

LE DISCOURS RAPPORTE CHEZ MARGUERITE DURAS*

MARGUERİTE DURAS'DA AKTARILAN SÖYLEM

REPORTED SPEECH IN MARGUERITE DURAS

Ayşe KIRAN**

ÖZ: Bu çalışmada *Lol. V. Stein'in Kendinden Geçışı*'nde olayları anlatan kurmaca kahraman anlatıcı ile *Kuzey Çinli Sevgili*'nin özyaşamöyküsel boyutlu kadın anlatıcısı, metin düzleminde oluşturdukları duygusal ve ahlaki evrenlerin ortaya konması amacıyla, aktarılan söylem aracılığıyla karşılaştırılmıştır. Birincisi öznelliğiyle, bilgi toplamadaki denemeleriyle ve delilik karşısındaki çaresizliğiyle kahramanları ile arasına zorlukla mesafe koyarken, ikincisi görünen öznelliğine karşın, sinemacı bakışıyla kahramanlarının sesini duyururken, olayları gösterirken kahramanları ile kendi arasına mesafe koymayı başarmaktadır.

Anahtar sözcükler: aktarılan söylem, özsunum, anlatıcı, çokseslilik

RÉSUMÉ: Dans ce travail le narrateur, le personnage fictif du *Ravissement de Lol V. Stein* et la narratrice à dimension autobiographique de *L'Amant de la Chine du Nord* sont comparés par le biais du discours rapporté afin de mettre en lumière l'ethos de chacun des narrateurs. Alors que le premier avec sa subjectivité, ses tâtonnements pour collecter les informations et son impuissance devant la folie a du mal à mettre de la distance entre lui et ses personnages, la deuxième fait entendre ses personnages et fait voir les événements, malgré sa subjectivité apparente, grâce à son regard cinématographique, elle réussit à créer une distance qui la sépare de ses personnages.

Mots clés: discours rapporté, ethos, narrateur, polyphonie

ABSTRACT: In this study, the fictional male narrator character in *The Ravishing of Lol Stein* and the female autobiographical narrator in *The North China Lover* has been compared through the use of reported speech so as to reveal each narrator's ethos. Based on the information from the readings, the male narrator's desperation towards madness prevents him from putting a distance between him self and the characters. The female narrator of *The North China Lover* aims at showing and announcing the events through a cinematographic view. Although the female narrator displays her subjectivity in the novel, she managed to distance herself from the characters.

Keywords: reported speech, ethos, narrator, polyphony

1. INTRODUCTION

Publié en 1964 *Le Ravissement de Lol V. Stein* (désormais *RLVS*) a reçu un très grand succès. Vingt ans plus tard, en 1984 Marguerite Duras a obtenu le prix Goncourt avec *l'Amant*. Et sept ans après, *L'Amant de la Chine du Nord* (désormais *ACN*) reprend le thème, les personnages et l'espace de *l'Amant*.

Le rapporteur des discours du *RVSL* est un locuteur constitué d'un narrateur « je » extradiégétique et d'un personnage « je » intradiégétique. Ce deuxième statut lui attribue « l'identité d'un être humain avec lui-même à travers le temps » (Rivara 2000, p. 162) qui lui permet de rester énonciateur de tout le récit avec « les modalités qui lui sont propres (notamment ses incertitudes et ses appréciations.) » (Rivara 2000, 163) Cette narration semble raconter une histoire à laquelle Jaques Hold a pris part en tant que narrateur-personnage, qui a besoin d'un confident et/ou d'un complice. C'est surtout Tatiana qui remplit cette fonction. Étant toujours maître de sa relation avec son moi pendant le déroulement des événements, le narrateur-personnage avoue au lecteur ses incertitudes, ses doutes qui proviennent de son inaptitude narrative. Il devait seulement avoir le pouvoir de raconter au lecteur ce qu'il a vécu, ressenti et connu. Mais dans *RLVS*, étant pris à témoin par Lol V. Stein,

*Ce travail est revu et augmenté à partir de la communication donnée, sous le même titre, à Stockholm (Ci-dit, 14-16 juin 2012)

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi aysek@hacettepe.edu.tr

Jacques Hold est mobilisé aussi bien comme personnage que comme narrateur (Velvic-Canivez 2006, 225). Celui-ci constate que Lol ne se souvient pas du traumatisme qu'elle a vécu, mais seulement de quelques personnages qui l'entouraient et des lieux. Pris à témoin, Hold se permet de s'introduire dans la vie intérieure de Lol et dans sa mémoire. Il est ainsi possible de dire que deux subjectivités sont mises en contact : celle du narrateur personnage avec celle de l'autre personnage qui est Lol. Ici il s'agit d'un déséquilibre, car le texte suggère que Hold « fait partie du corps médical » (Duras 1964, 75), de plus le mari de Tatiana qui est le chef de Hold pense que « -Lol V. Stein est encore malade. » (RLVS, 156)ⁱ Entre deux consciences celle du narrateur « a donc le pouvoir d'adopter une position prépondérante » (Rivara 2000, 193) et de rapporter non seulement ce qui se passe dans la conscience du personnage mais aussi les paroles entendues. Étant un personnage affecté par la beauté et la maladie de Lol, Hold n'est jamais un témoin impartial. Comme il est fragmenté en narrateur et personnage, son Discours Rapporté (DR) subit aussi cette fragmentation (De Mattia 2006, 228).

2. DISCOURS RAPPORTÉ: DISCOURS AUTRE

«Le locuteur qui rapporte des propos introduits d'autres sources énonciatives au sein de sa parole » (Bertrand 2003, 272) modifie son mode d'investissement dans le discours. Cela signifie que le locuteur change d'activité ; il rapporte un discours déjà produit par un autre dans son propre discours. Il est donc possible de parler et d'écrire avec les mots de l'autre. Il faut donc poser d'abord « le producteur physique ou fictif qu'il soit parleur, scripteur, ou « gesticulateur » et il faut entendre un discours « autre » (Rosier 2008, 40). Celui qui rapporte un discours n'arrache pas un discours à son contexte. S'il déplace un discours il le décontextualise et l'installe dans un autre contexte, dans une nouvelle situation de l'énonciation et il change évidemment son sens. Ce discours rapporté est donc imprégné du cotexte et du contexte. Le discours d'avant peut prendre diverses formes (fortement résumé, condensé, anticipé) et divers registres (soutenu, familier, voire argotique). Il s'agit donc de deux temps et de deux discours. Avant : discours réel ou fictif à citer ; après : discours citant. « En reprenant le discours d'autrui, on lui fait subir des transformations minimales ou maximales » (Rosier 2008, 1). Cette façon de rapporter le discours autre exprime une intention aussi bien créative qu'éthique, narrative, réaliste, manipulatrice...

Le DR recouvre des emplois très différents en fonction de l'intention et de « l'acte même de rapporter (*répéter, représenter, interpréter, faire circuler*) » (Rosier 2008, 34). Ici ce qui est important c'est l'idée de voix (même s'il s'agit du silence) qui porte le discours. Le lecteur doit distinguer aussi bien le discours que la voix de l'autre. « [...] Les discours rapportés fictifs sont considérés comme des « représentations » de la parole d'autrui. » (Rosier 2008 : 4) Pour pouvoir considérer ces représentations comme des propos rapportés, elles doivent produire l'effet de réel. Duras retranscrit la pensée et la parole de ses personnages d'une telle maîtrise que les DR, les rend très naturels de façon à ce que le lecteur pense que les propos ou les idées ont été bien exprimés sous cette forme.

