

UNE LECTURE ENONCIATIVE ET PRAGMATIQUE DE LA PROSE ROMANESQUE CHEZ MARGUERITE DURAS

Dr Akpa Alfred ESSIS
Maitre-Assistant
Département de Lettres Modernes
Université Alassane Ouattara

Résumé :

Le discours romanesque de Marguerite Duras présente une allure assez singulière, qui laisse difficilement le lecteur indifférent. D'emblée, l'on est choqué par son style d'écriture qui expose volontairement ou involontairement, des faits langagiers dignes de susciter des réflexions du côté de la grammaire et des sciences du langage. En effet, elle affiche, avec une fréquence régulière, divers types de constructions qui affectent négativement la syntaxe et offensent la langue française dans ses fondements normatifs. Ce "mal écrire" motive et fonde le choix du sujet de la présente contribution qui a pour objet, une lecture énonciative et pragmatique de sa prose romanesque.

Mots clés :

Discours romanesque, style d'écriture, grammaire, syntaxe, langue française, énonciation, pragmatique.

Abstract :

Marguerite Duras's romantic discourse presents a rather singular allure, which hardly leaves the reader indifferent. Immediately, one is shocked by his writing style which exposes, voluntarily or involuntarily, linguistic facts worthy of provoking reflections on the side of grammar and the sciences of language. Indeed, it displays, with regular frequency, various types of constructions which negatively affect syntax and offend the French language in its normative foundations. This "bad writing" motivates and justifies the choice of the subject of this contribution which has as its object an enunciative and pragmatic reading of his romantic prose.

Keywords :

Romance discourse, writing style, grammar, syntax, French language, enunciation, pragmatic.

Introduction :

L'écriture durassienne privilégie, en effet, une certaine tendance à la neutralité narrative, actorielle ou actancielle, une répétition multiforme abondante et un minimalisme syntaxique généralisé. En envisageant « une lecture énonciative et pragmatique de la prose romanesque chez Duras », nous ambitionnons, dans le cadre de cet article, de mener une double analyse énonciative et pragmatique, avec pour prétexte, le décryptage de son style d'écriture hautement prosaïque, ainsi que l'interprétation sémantique de toute la symbolique qui s'en dégage. De fait,

il s'agit pour nous, en nous situant dans la perspective de Youri Tinianov pour qui « aucune littérature n'est innocente »¹, de montrer pourquoi elle adopte un tel prosaïsme scriptural et par ricochet, les visées qui le sous-tendent. Autrement dit, quel horizon d'écriture ce style prosaïque durassien vise-t-il et dans quel intérêt ? Notre développement se fera en deux volets. Dans un premier temps, nous examinerons les indices du prosaïsme à travers des séquences énonciatives de sa prose romanesque. Dans un second temps, nous procéderons à l'interprétation sémantique et cognitive de tous les symboles qu'inspire son style d'écriture délibérément marqué par le « mal écrire ».

1. Analyse de séquences énonciatives de la prose romanesque durassienne

Avec Duras, le prosaïsme est mû par une sorte de tropisme, c'est-à-dire « une force inconsciente qui pousse à se diriger, à agir d'une certaine façon. »² et, comme le mentionne Sylvie Freyermuth, « *il est révélé par divers phénomènes* »³, voire divers mécanismes linguistiques. Aussi, quelques extraits tirés, volontiers, de trois de ses romans : *Moderato cantabile* (1958), *L'amante* (1984) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986), vont-ils servir de support à cette analyse. Dans ces textes assez représentatifs de sa prose romanesque, le prosaïsme est actualisé, surtout, sous les avatars d'une certaine neutralité et d'un certain minimalisme syntaxico-lexical qui rappelle « l'écriture blanche »⁴, évoquée tantôt, par Barthes (Roland Barthes, 1972, p.55-56). La syntaxe et le lexique durassiens, pour être prosaïques, s'accommodent d'un véritable appareil itératif qui se déploie sous des formes de répétitions et de reprises de lexèmes, de groupes de lexèmes, de syntagmes entiers qui ont à voir avec l'arrangement de mots. Dans *Moderato cantabile*, (pp.8-12), cela est d'emblée manifeste :

