

Université de Lund
Centre de langues et de littérature
Mémoire
Kajsa Leo
kajsaleo@hotmail.com

LE LANGAGE DURASIEN DANS UN ROMAN
ET DANS SA VERSION FILMIQUE

Une comparaison entre le roman *l'Amant* de Marguerite Duras et son
adaptation cinématographique de Jean- Jaques Annaud

Printemps 2012
Directrice de mémoire : Margareth Wijk

TABLE DE MATIÈRES

1.1 Introduction

1.2 But et méthode

1.3 Recherches antérieures

2 La structure narrative et linguistique

3 Les paradoxes du langage

4 Le jeu avec les pronoms personnels

5 La thématique des mots (l'amour, la mort, la mer, la mère)

6 Le silence

7 La méta réflexion personnel sur l'écriture

8 La langue hybride et poétique

9 Conclusion

10 Bibliographie

1.1 INTRODUCTION

Le roman *l'Amant* de Marguerite Duras est paru en 1984 aux Éditions de Minuit. Le livre, qui a été présenté comme une autobiographie, est devenu un "best-seller". Marguerite Duras avait déjà raconté l'histoire de son enfance en Indochine, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Eden Cinéma*. Il y a cependant beaucoup de différences entre ces livres et ce n'est pas facile de trouver "la vraie vérité" de l'enfance de Duras en les lisant. En 1991, le réalisateur Jean-Jacques Annaud, l'homme derrière des films comme *l'Ours* et *Le nom de la rose*, a terminé son adaptation cinématographique du roman. Le film, qui porte le même titre que le roman, est devenu également un grand succès. Parmi la critique on dit par exemple que : "Le film est beau, fidèle et se voit avec un vrai plaisir"¹ et que le film déborde de mérites.² Au début, le réalisateur et Duras ont collaboré, mais Duras a abandonné le travail avant la fin du tournage. Quand le film est sorti Duras n'a pas été satisfaite du résultat. Elle a dit, entre autres, que le budget du film a été beaucoup trop grand.³ Etant elle même cinéaste elle a, selon Laure Adler qui a écrit l'autobiographie *Marguerite Duras*, surtout critiqué le fait qu'Annaud en a fait une histoire racontée: "Duras dit détester les films qui racontent des histoires, les films d'action, les films psychologiques, qu'elle appelle des films en direct."⁴ Peut-être qu'elle a trouvé le film d'Annaud trop banal, trop explicite. Selon Adler, Duras aurait même commencé à détester son propre roman, "Je l'ai écrit quand j'étais soûle"⁵ aurait-elle dit. De plus, elle a affirmé soudainement que le livre n'était pas autobiographique. Ses déclarations sont pourtant contradictoires. Si au début elle a détesté le film elle a fini par dire qu'il était "formidable".⁶

Le roman *L'Amant* n'est pas facile à résumer, à cause de, ou grâce à, sa structure non-linéaire. Au centre de l'histoire il y a la jeune fille sans nom de quinze ans et demi. Elle vit à Sadec, l'ancienne colonie française, avec sa mère et ses deux frères. Son père est mort. Un jour, au fleuve Mekong, elle rencontre un homme chinois plus âgé qu'elle. Cet homme va être son amant. C'est une relation impossible, parce qu'elle est blanche et il est Chinois. Après un an l'homme est forcé à se marier avec une femme de son pays. La fille repart pour Paris avec sa famille et les deux ne se reverront jamais.

Il est intéressant de noter que Duras a écrit un deuxième roman portant le titre *L'amant de la*

¹ Gasser, Y. 2001. *L'Avant-Scène Cinéma*. Paris. Extrait de *Les echos* 22.01.92.

² Gasser, Y. 2001. *L'Avant-Scène Cinéma*. Paris. Extrait de *Nouvel Observateur* 16.01.92.

³ Gasser, Y. 2001. *L'Avant-Scène Cinéma*. Paris.

⁴ Adler, L. 2009. *Marguerite Duras*. Saint-Amand:Folio. p. 668

⁵ Adler, L. 2009. *Marguerite Duras*. Saint-Amand:Folio. p. 850

⁶ Adler, L. 2009. *Marguerite Duras*. Saint-Amand:Folio. p.858

Chine du Nord. Annaud, le réalisateur de *l'Amant*, a affirmé que elle l'a fait "pour livrer une sorte de texte authentique".⁷ Selon Laure Adler, c'était simplement pour "revisiter le mythe de l'amant".⁸ La vérité est peut-être à trouver entre les deux.

Paradoxalement, *L'amant de la Chine du Nord* est plus explicite que *l'Amant* avec plus de dialogues et plus d'explications. Le roman donne aussi des instructions filmiques, avec beaucoup de références aux scènes, comme si Duras avait l'intention d'en faire un futur film. Ce dernier texte n'a évidemment rien changé au film de Jean-Jaques Annaud et un deuxième film n'a jamais vu le jour. Est-ce que la critique initiale de Duras n'était qu'un coup de tête, ou y avait-il des raisons véritables pour critiquer le film d'Annaud?

1.2 BUT ET MÉTHODE

Ce serait donc intéressant de faire une comparaison entre le roman de Duras et le film d'Annaud. La spécificité de Duras est sa langue. Nous nous concentrerons donc sur le langage pour voir s'il est bien rendu dans le film. Il y a sans aucun doute des phénomènes langagiers dans l'écriture de Duras qui peuvent être difficiles à traduire en images.

1.3 RECHERCHES ANTÉRIEURES

La recherche sur l'oeuvre et la vie de Duras semble infinie. On a fait des recherches bibliques, psychanalytique, féministes etc. à partir de ses romans. Dans notre analyse on va faire une comparaison entre le livre et le film. Comme il y a déjà beaucoup de recherches faites sur les personnages et les relations dans le roman, on va principalement se concentrer sur la langue en l'utilisant comme un outil pour analyser les différences éventuelles entre le roman et le film.

Nos sources principales seront *Duras, la métisse*, dans lequel Catherine Bouthors-Paillart analyse les traits vietnamiens dans l'écriture de Duras, *le Cycle du barrage* de Eva Ahlstedts, une étude sur les romans dans lesquels l'auteur décrit son enfance et *La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, de Mattias Aronsson, qui décrit les fonctions de l'eau dans le roman. On va aussi utiliser quelques articles, portant sur le langage de Duras.

⁷ Gasser, Y. 2001. *L'Avant-Scène Cinéma*. Paris.

La biographie *Marguerite Duras* de Laure Adler est utilisée comme une source d'inspiration et comme un outil pour entrer dans le vaste paysage durasien.

2 LA STRUCTURE NARRATIVE ET LINGUISTIQUE

La narratrice déclare dans *L'Amant* que "L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a pas de centre. Pas de chemin, pas de ligne."⁹ On peut voir cette phrase comme un paradoxe typique de Duras. Elle déclare que l'histoire de sa vie est inexistante, bien que le lecteur qui vient de lire son roman croit avoir eu cette histoire dans ses mains. Par contre, on peut se demander s'il est possible de décrire sa propre histoire, sa propre vérité? Ou la vérité en général? On peut aussi analyser ce que dit Duras comme un commentaire sur la structure de ses romans non-linéaires sans ligne directrice.

Dans *L'Amant* la narratrice revient plusieurs fois à la scène clé, celle du passage d'un bac sur le Mékong. La narratrice parle souvent de l'avenir ; elle parle de son fils avant que nous sachions qu'elle en a un. Avant de présenter l'amant, rencontré sur ce bac, on trouve une discussion postérieure entre la mère et la fille sur l'argent de cet homme. Déjà dans la voiture, avant le premier baiser, on apprend que "Le père (du chinois) refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec."¹⁰ Soudainement, elle parle de Marie-Claude Carpenter et de Betty Fernandez, de vrais personnages que Duras a connus plus tard dans sa vie. Il semble que les deux femmes n'ont rien à voir avec l'histoire de l'amant, mais on peut soupçonner qu'il y ait des allusions qui restent inintelligibles au lecteur.