D'après cette classification on observe que les délimitations d'espaces énonciatifs se font donc prioritairement « par la personne » (Rosier 2008, 76) et par les guillemets. Ces derniers introduisent dans le discours « une rupture énonciative ». Quant à Duras, dans RLVS, elle évite systématiquement ces marques. Ce sont les tirets de dialogue et les verbes introducteurs qui marquent le passage d'un énonciateur à l'autre. Rosier et Rivara classifient les verbes introducteurs et les locutions introductives qui expriment les DR. Les DR qui présentent des *verba dicendi* (*dire, répondre, déclarer, affirmer*). Le verbe *dire* (est souvent le synonyme d'*écrire* : l'auteur dit que...) plus ou moins modalisés (*prétendre, insinuer*), plus ou moins descripteur du déroulement énonciatif (*poursuivre, conclure*) ou de la phonation (*soupirer, grogner*) et qui décrivent des actes de parole (*promettre, féliciter*). On distinguera ensuite des *verba scribendi* et apparentés (*écrire, lire, noter*), des *verba sentiendi* (*se dire, se souvenir de, penser que*) [,] des verbes de croyances ou d'attitude propositionnelle (*croire, trouver, chercher à comprendre*) et des verbes-gestes (sourire, rire, regarder). C'est aussi la forme matérielle du discours cité qui est décrite (parole, pensée, écrit) (Rosier 2008, 56 ; Rivara 2000, 119)

À la suite de ces remarques préliminaires on peut résumer l'interaction du discours citant et du discours cité en fonction du sujet physique qui est l'énonciateur. « L'énonciateur rapporté s'exprime mais n'énonce pas tandis que l'énonciateur rapporteur énonce mais ne s'exprime pas. » (Rosier 2008, 136). Cette interaction nous renvoie nécessairement à Bakhtine qui dit : « Les mots d'autrui introduits dans notre discours, s'accompagnent inmanquablement de notre attitude propre et de notre jugement de valeur, autrement dit, bivocaux. » (Bakhtine 1970, 256) Lorsqu'on traite DR dans ce cadre, on remarque facilement un problème de plusieurs voix, d'une « hiérarchisation entre les sujets parlants, les locuteurs et les énonciateurs dans le discours » (Rosier 2008, 50). La polyphonie étudie le narrateur qui fait entendre des voix non-hiérarchisées issues des sources précises dans l'usage littéraire. Par conséquent elle traite « *la mise en scène* des différents points de vue dans le discours » (Rosier 2008, 39-40).

2.1. Discours rapporté dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*

Alors que les Discours Direct (DD) et Discours Indirect (DI) distinguent nettement le discours citant du discours cité, les Discours Indirect Libre (DIL) et Discours Direct Libre (DDL) présentent un environnement cotextuel où il est possible ou non de différencier le(s) mot(s), les paroles ou les pensées rapportées dans l'espace de l'énonciation d'un locuteur ou d'un personnage, s'il s'agit de la fiction (Rosier 2008, 55).

Lorsqu'il s'agit de DD, on pense immédiatement à un effet de réalité, à une notion de fidélité et à la représentation imaginaire de la langue d'une fiction. En fait, la notion de fidélité n'est qu'une illusion : une fois qu'une parole ou une pensée subit une extraction des mots par rapport aux autres, elle subit aussi un choix de la part du locuteur du discours citant qui peut le transformer. De plus, une fois délocalisé, il n'a plus le même contexte et par conséquent n'a plus le même sens (Bertrand 2003, 271). C'est Duras, qui invente des répliques pour ses personnages et les fait rapporter par le narrateur. C'est elle qui théâtralise l'énonciation dans le cadre de la polyphonie tout en préservant l'indépendance des personnages en leur DD.

«[Récit au passé simple, sans incise, sans verbe introducteur]
 -Vous allez de quel côté ?
 [Récit au passé simple]
 -C'est-à-dire...dit-elle [incise]
 Il se mit à rire [verbe-geste] et elle rit [verbe-geste] avec lui, aussi de bon cœur.
 -Venez, allons par là.
 [Récit au passé simple]
 - J'habite très près d'ici, dit Jean Bedford [incise]. Si vous cherchez quelque chose, je peux vous renseigner.
 Elle répondit [incise] avec netteté
 -Rien » (RLVS, 27)

La plupart des dialogues en DD sont traversés par les récits au passé simple de sorte que les récits explicitent les énoncés en DD et empêchent de réaliser une scène en temps réel. Si on supprime les récits, les dialogues deviennent, souvent, presque insignifiants et n'accomplissent pas la fonction de communicationⁱⁱⁱ.

La forme canonique du DI est celle d'un verbe introducteur (souvent dire) suivi d'une complétive. Contrairement au DD, dans le DI, le principe de fidélité est minimal car l'énoncé citant peut changer certaines données linguistiques et lexicales : « Tatiana dit encore que Lol V. Stein était jolie, qu'au collège on se la disputait » ; « Je lui demande si elle [Lol] croit Tatiana capable de prévenir Jean Bedford qu'il se passe quelque chose entre nous. » (RLVS, 190) Dans l'exemple suivant les incises suppriment le « que » : « La prostration de Lol, dit-on fut alors marquée par des signes de souffrance. » (RLVS, 23)

Par ailleurs, la modalisation des verbes introducteurs accentuent l'appropriation du discours citant : « Tatiana, aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui

n'était pas- elle -dit : là- il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu. » (*RLVS*, 13) Le narrateur rapporte à travers les filtres de la modalisation (les mots soulignés), avec le conditionnel et le lexème « tendance » (Rosier 2008, 57) toutes les précautions prises par Tatiana pour affirmer que « le cœur de Lol n'était pas là. » Celui-ci fait un effort à la fois pour atténuer la situation et pallier les doutes de sa maîtresse.

Dans *RLVS* Duras utilise continuellement le DIL qui rapporte les paroles et/ou les pensées des personnages (Tatiana, Bedford et Lol) par le narrateur extradiégétique. Ce qui paraît contradictoire ici c'est que le lecteur a l'impression d'entendre la « voix » du personnage sans l'entendre par le personnage lui-même (discours cité) mais par le narrateur (discours citant). Cela signifie que le narrateur possède un pouvoir de contrôle sur le discours qu'il rapporte (Marnette 1998, 118). Le discours du personnage cité en « je » est repris par le narrateur extradiégétique en « il ». Celui qui parle et/ou pense se trouve donc étranger au discours citant du narrateur. Le discours en « il »

« relève d'une activité *métaénonciative* : on ne 'montre' pas un mot (une phrase) tels qu'ils sont en langue, mais tels qu'ils ont été employés par un ou plusieurs locuteurs [...] le rapporteur 'emploie' les mots (les énoncés) sans les prendre en charge, et il les 'cite' sans pouvoir les reproduire intégralement et sans prétendre les répéter. Il énonce en reprenant les mots de l'autre, qui sont ainsi *passés d'un discours à l'autre*, et sont utilisés au sein d'une relation d'interlocuteur nouvelle. » (Rivara 2000, 138)

Le narrateur du discours citant adopte donc le point de vue du personnage. La complexité du DIL atteste son « polymorphisme. » (Rosier 2008, 3) « Le marquage minimale de DIL, se réalise en français par la présence conjointe d'un verbe à l'imparfait et/ou au conditionnel » (Rosier 2008, 15, 90) avec des marqueurs de subjectivité et des modalisations diverses. L'emploi incontournable de la troisième personne (il, ils, elle, elles) peut être accompagné des modalités (auxiliaire modale : croire, vouloir ...) ou des formes de phrases (interrogation, surassertion) (Rosier 2008, 90). De façon générale, les repérages spatiaux désignent le personnage du discours cité (Rivara 2000, 123). Ce sont ces décalages qui font entendre la présence du personnage du discours cité de façon mimétique (avec les guillemets, les italiques) ou de façon transformée, interprétée avec un contexte narratif (DIL narratif) (Rosier 2008, 90)