Je te l'ai dit la dernière fois, **je te l'ai dit** l'avant dernière fois, **je te l'ai dit** cent fois, tu es sûr de ne pas savoir ? (*Moderato cantabile*, 8 [...]). **Ce qu'il y a**, continua la dame, **ce qu'il y a** c'est que tu ne veux pas le dire. (*Idem*),8 [...]). **Quel métier, quel métier, quel métier**, gémit-elle. [...] **Ça veut dire**, dit-elle à l'enfant, - pour la centième fois, **ça veut dire** modéré et chantant. Modéré et chantant, dit l'enfant. (*Ibid.*,10). **Terrible**, affirme Anne Desbaresdes, têtue comme une chèvre, **terrible**. (*Ibid.*),11[...]). **Il le faut**, continua Anne Desbaresdes, **il le faut**. (*Ibid.*),12. **Le bruit de la mer** s'éleva, sans bornes (*Ibid.*),10, (...) **le bruit de la mer** dans le silence (*Ibid.*),11 (...) **le bruit de la mer** ressuscita de nouveau (*Ibid.*),12.

Ces extraits de *Moderato cantabile* donnent à observer le déploiement d'une quantité de reprises et de répétitions diverses et variées. Elles intègrent aussi bien des phrases (**je te l'ai dit**, **Ce qu'il y a**, **Ça veut dire**, **il le faut**), des syntagmes (**quel métier**, **Le bruit de la mer**) que des mots seuls, mis en apposition, à l'image de (**Terrible**). Au-delà des effets de redondance et de monotonie créés par ce type de construction syntaxique, l'on assiste chez la romancière, à un art de la répétition. Car, comme le souligne Marine Landrot : « *Les mêmes mots coulent d'une phrase à l'autre, se*

¹ Tinianov, Youri (1965), *De l'évolution littéraire, dans théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes, Editions par TZEVEVAN Todorov, Paris, Seuil.

² Le *Grand Robert*, version électronique, 2005

³ Freyermuth, Sylvie, (2003), in « *Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme* » ; *Semen*, 16, Rythme de la prose, [En ligne], mis en ligne le 1er mai 2007.

⁴ Barthes, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, collection « Points », pp. (55-56).

mettent à la place les uns des autres. Comme les hommes, ils se ressemblent en gardant leur vie propre, se côtoient sans s'annuler, fusionnent sans se perdre. »⁵ (Télérama n°3223).

Par ailleurs, dans l'extrait de *L'amant*, également analysé, (pp.29-31), l'on perçoit, dès le départ, une volonté manifeste de détachement de la narratrice, lorsque la marque de l'instance énonciative, le déictique « *je* » est remplacée par le syntagme nominal « *la petite* ». Ce passage ne comporte, en effet, aucun patronyme. Seuls, des syntagmes nominaux renvoyant, soit à des rôles : (*la petite, le passeur, la mère, Madame la Directrice*), soit à des référents à unicité évidente et indéniable, eu égard à la situation extralinguistique : (*le chapeau de feutre, le chapeau d'homme, le fleuve, le soleil, le moteur du bac*), meublent la séquence. Dans ce contexte, l'usage pluriel du pronom anaphorique clitique de 3^{ème} personne (il - elle), n'apporte aucune information supplémentaire, même s'il assure une cohésion syntaxique comme en témoigne cette séquence :

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière lumineuse du fleuve [...]. **Le chapeau d'homme** colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. (*L'amant*, p. 29-30)

La petite connaît **le passeur** depuis qu'elle est enfant. **Le passeur** lui sourit et lui demande des nouvelles de **Madame la Directrice**. Il dit qu'il la voit passer souvent de nuit, qu'elle va souvent à la concession du Cambodge. **La mère** va bien dit **la petite**. (*L'amant*, p. 30)

Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. Pas de vent au dehors de l'eau. **Le moteur du bac, le seul bruit** de la scène, celui d'un vieux moteur dégingué aux bielles coulées. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. (*L'amant*, p. 30)

