers les nombreuses anomalies que les dialogues présentent.

Malgré la proposition implicite de Maria, la crainte ou l'hésitation de Claire est encore trop forte. Sa réponse vient démonter l'argument de Maria. On assiste ainsi à une sorte de

¹⁰⁴ Certains indices montrent d'ailleurs que le couple éprouve des difficultés : « Huit ans qu'elles lui caressent le corps. C'est Claire qui entre maintenant dans le malheur qui coule, de source, de ces mains-là. » (DH – 47)

¹⁰⁵ On se rappellera la réplique de Maria mentionnée plus haut : « Je t'aimerai toujours, Claire. » (DH – 127)

¹⁰⁶ À lui qui affirme : « Tu sais Maria. Je t'aime », elle répond : « Ah, je sais » (DH – 52).

renversement, où la « trompée » cherche à le devenir, et où la « trompeuse » veut, pour un moment encore, retarder l'acte. Encore une fois, l'évocation dans le cotexte des mains, de même que la possibilité qu'elle ait pâli¹⁰⁷, viennent montrer que la pensée de Claire est bien dirigée vers l'adultère, et non pas sur l'orage.

Le même genre de déduction vient permettre de lire ce qui se montre dans la réplique de Pierre. En décidant pour le groupe, il montre à Maria qu'il renonce – temporairement du moins – à Claire. Ce sourire (qui est marqué comme étant inhabituel de sa part « en temps normal ») vient appuyer ce sous-entendu. En effet, pourquoi sourire à l'évocation de dormir sur le carrelage d'un hôtel, si ce n'est pour montrer à Maria qu'il est encore rempli de bonne volonté? D'ailleurs, l'évocation des mains va dans le même sens. La façon dont la phrase est construite vient indiquer la présence d'une signification implicite. En allant « au bout de leur course », elles ne touchent plus celles de Claire (ce qu'il avait tenté, en vain, plus tôt), mais vers sa femme « légitime ». Enfin, la doublure du syntagme désignant Maria, « sa femme, Maria¹⁰⁸ », souligne l'idée de légitimité, évoquant ainsi les remords de Pierre qui transparaissent dans tout l'échange. L'instance narrative vient donc montrer, par les répliques elles-mêmes remplies de sous-entendus, par les indications contextuelles soigneusement choisies, enfin par une légère distorsion de la syntaxe, que Pierre est déchiré entre son envie de Claire et la considération qu'il a toujours pour sa femme.

Dans ce court dialogue, la dimension émotionnelle des personnages est montrée à travers leur parole, sans jamais être abordée de front. Il est tout de même possible, dès ce

¹⁰⁷ Il est intéressant de noter que l'instance narrative n'affirme pas que Claire a pâli, mais qu'elle pose la question. En opérant de la sorte, elle se garde bien de rendre trop explicites les potentiels effets produits par les paroles sur l'intériorité du personnage. En l'énonçant sur le mode interrogatif, elle vient reproduire l'incertitude interprétative de Maria. En effet, en situation « réelle », ces éléments suprasegmentaux ne sont jamais aussi évidents. De manière plus générale, cela montre qu'en situation de communication, c'est l'équivoque qui règne.

¹⁰⁸ Alors qu'il est déjà avéré depuis le début que Maria est la femme de Pierre.

premier échange, de *voir* ce que ressentent Maria, Claire et Pierre. La monstration permet donc de rendre compte implicitement de la dimension émotionnelle des personnages qui, à son tour, vient faire état des relations, liens et tensions qui les unissent (même en les opposant).

Ainsi, le langage trouve sa limite profonde dans le rapport à l'autre et ce qu'il engendre chez le sujet. C'est pourquoi l'œuvre de Marguerite Duras est propice à son observation, « la recherche de Duras tourn[ant] autour d'un indicible *immanent* qui se déploie entre les êtres, découlant de leur extériorité par rapport aux autres¹⁰⁹. » Chez elle, la question de l'indicible se rapporte toujours à ces questions. Intériorité et rapport à l'autre vont de pair : la relation avec l'autre provoque un bouleversement intérieur, bouleversement qui se montre dans le dialogue avec l'autre, alors que tout ce qui est exprimé semble investi d'une charge démesurée. Reprenant le concept de Berrendoner, Jacquin et Micheli affirment que la monstration de l'émotion fonctionne comme un symptôme, que « le fait discursif est interprété comme une *partie* d'un *tout* plus vaste¹¹⁰ ». La parole romanesque apparaît en effet comme la pointe d'un iceberg plongeant dans ces profondeurs de l'intériorité évoquées par Nathalie Sarraute.

MCours.com

¹⁰⁹ Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 182.

¹¹⁰ Jérôme Jacquin et Raphaël Micheli (2013), « Dire et montrer qui on est et ce que l'on ressent : une étude des modes de sémiotisations de l'identité et de l'émotion », *Dire / Montrer. Au cœur du sens*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc (Coll. Langages), p. 81.