Dans le DIL, à part l'emploi de l'imparfait et/ou du conditionnel on observe de marqueurs de subordination causaux (parce que/puisque), des modalisations particulières (il paraît que, il semble que) (Rosier 2008, 39-39). Ce sont ces marqueurs linguistiques de cotexte qui rendent possible l'identification du DIL. Quant au lecteur, il a toujours besoin d'une suite de deux énoncés ou d'un récit du discours citant. Les imparfaits descriptifs mettent en scène une Lol et à la suite du DIL, ces imparfaits du récit offrent une description de Lol par une vision externe : « Elle continuait à ressembler à celle qu'elle avait été pendant la nuit. » (*RLVS*, 189) Juste après cette observation le narrateur rapporte les paroles de Lol. Ici c'est le décrochage ou bien la discordance de point de vue qui accentue le passage du récit au DIL. Plus les marques du DIL se multiplient, plus le DIL devient mimétique et plus la mise en scène des voix des personnages se différencient, de sorte que le discours cité et le discours citant soient distingués. Ici, s'ils sont accentués, ce sont surtout les temps verbaux, le lexique et le registre de la langue qui jouent un rôle important. Le narrateur extradiégétique parle de Lol : « Raisonnable à sa manière puisqu'elle trouvait qu'il ne fallait pas. » (*RLVS*, 189) Comment Lol a-t-elle prononcé cet énoncé ? « Il ne fallait pas ? » ; « Il ne faut pas recommencer à tout ? ». Avec le « puisque » et les verbes à l'imparfait et au plus-que parfait, le narrateur donne les arguments de Lol en DI: « je veux que tout recommence, mais non il ne faut pas ». Est-ce qu'elle les a dits ou y a pensé ? Est-ce qu'elle les a formulés comme nous l'avons suggéré ? Malgré sa discrétion extrême, le narrateur-rapporteur manifeste son existence par des marqueurs linguistiques. Ici l'emploi de l'imparfait constitue un marqueur sans le verbe introducteur ; le discours de Lol semble omni temporel et par conséquent suspendu dans le temps. La superposition de deux temps passés situe les paroles censées dites et/ou pensées par Lol dans un passé incertain. Bien qu'il soit parfois difficile pour le lecteur de distinguer la voix du personnage, grâce à cet espace énonciatif et à l'imparfait, le lecteur « entend » à la fois la « voix » du premier énonciateur-personnage, qu'est Lol et celle du rapporteur-narrateur. Il s'agit ici très précisément du phénomène appelé « polyphonie ». L'interaction de deux

énonciateurs (narrateur et personnage) est extrêmement complexe dans le DIL. Elle marque le degré le plus élevé de la polyphonie, puisque c'est là que les « voix » de deux énonciateurs sont le plus intimement mêlées. En fait plutôt que la « voix », ce sont les mots du personnage cité que l'on entend. » (Rivara 2000, 135) Même si le narrateur du discours citant reproduit fidèlement ses pensées et/ou ses paroles discrètement ou explicitement, c'est toujours le rapporteur qui a la parole et le lecteur entend sa voix.

Dans les contextes littéraires, les DIL peuvent contenir des incises avec le présent et le passé simple. Ce passé simple présente à la fois le commentaire du rapporteur et constitue une rupture avec la voix du personnage. « Rien ne pouvait arriver à cette femme [DIL], pensa Tatiana [incise avec passé simple], plus rien, rien que sa fin, pensait-elle. » [incise avec imparfait] (*RLVS*, 16) Dans ce DIL minimaliste, on trouve deux incises avec le même verbe « penser », conjugué d'abord au passé simple, puis à l'imparfait qui donne une profondeur temporelle au discours de Tatiana. Dans le premier plan avec le passé simple, le narrateur rapporte les pensées de Tatiana au moment du bal ; au second plan, quand elle parlait avec le narrateur, avec l'imparfait, elle accentue la continuité de ses réflexions et montre comment ses pensées remontent dans le temps et enfin comment le narrateur les saisit et les rapporte. Ici il s'agit de l'accès à la conscience du personnage et de faire entendre sa « voix intérieure » (Rivara 2000, 168). Lorsque Hold tient le rôle du narrateur, il a l'accès à la conscience des personnages et « mêmes [aux] régions obscures de leur être » (Rivara 2000, 171) en faisant entendre leur discours intérieur grâce au DIL. La particularité de la polyphonie permet d'observer une sorte de « fusion » (Rivara 2000, 122, 123) entre deux discours. Dans *RLVS*, le narrateur fait constamment entendre au lecteur la voix de la conscience de Tatiana et celle de Lol troublées par la voix du narrateur.

Dans les monologues narrativisés, le discours citant change l'origine de l'énonciation et il ne devient qu'un relais pour l'expression du discours cité. Ici, le rôle du narrateur-rapporteur est presque minimal, cela « réduit, voire annule la distance du narrateur au personnage, mais peut aussi la maintenir » (Rivara 2000, 201). Le manque de distance narrative peut créer un doute : où commence le discours où se termine-t-il ? N'utilisant pas les marques typographiques, Duras a recours à l'incise pour l'insérer dans le récit avec l'imparfait, le conditionnel, la modalisation et le questionnement :

« Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach ? [imparfait ; questionnement] Non, il ne lui ressemblait [imparfait] en rien [commentaire ; négation]. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu ? [reprise de questionnement] Sans doute, oui [affirmation positive], dans les regards qu'il avait [recul dans le temps, avec l'imparfait] pour les femmes [question/réponse]. Il devait courir, [modalisation avec imparfait ; supposition] celui-là [Jacques Hold] aussi [comme son fiancé disparu], après toutes les femmes, ne supporter qu'avec elles ce corps difficile, [celui de Lol] qui pourtant réclamait [imparfait] encore à chaque regard. Oui [affirmation], il y avait [imparfait] en lui, décida Lol [incise avec passé simple ; récit], il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal. » (*RLVS*, 52, 53)

Comme l'extrait le montre, c'est le personnage du discours cité qui réalise la parole ; bien que le rôle du narrateur-rapporteur soit extrêmement limité, sans lui le récit ne se construit pas et ne transmet pas ce que se dit Lol. Par ailleurs le narrateur aide à repérer les espaces et les personnages (amant disparu = Michael Richardson ; celui-là = Hold = le narrateur-rapporteur ; Lol) et le temps.

Le DDL incarne le « type de discours le plus illustratif de l'hétérogénéité montrée » (Authier-Revuz 1982 in Bertrand 2003, 270). Le DDL manifeste d'autres voix dans le discours citant. Le contexte et le cotexte permettent souvent d'identifier les énonciateurs personnages du discours cité. Il ne contient ni verbe introducteur, ni locution introductive, ni marqueurs typographiques (Rosier 2008, 92). Dans la première page de *RLVS* figurent deux énoncés exprimés par DDL :

On danse, Tatiana ? » (*RLVS*, 11) ; « Les surveillantes envolées, seules le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues [récit à l'imparfait ; voix du narrateur ; discours citant], allez Tatiana, allez viens on danse Tatiana, viens. [DDL, voix de Lol, discours cité] C'est ce que je sais. [discours au présent du narrateur, discours citant] » (*RLVS*, 11)

Le roman commence donc par la voix de Lol adolescente et par la présence de Tatiana qui était sa meilleure amie. Ces deux DDL annoncent également un des thèmes du roman : la danse.