Le déploiement massif de ces syntagmes nominaux n'apporte aucune information précise sur l'identité des acteurs. La narration qui fait prévaloir son caractère minimaliste de neutralisation, n'expose que des rôles détenus par les personnages, ainsi que des référents du décor scénique dans lequel ils évoluent. Le même phénomène se remarque aussi, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*. L'histoire est racontée par un acteur qui apparaît dès l'incipit et les personnages sont pratiquement tous anonymes, du début jusqu'à la fin, tel qu'on le voit dans ces extraits :

Elle [« la femme de l'histoire »] est jeune. **Elle** porte des tennis blancs. On voit **son corps** long et souple, **la blancheur de sa peau** dans cet été de soleil, **ses cheveux noirs**. [...]. (*Les yeux bleus cheveux noirs* p. 10). Peu après le cri, par cette porte que **la femme** regarde [...], **un jeune étranger** vient d'entrer dans le hall. **Un jeune étranger** aux yeux bleus cheveux noirs. **Le jeune étranger** rejoint **la jeune femme**. Comme **elle il** est jeune. **Il** est grand comme **elle**, comme **elle il** est en blanc. **Il** s'arrête. C'était **elle** qu'**il** avait perdue. [...]. (*Les yeux bleus cheveux noirs* p. 11). **Il** lui dit cependant que lui aussi, maintenant, **il** croit qu'**il** doit s'agir entre eux de ce qu'**elle** disait dans les premiers jours de leur histoire. **Elle** se cache le visage contre le sol, **elle** pleure. (*Ibid.*, p. 149).

⁵ Landrot, Marine (Télérama n°3223).

Ici, Duras fait montre « d'un débrayage énonciatif »⁶, en procédant à une anaphorisation pronominale généralisée. Seuls les pronoms clitiques remplissent leur rôle de désignateurs premiers et autonomes. Ils permettent de caractériser le prosaïsme dans son fonctionnement minimaliste et attirent véritablement la prose vers le prosaïque. De fait, n'y a-t-il pas une volonté manifeste de mise en relief, voire de focalisation énonciative à travers ce choix d'impersonnalisation du texte ?

Dans ces séquences, on remarque aussi, une description très parcimonieuse, c'est-à-dire peu abondante, comme « *s'il importait davantage de placer des personnages en situation à la manière d'indications scénaristiques ou scéniques* »⁷. Dans cette séquence textuelle, Duras ne donne que l'information minimale requise sur les vêtements, les postures et les déplacements, afin de se figurer la scène. L'intensité sémantique extrêmement faible de la copule *être*, met au premier plan une entité, vivante ou non, et un trait distinctif. C'est ce qu'il est donné de voir dans l'exemple suivant :

La petite au chapeau de feutre **est** dans la lumière limoneuse du fleuve [...]. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. **C'est** la seule couleur. (*L'amant*, p. 29-30)

Elle **est** jeune. [...] Elle **est** en short blanc. [...] Comme elle il **est** jeune. Il **est** grand comme elle, comme elle il **est** en blanc. (*Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 10-11). Elle **est** une femme. Elle dort. Elle **a l'air** de le faire. On ne sait pas. (*Ibid.*, p. 23)

Les phrases, ici, ne comportent quasiment pas de verbes d'actions. Seul le verbe copule « être » et son équivalent « avoir l'air », soutiennent le récit qui manifeste dès lors, son caractère « d'écriture blanche »⁸, sans actions véritables. D'une manière générale, comme on le remarque ici, les phrases, pour syntaxiquement complexes qu'elles puissent être, n'en sont pas moins minimales, du point de vue de la constitution des groupes et des expansions.