En dehors de ce manque de structure linéaire on peut voir un irrespect envers la grammaire française. Les phrases sont souvent incomplètes ; elles manquent de sujet ou de verbe. Comme le dit Bouthors-Paillart : "Duras voudrait finir avec (...) la dictature de Sens unique par les draconiennes lois de l'orthographe et de la grammaire."¹¹ Il n'y a aucun doute que ce soit un choix délibéré puisque Duras explique son style comme "le style de laisser-aller" ou avec ce terme si durasien : "le Beau d'abandon de l'écriture".¹² C'est un style qui fait penser au courant de conscience, une suite d'associations et de pensées :

⁸ Adler, L. 2009. *Marguerite Duras*. Saint-Amand:Folio. p.850

⁹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 14

¹⁰ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 45

¹¹ Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la mètisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p. 190

¹² Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la mètisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A.p. 192

Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait : le mode analytique de pensée, la pensée inculquée au collègue, pendant les études, par la lecture, l'expérience. Je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage.¹³

Dans son étude *Le cycle du barrage* Eva Ahlstedts parle de la fragmentation de la description des personnages et du cadre dans *L'Amant*. Elle compare l'écriture du roman à un grand puzzle.¹⁴

Cependant, on peut même soutenir que cette métaphore peut sembler trop linéaire. Dans un puzzle, il y a des lignes horizontales et verticales et il y a des morceaux qui vont ensemble d'une manière stricte et prédestinée. Dans le cas de *L'Amant* le système ressemble plutôt à un réseau dont les événements et les personnages sont tissés et s'empêchent les uns dans les autres. Sans direction, sans ligne droite.

On peut argumenter sur le fait que cette structure rend *L'Amant* plus réaliste. La vie n'est pas linéaire. Nos pensées et nos rêves ne sont pas linéaires. Lorsque nos pensées retournent à notre enfance il est inévitable de mélanger des incidents et des souvenirs et ce qui se passe dans l'immédiat. Des événements le long du chemin et la situation actuelle influencent nos souvenirs.

Il est incontestable que le film d'Annaud suit une structure beaucoup plus conventionnelle que le roman de Duras. Dans l'introduction on voit le dos de la femme qu'on identifie comme la narratrice. Elle est assise à son bureau et elle est en train d'écrire. Cette scène n'existe pas dans le livre, même si on peut bien imaginer l'écrivain assise à son bureau, quand on lit ses mots. À la séquence suivante, on est sur le bac de Mékong. On voit la jeune femme. D'abord, on voit les chaussures, "cette fameuse paire de talons hauts en lamé or."¹⁵ Ensuite, on regarde la fille avec son "feutre d'homme" comme il la regardera plus tard ; lui, l'amant. La narratrice nous demande de regarder cette fille : "Regardez-moi" dit la voix-off lente et enrouée de la vieillie femme, marquée par les souvenirs qu'elle est en train de partager avec ses spectateurs.

Après cette scène clé on se trouve chez sa famille à Sadec. Les membres de la famille sont ainsi introduits. Annaud a choisi une scène efficace du livre pour nous les présenter. Nous ne doutons pas du

¹³ Bouthors-Paillart, C. 2002. Duras la mètisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Genève: Librairie Droz S.A. p. 139

¹⁴ Ahlstedt, E. 2003. Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis. p. 42

¹⁵ Duras, M. 1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 18

rôle du grand-frère, il représente l'élément du "bad guy". Il se sert les plus grands morceaux de viande. Son regard est plein de haine. Le frère cadet pleure. La mère les regarde mais elle ne dit rien. Quand le frère cadet et la fille s'en vont, elle s'assoit à la table avec ce fils désagréable, sans un mot. Elle a choisi son camp.

On revient au fleuve une deuxième fois, cela est la seule rupture de la structure linéaire dans le film. Cette fois on voit le Chinois, l'amant. D'abord, on voit ses chaussures polies et élégantes. Cela devient un marqueur pour montrer la différence de classe entre l'homme riche et la fille pauvre qui porte des chaussures sales et usées. Déjà on peut imaginer le conflit du film. Il s'approche d'elle. Sa main tremble quand il lui offre une cigarette. Il dit qu'elle est belle, il complimente son chapeau original. C'est le premier moment décisif, le déclencheur qui fait naître l'histoire. Après cette rencontre, le film suit une structure traditionnelle. Il n'y a pas de flash-backs, ni de situations anticipées. On est là, maintenant, absorbés dans cet amour impossible entre une fille blanche et un homme de Chine.

La fin de l'histoire dans le film est la même que celle qu'on trouve dans le roman, mais le film suit une toute autre structure narrative. Dans le roman il y a des retours en arrière et il rejette le lecteur dans le passé, tandis que le film suit une structure narrative plus conventionnelle.

3 LES PARADOXES DU LANGAGE

Déjà au début de *l'Amant* on trouve des paradoxes linguistiques qui sont typiques de l'écriture de Duras. Dans les premières lignes elle décrit la rencontre avec un homme, inconnu pour le lecteur, qui dit à la narratrice : "je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté."¹⁶ D'habitude, le mot dévasté n'est pas un mot qu'on associe à la beauté, mais dans l'écriture de Duras les mots contradictoires sont souvent côte à côte. Dans un article de "The French Review" Marie-Magdaleine Chirol appelle cette écriture "une esthétique et une poétique de la ruine"¹⁷. Elle affirme que Duras a une vision de la beauté qui l'amène à aller contre la norme, contre l'idée classique de beauté.¹⁸

La relation entre la fille et sa mère est également pleine de sentiments contradictoires qu'on peut

¹⁶ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 9

¹⁷ Chirol, M-M. 1994. *The French Review*, Vol. 68, No 2 (Dec) p. 261-273, Ruine, dégradation et effacement dans *l'Amant* de Marguerite Duras. p. 261

¹⁸ Chirol, M-M. 1994. *The French Review*, Vol. 68, No 2 (Dec) p. 261-273, Ruine, dégradation et effacement dans *l'Amant* de Marguerite Duras. p. 264

résumer avec cette phrase fréquemment citée : "La saleté, ma mère, mon amour."¹⁹ La mère est omniprésente dans le livre. Ses échecs et sa misère influencent toute la famille. La mère favorise le grand-frère bien que celui-ci vole à sa mère pour pouvoir fumer de l'opium et fait souffrir ses frères et soeurs. En même temps il y a une sorte d'identification entre la mère et sa fille. La fille prend le malheur de sa mère et le porte comme le sien: "... c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie."²⁰ L'amour physique et l'écriture marquent pourtant une différence entre la fille et sa mère et lui offrent une voie à la libération.

Le personnage principal, la fille, est décrite comme une jeune femme complexe. Elle porte un chapeau d'homme aux bords plats et des chaussures de talons hauts en lamé or, parce que les chaussures "contredisent le chapeau, comme le chapeau contredit le corps chétif"²¹ Ensemble ils forment "l'ambiguïté déterminante de l'image".²² Elle aime surtout le chapeau parce qu'il lui donne la possibilité de devenir autre chose, il lui donne la possibilité de se voir soi-même comme une autre.²³ Elle est l'objet des regards des hommes inconnus. Ce passage entre l'enfance et la féminité fait penser à Simone de Beauvoir qui affirme que "(la femme) ne se dresse pas en face de l'homme comme un sujet mais comme un objet paradoxalement doué de subjectivité ; elle s'assume à la fois comme *soi* et comme *autre*."²⁴ Dans *l'Amant*, cette autre est aussi associée à la mère et à son besoin d'argent. La mère utilise sa fille et ce chapeau original comme appât pour attirer les hommes riches. Donc, le chapeau symbolise la libération de la jeune fille comme elle le porte en traversant le fleuve, dans son voyage entre l'enfance et sa vie adulte, mais en même temps la mère est toujours présente en contrôlant la vie et ainsi la sexualité de sa fille.