Le Discours Narrativisé (DN) se distingue des DR précédents (DD, DI, DIL, DDL) par le fait de ne pas faire entendre la voix du discours cité. Le lecteur n'observe aucun signe linguistique concernant le discours cité. Produit par un seul énonciateur, DN est un énoncé homogène du point de vue syntaxique et énonciatif. Présentant divers degrés de condensation du discours cité comme résumer, cristalliser, interpréter, DN se sert d'un vocabulaire très large et très diversifié comme les verbes : parler, dire, raconter, discuter, rapporter, pérorer, crier, critiquer ... ; les noms comme rumeur, potin, sermon, dialogue, conversation, discussion... : « Elle acquiesçait [qu'est-ce qu'elle disait ? Comment disait-elle ?] à tout ce qui était dit, raconté, affirmé [qu'est-ce qu'on disait, racontait, affirmait ?] devant elle » (*RLVS*, 25). Le lecteur ne connaîtra jamais ni le contenu ni la forme de tout ce qui a été exprimés. Il est donc devant un DN qui comporte les verbes de paroles pour résumer, non pas pour exprimer.

2.2. Ethos du narrateur^{iv}

C'est Dominique Maingueneau qui a repris et relié la notion de l'ethos avec « la scène de l'énonciation » (Maingueneau 1987, 19-36 ; Amossy 2008, 115, 116). Dans notre discours romanesque se constitue une scénographie : Duras accorde le rôle de raconter une histoire et de jouer le rôle du personnage à un homme et elle sélectionne un rôle qui module l'image de son narrateur : « [...] ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein [...]. Je ne le [l'adolescence] veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie ». (*RLVS*, 14) L'examen de l'énoncé « faux semblant » annonce les deux facettes contradictoires de Lol : elle est à la fois fautive, imaginaire et « actuelle », réelle. Le verbe « inventer » qui désigne l'art de créer et « imaginer » renvoie au rôle de raconter et à l'« histoire », utilisée deux fois dans le même paragraphe. Cette histoire n'est pas celle de Tatiana qui l'a rapportée, mais celle du narrateur (« mon histoire de Lol V. Stein») qui n'a pas été le témoin des événements vécus par deux jeunes filles. Selon le contexte, le mot « lecteur » présuppose la présence d'un écrivain qui invente, qui raconte, donc d'un conteur d'histoires. Le narrateur se pose implicitement comme romancier-narrateur, vu la dimension de l'histoire. Bien que les mots « ma », « vie » et « actualité » renvoient à la réalité d'une autobiographie, le champ lexical constitué de « raconter », « histoire » (2 fois), « inventer » et « lecteur » constituent un monde fictif et le posent comme un personnage de cette histoire inventée. Cet extrait du roman renvoie au locuteur-narrateur « qui mobilise la langue » (Amossy 2010, 104) et à la production de son image. « Dès lors que le « je » émerge et se fait exister comme sujet dans le discours, il se dit et se donne à voir » (Amossy 2010, 104) comme un narrateur, une instance littéraire. Il se distingue des autres personnages par le fait de tenir un discours romanesque. Son image discursive « se rapporte nécessairement à des représentations préexistantes » (Amossy 2010, 75) qui circulent dans l'espace littéraire avec les mots « inventer », « raconter », « histoire », « lecteur ». Afin de rendre crédible son narrateur aux yeux du lecteur, Duras lui assigne aussi le rôle du personnage. Ainsi, celui-ci ne se contente-il pas des informations rapportées par Tatiana, il se fait complice de Lol.

Cet ethos conscient et programmé par Duras traverse tout le roman. Le positionnement de « je » comme producteur de discours dans cet espace de fiction présente une négociation stratégique avec les identités de la fiction et de la narration. Ces deux identités construisent l'image de soi (« je »), « ce qu'on appelle un éthos discursif » (Rosier 2008, 116), qui ici est spécialement celui du narrateur de *RLVS*. Cet ethos est aussi nourri par les représentations sociales et/ou littéraires que les lecteurs ont. Le narrateur montre son être avec ce qu'il dit. Il est une instance qui n'est pas toujours sûre des informations qu'elle reçoit mais qui aime raconter et inventer. Quand on étudie le profil du narrateur sous l'angle du « je », on remarque certaines particularités humaines. Il s'agit de quelqu'un qui doute : « je ne crois plus rien » (*RLVS*, 14) ; « Je ne suis convaincu de rien » (*RLVS*, 14) ; « il est impossible de savoir » (*RLVS*, 16) ; « il me semble » (*RLVS*, 25, 164) ; « je doute » (*RLVS*, 163)...

Sans le rôle du personnage, le narrateur n'aurait pas pu collecter autant d'informations nécessaires pour créer ou pour inventer « son » histoire à lui de Lol. Ce deuxième statut lui permet d'adopter une identité narrative et fictive : psychologue, psychiatre ou psychanalyste, complice affectueux et sensible, séducteur attentionné qui se « trompe » (*RLVS*, 108, 109), qui n'hésite pas à mentir (*RLVS*, 120, 163). Comme Duras lie inextricablement le rôle du narrateur au personnage, les faiblesses humaines sont directement rapportées au narrateur. Ses rapports intimes et cognitifs avec les deux personnages féminins, son impuissance devant Lol, le rendent très humain. Ces particularités deviennent une composante essentielle de son ethos et lui permettent de maintenir une identité énonciative assez stable. « Cet ethos, est en partie le fruit de l'ethos préalable. » (Amossy 2008, 119) « En partie », parce que le narrateur est aussi le témoin de l'histoire et il n'est pas le héros glorieux et puissant du roman. Qui plus est, il arrive au narrateur de prendre ses distances quant à son propre personnage (« Jacques Hold, moi. Il s'est trompé, croit-il. » (*RLVS*, 109) Ce statut d'homme narrateur, le fragilise aux yeux du lecteur et le rend sympathique.

À travers l'expression du narrateur créée par Duras, il est possible d'observer l'éthos de l'auteure. Même si « c'est dans la matérialité du langage que s'établit l'articulation entre l'inscription de subjectivité et la construction de l'ethos (Amossy 2010, 108) il est difficile d'affirmer la subjectivité de l'auteure. Néanmoins, le choix d'un narrateur-raconteur, ses tâtonnements, quant aux informations qu'il donne et son impuissance devant la folie permettent d'établir l'articulation avec la matérialité du langage que Duras réalise avec brio.

3. L'AMANT DE LA CHINE DU NORD: RÉPÉTITION ET AUTOCITATION

La littéralité étant mouvante, elle peut intégrer les reprises et même les interprétations (Rosier 2008, 32). Si l'auteur est fasciné par la recherche de l'identique et de « l'absolu fidélité » (Lafont 1990, 130 in Bardèche 1990, 19) parmi d'autres moyens, il trouvera celui de la répétition qui doit introduire une différence. Dans le cas de Duras, cette différence se trouve dans l'ordre de l'effet que *ACN* crée et dans celui du titre. Dès l'introduction du roman, l'auteure s'exprime : « *Le livre aurait pu s'intituler : L'Amour dans la rue, Le Roman de l'amant, ou L'Amant recommencé.* » (*ACN*, 11). Sachant très bien qu'elle avait déjà rédigé un roman intitulé *L'Amant*, ce deuxième roman n'est donc qu'une reconstitution. Cette réflexivité a donc deux visées : le discours ancien de Duras et son histoire vécue. Selon les deux visées l'auteure élabore un système qui fait référence à elle-même.