Autour du bac, / le fleuve, / il est à ras bord, / ses eaux en marche traversent les eaux stagnantes des rizières, / elles ne se mélangent pas. / (*L'amant*, p. 30)

C'est sans doute encore la nuit. / Aucune clarté ne vient encore du dehors. / Autour des draps blancs, / l'homme qui marche, / qui tourne. / (*Les yeux bleus cheveux noirs.*, p. 63)

Même le découpage des micro-séquences constituées d'une seule phrase simple, accentue ce dénuement de la parole tel que cela présente dans :

Elle a ouvert les yeux. / Ils ne se regardent pas. / Cela dure depuis plusieurs nuits /., (*Les yeux bleus cheveux noirs.*, p. 63)

/ Elle a ouvert les yeux. /

/ Ils ne se regardent pas. /

/ Cela dure depuis plusieurs nuits. /

⁶ Maingueneau, Dominique, (2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, p.49.

⁷ MUCHELUCI, Pascal (1984), *Du caractère cinématographique de l'écriture de Marguerite Duras*, en citant deux références : Béatrice Slama, « *le silence et la voix* », corps écrit, no 12, p.185-192, et Liliane Papin, « *film et écriture du silence : de Chaplin à Duras* », Stanford French Review, 13, 2-3, automne 1989, p.211-228.

⁸ Barthes, Roland, *Op.cit.*, pp. (55-56).

Les verbes employés impriment également une neutralité au sein du récit narratif. Ce qui est remarquable ici, c'est que l'introduction des prises de parole des personnages se réduit presque toujours au verbe le plus neutre, le plus dénué d'émotion : c'est le cas des verbes (**dire** et **demander**) dont le déploiement itératif dénote la seule fonction locutoire comme dans l'extrait qui suit :

La petite connaît le passeur depuis qu'elle est enfant. Le passeur lui sourit et lui **demande** des nouvelles de Madame la Directrice. Il **dit** qu'il la voit passer souvent de nuit, qu'elle va souvent à la concession du Cambodge. La mère va bien **dit** la petite. (*L'amant*, p. 30)

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, cet état de fait est encore plus patent, comme en témoigne cet autre énoncé-occurrence :

Elle a l'habitude déjà. **Elle** voit qu'il s'empêche de crier. **Elle dit** : [...]. **Elle** le rejoint contre le mur. **Ils** pleurent. **Elle dit** : [...]. **Elle** s'approche de lui tout comme si **elle** partageait sa souffrance, **il** la reconnaît mal tout à coup. **Elle dit** : [...]. **Elle lui dit** de venir. Venez. **Elle dit** que c'est un velours, un vertige, mais aussi, il ne faut pas croire, un désert, une chose malfaisante qui porte aussi au crime et à la folie. **Elle lui demande** de venir voir ça [...]. (*Les yeux bleus cheveux noirs*, p.50-51).

La volonté de neutralisation de l'écrivain agit, en outre, à travers un gommage progressif des procès, à travers l'effacement quasi total des verbes d'action, au profit d'un fréquent recours à la phrase basique, à caractère nominal :

Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, **le sang dans le corps. Pas de vent au dehors de l'eau. Le moteur du bac, le seul bruit de la scène [20], celui d'un vieux moteur dégingué aux bielles coulées.** De temps en temps, par rafales légères, **des bruits de voix.** (*L'amant*, p. 30)

Au total, comme le montrent ces quelques exemples analysés, le tropisme syntaxico-lexical et même narratif met à nu, chez la romancière, ce que souligne Freyermuth : « *l'écriture de Marguerite Duras a toutes les propriétés nécessaires pour favoriser le passage de la prose au prosaïque* .»⁹ Même si, de la tendance à la neutralité et à la platitude de cette écriture prosaïque durassienne, l'on ne retient ici, que les aspects lexicaux et morphosyntaxiques pour aller au sens et à la signification, il faut reconnaître qu'elle fait émerger aussi, la grande dimension du rythme textuelle, que laissons volontiers aux spécialistes de la poésie.

Ici et maintenant, nous voulons faire une sémantique qui se charge de procéder à l'interprétation des symbolismes qui apparaissent au travers du style prosaïque affiché par Marguerite Duras, dans sa prose romanesque.