Dans un autre article dans "The French Review" Janice Morgan affirme que la relation entre la fille et l'amant qui est basée sur un mélange entre la jouissance et la douleur, correspond à la relation entre la fille et sa famille. Les deux relations sont marqués par le silence, le désir, la honte et la puissance.²⁵

L'amant chinois représente un monde séparé de celui de la famille et les nuits avec l'amant

¹⁹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 31

²⁰ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p. 57

²¹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 20

²² Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 19

²³ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 22

²⁴ De Beauvoir, S. 2009. *Le deuxième sexe 2*. Paris: Folio Essais. p.636

²⁵ Morgan, J. 1989. *The French Review*, Vol. 63, No 2 (Dec 1989) pp. 271-279. *Language and Silence: L'Amant by Duras*. p. 275

deviennent une sorte d'oasis pour la fille. En même temps, c'est vrai que leur histoire n'est pas une histoire d'amour traditionnelle. Dans le titre *l'Amant* il y a certainement le verbe "Aimer", mais la fille ne sait pas si elle aime le Chinois. Avant la première union sexuelle elle dit : "Je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes."²⁶ Peut-être qu'elle le dit parce qu'elle sait déjà que leur amour est impossible ou peut-être qu'elle croit être comme sa mère, incapable d'aimer sans complications. Ou peut-être encore que cette histoire est quelque chose de peu conventionnel ; l'histoire d'une jeune femme qui cherche les aventures et la jouissance physique plutôt que l'amour véritable. Quelle que soit la réponse, la relation entre la fille et l'amant est aussi complexe que celle entre la fille et sa mère : "Il (l'amant) me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour."²⁷ On peut imaginer que le Chinois traite sa jeune amante comme une pute pour ne pas trop souffrir de cet amour interdit. Les années après leur aventure la narratrice affirme qu'elle n'a jamais oublié cet "homme de peine".²⁸ Le souvenir de cet amour beau et douloureux reste vivant.

Dans le film *l'Amant* le premier monologue ne correspond pas aux premières lignes du roman. L'homme inconnu, qui se dit aimer le visage âgé de la narratrice, n'existe pas dans le film. On peut deviner que le réalisateur a choisi de supprimer cette scène parce que l'homme inconnu n'est pas très important pour l'histoire comme il ne revient jamais. À la place, les premiers mots du film, racontés par la voix-off, est un raccourcissement des deux premières pages du livre qui commence avec la phrase : "Très vite dans ma vie il a été trop tard." La voix-off raconte, comme dans le roman, que la narratrice a vu le vieillissement de son visage avec l'intérêt qu'elle aurait pris au déroulement d'une lecture. Les premières phrases dans le film dévoilent donc aussi un personnage principal complexe qui s'intéresse à son vieillissement prématuré.

La relation entre la fille et l'amant chinois n'apparaît pas aussi complexe dans le film que dans le roman. L'homme traite la fille comme une pute après le diner humiliant dans le restaurant, mais cela est une exception. Le mélange entre la jouissance et la douleur, duquel parle Janice Morgan, n'y est pas aussi manifeste. Quand le personnage principal pleure après la première nuit passée avec l'amant ce n'est pas évident pour le spectateur pourquoi elle le fait. Alors que dans le roman le lecteur comprend mieux ses sentiments contradictoires pour sa famille qui influence sa vie sensuelle avec le Chinois.

Jean-Jaques Annaud a changé, ou adapté, plusieurs parties dans le roman pour les utiliser dans

²⁶ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 48

²⁷ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 54

²⁸ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 92

le film, par exemple quand il s'agit de la partie du livre où la mère bat sa fille :

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coup de poings, 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...²⁹

Dans le film c'est le frère aîné qui bat sa soeur et c'est lui qui sent le linge en disant : "Ça sent le Chinois." C'est le frère qui est méchant, il est le monstre. Le conflit entre la fille et la mère ressemble plutôt à une querelle normale. Le réalisateur a choisi de supprimer les parties les plus désagréables ("elle me déshabille, elle s'approche de moi...") À la place, il laisse le frère regarder sa soeur de derrière avec un regard plein de désir et de mépris. Cela aurait pu être interprété comme une approche incestueuse comme il a choisi le frère comme l'acteur de la scène et non la mère de la jeune femme. Une référence subtile incestueuse entre un frère et une soeur peut sembler moins provocante qu'une référence similaire entre une fille et sa mère.

La raison pour laquelle la mère n'est pas aussi complexe dans le film que dans le livre pourrait être que le réalisateur ne voulait pas "déranger" l'histoire d'amour. Tandis que le roman *L'Amant* n'est pas premierement une histoire sur le fait d'aimer ou sur l'amour, le film n'est pas premierement une histoire sur la relation entre une fille et sa famille. C'est plutôt une histoire sur l'amour impossible entre une jeune fille blanche et pauvre et un homme plus âgé, plus riche et avant tout, d'une autre race.

Même si Jean-Jacques Annaud a soutenu que "ce qui est passionnant au cinéma c'est de jouer du clavier pour exprimer les contradictions des sentiments",³⁰ le film manque de la complexité et des sentiments paradoxaux du roman. On peut en tirer la conclusion que la complexité existe dans le langage de Marguerite Duras. Même s'il y a une voix-off dans le film, le réalisateur a supprimé ou adapté plusieurs parties paradoxales et contradictoires du roman.

²⁹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 73

4 LE JEU AVEC LES PRONOMS

On dit que le roman *l'Amant* marque un tournant dans la technique narrative de Duras parce que c'était la première fois qu'elle a utilisé un "je" si ouvertement.³¹ Pourtant, une chose qui rend le roman si original est le fait que ce "je" n'est pas statique. Au début du roman Duras écrit à la première personne, mais dans une description de la mère, l'auteur écrit "l'enfant" à la place de "je". Plus tard, lorsque la petite fille voit son futur amant pour la première fois, la fille cesse d'être "je" et se transforme en "la jeune fille" et ensuite, simplement en "elle". Stephanie Anderson écrit dans son étude *Un désir pervers et ses métamorphoses* que "La jeune fille de l'histoire tend à adopter une position de distanciation en se considérant comme l'objet des attentions érotiques de l'homme, émerveillée de se voir comme *autre*."³² C'est une description qu'on peut lier à l'idée de Simone de Beauvoir, mentionnée ci-dessus.