Cette reconstitution peut être interprétée comme « une quête autobiographique dont la répétition traduit la poursuite inlassable [...] [d'un] âge d'or qui prend souvent l'apparence de l'enfance » (Bardèche 1990, 169). Ce n'est pas pour rien que Duras appelle son héroïne adolescente, « enfant ». *ACN*, étant un phénomène de réécriture dominé par un jeu complexe de rappels (l'amour impossible de la jeune fille et les relations difficiles avec la mère et les frères ...), de références (les noms des lieux, les différences ethniques ...) et de renvoi à la propre production (*L'Amant*), il devient un roman intertextuel. La répétition, considérée comme autocitation, évoque la reprise d'un sentiment passé, d'une expérience vécue, d'un segment clairement identifiable : la séparation des amants, le suicide d'un passager... Un halo de discours antérieur encadre donc ce deuxième roman. Les lecteurs de Duras peuvent facilement identifier les deux espaces énonciatifs et ils ont l'impression de « retrouver » (Rosier 2008, 131) un discours semblable. Dans le procédé de l'autocitation, le producteur du récit se dédouble en un énonciateur antérieur (de *L'Amant*) et un énonciateur postérieur (de *ACN*), dans notre contexte, le deuxième énonciateur. Duras est conscient de sa démarche et semble avoir des fins précises, à savoir : expliciter le dire ancien, exprimer le plaisir d'un souvenir vécu et/ou littéraire. Les formes matérielles de ce deuxième roman « égo-centré » « n'actualise[nt] pas les mêmes structures linguistiques [et] n'auront pas les mêmes significations » (Rosier 2008, 127).

L'autocitation d'un roman comme *L'Amant*, qui a eu un grand succès littéraire et populaire impose des contraintes. Comme on ne pourra jamais répéter, au sens strict du terme, les expériences passées, les sentiments vécus et l'inspiration de l'époque, ils sont re-filtrés dans les conditions de la deuxième situation. Ils impliquent l'état d'esprit, l'affectivité, les valeurs et les idéologies. Ces derniers ont naturellement une nouvelle reconfiguration constituée par « la composante sociale de la

mémoire » (Rosier, 2008 : 127). L'auteure se répète parce que peut-être la société, la mégalomanie, les besoins littéraires l'amènent à se souvenir. *ACD*, publié huit ans après *L'Amant*, suit le fil de l'intrigue de ce dernier. Le deuxième roman est écrit à partir d'un texte qui est initialement conçu comme le scénario de *L'Amant*, film à faire. Duras affirme que *L'amant de la Chine du Nord* : « [...] est en partie du scénario qu' [elle avait] écrit pour le film » (*Le Monde*, 13/06/1991 in Wei 2002). D'abord organisé en scènes, cadrages et mouvement de caméra, il devient, au fil des pages une variation sur l'histoire de l'amant, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. (Denès 2006, 20) Ce roman qui reprend le thème principal de *L'Amant*, partage des notations chronologiques et un déroulement des actions similaires et établit un lien étroit entre les deux récits. Il arrive à la narratrice de rapporter quelques rectifications, quelques éclaircissements : « *J'ai écrit l'histoire de Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans l'Amant.* » (*ACN*, 11) Ce phénomène de la répétition, invite le lecteur à redéfinir le statut du « personnage » de ce roman. Les personnages (l'enfant et le Chinois) ont une apparence et un caractère « identifiable[s] et réidentifiable[s] comme même » (Ricœur 1990, 149, 178). C'est ainsi que le lecteur reconnaît le personnage principal qui n'a pas de nom ou de prénom dans *L'Amant* comme dans *ACN*. À la page 23 de *L'Amant* on retrouve déjà la désignation de « l'enfant » qui deviendra aussi celle de l'héroïne du deuxième roman.

3.1. Dimension autobiographique de *L'Amant de la Chine du Nord*

« Derrida parle de 'cette complicité troublante entre la fiction et le témoignage ' entre ce qui est autobiographique et renvoie à la réalité, et ce qui est de la fiction dans un témoignage. » (Derrida 1998, 10 in Lie 2005, 65) D'une part les éléments biographiques de Duras confirment sa réalité vécue et de l'autre elle s'affirme comme romancière. Par ailleurs cette écrivaine de plusieurs fictions n'a jamais rédigé sa propre autobiographie. Elle essaie donc de créer une tension énonciative en donnant un ton d'ambiguïté à sa préface. Mais, il ne faut pas oublier que si un énoncé représente une réalité personnelle ou un rappel mémoriel ou bien une confidence, cet énoncé relève de « l'énonciation subjectivée » (Lopez Munoz 2006, 8).

L'intertextualité de *L'Amant* et de *ACN* permet d'identifier la narratrice-écrivaine-cinéaste comme étant Marguerite Duras. « Tous les événements biographiques peuvent être authentifiés par l'état-civil et par les témoignages des contemporains. » (Denès 2006, 25) La narratrice de *ACN* en présentant dans « la préface, sa signature de Duras devient la garantie de la vérité autobiographique. » (Lie 2005, 66, 67) Dans le roman, les conversations avec la mère évoquent une jeune fille qui projette d'écrire :

« - Tu écriras sur quoi quand tu feras des livres ?
L'enfant crie.
- Sur Paulo. Sur toi. Sur Pierre aussi » (*ACN*, 25).

Le roman se voit ainsi sans cesse dédoublé par la réalité autobiographique et par la fiction. La réalité correspond au film et la fiction au roman. Par exemple dans le roman on peut lire les remarques suivantes : « dans le film on n'appellera pas le nom de cette valse. Dans le livre ici, on dira : La Valse Désespérée. » (*ACN*, 21) Ce roman qui utilise un langage très visuel dès les premières pages, « donne à voir » des images au lecteur : « On voit les deux enfants » (*ACN*, 32) ... Duras donne de nombreuses notes et s'adresse de temps en temps au lecteur avec des notes de direction, des recommandations et des réflexions : « La jeune fille dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera L'enfant. » (*ACN*, 21) La narratrice semble regarder « L'enfant » et la décrit « avec beaucoup de distance comme si elle la regarde sur l'écran. » (Lie 2005, 67) Cela permet à la narratrice d'adopter, souvent, un point de vue externe.

4. DISCOURS RAPPORTÉ

Dans *ACN*, la narratrice de Duras assume deux particularités de raconteur : celle de romancière, et une autre de cinéaste, pour narrer, montrer et expliciter un présent. C'est un « 'présent éternel' qui pouvait être celui de l'écriture comme création continuée. » (Bardèche 1990, 175)

Dans ce roman la narration et les dialogues composés des DR alternent. Le passage du discours au récit « est marqué par des morphèmes syntaxiques et énonciatifs » (Rosier 2008, 15, 16) que l'on appelle les « passeurs » (verbes introducteurs, verbes de paroles et de gestes). Les incises et « les tirets inscrivent les DD comme un marquage dialogal, ce qui dépasse la cadre phrastique » (Rosier 2008, 65).

« Au loin, à peine, cette rumeur du village du fleuve qui ne s'éteint [présent] qu'avec le jour. [comme l'instruction d'un scénario]

L'enfant demande :

-Tu as vu Paulo ?

- Il est venu, il a mangé à la cuisine avec Tanh. Après il est reparti. » (ACN, 24)

Ayant une dimension cinématographique ACN ne contient presque pas d'incises inversées. Ici le dialogue devient la forme préférée de Duras qui s'exprime de la façon suivante : « On peut parler ici de 'couches' de conversations juxtaposées » (ACN, note, p. 212). Avec une très grande originalité, la narratrice fait rapporter à la mère en DD les paroles de ses enfants. Le DD sert d'abord à faire un récit sous la forme du discours avec « le présent », « le passé composé » et « l'imparfait » et à rapporter les paroles. Afin d'ouvrir un nouvel espace énonciatif, Duras les marque par les guillemets et les tirets de dialogue. Par ailleurs, on observe le passage du DD au DI avec le verbe de parole (demander). Cet extrait apprend au lecteur que la mère écoute secrètement ses enfants. Elle est impuissante envers son fils aîné qui harcèle les plus jeunes. L'enfant constate avec amertume l'amour et le faible de sa mère pour Pierre.