2. Sémantique des symbolismes du prosaïsme romanesque chez duras

Le style prosaïque décrypté à travers la prose romanesque durassienne met en avant une tendance excessive à la neutralité narrative et actorielle ou actancielle, une répétition massive et un minimalisme syntaxique généralisé, vecteurs d'une écriture blanche. Chez elle, la syntaxe et le lexique reposent fondamentalement sur le débrayage d'un appareil itératif qui se déploie

⁹ Freyermuth, Sylvie, *Idem*. p.5.

sous des formes de répétitions et de reprises de lexèmes, de groupes de lexèmes ainsi que de syntagmes entiers. Cela installe le lecteur, non seulement dans « le monotone », mais aussi dans le familier, le populaire. Toutes ces pratiques, si l'on en croit Tinianov¹⁰, inspirent des sens ou des valeurs certains, à l'interprétation desquels notre analyse va se prêter à présent. Pour ce dernier, en fait, « il n'existe aucune écriture innocente ».

2.1. Indice de prévalence ou de subsistance de l'oralité discursive

Tel que pratiqué par Duras qui a une grande propension à la répétition et à la reprise sous des formes diverses et variées, il est loisible de parler de traces de l'oralité, en plus d'être une marque rythmique de sa prose romanesque. Même si l'écrivain appartient à une société dont la marque est principalement celle de l'écrit et donc de l'écriture, l'on peut gager qu'il s'agit ici, de 'l'oraliture' que nous pouvons définir avec Aurélia Mouzet, comme : « le fait d'écrire l'oral »¹¹ En effet, comme le dit Ahmadou Kourouma,

« La répétition correspond un peu à l'oralité. Vous savez que quand on parle, en oralité pour se faire comprendre, on a beaucoup de gestes et on se répète deux ou trois parce qu'on n'est pas sûr d'être compris la première fois. [...] quand vous lisez quelque chose vous pouvez revenir sur la phrase quand vous ne l'avez pas comprise. Mais avec l'oralité, il faut le répéter, il faut le faire, il faut l'introduire un certain nombre de fois. »¹²

En effet, le support écrit permet, normalement, l'extraction de la répétition, car l'esprit peut s'appuyer sur les mots pour renouer avec le fil de la pensée. Toutefois, à l'oral, cela est impossible. Aussitôt prononcés, les mots s'évanouissent, ainsi que le soutient Benveniste (1976), dans son développement de la notion d'évanescence de la langue, en tant que parole. Dans ce contexte d'emploi, Duras fait de l'oralité, un artifice esthétique d'expression du rythme et de focalisation énonciative. En somme, faut-il retenir, l'oralité n'est donc pas essentiellement africaine. Penser la question de l'oralité dans l'écriture romanesque, invite évidemment à réfléchir au mode discursif qui permette au romancier de donner à entendre la parlure de ses personnages.

2.2. Le prosaïsme, un nouvel « ethos » du dire et de l'écrire

A l'issue de cette analyse, l'on peut gager que l'entreprise de prosaïsation de l'écriture romanesque apparaît, chez Duras, autant que chez nombre de romanciers contemporains, ainsi que la révélation d'un nouvel « ethos » du dire et de l'écrire, c'est-à-dire, une nouvelle esthétique d'écriture, un nouveau mode de dire. Cet *ethos* discursif nouveau est fondé sur des principes discriminatoires observables. En effet, l'écriture prosaïque telle qu'examinée à travers la prose romanesque durassienne s'approprie, d'une part, le discours ordinaire, populaire et familier, fait de répétitions et de reprises diverses, avec pour effets la redondance et la

¹⁰ Tinianov, Youri (1965), *De l'évolution littéraire, dans théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes, Editions par Tzevetan Todorov, Paris, Seuil.

¹¹ Mouzet, Aurélia (septembre 2003), « *L'oralité dans les Soleils des indépendances : théâtre et musique des mots* », in Nodus Sciendi, Edition Le Graal, "Les actes du colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total »,

¹² Kourouma Ahmadou, Kourouma, (1997), « *le processus d'africanisation des langues européennes* », in Nouvelles du sud, No 26, pp. 135-139.

monotonie. D'autre part, elle s'accommode d'un minimalisme syntaxique et narratif outré, manifesté par le choix excessif de phrases nominales et l'effacement quasi radical des instances narratives, ainsi que l'absence de verbes d'action dans le récit.