Après cette rencontre, l'auteur oscille entre la première personne et la troisième personne. Selon Ahlstedt, cette alternance sert à souligner la division entre le "je narrant" (le sujet de la narration) et le "je narré" (l'objet de la narration) Cette alternance indique aussi qu'il ne faut pas confondre la narratrice avec la jeune fille, parce que la jeune fille est en même temps elle et pas elle.³³ Ses pensées ressemblent à celles de Stephanie Anderson, selon laquelle "elle" agit et "je" réfléchit.³⁴ C'est vrai pour la plus grande partie du roman, mais il y a pourtant des parties où le "je" est plus actif, surtout quand elle se trouve au lit avec l'amant : "Je lui dis de venir, qu'il doit recommencer à me prendre."³⁵

À la fin, le "je" disparaît complètement. Selon certains, cela indique que le "je narrant" et le "je narré" s'unissent dans un "je-écrivain". Selon d'autres, cette dominance de la troisième personne à la fin symbolise au contraire l'échec de l'identification de la jeune fille.³⁶

La mère, l'amant et le frère aîné n'ont pas de noms dans le roman. Le nom du petit-frère se dévoile seulement à la fin. C'est le grand-frère qui l'appelle : "notre petit Paolo."³⁷ Pourquoi Duras ne dévoile-t-elle ce nom qu'à la fin du roman ? Il y a plusieurs théories sur l'utilisation des pronoms personnels et des noms chez Marguerite Duras, mais peut-être que ce changement est simplement un

³⁰ Gasser, Y. 2001. *L'Avant-Scène Cinéma*. Paris. P. 82

³¹ Ahlstedt, E. 2003. *Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis p. 18

³² Anderson, S. 1995. *Un désir pervers et ses métamorphoses*. Genève: Librairie Droz S.A. p. 175

³³ Ahlstedt, E. 2003. *Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis p. 41

³⁴ Anderson, S. 1995. *Un désir pervers et ses métamorphoses*. Genève: Librairie Droz S.A. p.175

³⁵ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 54

³⁶ Ahlstedt, E. 2003. *Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis p. 41

autre signe de son "style de laisser-aller" qui la "force" de varier entre "je", "elle" ou même "la petite vicieuse".³⁸ La critique littéraire Janice Morgan a raison en affirmant que le changement entre les pronoms personnels sert à créer une sorte de distance entre le lecteur et l'histoire, très typique de l'écriture de Duras. Morgan appelle cette distance "un rideau de fumée littéraire"³⁹ En outre, il semble que l'utilisation des noms et des pronoms personnels chez Marguerite Duras tient autant de la forme que du contenu. Par exemple, le nom de Hélène Lagonelle, l'amie de la pension, est utilisé d'une manière poétique : "Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle."⁴⁰ Il s'agit ici d'une sorte de jeu avec les noms et les pronoms personnels qui fait penser à un autre roman de Duras, *Emily L.*

À la différence d'Alstedt qui souligne l'importance de ne pas confondre la narratrice avec la jeune fille, Annaud fait cette liaison déjà dans l'introduction du film. En fait, il va encore plus loin, en faisant une liaison pas seulement entre la jeune fille et la narratrice, mais aussi entre la jeune fille et l'auteur du livre. Une femme est assise à son bureau, on ne la voit que de dos. Elle fume et elle écrit. La caméra suit un tas de livres où le nom Marguerite Duras est bien visible. Ensuite, on voit la photo de la jeune fille, cela veut dire, la photo de la jeune actrice du film. Donc le réalisateur nous dit que son film est l'histoire de la vie de Marguerite Duras. Il est intéressant de noter que dans le roman "*L'amant de la Chine du Nord*", Duras a changé la perspective. Il n'y a pas de "je" il y a seulement "elle".

Dans le film on apprend les noms des frères déjà au début du film où la fille et la mère se trouvent dans le lit en parlant de la situation du grand-frère. Ils s'appellent Pierre et Paolo. On a noté que dans le roman on n'apprend jamais le nom du grand-frère, mais si on lit le roman après avoir vu le film on peut noter un jeu de mot délibéré ou pas, sur la famille et le nom du frère aîné : "C'est une famille de pierre."⁴¹

Le film suit la même perspective que le roman, mais l'alternance entre "je" et "elle" n'est pas aussi évidente dans le film. La raison peut être qu'il y a de longues pauses entre chaque passage de voix-off. Le spectateur pas très attentif peut bien oublier ou simplement ne pas noter que la perspective change entre la première personne et la troisième personne.

Le rideau de fumée littéraire, ainsi appelé par Janice Morgan, n'est pas très visible dans le film. Il n'y a pas de distance entre le spectateur et les personnages. Par contre, Annaud a évidemment aspiré à

³⁷ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 98

³⁸ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 109

³⁹ Morgan, J. 1989. *The French Review*, Vol. 63, No 2 (Dec 1989) pp. 271-279. *Language and Silence: L'Amant by Duras*. P. 273

⁴⁰ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 90

⁴¹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 69

créer une atmosphère dans laquelle le spectateur peut pénétrer, surtout à l'aide de la musique onirique et romantique.

5 LA THÉMATIQUE DES MOTS (L'AMOUR, LA MORT, LA MER, LA MÈRE)

Chez Duras, le Mot est au centre de l'écriture :

Je pose des mots beaucoup de fois. Des mots d'*abord*. (...) Eux seuls étayant mes récits (...) Je les vois, je les place et la phrase vient *après*, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. Les mots, ils ne bougent pas, ils ne bronchent pas.⁴²

En lisant *l'Amant* on a l'impression qu'il y a un groupe de mots plus significatifs pour l'écrivain que d'autres. Les mots l'amour, la mort, la mer et la mère jouent un rôle principal dans l'histoire, grâce à leurs qualités phonétiques et symboliques. On peut même dire que ce groupe de mots résume le contenu et le ton poétique du livre.

Comme le dit le titre, l'amour est le fond du roman. Cependant, ce n'est pas seulement l'amour entre un homme et une jeune fille qui forme ce fond, mais surtout l'amour compliqué et éprouvant d'une famille. Il y a aussi l'amour plus abstrait, l'amour à l'écriture qui offre à la fille un monde alternatif futur. Les personnages n'en parlent pas beaucoup dans le roman. L'amour est là, omniprésent, inexprimé, mais bien marqué par le doute et la douleur. Dans le paquebot, à la fin de l'histoire, la jeune fille pleure en pensant au Chinois "parce qu'elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable..."⁴³

Dans son étude *La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Mattias Aronsson décrit les fonctions différentes de l'eau dans *l'Amant*. C'est surtout la mer qui y joue un rôle important. Marguerite Duras joue avec la ressemblance phonétique entre les mots "mer" et "mère", en créant des métaphores poétiques. Pourtant, l'histoire des amants ne commence pas près de la mer, elle commence sur le fleuve. Mattias Aronson appelle la traversée du fleuve une scène clé dans le livre. Selon lui, cette scène est liée à la libération de la jeune fille : "Dès qu'elle a pénétrée dans l'auto noire, elle l'a su, elle

⁴² Bouthors-Paillart, C. 2002. Duras la mètisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Genève: Libraire Droz S.A. p. 176

⁴³ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 138

est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours."⁴⁴ Il affirme aussi que la scène comporte une charge sexuelle. En entrant dans la voiture du Chinois la fille entre dans le paysage érotique.⁴⁵ En traversant le fleuve, la fille quitte l'enfance pour devenir une jeune en découvrant "la mer, sans forme, simplement incomparable."⁴⁶

Aronsson utilise le terme "l'emploi anthropomorphe" pour décrire comment Duras donne des qualités humaines au fleuve et à la mer.⁴⁷ Elle le fait par exemple en décrivant le fleuve comme "sauvage"⁴⁸, mais aussi en appelant le fleuve "le sang dans le corps" : "Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps."⁴⁹ Le fleuve est au centre de la ville et au centre de l'histoire des amants. Le sang est aussi lié à la sensualité : "Je lui avais demandé de le faire encore et encore. De me faire ça. Il l'avait fait. Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang."⁵⁰