« La mère raconte :

- Il y a un mois ou deux, je ne sais plus, j'étais dans la chambre de Dô, vous êtes venus dîner, Paulo et toi [...]

Paulo a d'abord ri, il a dit :

“ - C'est pour rire

[...] Et il [Pierre] a hurlé : un chien, oui c'était ça.

“- Espèce de crétin. Tu sais bien que les gros morceaux c'est pour moi.

“C'est toi [l'enfant] qui as crié. Tu as demandé :

“ - Pourquoi pour toi ?“

[...]

L'enfant demande pardon à sa mère d'avoir crié contre elle.» (ACN, 28, 29)

Conversations ou dialogues, ces échanges interactionnels ouvrent un espace énonciatif que l'on appelle « la scène » ou « la pause. Du point de vue narratif, les dialogues en DD et en DI fournissent des informations sur les événements mais aussi sur les personnages et leurs pensées, intentions, sentiments ; ils font donc progresser l'histoire.

Il arrive souvent à Duras romancière de juxtaposer les dialogues en DD et en DI. Cela lui permet de faire écouter et rapporter les propos de ses personnages :

« Il est venu, il a mangé à la cuisine avec Tanh. (DD)

Après il est reparti [Récit]

L'enfant dit qu'elle est allé à la fête voir s'il y était (DI) [...]

Elle dit aussi qu'elle ira le chercher plus tard (DI) [...] La mère dit que c'est quand il est dehors (DI 1) qu'elle a peur (DI 2) [...] Elle dit que ça peut arriver avec ces enfants là. »

(ACN, 24, 25)

Le côté romancier de Duras influence sa narratrice qui rapporte les souvenirs et les pensées de l'enfant avec la troisième personne et l'imparfait. Les voix de la narratrice et de l'enfant se confondent. Néanmoins la forme interrogative (avec et sans point d'interrogation) et le « oui » de l'affirmation accentuent la voix de la jeune fille :

« Qu'est-ce qu'on cachait aux enfants d'habitude (DIL) il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort (DIL). Oui, ce côté-là de la vie, à la fois infernal et irrémédiable, il fallait aussi leur le faire savoir aux enfants (DIL), il en était comme de regarder le ciel, la beauté des nuits du monde. » (ACN, 33)

Ici les DIL ne se rapportent pas aux paroles des personnages, mais à leurs pensées. Dans l'extrait suivant l'enfant suit des yeux un homme et elle lit et rapporte ses désirs : « Oui, c'est bien ça, il portait une sorte blazer (DIL) [...]. L'enfant est allée au bastingage (récit). Il désirait rester seul, plus que tout le monde, il désirait ça être seul. » (ACN, 230, 231) Dans cet énoncé, personne ne peut connaître les pensées de l'homme (« il »), ni celle de l'enfant. Mais celle-ci, avec empathie, se met à sa place et en suivant ses mouvements, devine ses pensées. Dans cet extrait, la voix de la narratrice, celle de l'enfant et la voix virtuelle de l'homme se confondent. Duras mélange ces voix avec un tel naturel que le lecteur ne se demande pas si l'homme avait cette intention.

Parfois la voix de l'enfant se fait entendre dans le récit sans verbe introducteur, sans trait dialogal, autrement dit par DDL : « Mais elle n'est pas là, elle est plus loin sur ce même pont, elle est vers Paulo qui est déjà heureux, déjà en allé vers le voyage (DIL). Libre mon petit frère adoré, mon trésor, sorti de l'épouvante pour la première fois de sa vie (DDL)». (ACN, 226). Dans ce roman, peut-être, à cause de sa dimension cinématographique, la romancière n'utilise presque pas le discours narrativisé qui estompe, efface les voix des personnages.

Ce que Authier-Revuz appelle « îlot textuel » (Authier-Revuz 1996 : 91-95) est considéré par Maingueneau comme « résumés avec citation » (Rosier 1999, 234), et par Rosier comme « discours absorbé » (2008, 81). Bien que les appellations montrent quelques peu des variations de contenu, elle désignent la différence entre deux textes décalés, décrochés ; une différence irréductible mais interprétable.

« Ne restant dans la salle à manger que quelques personnes, toujours les mêmes, partout dans le monde entier : c'est eux qui ont *quand même* faim, qui veulent dîner, qui appellent les garçons avec grossièreté, qui disent *qu'ils ont le droit de dîner, d'être servis, qu'ils ont payé*. C'est eux à que personne ne répond plus de nos jours. » (ACN, 236) Cet extrait discursif assumé par la narratrice (« nos jours ») semble présenter une vérité générale malgré sa subjectivité. Les énoncés écrits en italique citent les paroles des passagers grossiers. Bien qu'entre le récit de la narratrice avec un « je » implicite et, l'îlot textuel (*quand même*) et le DI écrit en l'italique existe un décalage, l'ensemble de l'extrait permet d'interpréter correctement ces deux discours décrochés du point de vue temporel (passé/présent), mais exprimés avec le présent narratif.

« Le discours rapporté par *citation* implique une *rupture énonciative* : le récit s'interrompt pour faire place à un ou plusieurs énoncés qui sont censés représenter des pensées du personnage et donc *montrer*, autant qu'un texte peut le faire, ce qui se passe dans la conscience d'un acteur de l'histoire. » (Rivara, 2000 : 188)

Dans ACN, un extrait de récit décrit les regards de l'enfant, mais le lecteur entend la voix de la mère qui ne fait pas partie de cette scène. Ce DD est donné entre guillemets : « Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : 'on ne regarde pas les gens comme ça'. » (ACN, 37). Dans le premier et le deuxième énoncé on entend la voix de la narratrice qui a une focalisation externe ; L'expression « Sans gêne » est utilisée de façon autonymique parce que la narratrice mentionne seulement le mot de la mère. Les guillemets décrochent le discours de mère qui ne partage ni le temps ni l'espace de la jeune fille.

Contrairement au *RLVS*, ce roman, contient plusieurs mots mis entre guillemets ou écrits en italique (« dénoncer » et « robuste » (ACN, 212 et 220)).

Ayant un point de vue de cinéaste, Duras aurait pu avoir l'intention de rendre son texte à la fois lisible et visible.

4.1. Ethos de la narratrice

Selon Amossy, (2008, 36), « la présentation de soi est un élément constitutif de tout échange » À travers cet échange le locuteur construit une image de soi. Duras, en tant qu'auteure intitule son roman et y installe une narratrice qui raconte une histoire qui contient des éléments autobiographiques. Même si l'image de la romancière n'était pas programmée, le lecteur attentif les identifie. Par ailleurs, ayant une dimension cinématographique, ce roman permet à Duras d'adopter une scénographie « qui lui permet de moduler son image. » (Amossy 2008, 37). Le statut social de Duras comme écrivaine

confirmée, et réalisatrice connue auquel s'ajoute le succès de *L'Amant* constituent un ethos aux yeux du lecteur. Il est probable que la romancière « se rapporte à l'image qu'on peut se faire d'[elle] » (Amossy 2008, 75). Cette image lui confère sans doute « la légitimité et la compétence nécessaire aux yeux » de ses lecteurs (Amossy 2008, 75).

Produire un énoncé renvoie certainement au locuteur qui utilise la langue, à l'image de soi et probablement à l'émergence de « je ». Si le « je » apparaît comme sujet dans son discours, il se dit et se donne à voir. Dans l'introduction du roman, le pronom « je » (2 fois) et « m' » apparaissent avec la date et la signature de Marguerite Duras (mai 1991). Grâce à cette introduction, le lecteur assimile Duras à sa narratrice qui adopte un point de vue cinématographique sur sa vie. Avec une très grande liberté, celle-ci transmet son image à sa narratrice et à son héroïne pour laisser délibérément des traces dans le roman. Par ailleurs, dans roman figurent « nous » (ACN, 18, 20) et « nos » (ACN, 236) qui incluent le « je » de narratrice. Ces remarques renvoient à la construction de son ethos, « à l'image de celui qui dit “ je “ » (Amossy, 2008 : 108, 114) et à sa subjectivité préalablement constituée.

L'identité de l'auteure et sa ressemblance avec celle de la narratrice participent à la construction de son ethos discursif. À travers son discours, le lecteur découvre donc une narratrice qui a une grande sympathie pour l'enfant, qui connaît bien la Chine du Nord, qui accorde une grande importance à ses souvenirs, qui regrette d'avoir manqué un amour à cause de contraintes sociales, politiques, culturelles... Toutes ces particularités lui offrent à elle et au lecteur l'ethos d'une littéraire.

Ici, à quelques exceptions la narratrice parle à la troisième personne ; ce choix ne supprime pas sa subjectivité : « Il [le Chinois de Mandchourie] a plus de beauté, plus de santé. Il est plus 'pour le cinéma' que celui du livre. » (ACN, 36) La mise entre guillemets, la comparaison des personnages en fonction du livre et du film précisent les deux facettes de la narratrice dans le même ethos. Duras se montre très attentive afin d'établir une relative distance entre elle-même et sa narratrice. Dès le début du roman elle précise : « La voix qu'elle parle ici est celle, écrite du livre. Voix aveugle. Sans visage. » (ACN, 17) Ces trois énoncés correspondent parfaitement à l'instance narrative de la troisième personne. Mais la suite des énoncés « Très jeune. Silencieuse » (ACN, 17) donne une autre dimension à cette voix narrative qui complète son ethos discursif.

5. CONCLUSION

Deux romans écrits à vingt-sept ans d'intervalle, l'un purement fictif sans apparente référence autobiographique, l'autre avec une dimension autobiographique qui présente deux facettes. La première est celle d'une histoire vécue en Indochine, l'autre, celle de la cinéaste. Utilisant un grand nombre de DR, le premier roman fait entendre surtout, en polyphonie et en dialogisme la voix du narrateur-personnage. Celui-ci fait voir ce qu'il voit : les personnages, les événements et l'espace. Par contre, quand il s'agit de faire entendre les voix des personnages, le narrateur les trouble avec sa propre voix. Autrement dit, en modulant les discours il fait un acte de présence. Le deuxième roman qui suit les traces de *L'Amant*, offre une voix plus vraisemblable. Bien que la narratrice désigne la voix narrative de ACN comme silencieuse, elle s'y fait entendre limpiment.

Ces deux instances rapportent les discours des personnages d'une façon différente. Dans *RLVS*, les DD sont explicités par le récit ; les passages du DD ou DI sont fréquents. DIL et DN se situent généralement dans le récit. Le rôle du personnage empêche le narrateur d'établir une distance entre lui-même et les personnages. Dans ACN, ce sont les DD et les DI qui occupent une grande place et qui rapportent les voix des personnages. La polyphonie et le dialogisme se voient moins par rapport au *RLVS*. Cela peut provenir du regard cinématographique qui vise avant tout à faire voir et à faire entendre clairement. La voix jeune et silencieuse de la narratrice ne se confond pas souvent avec celle de la jeune fille et celles d'autres personnages. Bien que la narratrice cinéaste se présente avec sa subjectivité apparente dans le roman, grâce au DR, elle établit une distance entre les personnages et elle-même.

6. BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, R. (2008). Dimension rationnelle et dimension affective de l'éthos. *Émotion et Discours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi*, Paris, PUF.
- Authier-Revuz, J. (1982). Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, 26, pp. 91-151.
- Authier-Revuz, J. (1996). Remarques sur la catégorie de "l'îlot textuel". *Français Contemporain 3, Hétérogénéité en discours*, juin 1996, pp. 91-115.
- Bakhtine, M. (1970). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. Points.
- Bardèche, M-L. (1990). Le principe de répétition, Littérature et modernité, Paris, L'Harmattan.
- Bertrand, R. (2003). Être soi avec les mots d'autrui. *Le sujet*, Paris, Ophrys.
- De Mattia, M. (2001). Mrs Dalloway de Virginia Woolf ou l'instabilité du discours rapporté. *De la Syntaxe à la narratologie énonciative*. Paris Ophrys.
- Denès, D. (2006). *L'Amant, Marguerite Duras*, Paris, Ellipses.
- Derrida, J. (1998). *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée.
- Duras, M. (1964). *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*, Paris, Minuit.
- Duras, M. (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil.
- Lie S. (2005). L'amant et L'amant de la Chine du Nord. Peut-on reconquérir une présence?. *Romansk Forum*, 20 – 2005/1. www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/07Lie.pdf (01/06/2012)
- López Muñoz, J. M. (2006). Autocitation et genres de discours, quelques balises. *Travaux de linguistique* 2006/1 (n° 52). <http://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2006-1-page-7.htm> (01/06/2012)
- Maingueneau, D. (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- Marnette, S. (1998). Narrateur et le point de vue dans la littérature médiévale : une approche linguistique, Peter Lang, Bern.
- Rivara, R. (2000). La langue du récit, Introduction à la narratologie, Paris, L'Harmattan.
- Rosier, L. (2008). *Le discours rapporté en français*, Paris, Ophrys.
- Rosier, L. (1998). *Le discours rapporté: histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, De Boeck. <http://books.google.com.tr/books?id=QGvKKGKsshmEC&pg=PA234&lpg=PA234&dq> (17/11/2012)
- Velvic-Canivez, M. (2006). *Prendre à témoin, Une étude linguistique*, Paris, Ophrys.
- Wei, K. (2002) Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil, *L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras*. Olivier, É., *Érudit*, études littéraires, Volume 34, 3, été 2002. www.erudit.org/revue/etudlitt/2002/v34/n3/007761ar.pdf / (11/11 2012)-

Extended Abstract

The Ravishing of Lol Stein V. was published in 1964 and has achieved great literary impact. Marguerite Duras won the Goncourt Prize after twenty years with her novel entitled the *Lover*, and after seven years has narrated the theme, characters, and space of the *Lover* with her novel entitled the *North China Lover*.

The subject that forms the narrator discourse of *The Ravishing of Lol Stein V.* consists of an external-narrative "I" and an internal-narrative male character that is again reflected with "I". The latter position eventually gives him a human identity Thus, with a distinctive narration, and especially with hesitation and evaluations, he remains as the subject of enunciation of the whole narration This novel narrates the story of a narrator character, Jacques Hold, who needs an accomplice. The confidant or accomplice is played by Tatiana. As the events unfold, the narrator character, who always controls his relations with his inner self, openly admits his doubts. He needs to transfer what he experiences, feels and knows to the readers. However, Jacques Hold, who is found to be a witness by Stein in *The Ravishing of Lol Stein V.* behaves as both the narrator and the protagonist. Jacques Hold distinguishes the fact that Lol V. Stein recalls some people and places around her rather than the trauma she goes through. As a witness, he gets into the inner life and memory of Hold Lol.

Therefore, it can be claimed that two subjectivities interact: the protagonist and the subjectivity of the second character Lol. However, an unbalance is observed here, because the text implicates that Hold belongs to medical circles; besides, Tatiana's husband, who is the chief doctor of Hold thinks that Lol V Stein is still sick. This means that one of the two consciousness is still dominant. Hold, who assumes the role of the narrator, conveys not only what goes on in the consciousness of the character, but also what he hears. Hold, having been affected by the beauty and illness of Lol, can never be an objective witness. Since he assumes the roles of both a narrator and a protagonist, his narrative discourse is also affected by this division.

These two novels, written twenty seven years apart, are two novels one of which is completely a fiction with no autobiographical reference, and the other one a two layered autobiographical novel. The former depicts a story taking place in Indian China, and the latter reflects a film maker. The first one, by making frequent use of reported speech, especially makes the protagonist heard by polyphony. This protagonist illustrates what he sees: the characters, events and space. Yet, he confuses these two voices when it comes to making the characters heard. In other words, the narrator makes his own mark and shows his existence by transforming the discourse. The second novel, which follows the path of the novel entitled *The Lover*, makes the readers hear a more realistic voice. Eventhough the female protagonist describes the narrative voice of the *North China Lover* as 'mute', she makes this sound heard clearly in the novel.

These two literary pieces reflect the voice of characters in different ways. In *The Ravishing of Lol Stein V.*, reported speech is almost always clarified by the narration: a transition from direct speech to reported speech is frequently observed. Free direct discourse and narrative report mostly take place within the narration. In the *North China Lover* reported speech and direct speech that helps the characters to be heard is widely seen. Polyphony and dialogism are less commonly observed compared to *The Ravishing of Lol Stein V.* This attitude may have resulted from the cinematographic viewpoint that aims to illustrate and announce everything. The young and quiet voice of the female protagonist does not actually mix up with the young lady's and other characters' voices. Although the film maker female protagonist reveals herself with her apparent subjectivity, she achieves to put a distance between herself and the characters through reported speech.

Geniş Özet

Lol V Stein'in Kendinden Geçışı 1964'de yayınlanmış ve çok büyük bir yazınsal başarı elde etmiştir. Marguerite Duras yirmi yıl sonra *Sevgili* başlıklı romanıyla Goncourt Ödül'ünü kazanmış, yedi yıl sonra da *Kuzey Çinli Sevgili* başlıklı romanıyla *Sevgili*'nin izleğini, kahramanlarını ve uzamını yeniden anlatsallaştırmıştır.

Lol V Stein'in Kendinden Geçışı'nin aktaran söylemini yapan özne « ben » diyen bir dışöyküsel anlatıcı ile gene “ben” diyen içöyküsel bir erkek kahramandan oluşmaktadır. Bu ikinci konum kendisine zaman içinde bir insan kimliğini vermektedir. Böylece, kendine özgü anlatım biçimleriyle, özellikle de tereddüt ve değerlendirmeleriyle tüm anlatının sözceleme öznesi olarak kalmaktadır. Bu roman bir sırdaşa, bir suç ortağına gereksinim duyan bir anlatıcı kahramanın, Jacques Hold'ün yer aldığı bir öyküyü anlatır. Sırdaş ya da suç ortağı rolünü Tatiana oynar. Olaylar sırasında, kendi « ben »iyle ilişkisini hep denetim altında tutan anlatıcı kahraman, anlatı konusundaki tereddütlerini, kuşkularını açıkça itiraf etmektedir. Okura yaşadıklarını, hissettiklerini ve bildiklerini anlatabilmelidir. Ancak *Lol V Stein'in Kendinden Geçışı*'nde *Lol V. Stein*'in tanık olarak bulunduğu Jacques Hold hem anlatıcı hem de kahraman olarak davranır. Jacques Hold, *Lol V. Stein*'in yaşadığı travmayı değil de çevresindeki bazı kişileri ve yerleri anımsadığını ayırmasar. Bir tanık olarak Hold *Lol*'ün iç yaşamına ve belleğine süzülür. Böylece iki özneliliğin ilişki kurduğu söylenebilir : anlatıcı kahramanla, ikinci kahraman *Lol*'ün özneliliği. Yalnız burada bir dengesizlik gözlemlenmektedir, çünkü roman metni Hold'ün tıp çevresinden olduğunu sezdirmektedir, ayrıca Hold'ün şefi, Tatiana'nın da eşi olan doktor, *Lol V. Stein*'in hala hasta olduğunu düşünmektedir. Demek iki bilinçten biri daha baskın durumdadır. Anlatıcı rolündeki Hold, yalnız kahramanın bilincinde olup biteni değil, duyduklarını da aktarır. *Lol*'ün güzelliğinden ve hastalığından etkilenen Hold hiçbir zaman yansız bir tanık olamaz. Kendisi anlatıcı ve kahraman olarak ikiye bölündüğünden, aktarılan söylemi de bu bölünmeden etkilenir.

Yirmi yedi yıl arayla yazılmış iki roman, biri hiçbir özyaşamöyküsel gönderme içermeyen tümüyle kurmaca bir roman, diğeri iki yüzeyle özyaşamöyküsel boyutlu bir roman. Birinci yüz Hindi Çin'de yaşanmış bir öyküyü, ikincisi bir sinemacıyı yansıtır. Birinci roman aktarılan söylemi sıklıkla kullanarak özellikle çokseslilik ve söyleşimlilik ile anlatıcı kahramanın sesini duyurur. Bu anlatıcı gördüğünü gösterir: Kahramanları, olayları ve uzamı. Ancak kahramanların sesini duyurmak söz konusu olduğunda, bu sesleri karıştırır. Bir başka deyişle, anlatıcı söylemi dönüştürerek kendi sesini duyurur, varlığını gösterir. *Sevgili* başlıklı romanın izinden giden

ikinci roman ise okuyucuya daha gerçeğimsi bir ses duyurur. Her ne kadar kadın anlatıcı *Kuzey Çinli Sevgili*'nin anlatı sesini sessiz olarak tanımlasa da bu sesi romanda berrak bir biçimde duyurur.

Bu iki dilsel kesit kahramanların sesini farklı biçimlerde yansıtır. *Lol V. Stein'in Kendinden Geçışı*'nde aktarılan söylem, nerdeyse her zaman anlatı ile açıklığa kavuşturulur: Dolaysız Aktarılan söylemden Dolaylı Aktarılan söyleme geçiş sıklıkla görülür. Dolaysız Serbest Söylem ve Anlatısal Söylem çoğunlukla anlatının içinde yer alır. Kahraman rolü anlatıcının kahramanları ile kendisi arasında bir mesafe koyması önler. *Kuzey Çinli Sevgili*'de kahramanların sesini duyuran Dolaysız Anlatım ile Dolaylı Anlatım çok yer tutar. Çokseslilik ve söyleşimlilik *Lol V. Stein'in Kendinden Geçışı*'nden daha az görünür. Bu tutum, her şeyden önce açıkça göstermeyi ve duyurmayı amaçlayan sinematografik bakış açısından kaynaklanmış olabilir. Kadın anlatıcının genç ve sessiz sesi, genç kızın ve diğer kahramanların sesleriyle pek karışmamaktadır. Sinemacı kadın anlatıcı her ne kadar görünen öznelliğiyle kendini ortaya koysa da, aktarılan söylem ile kendisiyle kahramanları arasında bir mesafe koymayı başarmaktadır.

ⁱ Désormais les numéros des pages du roman seront donnés dans le corps de la page comme suit: (RLVS, 75)

ⁱⁱ Italique dans le texte.

ⁱⁱⁱ Vous allez de quel côté ?

- C'est-à-dire....

-Venez, allons par là.

- J'habite très près d'ici, Si vous cherchez quelque chose, je peux vous renseigner.

-Rien

^{iv} Dans cette partie notre travail, les travaux de Ruth Amossy sont de très précieuses sources pour étudier et expliquer la notion de l'éthos.

^v Soulignés par nous-même.

Citation Information

Kıran, A. (2013). Le discours rapporte chez Marguerite Duras. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [Hacettepe University Journal of Education]*, 28(1), 244-257.

Citation Information

Kıran, A. (2013). Reported speech in Marguerite Duras. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi [Hacettepe University Journal of Education]*, 28(1), 244-257.