Aux antipodes des négro-africains de langue française dont le prosaïque met surtout en avant les caractéristiques majeures de vulgarité, de trivialité, de bassesse morale et de crudité du langage, Duras privilégie une grande tendance à une écriture minimaliste qui affecte surtout la syntaxe et la narration ainsi que mentionné dans les analyses antérieures. Autrement dit, elle choisit le prosaïsme comme « un mode de dire »¹³, certes, mais un ethos du « peu dire » et « du mal écrire » qui s'affranchit ou se réserve de l'esthétique de l'intimisme, de la vulgarité, de la crudité, des inconvenances. Elle en fait de surcroît, une macrostructure qui participe, chez elle, de l'esthétique de la déconstruction des carcans classiques du dire et de l'écrire littéraires. En définitive, nous pouvons retenir avec Dessons que le prosaïsme, en plus d'être un « ethos », est aussi « une imperfection d'écriture » que s'approprie cette romancière dans le contexte de l'hétérogénéité morphologique, source de dynamisation textuelle.

2.3. Une esthétique de la saillance rythmique

En sémantique discursive ou en pragmatique, la notion de saillance se définit comme ce « qui est en évidence, qui s'impose à l'attention. »¹⁴ Chez Duras, l'excès de répétition et de reprise syntaxico-lexicales, en plus de vouloir attirer, l'attention du lecteur sur quelque chose, sur une pratique ou sur un fait faisant l'objet d'une mise en relief, voire d'une focalisation, n'est pas loin d'une intention de la romancière, de donner du rythme à ses écrits ou à ses textes. De fait, faut-il le rappeler, l'appareil itératif a pour objectif supplémentaire d'imprimer du rythme à un écrit ou un texte, selon son déploiement. Aussi, loin de produire des textes d'une « monotonie » ennuyeuse, le prosaïsme scriptural permet-t-il à Duras, de rythmer sa prose romanesque, en dépit de son allure de texte vide. Outre les aspects esthétiques ci-dessus révélés, le prosaïsme dans l'écriture romanesque durassienne, consacre plusieurs valeurs idéologiques qui font penser à une véritable quête d'une écriture nouvelle qui passe, selon elle, par le mépris ou le rejet de la syntaxe, au profit du lexique (des mots). C'est une tendance vers une écriture blanche, une écriture courante.

2.4. Le refus de la théorisation de la production littéraire

Le détour par la prose romanesque permet à Duras d'éviter toute théorisation de l'écrit littéraire. Lorsqu'on lit Duras, on dénote un refus de l'enfermement dans ce qu'elle appelle « l'imbécilité théorique » qui est une théorisation de la production littéraire qui a tendance à faire une catégorisation en termes de prose, de prose romanesque, de prose poétique, de poème, etc. Elle est mue par une volonté de ne pas théoriser l'écriture. Cela se voit clairement à travers ce qu'elle dit elle-même, dans *Les Parleuses* : « *les gens s'aperçoivent que le discours théorique pur, ils en ont marre.* »¹⁵ (Marguerite Duras, *Les parleuses*, p.48). Elle veut et pense que son

¹³ Dessons, Gérard, (2003), « *Prose, prosaïque, prosaïsme* », Semen, mis en ligne le 01 mai 2007, (pp.125 -127), consulté le 31 janvier 2020.

¹⁴ Neveu, Franck (2017), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris, 2^{ème} Edition revue et augmentée, p.331.