Selon Laure Adler, Marguerite Duras avait très peur de la mer et elle souffrait des cauchemars des envahissements.⁵¹ En même temps c'est évident que'elle est attirée par la mer. On est tenté de faire une comparaison entre la mer et la mère de Duras. Ses sentiments pour les deux semblent contradictoires, dans la réalité ainsi que dans son monde fictif. Mattias Aronsson fait aussi une comparaison symbolique et freudienne entre la mer et la mère. Il se réfère à Freud qui a lié nos rêves de la mer avec la naissance. Selon Freud, ce lien a une explication scientifique comme l'évolution des espèces commence dans l'eau, la vie de chacun commence en passant dans "les eaux".⁵² Jung a développé cette liaison entre la mère et la mer. Selon lui, la mer symbolise l'inconscient collectif qui est interprété comme un archétype maternel, "la Magna Mater". Il a aussi accentué la ressemblance phonétique des mots mer et mere. Selon Jung, ce couple homophone pourrait être un reste linguistique d'une image primitive de la mère.⁵³

Aronsson fait le parallèle entre l'eau comme vivifiant et maternel et l'eau comme symbole de la sexualité et de la féminité.⁵⁴ On a déjà touché à ce symbolisme en discutant le fleuve, mais il y a plusieurs métaphores sexuelles dans *l'Amant* qui sont liées à l'eau. Quand la fille fait l'amour avec le

⁴⁴ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 46

⁴⁵ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p. 100

⁴⁶ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 50

⁴⁷ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p. 51

⁴⁸ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 17

⁴⁹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 30

⁵⁰ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 55

⁵¹ Adler, L. 2009. Marguerite Duras. Saint-Amand:Folio. p 534

⁵² Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB p 154.

⁵³ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p 155

⁵⁴ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p 99

Chinois, Duras décrit cet acte comme "La Mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient."⁵⁵ Cet acte est aussi lié à la mort : "Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir."⁵⁶ Ici, Duras utilise une métaphore bien connue ; celle de l'orgasme comme "la petite mort."

Mêmes les larmes peuvent avoir une signification sensuelle dans *L'Amant* : "Le visage contre le sien il prend ses pleurs, il l'écrase contre lui, fou du désir de ses larmes, de sa colère."⁵⁷ C'est aussi un exemple de la complexité de Duras. Un autre exemple se trouve dans la phrase : "...dans les larmes, le désespoir, le bonheur."

L'eau est aussi le symbole de la purification et du baptême. Il y a une scène dans *L'Amant* qui se distingue du reste du livre, où la mère est décrite d'une manière positive et vivante. C'est la scène où la mère lave toute la maison à l'aide de la fille, du frère cadet et des petits boys. Duras décrit comment la mère se met au piano en chantant. Elle décrit aussi les odeurs : "La maison tout entière embaume, elle a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie surtout quand elle est mélangée à l'autre odeur... celle de notre mère, de l'immensité de la candeur de notre mère."⁵⁸ Dans son texte, Aronsson se réfère à Cousseau , qui compare le nettoyage de la maison avec l'envahissement qui a détruit l'investissement de la mère. Selon Cousseau , la mère est heureuse dans cette scène parce qu'ici c'est elle qui maîtrise l'eau et pas le contraire.⁵⁹ Il peut sembler étonnant que Duras utilise le mot "candeur" en décrivant la mère, mais en même temps c'est vrai qu'elle se distingue de sa fille parce que "La mère n'a pas connu la jouissance."⁶⁰

La mort est aussi omniprésente que l'amour dans le roman. Quand l'histoire commence, le père est déjà mort. La fille souhaite la mort de son frère aîné : "Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir."⁶¹ Le frère aîné va mourir plus tard, pendant la guerre. Une autre mort est mentionnée à toute vitesse dans le roman. C'est la mort de l'enfance de la narratrice : "Maintenant je crois que c'était une nouvelle douleur, mon enfant mort à la naissance je ne l'avais jamais connu et je n'avais pas voulu me tuer comme là je le voulais."⁶² Laure Adler décrit comment Marguerite Duras a donné naissance à un enfant qui était mort à la naissance. Adler écrit que "La mort de ce petit garçon va la hanter toute sa vie et sourdre de manière discrète dans

⁵⁵ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 55

⁵⁶ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 55

⁵⁷ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 123

⁵⁸ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 76

⁵⁹ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p 71

⁶⁰ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 50

⁶¹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 13

⁶² Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 127

son oeuvre.⁶³

Comme le relève Aronsson dans son étude, l'eau ne donne pas seulement la vie, elle peut aussi l'anéantir.⁶⁴ L'histoire des amants finit avec la mort dans les vagues. Un jeune homme inconnu "sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer."⁶⁵ La narratrice ne sait pas si cette mort avait eu lieu au cours de ce voyage-là ou d'un autre, mais les mots sur cet incident résume les sentiments des amants : "Le lever du soleil, la mer vide, et la décision d'abandonner les recherches. La séparation." L'histoire des amants commence sur le fleuve et fini en mer.

La mer est utilisée comme une métaphore pour l'orgasme : "La mer, sans forme, simplement incomparable."⁶⁶ Mais l'eau est aussi présente dans les larmes : "En pleurant il le fait"⁶⁷ et dans la purification, quand l'amant lave la fille après l'acte d'amour. Après avoir fait l'amour le couple parle aussi de la mère : "je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui."⁶⁸

Même s'il y a quelques phrases dans le film où cette thématique des mots est lue par la voix-off, c'est peu étonnant que cette thématique n'est pas si évidente dans le film que dans le roman. Dans le livre, on peut les relire et les comparer. Cependant, si on regarde les quatre mots un à un, l'amour, la mort, la mère et la mer, on peut constater qu'il portent beaucoup de significations aussi dans le film. L'amour entre le Chinois et la jeune fille est sans aucun doute au centre de l'histoire. Le film se concentre même plus sur les amants que ne le fait le livre. Comme il n'y a pas de flashbacks ou anticipations, le film est beaucoup plus comprimé et on a choisi d'en faire une histoire d'amour plus conventionnelle où les obstacles sous forme de la mère, le frère, le père de l'amant, les traditions et le racisme, veulent empêcher les amants de s'aimer. Pourtant, il y a aussi des scènes où l'amour devient plus complexe, même destructif. Pendant la danse quasi incestueuse entre la fille et son frère cadet à la Cascade, le Chinois les regarde avec un regard noir et jaloux. Il ne peut pas manier l'humiliation qu'il doit supporter à cause de son infériorité et dans la scène suivante le Chinois viole la fille. Cette scène marque une nouvelle phase, c'est le début de la fin. Elle n'existe pas dans le roman où, au contraire, la fille console son amant après qu'il ait été humilié par la famille de la fille à la Cascade.

⁶³ Adler, L. 2009. Marguerite Duras. Saint-Amand:Folio. p 225

⁶⁴ Aronsson, M. 2008. La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Kungälv: Livrena AB. p 67

⁶⁵ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 137

⁶⁶ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 50

⁶⁷ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 50

⁶⁸ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 51

L'eau est utilisée comme un symbole important dans le film, mais pas de la même manière que dans le roman, même si le fleuve et la mer y fonctionnent comme une sorte de cadre de l'histoire. La scène où la mère lave la maison est une scène clé dans le film aussi, mais pas seulement pour montrer la complexité de la mère mais plutôt pour ressortir l'immoralité du frère aîné. Pendant le lavage, le frère est en train de voler sa mère dans la chambre. Lorsque le frère ouvre l'armoire l'eau suinte sous la porte et lui donne une sorte d'attaque de panique. Ici, l'eau symbolise la joie et la pureté rare de la famille. En montrant les côtés positifs et heureux de la mère le monstreux chez le frère est renforcé.

La scène de purification, celle où le Chinois lave la fille existe aussi dans le film. Cette scène est liée à la scène précédente où la fille regarde les deux plantes dans la garçonnière en constatant qu'elles sont mortes. Dans la scène qui montre comment l'homme lave la fille le spectateur fait une liaison entre les plantes et les amants. Peut-être que la fille parle d'elle-même et son amant quand elle constate que les plantes sont mortes. Les deux plantes ont l'air seules même si elles sont côte à côte, comme les amants. Dans la scène sensuelle où l'homme lave la fille c'est comme s'il lui donne la vie. La scène est donc une sorte de miroir de l'acte d'amour qui vient de se dérouler.

Les plantes réapparaissent plus tard dans le film. Après le mariage du Chinois la fille revient à la garçonnière pour y rencontrer son amant une dernière fois. Il est parti et toutes ses affaires sont disparues. La fille arrose les plantes bien qu'elles soient mortes. Elle ne veut pas se rendre, même si l'amour ne peut pas refleurir.

La mer est utilisée comme une métaphore pour décrire l'orgasme aussi dans le film. Après le premier acte d'amour on entend la voix-off disant : "La mer je pensais, l'immensité." On a supprimé le reste de la phrase poétique du livre : "La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient."

Il n'y a pas de lien entre la mère et l'amour physique dans le film. Non plus entre la mère et la mer. Ce lien peut sembler trop difficile et complexe pour l'écran et cette thématique des mots est si liée à la langue d'urasienne qu'il semble impossible de capturer dans un film.

La première fois qu'on se trouve chez la famille de la fille, il y a un orage avec l'eau battante. Après la scène fatale où l'homme viole la fille la pluie commence à tomber encore une fois. Maintenant, le film entre dans une phase noire et triste. L'homme donne l'argent à la fille et elle le donne à sa mère. La pluie persiste plus ou moins pendant tout le reste du film. Pendant le mariage de l'homme et la femme chinoise une tempête marque une sorte de point culminant qui nous raconte que la fin de l'histoire des amants s'approche. Par contre, dans la dernière scène, il ne pleut pas. Cette scène est un miroir de la première rencontre entre la fille et le Chinois. Cela est plus évident dans le film que dans le

roman. Ici, on voit la fille sur le paquebot, comme on l'a vu sur le bastingage au début du film, avec son feutre et une jambe sur la balustrade. Il la regarde aussi, de sa voiture noire. Mais tout a changé puisque le fleuve s'est transformé en mer.

La mort n'est pas aussi omniprésente dans le film que dans le livre. On ne sait rien sur la mort future des frères ou de l'enfant. La mort du père est mentionnée mais elle ne joue pas un grand rôle. Cependant, la mort est souvent liée à l'amour dans le discours. "Je vais mourir d'amour pour toi" dit le Chinois. Quand il comprend que la fille va partir, il ne peut plus faire l'amour et il dit : "je voudrais pouvoir te prendre mais je n'ai plus de force ... Je suis mort." Le suicide de l'homme sur le paquebot est supprimé dans le film. Ici, c'est les larmes de la fille qui sont au centre.

6 LE SILENCE

Eva Ahlstedt écrit dans son étude *Cycle du barrage* que 97 % de *L'Amant* consiste de "texte- narrateur". Seulement 3 % consiste de discours directs et 12 % de discours indirects.⁶⁹ Si on regarde les pages de *L'Amant* cela est bien visible. Il n'y a pas de guillemets ou tirets. Les répliques sont cachées sans marque typographique. Ce manque de discours direct renforce l'impression d'un monde onirique et flottant où les répliques doivent rester dissimulés pour ne pas déranger l'histoire ou l'écriture.

On peut dire que *L'Amant* est un roman du silence. Ce silence existe à deux niveaux différents, dans la forme et dans le contenu. Il y a le silence physique, visible sur la page dans les blancs, des espaces laissés vides. Comme le dit Janice Morgan dans "The French Review", on a l'impression que Duras ne dit pas tout, qu'il y a des vides véritables dans son histoire, sous forme des blancs sur la page. La narration change de direction, se dépêche et revient. On a souvent l'impression que l'auteur a caché un contenu mystérieux.⁷⁰

Le silence existe aussi dans l'histoire elle-même. La fille vit dans une famille silencieuse : "Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler."⁷¹ La fille décrit ce silence comme "l'horreur de la famille de Sadec".⁷² Parfois, il devient cauchemardesque, par exemple quand les frères se battent "sans un mot".⁷³ Ce silence est aussi présent dans la relation entre

⁶⁹ Ahlstedt, E. 2003. Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis p 42

⁷⁰ Morgan, J. 1989. The French Review, Vol. 63, No 2 (Dec 1989) pp. 271-279. Language and Silence: L'Amant by Duras. p 277

⁷¹ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 69

⁷² Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 45

⁷³ Duras, M.1984. L'Amant. Paris: Les Éditions de Minuit. p 74

la fille et son amant. Janice Morgan a interprété la relation entre les amants comme une sorte de reflet de la relation entre la mère et sa fille. Si on trouve cette interprétation pertinente on peut constater que la relation entre la fille et le Chinois est aussi une relation basée sur des secrets et frustrations silencieux. Par contre, Adler a interprété le silence entre les amants comme "le silence de l'amour". Elle décrit la relation entre la fille et le Chinois dans *L'amant de la Chine du nord* comme "Le désir si fort que les mots sont inutiles."⁷⁴

Annaud a transformé la plupart du texte- narrateur en dialogue. Il a fait un film plus conventionnel basé principalement sur le dialogue. Il a supprimé des passages subtils qui se déroulent entre les lignes dans le roman en les concrétisant.

Il y a pourtant des scènes où "le silence durasien" existe dans le film. La première fois qu'on voit les frères de la fille, ils ne parlent pas. Pourtant, même si les personnages ne se parlent pas, la scène n'est pas complètement silencieuse. Elle est accompagnée d'une pluie torrentielle symbolique qui renforce le sentiment de "l'horreur de la famille de Sadec".

La scène dans la voiture de l'homme, juste avant le premier acte d'amour, est un exemple de ce qu'Adler appelle "le silence de l'amour". C'est une scène très sensuelle où la caméra se concentre sur les mains des futurs amants qui s'approchent l'une de l'autre. Les personnages ne parlent pas, mais ici la pluie est remplacée par l'indicatif musical romantique qui revient tout les temps pour renforcer les scènes d'amour.

Une des scènes les plus pénibles dans le film est sans doute celle qui se déroule dans le restaurant à la Cascade. La voix-off explique que "En présence de ma famille il cesse d'être mon amant." Dans le roman on a l'impression que cette scène est une scène silencieuse où personne ne parle, mais dans le film le Chinois raconte l'histoire de sa famille pendant que les autres se concentrent sur le repas luxueux. On attend aussi la musique d'époque qui revient pendant les scènes où il y a beaucoup de personnes anonymes.

Même si Annaud a gardé beaucoup du "silence durasien" dans son film, la plupart des scènes sont accompagnées de musique ou de sons du paysage. À la place de se fier au silence parlant, Annaud a ajouté la musique pour manipuler le spectateur et ses sentiments. Cela rend le film d'Annaud plus facile à comprendre. On peut pourtant discuter si le film réussit à capter l'amour et les sentiments complexes, paradoxales et peut-être aussi réalistes, qui est le fond de *L'Amant* de Duras.

⁷⁴ Adler, L. 2009. Marguerite Duras. Saint-Amand:Folio. p 138

7 LA MÉTA RÉFLEXION PERSONELLE SUR L'ÉCRITURE

On peut faire la différence entre deux types de réflexions sur l'écriture chez Duras dans *l'Amant*, celle où Duras se réfère à l'écriture en général et celle où elle réfère à sa propre écriture. Au début de *l'Amant* elle affirme que ce roman est plus ouvert que les autres : "Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici, je parle des périodes cachées de cette même jeunesse."⁷⁵

Duras fait souvent allusion à ses autres livres, presque comme elle ironise sur le fait qu'elle réutilise des histoires, ou comme le dit Adler sur l'écriture de Duras : "C'est toujours le même livre qu'écrit Duras... Elle n'invente rien."⁷⁶ En outre, de temps en temps l'auteur se repent et change "l'information" sur son enfance qu'elle a donné dans ses autre livre : "Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire..."⁷⁷ On voit aussi que la narratrice souvent parle directement à ses lecteurs. Tous ces phénomènes littéraires, si typiques de l'écriture de Duras, peuvent être interprétés comme une manière de rompre l'illusion ou de créer une distance entre le lecteur et l'histoire, la même distance qu'on a discuté à propos du jeu avec les pronoms.

Selon Janice Morgan, le vrai personnage principal de *l'Amant* c'est l'écriture, ou plutôt la source du désir d'écrire de Marguerite Duras.⁷⁸

C'est peu étonnant que les références à l'écriture de Duras ne sont pas aussi fréquentes dans le film. Il semble naturel qu'Annaud souhaite qu'on se concentre sur l'histoire dans ce film spécifique plutôt que sur l'écriture de l'auteur de son texte original. On peut cependant mentionner le début où la caméra se concentre sur la vieille femme, assise à son bureau, en train d'écrire. Ici on voit le nom Marguerite Duras sur un tas de livres. Cela est évidemment une référence à l'écrivain Duras.

Au début, quand la fille se trouve sur le bac, on entend la voix-off en disant : "Que je vous dise encore..." Cette ligne rompt l'illusion comme elle est la seule référence à l'écriture précédente de Duras.

On peut discuter si l'écriture est le personnage principal aussi dans le film. Malgré que la fille parle beaucoup de ses rêves futurs, ce niveau devient plus clair dans le roman où on prend connaissance de toutes les références de l'écriture future de Duras. Dans le livre, l'oeuvre de Duras est toujours

⁷⁵ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 14

⁷⁶ Adler, L. 2009. Marguerite Duras. Saint-Amand:Folio. p 559, 601

⁷⁷ Adler, L. 2009. Marguerite Duras. Saint-Amand:Folio. p 36

⁷⁸ Morgan, J. 1989. *The French Review*, Vol. 63, No 2 (Dec 1989) pp. 271-279. Language and Silence: *L'Amant* by Duras. P 272

présente. Dans le film elle n'existe qu'au début et à la fin, dans les scènes où la femme est assise à son bureau, entourée de ses livres.

8 LA LANGUE HYBRIDE ET POËTIQUE

Dans son étude *Duras la métisse*, Catherine Bouthors-Paillart essaie de dévoiler les processus de métissage linguistique et de trouver les traces vietnamiennes dans le langage de Duras. Selon l'auteur l'écriture de Duras est marquée d'un clivage d'identification entre son identité française et vietnamienne.⁷⁹ Duras a passé toute son enfance en Indochine française, elle a déménagé quand elle avait dix-huit ans. Bouthors-Paillart estime que même si elle écrit en français, son enfance est toujours présente dans ses livres, ainsi que la langue vietnamienne, la langue de son enfance.⁸⁰ Selon Bouthors-Paillart cela est surtout visible dans *l'Amant*. Elle appelle ce livre une sorte d'expérimentation où la question de l'identité est intégrée dans la langue.⁸¹

Selon Bouthors-Paillart, une des ressemblances entre la langue vietnamienne et le style de Duras existe dans une régression dans la langue, dans un sens non-péjoratif. Bouthors-Paillart appelle cela une sorte de démolition de la langue. Cette régression est probablement liée au style de laisser-aller de Duras, une expérimentation pour trouver le fond de la langue à la place de suivre les règles. L'auteur dit que:

Les Vietnamiens aiment les manières de parler sans précisions. Autrement dit, souvent, on n'exprime dans la phrase ni le sujet, ni les particules indiquant le temps, la raison ou les circonstances. Celui qui parle laisse à son interlocuteur le soin de compléter sa pensée.⁸²

Peut-être que cette manière de parler a inspiré l'écriture abstraite et parfois mystérieuse de Marguerite Duras. C'est aussi un style qui rend la langue plus poétique. "Les vrais romans sont des poèmes" a-dit

⁷⁹ Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la métisse- Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p 30

⁸⁰ Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la métisse- Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p 140

⁸¹ Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la métisse- Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p51

⁸² Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la métisse- Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p 183

l'auteur.⁸³ Bothours-Paillart appelle la langue vietnamienne ainsi que la langue de Duras une langue orale. Elle décrit cette langue comme libre et flottante, une langue non-écrite. A u quatrième de couverture de *L'Amant* on peut lire : "Il faut lire les plus beaux morceaux de *L'Amant* à haute voix. On percevra mieux ainsi le rythme, la scansion, la respiration intime de la prose, qui sont les subtils secrets de l'écrivain."⁸⁴

Selon Bothours-Paillart l'inspiration vietnamienne dans l'écriture de Duras est visible dans son utilisation fréquente des redoublements lexicaux. Il y a deux variations de ce redoublement. Le premier consiste à redoubler simplement un mot : "Le corps. Le corps est maigre, sans formes, sans muscles."⁸⁵ Le deuxième consiste à faire se succéder deux mots des catégories grammaticales différentes mais de même famille lexicale :

... *sa beauté* est ainsi, déchirée, frileuse, sanglotante, et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle, et *c'est beau*, elle flotte, trop mince, elle ne tient dans rien, et cependant *c'est beau*. Elle est ainsi faite, dans la tête et dans le corps, que chaque chose qui la touche participe aussitôt, indéfectiblement, de *cette beauté*.⁸⁶ (italiques de l'auteur)

C'est une figure stylistique qui donne un effet d'insistance, mais elle est si intégrée dans *L'Amant* qu'elle cesse d'être une figure en devenant une partie naturelle de la langue de Duras.

On peut mentionner un autre type de redoublement lexical dans *L'Amant*, ce que Bothours-Paillart appelle le leitmotif du roman.⁸⁷ La phrase "Quinze ans et demi" se répète à plusieurs reprises. C'est une manière d'insister sur une des sources de conflit du roman, l'âge de la fille, mais c'est aussi une manière d'encadrer l'histoire, le leitmotif est une sorte de fil conducteur. On peut aussi s'imaginer cette phrase comme un mantra, un souvenir qui revient tout le temps dans la tête de l'auteur.

Bothours-Paillart mentionne aussi la juxtaposition d'antonymes comme une trace vietnamienne, bien visible dans l'écriture de Duras. Dans la langue vietnamienne c'est une manière de renforcer le sens exclamatif ; on met deux mots opposés côte à côte pour vraiment insister sur un fait. On peut aussi utiliser cette figure pour poser une question, par exemple en disant "Loin-près?" L'utilisation de Duras

⁸³ Bothours-Paillart, C. 2002. Duras la métisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Genève: Librairie Droz S.A. p184

⁸⁴ François Nourissier , quatrième de couverture de *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit.

⁸⁵ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 49

⁸⁶ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 83

⁸⁷ Bothours-Paillart, C. 2002. Duras la métisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Genève: Librairie Droz S.A. p 201

de la juxtaposition d'antonymes est liée au phénomène linguistique qu'on a appelé la langue paradoxale ou complexe, comme dans l'exemple "La saleté, ma mère, mon amour."⁸⁸ Ou "Nous sommes des enfants héroïques, désespérés."⁸⁹

La langue poétique de Duras, inspirée par la langue vietnamienne, la langue de son enfance, est-elle représentée dans le film? Est-il même possible de capter cette poésie dans les images et dans les sons? Grâce à la voix-off, la voix lente et enrôlée de Jeanne Moureau, le ton du livre de Duras existe dans une certaine mesure dans le film Sans cette voix, le film aurait été éloigné du roman. Pourtant, les longues phrases poétiques du roman, les phrases flottantes du style de laisser-aller ne prennent pas beaucoup de place dans le film. À la place, on a choisi les phrases explicatives qui décrivent les environnements.

En parlant des images, la structuraliste Roland Barthes sépare deux fonctions différentes que le langage peut avoir dans la relation avec l'image. Par le terme Relais Barthes fait allusion aux mots qui ajoutent quelque chose, un autre sens, qui n'existent pas dans l'image. Dans l'autre cas, Anchorage, les mots servent à montrer le plus important dans les images.⁹⁰ La voix-off dans *l'Amant* a surtout la fonction d'Anchorage. Si la voix-off aurait eu une fonction de Relais, il aurait existé plus de phrases du livre ou Duras parle par exemple du futur. Cela aurait été un challenge plus grand pour les spectateurs, mais peut-être que l'âme de *l'Amant* de Duras, aurait été plus perceptible dans le film.

Ni les redoublements lexicaux ni les juxtapositions lexicales existent dans le film en grand partie. Pourtant, quand la fille caresse l'homme pour la première fois, la voix-off dit: "la peau... la peau est d'une somptueuse douceur." Ici, ce redoublement est une insistance qui souligne le désir suscité de la jeune fille. Ce redoublement n'existe pas dans le roman.

Le film laisse-il à son interlocuteur le soin de compléter sa pensée ainsi qu'on fait, selon Catherine Bothours-Paillart, dans la langue vietnamienne et dans la langue durasienne? Il est incontestable que le film est moins abstrait et moins énigmatique que le roman. Duras a dit : Je voudrais reprendre le cinéma dans une grammaire très primitive...très simple, très primaire presque: ne pas bouger, tout recommencer..."⁹¹ Dans cette description, on est loin du film grandiose et coûteux de Jean-Jacques Annaud.

⁸⁸ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 31

⁸⁹ Duras, M.1984. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit. p 71

⁹⁰ Gillespie, M. *Analysing Media Texts*. 2006. Berkshire: Open University Press. P. 32

⁹¹ Bouthors-Paillart, C. 2002. *Duras la mètisse- Mètissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*. Genève: Librairie Droz S.A. p 177

9 CONCLUSION

Dans notre recherche on a fait une comparaison entre le roman *l'Amant* de Marguerite Duras et le film avec le même titre de Jean-Jacques Annaud. Dans le roman de Duras il y a un manque de structure linéaire, l'auteur appelle cela "le style de laisser-aller". Il y a des retours en arrière qui jettent le lecteur dans le passé. La langue est aussi marquée par une forme non-rigide. Le film, par contre, suit une structure narrative plus linéaire et plus conventionnelle. On revient au fleuve une fois au début, mais sinon, il n'y a pas de regards en avant, ni en arrière. Le style de laisser-aller n'est pas aussi visible dans le film que dans le roman. Il faut dire que la structure complexe du roman aurait pu inspirer un film beaucoup moins conventionnel.

Le roman est plein de paradoxes et contradictions linguistiques qui rendent les relations et les personnages complexes et difficiles à définir. Cette complexité marque la relation entre la fille et sa mère ainsi que la relation entre les deux amants. Les relations entre les personnages dans le film ne semblent pas aussi complexes et paradoxales. Le réalisateur a changé ou adapté plusieurs parties dans le roman en rendant l'histoire plus conventionnelle et moins provocante. On a aussi l'impression qu'Annaud veut surtout faire ressortir l'histoire d'amour entre la fille et le Chinois.

Dans son roman, Duras oscille tout le temps entre la première et la troisième personne. Il y a plusieurs théories qui essaient d'expliquer cette alternance. On a l'impression qu'il s'agit d'une sorte d'expérience qui donne à l'auteur la possibilité de jouer avec la langue et la différence entre le passé et le présent. C'est aussi une manière de créer une distance entre le lecteur et le roman, une sorte de "rideau de fumée littéraire", comme l'appelle la critique littéraire Janice Morgan. Dans le film, ce jeu est moins visible comme il y a des pauses longues entre chaque passage de voix-off. "Le rideau de fumée littéraire" n'existe donc pas dans le film. En revanche, il semble que le réalisateur du film ait voulu donner au spectateur la possibilité d'être mené par l'histoire.

Il y a quatre concepts qui jouent un grand rôle dans *l'Amant*, grâce à leurs qualités phonétiques et symboliques. Ce sont L'amour, la mort, la mer et la mère. Tous ses mots sont connectés les uns aux autres et ils sont souvent utilisés dans la même partie. Cette forme de liaison n'est pas aussi visible dans le film. Annaud a par exemple supprimé le lien entre la mer et la mère ainsi que celui entre la mère et l'amour physique. Ces liens forment une partie importante dans le langage de Duras mais semble difficiles de montrer à l'écran.

On pourrait dire que *l'Amant* est un roman du silence. Selon Eva Ahlstedt, seulement 3 %

consiste en discours direct. Ce silence existe aussi bien dans la forme que dans le contenu. Il y a des vides blancs sur les pages du roman mais il y a aussi beaucoup de silence entre les personnages du livre. Dans le film Annaud a transformé la plupart du texte-narrateur en dialogues, mais il a aussi utilisé beaucoup de sons symboliques, par exemple le son de la pluie triste et de la musique romantique. Cela rend le film plus facile à comprendre mais on peut argumenter pour le fait qu'une grande partie du roman, le silence durasien, se perd dans le film.

Duras se réfère souvent à l'écriture dans son roman. Elle parle de l'écriture en général ainsi que de sa propre écriture. Même si le nom Marguerite Duras est visible dans quelques couvertures au début du film, le film ne rompt pas l'illusion en parlant de l'écriture de Duras.

Il y a beaucoup de traces vietnamiennes dans le langage de Duras comme l'auteur a passé toute son enfance en Indochine française. Ces traces contribuent à créer une langue poétique et mystérieuse. Dans le film on a gardé certaines parties de cette influence vietnamienne, grâce à la voix-off de Jeanne Moureau. Pourtant, la plupart des phrases longues et abstraites sont supprimées dans le film.

Pour conclure, *L'Amant* d'Annaud est un film poétique qui a été estimé pour sa photographie, sa musique et sa sensualité. Pourtant, en comparant le film avec son texte original il faut constater que les qualités durasiennes qui existent surtout dans son manière de jouer et expérimenter avec le langage, ne sont pas captées dans le film.

10 BIBLIOGRAPHIE

Sources principales :

Duras, Marguerite, *L'Amant*, 1984, Les Éditions de Minuit, Paris.

Annaud, Jean-Jacques, *L'Amant*, 1992.

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, 2009, Folio, Saint-Amand.

Ahlstedt, Eva, *Le cycle du Barrage dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, 2003, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.

Anderson, Stephanie, *Un désir pervers et ses métamorphoses*, 1995, Genève, Libraire Droz S.A.

Aronsson, Mattias, *La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, 2008, Kungälv, Livréna.

Beauvoir de Simone, *Le deuxième sexe 2*, 2009, Folio essais, Paris.

Bouthors -Paillart, Catherine, *Duras la métisse- Métissage fantasmatique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, 2002, Genève, Libraire Droz S.A.

Chirol, Marie-Magdeleine, *Ruine, dégradation et enlacement dans l'Amant de Marguerite Duras*, *The French review*, Vol. 68, No 2 (Dec 1994) pp 261-273.

Gasser, Yves, (Directeur général et de la Rédaction) *L'Avant-Scène Cinéma*, 2001, Paris.

Gillespie, Marie, Toynbee Jason, *Analysing Media Texts*, 2006, Berkshire, Open University Press.

Morgan, Janice, *Language and Silence : L'Amant by Duras*, *The French review*, Vol 63, No 2 (Dec 1989) pp 271-279.