¹⁵ Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, (1972), *Les parleuses*, Les Editions de Minuits, Paris, p.48.

discours ou son écriture est et doit demeurer « organique » Parlant justement de ‘discours organique’ contre le ‘discours théorique’, avec une absence totale de référence, elle met contradictoirement en place, des éléments à considérer pour comprendre son rapport à la langue française, comme le souligne Sandrine Vaudey-Luigi :

« Il s’agit en quelque sorte d’un cadre stable, d’invariants, dans lesquels ses propos sur la langue vont s’inscrire et évoluer au fil des années » (*Ibid.*). Chez Duras, les contradictions nourrissent au contraire la réflexion. On voit en elle, un parti-pris sur la langue, au point de rejeter ses premiers écrits romanesques (voire, tous ceux qu’elle a écrit avant *Moderato Cantabile* (1958). Elle estime qu’à cette période, « elle écrivait des livres. » (*Ibidem.*). De fait, « l’espace définitoire de l’écriture durassienne ne se situe pas précisément à l’intersection des notions de grammaires, de syntaxe, de sens et de signification, de linéarité et de lisibilité. »¹⁶

L’écriture de Duras peut se targuer d’être « une écriture dite courante » qui prend ses racines dans le rapport conflictuel ou contradictoire qu’elle a entretenu avec la langue, son propre outil de création. Pour elle, « *le mot compte plus que la syntaxe. C’est avant tout, des mots, sans article d’ailleurs, qui viennent et qui s’imposent. Le temps grammatical suit, d’assez loin.* » (M. Duras : *Les parleuses*, p.11). Deux raisons fondamentales expliquent son attachement obsessionnel au lexique. Il y a d’abord, la recherche du mot juste, capable de restituer au plus juste, les expériences singulières, vécues. Ensuite, vient la volonté de l’écrivain, d’accorder une primauté au lexique et de reléguer par conséquent la syntaxe au second plan. Cela explique que l’on retrouve dans ses textes, de nombreux mots seuls, faisant parfois office de phrases. En effet, Duras est essentiellement portée vers la recherche de termes capables d’exprimer, c’est-à-dire, de dire juste ce que ressentent les personnages et les narrateurs.

2.5. Le rejet de la norme linguistique

Duras imagine finalement une nouvelle voie lexicale. Pour elle, la syntaxe est un ensemble de règles qui représente une contrainte conditionnant et maintenant l’écriture dans un carcan limitant les possibilités de l’écrivain. D’où le mépris de la syntaxe qui se voit dans : « *je crois que je reproche ça aux livres, en général [...] conformes on dirait [...] de toute pensée.* » (M. Duras, *Ecrire*, 1993, p.41-42). En somme, Duras rejette les contraintes liées à l’idéal esthétique de l’écriture classique, qui met en avant les critères de clarté et de sobriété. Elle s’érige contre la littérature ou l’écriture classique qu’elle dit ‘inoffensive’. Elle rejette la norme linguistique à travers l’idéal classique de clarté, voire la norme française. Pour elle, “tout ce qui relève de règles auxquelles l’écrivain devrait se soumettre, l’éloigne, en réalité, du processus créatif. Les livres ou soi-disant livres sont “préfabriqués”. La norme est donc, non seulement contraignante, mais aussi et surtout stérilisante. Les livres écrits qui respectent les normes de la langue, sont conformes et conformistes. Ce sont des pré-productions minimales, voir minimalistes de la production romanesque, littéraire. En adoptant une forme d’écriture mettant en avant le prosaïsme linguistique, Duras s’inscrit donc dans la dénonciation des œuvres qu’elle traite de conformistes. Dans ce contexte, la forme courante dont elle parle, est la forme conforme, habituelle et attendue, celle qui s’oppose aux innovations et aux expérimentations : c’est en cela qu’elle est ‘inoffensive’. Cette manière d’écrire ne heurte pas le lecteur et ne

¹⁶ Vaurey-Luigi, Sandrine, (2010), *Marguerite Duras et la langue*, in *Poétique* -2, (no 162), p.1.

livre que des formes attendues, qui ne dérangent pas. Duras récuse ainsi, un des critères essentiels de la “belle langue”, à travers la dénonciation du joug ou des contraintes de la syntaxe : « *Les livres des autres, je les trouve souvent “propres”, mais souvent comme relevant d’un “classicisme sans risque”.* » (Duras, *Ecrire*, p.43.)

Le choix du “mal écrire”, révélateur des faits de langue, dessine les perspectives pour la formation de l’idiolecte durassien. Duras rêve donc d’une langue sans norme, d’une écriture sans contrainte, d’une écriture opposée au classicisme comme en témoigne cet extrait : de l’entretien de Bernard pivot avec elle, lors de l’Emission « Apostrophes » :

« Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là. Ecrits. Et quittés aussitôt. »

C’est la quête constante d’une écriture nouvelle, d’une écriture hors-norme, une « écriture brève ». Dans l’écriture nouvelle qu’elle prône, la notion de phrase est régulièrement mise à mal et les phrases averbales, les débordements phrastiques, les segments plus ou moins autonomes renvoient au rejet de la syntaxe. Dans ce cette perspective, son roman à succès, *Moderato cantabile* (1958), est comme une sorte de manifeste de cette écriture brève, tant du point de vue de la phrase, du lexique que de la facture même du roman.

Conclusion

L’écriture prosaïque analysée dans la prose romanesque de Duras privilégie une certaine tendance à la neutralité narrative et actorielle, voire même actancielle et un minimalisme syntaxico-lexical généralisé, marques d’une écriture blanche. Chez elle, la syntaxe et le lexique reposent fondamentalement sur le débrayage d’un appareil itératif qui se déploie sous des formes de répétitions et de reprises de lexèmes, de groupes de lexèmes ainsi que de syntagmes entiers. Au total, l’horizon de l’écriture durassienne est de retirer la grammaire de l’écriture, pour rendre leur liberté aux mots. Par l’écriture prosaïque, Duras rejette la norme haute, celle de la belle langue, des belles lettres qui produisent selon elle, une littérature classique, stérilisante et inoffensive. Le prosaïsme linguistique, chez elle, se présente donc comme un nouvel éthos, non seulement discursif, mais aussi et surtout scriptural qui doit opérer délibérément le choix du mal écrire.

Bibliographie

Barthes, Roland, (1972), *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Editions Seuil, collection « Points ».

Dessons, Gérard, (2003), « *Prose, prosaïque, prosaïsme* », Semen (en ligne), mis en ligne 01 mai 2007, consulté le 31 janvier 2020.

Dictionnaire, *le Grand Robert de la langue française*, 2005.5, version électronique.

Duras, Marguerite, (1958), *Moderato cantabile*, Les Editions de Minuits, Paris.

Duras, Marguerite et Gauthier, Xavière, (1972), *Les Parleuses*, Les Editions de Minuits, Paris.

Duras, Marguerite, (1984), *L’amant*, Gallimard, Paris.

Duras, Marguerite, (1986), *Les yeux bleus cheveux noirs*, Les Editions de Minuits, Paris.

Freyermuth, Sylvie, (2009), in « Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme », *Questions de style, Vous avez dit « prose » ?* URL : [http : // hdl.handle.net/10993/1740](http://hdl.handle.net/10993/1740), Consulté le 05 juin 2019.

Kourouma, Ahmadou, (1997), « le processus d'africanisation des langues européennes », in *Nouvelles du sud*, No 26, pp. 135-139.

Maingueneau, Dominique, (2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris.

Marine Landrot, (Télérama n°3223).

Mouzet, Aurélie, (2003), « *L'oralité dans les Soleils des indépendances : théâtre et musique des mots* », in *Nodus Sciendi*, Edition Le Graal, 'Les actes du colloque « Ahmadou Kourouma, un écrivain total ».

Neveu, Franck, (2015), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin., 2^{ème} Edition revue et corrigé.

Pascal MUCHELUCI, du caractère cinématographique de l'écriture de Marguerite Duras, en citant deux références : Béatrice Slama, « le silence et la voix », *corps écrit*, no 12, 1984, p.185-192, et Liliane Papin, « film et écriture du silence : de Chaplin à Duras », *Stanford french review*, 13, 2-3, automne 1989, p.211-228.

Sandrine Vaurey-Luigi, *Marguerite Duras et la langue*, in *Poétique* 2010-2, (no162), p.1.

Tinianov, Youri (1965), *De l'évolution littéraire, dans théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Editions par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil.