

Un teint de Pologne. Recherche d'identité et *suavitas* dans *la Pluie d'été* de Marguerite Duras

Delphine Perret

Volume 25, Number 1-2, Summer–Fall 1992

La pragmatique : discours et action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500996ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500996ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Perret, D. (1992). Un teint de Pologne. Recherche d'identité et *suavitas* dans *la Pluie d'été* de Marguerite Duras. *Études littéraires*, 25(1-2), 49–63.
<https://doi.org/10.7202/500996ar>

Article abstract

This article outlines the development of the character of the mother in Marguerite Duras's *la Pluie d'été*, as well as the issue of a quest for identity, by using two pragmatic approaches: an analysis of terms of address and a study of the art of transition. The two approaches illuminate a paradoxical aspect of literary identification. Using a term of address is a performative act of naming which fixes identity while presupposing specific relationships to others. The art of transition, called here *suavitas* or smooth transition, is linked on the other hand to a movement of continuous transformation of the text, which implies the instability of all identity and all relationships to others.



UN TEINT DE POLOGNE RECHERCHE D'IDENTITÉ ET *SUAVITAS* DANS *LA PLUIE D'ÉTÉ* DE MARGUERITE DURAS¹

Delphine Perret

■ Quelques mois après la sortie de *la Pluie d'été*, Marguerite Duras faisait la remarque suivante à Alette Armel, afin d'illustrer la façon dont elle écrit :

À un moment, en décrivant la mère, dans *la Pluie d'été*, je dis : « Elle a un teint de Pologne ». Une seconde avant de l'écrire, je ne savais pas que j'étais capable de trouver cette expression : « un teint de Pologne ». Ça aurait pu être le titre du livre (Armel, p. 20).

Cet exemple semble poser la question du choix d'un titre en fonction d'un accident, d'une trouvaille linguistique. Mais ce qui retient particulièrement l'attention ici (comme d'ailleurs souvent dans l'œuvre même de Duras) est ce qui n'est pas dit, c'est-à-dire la pertinence de cette trouvaille par rapport à la progression narrative de l'œuvre. Car

si « un teint de Pologne » pourrait être un bon titre, c'est aussi parce qu'au moment où cette expression apparaît dans *la Pluie d'été*, la narration a construit une lente interrogation sur l'identité du personnage de la mère. Puis l'attention se déplace ailleurs et quand on referme le livre, le titre *la Pluie d'été* paraît bien choisi puisque le thème de la pluie prend une place particulière dans les dernières pages. Ce qui amène alors la pensée vers un troisième titre possible, celui du film qui a inspiré le livre, *les Enfants*², et qui n'aurait pas été déplacé lui non plus, surtout aux premières pages de l'ouvrage, où les enfants occupent le devant de la scène.

De quoi parle donc *la Pluie d'été*? Ce petit livre met en scène une famille d'étrangers qui vit de façon marginale à Vitry-sur-Seine : les parents ne

¹ Cet article est la version modifiée d'un texte présenté au Congrès du Conseil international d'études francophones à Tucson, en avril 1991. Je remercie en particulier Danielle Forget et Dominique Isner de leurs critiques et suggestions.

² Film réalisé en 1984 en collaboration avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine.

travaillent pas et leurs enfants ne vont pas à l'école. Le thème central est celui du conflit entre savoir et connaissance³. Mais d'autres thèmes se mêlent à celui-ci et dominent provisoirement, comme cette interrogation relative à la mère. Hélène Cixous remarque que le texte, chez Marguerite Duras, n'est pas savoir ou mémoire. Bien au contraire il fuit et glisse entre les doigts, tandis que le lecteur est en quelque sorte possédé par une atmosphère qui le hante (Cixous et Foucault, p. 9). Or le personnage de la mère, dans *la Pluie d'été*, est précisément au cœur de ce phénomène. Il émerge lentement, à la manière du texte durassien lui-même, de façon changeante, insaisissable et fascinante.

J'aimerais tenter de retracer cette émergence en me fondant sur deux approches en quelque sorte opposées. La première met en cause l'acte performatif de nommer l'autre, qui fixe dans l'instant une identité particulière tout en présupposant un ensemble de relations à autrui. La deuxième approche concerne l'articulation des unités narratives, c'est-à-dire les transitions, essentielles au mouvement de transformation continue du texte. Or ce mouvement, contrairement à l'acte de nommer, rend ici toute identité et toute relation à autrui instables. Ces deux approches permettront peut-être de rendre compte du caractère paradoxal du problème posé, comme de la difficulté de décider : qui parle? à partir de quel point de vue le récit se déroule-t-il? J'emploierai le terme de « focalisa-

tion⁴ » pour évoquer la perception des personnages et celle de la voix narratrice et appellerai l'art de la transition dans ce texte *suavitas*, ou transition douce, en hommage au poète Horace.

Les appellatifs

La mère, chez Marguerite Duras, bien souvent c'est d'abord « la mère », un personnage réduit à ce seul trait de relation parentale. La nommer ainsi, c'est en effet faire abstraction de son identité personnelle et sociale et prendre une certaine distance à son égard. À vrai dire, dans *la Pluie d'été*, ce délocatif prend une valeur moins dramatique que dans d'autres textes, comme *l'Amant* où il choque particulièrement puisque la narration est à la première personne (on s'attendrait au moins à « ma mère »), ou dans *Un barrage contre le Pacifique* où « la mère », étant le seul parent, se détache de façon hyperbolique, véritable *pater familias*. Dans *la Pluie d'été*, « la mère » apparaît de façon plus anodine, plus normale pourrait-on dire, puisqu'elle est au milieu du reste de la famille, avec « le père » et « les enfants ». La présence du père, précisément, ressort de façon originale ici par rapport aux autres œuvres de Marguerite Duras.

C'est d'ailleurs « le père » qui apparaît dans la première phrase, juste après le mot « livre » — « les livres, le père les trouvait dans les trains de banlieue » (p. 9) —, bientôt suivi de « la mère » quelques phrases plus loin, puis de « les enfants »

3 Conflit qui amène cette phrase du fils aîné, Ernesto, qui reviendra comme un leitmotiv : « m'man, je retournerai pas à l'école parce que à [sic] l'école on m'apprend des choses que je sais pas » (p. 22).

4 J'emploie ici « focalisation » à la façon de Mieke Bal dans *Narratologie*, suivant également en cela Sarah J. Capitanio. D'autre part, je choisis l'expression « voix narratrice » pour rendre compte du fait que la narration évoque surtout le mode du discours malgré sa dimension « littéraire ». Le terme « narratrice » apparaît lorsque la situation d'énonciation semble présupposer qu'il y a plus d'une voix — le genre du terme est choisi en fonction de l'auteure.

à la page suivante. La narration débute donc en suivant un ordre de présentation hiérarchique de la structure familiale. Cet ordre et ce choix de termes rappellent par leur côté naïf certains textes traditionnels comme les contes pour enfants, *le Petit Poucet* par exemple. Mais il y a quelque chose de déconcertant ici. *Le Petit Poucet* commence par : « Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne », puis, quelques phrases plus loin, le bûcheron et la bûcheronne sont appelés « le père » et « la mère ». Autrement dit, la relation de parenté est dans le conte indiquée en deuxième place, après la fonction sociale. Dans *la Pluie d'été*, on est au contraire placé d'emblée à l'intérieur de l'intimité familiale. Mais en même temps, comme la syntaxe, contrairement à celle du conte, est celle de la langue parlée, qui crée l'illusion d'un contexte de conversation, un message contradictoire de distance, émotionnelle ou sociale, est transmis par l'usage de termes comme « le père » ou « la mère », puisque ceux-ci évoquent plutôt le mode du récit (celui du *Petit Poucet*).

Comment donc situer la voix narratrice et sa relation à autrui? Le problème semble résolu momentanément à la troisième page :

Les parents c'étaient des étrangers qui étaient arrivés à Vitry, depuis près de vingt ans, plus de vingt ans peut-être. Ils s'étaient connus là, mariés là, à Vitry. De cartes de séjour en cartes de séjour, ils étaient encore là à titre provisoire. Depuis, oui, très longtemps. Ils étaient des chômeurs ces gens. Personne n'avait jamais voulu les

employer, parce qu'ils connaissaient mal leurs propres origines et qu'ils n'avaient pas de spécialité (p. 11).

Bien que cette focalisation perde de sa netteté par la suite, la voix narratrice apparaît ici un instant comme l'écho de celle d'un habitant de Vitry, ce qui permet d'imaginer ceci : on refuse de s'intéresser au nom des parents parce qu'il s'agit d'étrangers, de chômeurs, de gens qu'on ne connaît pas et qu'on ne veut pas connaître. D'autre part, s'ils ne travaillent pas et vivent des allocations familiales, c'est peut-être ça leur métier, leur fonction sociale, d'être parents⁵? En 1939, Robert Desnos écrivait un poème intitulé « la Famille Dupanard de Vitry-sur-Seine » qui permet de mesurer la distance parcourue entre ces Dupanard au nom bien français (combinant le « du » générique de patronymes au « panard » populaire) et la famille de *la Pluie d'été*⁶. Si on ne peut négliger l'héritage du nouveau roman qui a appris à alléger les personnages de leur identité sociale, l'absence de nom prend aussi une valeur nouvelle dans ces pages, non littéraire, impliquant un jugement implicite sur le statut de l'étranger et du marginal. Et en tant que lecteurs, nous devenons malgré nous un peu complices de ce jugement, à cause du ton conversationnel de la voix narratrice qui nous projette imaginativement dans une situation où nous écouterions ces remarques sans protester.

5 Hypothèse d'ailleurs confirmée un peu plus loin : « On parlait d'eux dans Vitry, les femmes surtout, les mères : ces gens-là, un jour ou l'autre, ils abandonnent leurs enfants. [...] il y a eu des demandes d'adoption, mais les parents ne veulent rien savoir... ces gens-là, les allocations, ils en vivent, vous m'avez comprise... » (P. 72.)

6 La famille Dupanard a elle aussi une ribambelle d'enfants. Elle vit dans un « gourbi », comme la famille de *la Pluie d'été* dans une « casa ». Et les parents boivent dans les deux cas.

Car l'identité personnelle de ces parents, c'est-à-dire leur nom, ne se manifeste pas davantage dans la narration au cours des pages suivantes, tandis qu'au contraire, du groupe des enfants, émergent les deux aînés, présentés comme « Ernesto » et « Jeanne ». L'emploi des prénoms indique une (re)connaissance par la voix narratrice de l'identité des deux enfants. Il présuppose aussi une intimité sociale à leur égard, offerte aux narrateurs de manière à recréer la convention littéraire qui permet de les choisir comme personnages principaux de l'histoire. Et effectivement, Ernesto sera le héros de l'aventure de la connaissance qui sous-tend le livre, tandis que Jeanne formera un couple avec lui⁷.

Parallèlement, au début du livre, les autres enfants émergent comme « les brothers et sisters ». Ces deux termes complémentaires, qui partagent sexuellement les plus jeunes enfants en deux groupes, font écho à la bipartition « le père » et « la mère », Ernesto et Jeanne (la famille est donc indubitablement bisexuée). Mais l'apparition de « brothers et sisters » brise la relation verticale d'abord posée parents-enfants, comme le font d'ailleurs Ernesto et Jeanne. Le prénom évoque en effet une entité indépendante. Avec « les brothers et sisters », c'est plutôt une relation de solidarité interne qui est mise en relief, tandis que le pluriel crée une indécision (combien y en a-t-il?) tout en soulignant le nombre (il doit y en avoir beaucoup). Mais pourquoi « les brothers et sisters »? Les moins étrangers ne devraient-ils pas être les enfants, nés et élevés en France? Et pourquoi une

expression anglo-saxonne puisque le père est Italien et la mère d'Europe de l'Est? Est-ce un reflet de l'américanisation de la langue?

Ernesto : Au fait où c'est qu'ils sont mes brothers et sisters...

La mère : Où veux-tu qu'ils soient, à Prisu, tiens...

Ernesto, rit : Au bas des rayons, assis par terre à lire, à lire les albums (p. 24-25).

« Album » > « album »? Ou la solidarité serait-elle mieux exprimée par « brothers et sisters »?

Mais le contexte va progressivement permettre d'associer à ces termes deux autres connotations, nées des réflexions des parents et de la voix narratrice sur la vie. On apprend ainsi au tout début qu'en lisant *la Vie de Georges Pompidou*, un de ces livres que le père trouve dans les trains de banlieue ou à côté des poubelles⁸, les parents concluent que toutes les vies se ressemblent, au moins dans le détail de la vie quotidienne, détail qui est à leur avis le plus important. Or il y a une exception, remarquent-ils, ce sont les enfants, car des enfants on ne sait rien : l'appellatif en langue étrangère « brothers et sisters » pourrait donc aussi refléter l'étrangeté associée aux enfants. La deuxième connotation naît d'une remarque de la mère, reprise plus tard par la voix narratrice : grandir c'est se séparer.

C'est pourquoi les aînés ne savaient pas à quel point ils aimaient leurs brothers et sisters. Parce que si eux, les aînés, commençaient à moins bien les supporter, c'est qu'ils cessaient eux-mêmes d'être inséparables des brothers et sisters et qu'ils ne formaient plus à eux tous un corps unique, une grande machine à manger et à dormir,

7 La lecture d'un livre aux pages à demi brûlées qui parle d'un roi d'Israël amène Ernesto à découvrir que tout est « Vanité et Poursuite du Vent » (p. 115). Cette réflexion métaphysique est centrale, elle aussi, à la question de l'identité.

8 Car les parents s'instruisent aussi (tout le monde lit dans cette famille).

à crier, à courir, à pleurer, à aimer et qu'ils étaient moins sûrs de se garder hors de la mort (p. 44).

Les « brothers et sisters » (comme terme de groupe) évoquent donc peut-être aussi un corps unique, indifférencié, d'où émergeront plus tard des individus avec des noms. La focalisation est alors difficile à situer. Vient-elle des personnages? de la voix narratrice⁹? L'hypothèse en tout cas évoque une autre remarque de Marguerite Duras à Aliette Armel :

La vie — c'est-à-dire la mémoire, les références au vécu et à la représentation de celle-ci — pourrait être un restant de quelque chose comme du « nucléaire », peut-être d'immortel, de quasi immortel, qui à la fin des temps, de nouveau, se relogerait, toujours fraîche d'éternité, dans un individu à venir, une forme encore à prendre, libre (Armel, p. 20).

Les noms des brothers et sisters seront d'ailleurs cités pour la première fois dans la narration vers la fin du livre, ce qui indiquerait qu'ils ont grandi et se séparent. Mais alors, les seuls que la voix narratrice continue à nommer le plus souvent selon leur relation à autrui sont « le père » et « la mère ». Pourquoi? Cette voix suggère-t-elle qu'ensuite, la vie enfermerait les êtres dans un rôle parental qui effacerait l'individu? La question se pose particulièrement pour la mère car, à partir du premier dialogue entre elle et le père, celui-ci sera parfois nommé « Emilio », rejoignant ainsi le groupe des enfants. Que dit donc la progression narrative des personnages du père et de la mère? Ce qui nous amène à l'autre approche choisie : l'art de la transition.

La *suavitas* ou l'art de la transition douce

En conclusion à « l'Art de la transition chez La Fontaine », où il discute la façon dont La Fontaine a pratiqué l'art de la transition douce (la *suavitas* d'abord associée au poète Horace), Leo Spitzer remarque que l'image qu'il portait en lui sur La Fontaine depuis des années s'est cristallisée le jour où il a lu l'étude de Ulrich Knoche sur Horace. À la lecture du texte de Spitzer, c'est personnellement le terme de *suavitas* lui-même qui m'a d'abord frappée à propos de Marguerite Duras, car il évoque la « douceur » qu'elle-même mentionne souvent, et qui caractérise aussi en particulier ses transitions, cette fois-ci de façon implicite. Or la *suavitas* pour l'antiquité c'est d'abord cela, l'art des transitions souples, « caractéristiques du *genius medium*, style moyen (dans le dialogue, la controverse et la satire) » (Spitzer, p. 167). C'est donc d'abord l'effet d'une technique, la dimension perlocutoire de l'acte effectué ainsi que je cherche à évoquer ici par *suavitas*. De façon plus précise, la *suavitas*, telle que l'analysent Knoche et Spitzer chez Horace et chez La Fontaine, correspond le plus souvent à un échange subtil entre éléments secondaires et éléments principaux dans le discours. Ce qui était d'abord introduit dans le texte sans mise en valeur particulière, à l'arrière-plan, se retrouve par la suite au premier plan sans qu'on ait vraiment remarqué la transition, puisque cet élément était déjà présent, mais autrement. Ainsi chez Horace, dans la Satire II 6, le mot clé « Mécène » apparaît d'abord comme exemple des types de requête dont on presse le narrateur de toutes parts lorsque

⁹ Cette focalisation peut également être celle des « brothers et sisters » sur eux-mêmes : « être séparés les uns des autres, ils ne pouvaient même pas le concevoir » (p. 73).

celui-ci arrive sur l'Esquilin, puis revient plus tard comme thème principal de son récit (Spitzer, p. 166-167).

Or les techniques de transition procèdent parfois de façon très semblable dans *la Pluie d'été*. Le livre est composé de courtes unités séparées par des silences (espaces blancs), parfois unités de narration, parfois scènes de récitatifs ou de dialogues. L'impression générale est de parataxe (manque de liaison logique explicite). Toutefois, si on observe le texte de plus près, on remarque que la redistribution des éléments sert en fait souvent de mode de liaison. Ainsi, à la première page du livre, le père précède la mère dans le discours. C'est aussi lui qui prend l'initiative de l'action. Il trouve les livres, les lit. La mère suit, elle les lit aussi. Mais à la page suivante, la préséance relative du père et de la mère dessine un chiasme, une « figure consistant dans un croisement des termes » (Morier, p. 194), car c'est maintenant la mère qui prend l'initiative des remarques sur les enfants dont on ne sait rien. Le père suit, il approuve :

Sauf les enfants disait la mère
C'est vrai disait le père sauf les enfants (p. 10).

Puis cette nouvelle préséance est répétée quelques lignes plus bas, avec une citation plus explicite des paroles des parents. L'élément secondaire (la mère) est maintenant devenu principal.

L'émergence du personnage de la mère se fait donc ici — en douceur — en le déplaçant de la deuxième à la première place et en rapportant sa parole, une parole d'ordre philosophique sur les enfants (justifiant ainsi l'appellatif « la mère »). Puis, un peu plus loin, la mère intervient une deuxième fois dans la narration, maintenant centrée sur les enfants, par une autre parole, cette

fois-ci au discours indirect, sur la vie qui sépare :

La mère avait été d'accord avec l'instituteur, elle avait dit que ça tombait bien, que tous ces brothers et sisters devaient s'habituer à l'absence d'Ernesto, qu'un jour ou l'autre il aurait bien fallu qu'ils se passent d'Ernesto, que d'ailleurs un jour ou l'autre tous seraient séparés de tous et pour toujours. Que d'abord, entre eux, tôt ou tard il se produirait des séparations isolées. Et qu'ensuite, ce qui en resterait, à son tour se volatiserait (p. 18).

C'est donc aussi un procédé de répétition, au delà de la technique de réarrangement entre arrière-plan et premier plan, qui fait ressortir une première image de la mère comme quelqu'un qui lit, réfléchit et parle. Or que dire de la répétition, typique des textes de Duras et que l'on va retrouver ici? Est-elle *suavitas*? À vrai dire, toute *suavitas* au sens technique de déplacement d'un élément de l'arrière-plan au premier plan est un type de répétition. Ce qui en constitue la douceur est la gradation de l'effet. Une répétition d'un autre type, dont la fonction comme ici est simplement de faire percevoir quelque chose, sans changement de plan, peut être douce ou non. Elle sera douce si, comme ici, les répétitions sont espacées dans le texte, donc interrompues par d'autres éléments qui détournent un moment l'attention, affaiblissant l'effet d'insistance que produit par ailleurs la répétition. L'effet de mouvement de l'arrière-plan au premier plan se produit alors non plus au niveau du texte lui-même mais à celui de la perception du lecteur : on finit par s'apercevoir que tel élément est important, s'il est répété épisodiquement. L'image philosophique de la mère s'affirme de la sorte quelques pages plus loin grâce à une troisième répétition de sa parole qui apparaît cette fois-ci dans une unité

narrative de type nouveau : une scène de dialogue (la première) entre elle et son fils Ernesto.

Un nouveau changement s'opère alors. Jusque-là, la mère n'était que parole, elle n'était pas encore incarnée. Maintenant, en prologue à cette scène, le décor et les personnages vont être décrits de façon minimaliste comme on le fait parfois au théâtre : la mère devient une silhouette, une forme sans visage. On est à mi-chemin entre la parole et le corps :

C'est tôt dans la matinée. C'est dans la cuisine, la pièce principale de la maison. Il y a une longue table rectangulaire, des bancs et deux chaises. La mère c'est là qu'elle se tient. Cette femme assise et qui regarde entrer Ernesto c'est elle. Elle regarde et puis elle se remet à éplucher des pommes de terre.

Douceur (p. 19).

Or, tandis que le corps de la mère prend forme ici de façon schématique, la situation d'énonciation change de caractère elle aussi. La succession de déictiques (« c'est », « cette femme ») donne en effet aussi un corps à la voix narratrice et aux narrataires, qui sont supposés regarder la scène tous ensemble. Cette première incarnation — légère, car limitée à des fonctions (regarder, être assis, éplucher des pommes de terre) — semble donc causée « tout naturellement » par le fait que l'on passe maintenant à une scène de dialogue, donc à un genre différent qui implique de nouvelles conventions. Autre technique, mais « douce » elle aussi puisque l'incarnation est légère et que le passage d'un genre à un autre est amené sans tambour ni trompette. Un saut logique souligne d'ailleurs ironiquement l'effet. Car si les quatre premières phrases posent le décor, la cinquième (« cette femme assise [...] c'est elle ») présuppose que le décor existe maintenant et que les spectateurs

(c'est-à-dire nous) se retrouvent soudain devant la scène, comme lorsque le rideau se lève et qu'on se demande qui sont ces personnages, là, sur scène. Jeu d'illusion, qui repose sur les conventions de la fiction théâtrale et qui nous rend une fois de plus complices de la voix narratrice, mais autrement que plus tôt : nous étions amenés à faire comme si nous étions d'accord avec elle, maintenant il nous faut regarder la scène avec le personnage de récitante en qui elle semble s'incarner un instant.

Puis, en conclusion au dialogue, les techniques de transition reviennent plus près de la *suavitas* originale. La narration va transformer ce qui était dans le prologue un élément d'arrière-plan, de décor : la cuisine et l'épluchage des pommes de terre, en élément de premier plan. La voix narratrice nous dit en effet maintenant que la mère « ne faisait que des pommes de terre pour ses enfants. Sautées aux oignons c'était ce qu'ils préféraient » (p. 25-26). Ce changement se fait par déplacements métonymiques du lieu (cuisine) et de l'acte de préparation (épluchage) en plat cuisiné. Parallèlement, se manifeste une autre prise de liberté à l'égard de la logique. L'affirmation apparemment absolue « elle ne faisait que » est en effet bientôt corrigée par « de temps en temps », puis par « d'autres fois » et « parfois », technique de paralipse ou prétérition qui va nous éloigner subrepticement de ce plat bien français, sans apparemment toucher à sa suprématie de plat quotidien et préféré, vers des plats plus étonnants : ragoûts de viande au paprika, riz au lait à la cannelle, anguilles aux herbes. De là on est immédiatement guidés dans une nouvelle direction :

Parfois encore elle faisait des anguilles aux herbes. Elle disait qu'elle connaissait les grandes délaissées du fleuve de l'Escaut, que dans cette région marécageuse, les

pêcheurs se nourrissaient d'anguilles aux herbes et de riz-au-lait à la cannelle. Pour les ragoûts au paprika elle ne savait plus de quel pays ça lui venait. Les enfants écoutaient, passionnés, d'où venait la mère. Par quels pays, quel inconnu, était passée la mère qu'ils avaient, avant de rejoindre ce pays-ci de Vitry où l'attendaient ses enfants. Jamais les enfants n'oubliaient ce que racontait la mère (p. 26).

Nous voilà donc passés à l'oralité. D'abord comme nourriture, puis comme discours. La mère nourrit le corps de ses enfants et aussi leur imaginaire, en particulier par des plats et des récits qui viennent d'ailleurs. Elle était philosophe, elle devient conteuse. Elle n'est donc plus seulement la mère, personnage du conte, mais aussi la mère l'Oye, qui dit le conte¹⁰. La question de la transition se complique alors par un effet de métalepse, de changement de plan narratif. Nous étions, semble-t-il, jusqu'à présent les destinataires de la narration et les auditeurs du dialogue entre Ernesto et la mère. Mais maintenant, nous voyons les enfants écouter la mère; il y a donc un dédoublement de la scène d'écoute (la nôtre, la leur), qui modifie la qualité de notre attention : les enfants sont intéressés par un au-delà du récit (ils « écoutaient, passionnés, d'où venait la mère ») et, pour eux, la mère est venue les rejoindre « dans ce pays [...] de Vitry où [ils] l'attendaient ». Les paroles de la mère en sont magnifiées. Nous pouvons imaginer leur point de vue et ressentir un peu de leur émerveillement.

Or un nouveau dialogue, immédiatement après le premier, reprend certains des éléments évoqués

ici et en change d'autres. Dans la narration qui lui sert de prologue, la cuisine reste le lieu où se tient la mère, mais perd sa fonction maternelle symbolique. La mère n'épluche plus les pommes de terre. Elle regarde « la cour, loin, vers le fleuve, la ville neuve » (p. 26) et, par un effet de ricochet, la narratrice va nous donner la mère à regarder dès la phrase suivante. Autre *suavitas* qui place le regard dans la scène avant d'aborder l'acte de décrire. C'est le premier portrait de la mère, qui décrit sa beauté de femme blonde et rousse, aux yeux verts, au corps fatigué, une beauté de femme qui ne fait rien « pour remédier à cette fatigue des naissances qu'Emilio lui provoque chaque année » (p. 27). Le nom d'Emilio, le père, apparaît donc aussi pour la première fois dans la narration, dans une phrase qui semble venir de la voix narratrice, mais qui en même temps nous place déjà dans l'intimité des parents grâce justement à ce nom qui sera prononcé à plusieurs reprises par la mère dans le dialogue (encore une *suavitas*). La mère, elle, reste « la mère ». Son portrait se termine par des remarques sur son parler et sa voix :

La mère a oublié la langue de sa jeunesse. Elle parle sans accent comme les populations de Vitry. Elle se trompe seulement sur les conjugaisons¹¹. Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée (p. 27).

¹⁰ Je remercie ici Pierre Gaudon pour sa remarque.

¹¹ Ces fautes de conjugaison de la mère sont d'ailleurs présentes dans le premier dialogue, mais on ne les remarque que maintenant. Autre *suavitas*.

L'incarnation physique véritable de la mère ne s'est donc produite qu'au seuil d'un dialogue avec le père, soulignant cette fois-ci sa séduction sexuelle. Et sa parole, déjà évoquée dans la première scène, prend elle aussi une dimension sexuelle. Ce qui était d'abord tendance à philosopher, puis talent de conteuse, est devenu sensualité du code employé, de l'accent, de la voix. S'il n'y a pas cette fois-ci métalepse, il y a comme dans les scènes précédentes une double focalisation sur la mère : la première est explicite, c'est celle de la narratrice (s'adressant à nous); la deuxième est implicite, c'est celle du père.

Le portrait de la mère qui accompagne ces deux scènes de dialogue offre donc chaque fois un point de vue extérieur sur elle, qui n'est pas seulement celui de la narratrice, et donc du même coup le nôtre, mais aussi celui des enfants dans la première scène, et celui du père dans la deuxième. Point de vue qui devient de plus en plus charnel, et qui en paraît de plus en plus « réaliste » alors qu'il le devient en fait de moins en moins. Car il ne s'agit plus seulement d'une question anodine de perception. Le texte le souligne ici et ailleurs : la mère est pour eux l'Autre, l'objet d'un désir impossible.

Où est donc le désir impossible chez les enfants? Si la mère sépare, les brothers et sisters, eux, s'accrochent à Ernesto et à Jeanne, car ils vivent dans la terreur que la mère ne les emmène à l'Assistance publique et « qu'elle signe ce fameux papier de la vente des enfants » (p. 45). Est-ce la peur viscérale d'être poussés par le mouvement naturel de la vie, qui sépare? Le problème est-il dramatisé ici par la pauvreté des parents? *Le Petit Poucet* déjà cité revient à l'esprit : lorsqu'on apprend qu'il y a ici sept enfants, comme dans le conte; lorsqu'au détour d'une phrase la mère est appelée « leur

géante de mère », rappelant l'ogre (p. 33); ou lorsqu'on nous parle de la vitesse de la course comme solution (on se souvient des bottes de sept lieues) :

Quand les petits atteignaient la force de se sauver, de courir plus vite que le père, les grands n'avaient plus peur pour eux parce que pour les rattraper, il aurait fallu qu'ils se lèvent de bonne heure, les parents, autant essayer d'attraper les poissons dans un torrent. Cinq ans, c'était l'âge (*ibid.*).

Pourtant, la pauvreté n'explique pas tout. Une autre explication se dessine dans les lignes qui suivent. Le point de vue est toujours celui des enfants :

Ernesto et Jeanne savaient que la mère avait en elle des désirs comme ça, d'abandonner. D'abandonner les enfants qu'elle avait faits. De quitter les hommes qu'elle avait aimés. De partir des pays qu'elle habitait. De laisser. De s'en aller. De se perdre. Et qu'elle, elle ne le savait pas, ils le savaient aussi. Du moins c'était ce que les enfants croyaient. C'était surtout Ernesto et Jeanne qui croyaient le savoir comme à sa place, mieux qu'elle même (*ibid.*).

C'est là que, pour nourrir ces peurs, interviennent trois récits qui mettent en scène un train de Sibérie, dont on ne connaît ni l'origine ni la destination, et qui roule la nuit, dans un paysage glacé. La répétition change alors de valeur, soulignant l'obsession des personnages tandis que les techniques de transition évoquées se multiplient, associées à une série de métalepses, de sorte à créer une atmosphère intense qui exacerbe l'émotion :

Elle disait rien, la mère, voilà, c'était simple, rien, sur rien, jamais. Elle était remarquablement propre la mère, autant qu'une jeune fille, lavée chaque jour, mais elle ne disait rien. Son intelligence était considérable mais elle n'avait encore jamais dû servir, du tout, ni dans le bien, ni dans le mal. Peut-être était-elle encore endormie la mère, dans une sorte de nuit, ça c'était possible aussi.

Pourtant la mère se mettait quelquefois à raconter. C'était toujours inattendu ce qu'elle racontait. Ça s'était passé loin. Ça avait l'air de rien. Et pourtant ça se retenait pour toujours. Les mots autant que l'histoire (p. 46).

La prétérition « Elle disait rien [...], rien, sur rien, jamais. [...] Pourtant [...] quelquefois », va nous amener tranquillement, sur fond de silence, à un récit de la mère. C'est ainsi qu'une nuit, au retour des cafés de Vitry, elle raconte à Ernesto et à Jeanne une conversation entre deux hommes qu'elle a entendue une nuit, dans un train, en Sibérie centrale. On passe donc de la nuit métaphorique où est peut-être endormie la mère à celle où se place son récit aux enfants, puis à la nuit sibérienne qui forme le cadre de l'histoire racontée. Il y a aussi métalepse entre deux conversations : celle de la mère, et celle des deux hommes, qu'elle raconte. Conversations qui se ressemblent d'ailleurs : la conversation des deux hommes, comme celle de la mère, n'a l'air de rien, et comme la sienne vaut « surtout par la façon dont ils racontaient les choses » (p. 47); les voyageurs écoutent avec passion la conversation des deux hommes, exactement comme les enfants écoutent la mère.

Puis, un peu plus loin, apparaît une deuxième scène très semblable, annoncée par des réflexions sur la mère analogues à celles qui précédaient la première :

Que la mère sache à peine écrire donnait à son œuvre couleur d'immensité. Tout allait à la grandeur de la mère comme les pluies aux océans, autant ces petits enfants qu'elle voulait vendre que les livres qu'elle n'avait pas

écrits, les crimes qu'elle n'avait pas commis. Et cette autre fois dans cet autre train russe, cet amant-là perdu dans l'hiver et maintenant massacré par l'oubli (p. 50).

Une série de métallogismes fait venir au réel ce que, grâce au contexte, on sait exister dans l'imagination des enfants (« ces petits enfants qu'elle voulait vendre »), ou ce qui est présenté comme inexistant (« les livres qu'elle n'avait pas écrits, les crimes qu'elle n'avait pas commis »). Puis le « et » de la dernière phrase coordonne à tout cela un autre souvenir qu'il semble placer sur le même plan imaginaire (est-ce un vrai souvenir?).

Comme plus tôt, l'effet est de prétérition, le mouvement va du négatif au positif : du silence au récit (scène 1), de l'imaginaire au réel (scène 2). Nous avons ici une version extrême de la *suavitas* comme mouvement de déplacement entre arrière-plan et premier plan. Ce qui est d'abord nié (arrière-plan extrême) est ensuite affirmé, comme si c'était tout naturel. Phénomène qui évoque la dénégation ou le « je sais bien mais quand même », et qui captive l'attention des lecteurs¹². Ce moment du récit met particulièrement en valeur l'inconscient des personnages, et comme par mimétisme, il semble en faire autant pour la voix narratrice. Après ces mots, un espace blanc accentue l'effet dramatique avant de laisser place à un paragraphe isolé, dont le caractère récitatif est souligné par des répétitions :

Oui, il y avait eu cet autre voyage, cette autre fois survenue dans un autre train de nuit qui traversait de même

12 Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Henri Morier remarque que « La prétérition spéculé toujours sur le phénomène de l'attention, et, un peu, confessons-le, sur l'esprit de contradiction; demander au lecteur de détourner sa pensée de ce qu'on va dire est le meilleur moyen pour allumer sa curiosité » (p. 930). Cette logique particulière du texte qui amène au premier plan ce qui semble enfoui dans le peu important, le peu probable, l'impossible ou l'irréel est un des facteurs essentiels de son pouvoir de fascination sur le lecteur.

la Sibérie Centrale. Cette fois-là il y avait eu cet amour (*ibid.*).

La voix narratrice insiste maintenant sur la réalité de « cette autre fois » d'abord présentée comme imaginaire, tandis que l'amant « massacré par l'oubli » est sur le point de venir au premier plan avec le récit de « cet amour ». Le train de nuit revient donc une deuxième fois, comme un fragment de rêve, sans lieu de départ ni destination. Et cette fois-ci, dans son récit, la mère passe du rôle de témoin, fondu dans la masse des voyageurs qui écoutent passionnés, à celui d'actrice qui vit une passion avec un voyageur qui rappelle l'homme jeune du premier récit. Son souvenir qui était, dit-elle, « lumineux » dans le premier récit, devient ici « brûlure au cœur » :

La mère était déjà là lorsque cet homme était monté dans le train. Ils s'étaient aimés le temps du voyage. Elle avait dix-sept ans. Elle était alors aussi belle que Jeanne disait-elle. Ils s'étaient dit qu'ils s'aimaient. Ils avaient pleuré ensemble. Il l'avait couchée dans son manteau. Le compartiment était resté vide, aucun voyageur n'y était entré. De toute la nuit leurs corps ne s'étaient pas quittés (p. 51).

Les voyageurs qui, dans le premier récit, écoutaient la conversation des deux hommes ont donc disparu du compartiment ici, mais ils sont remplacés sur le premier plan narratif par tous les enfants qui écoutent la mère (alors qu'Ernesto et Jeanne étaient seuls avant à l'écouter). Subrepticement, la scène fondamentale du rejet des enfants et le récit de la passion des enfants pour la mère a fait place à une autre scène fondamentale, celle

de l'acte sexuel, et à la passion de la mère pour ce souvenir¹³. Cependant, un nouvel élément attire maintenant l'attention. Au début du premier récit, il était dit que la mère raconte son histoire « en pleine nuit, au retour des cafés du centre-ville » (p. 46). La deuxième fois, on lit : « C'était au retour des bars de Vitry que la mère avait parlé de ce voyage-là » (p. 51). Le mot « bar », moins ambigu que le mot « café », vient au premier plan de l'attention (autre *suavitas*), surtout lorsqu'on apprend que tandis qu'elle parle, le père dort dans le lit : « Il était tout habillé, il avait ses souliers d'été, il respirait fort, il dormait là comme dans un champ » (*ibid.*). La description du père laisse entendre clairement qu'il est ivre. Donc la mère est peut-être ivre aussi? Peut-être l'était-elle aussi dans la première scène?

Un malaise naît soudain. La technique de la métalepse nous place dans une position gênante, comme si nous non plus, nous n'étions pas supposés entendre cette histoire, révélée comme à l'insu de la mère. Se rend-elle compte de ce qu'elle dit? S'en souviendra-t-elle plus tard? Se rend-elle compte aussi qu'elle parle à des enfants (des êtres à qui on ne dit normalement pas toute la vérité)? Ce qui déplace alors l'attention vers un autre personnage de la scène, ce père qui ronfle à côté. Sans doute est-il préférable qu'il n'entende pas. Oui, mais précisément, comme dans le cas de « jamais → parfois » ou de « toujours → cependant », s'il n'a pas écouté le récit de la mère, c'est qu'il l'a probablement entendu. Selon la logique particulière du texte, on peut se douter que c'est maintenant

13 Scènes qui reviennent d'un livre de Duras à l'autre, comme le montre en particulier Verena Conley. Toutefois je ne veux pas m'étendre sur la question de l'intertextualité durassienne, ni sur celle du jeu entre les différents genres (théâtre, cinéma, roman) que je n'aborde ici qu'à propos des scènes de dialogue.

vers lui qui n'écoute pas que l'histoire va se déplacer (encore la *suavitas*). L'association avec l'homme du train est d'ailleurs facilitée, car immédiatement après la mention du père dormant dans le lit, l'unité de récit suivante procède ainsi :

Peu avant l'aube, le train s'était arrêté dans une petite gare. L'homme s'était réveillé dans un cri, il avait pris ses affaires et il était descendu dans l'épouvante. Il n'était pas revenu sur ses pas (p. 51).

On passe en effet de « il » (le père) à « l'homme » et de « le père dormait » à « l'homme s'était réveillé dans un cri », ce qui crée une continuité naturelle de l'un à l'autre. La passion du père sera donc bientôt évoquée, repoussant à l'arrière-plan les deux premières, celle des enfants pour la mère et celle de la mère pour cet amour d'autrefois.

Or, dans les pages où la passion du père pour la mère vient effectivement au premier plan — nous sommes au tiers de l'ouvrage —, une unité narrative va nous donner pour la première fois des renseignements sur l'identité des parents. En particulier, leurs noms et prénoms sont finalement déclinés : Emilio Crespi et Hanka Lissovskaja. Si le nom d'Emilio ne surprend pas, puisqu'on l'a déjà vu plusieurs fois, le nom de Hanka surprend doublement. Dans les dialogues, le père a appelé la mère « Natacha » et parfois « Ginetta » ou « Emilia », jamais « Hanka ». D'autre part, avec « Hanka », ce n'est plus la Russie qui est évoquée :

Elle s'appelait Hanka Lissovskaja. Elle venait de Pologne. Elle n'était pas née là, en Pologne. Elle était née avant le départ de ses parents pour la Pologne, elle n'avait jamais su où, un village avait dit sa mère, quelque part dans le fatras des populations entre l'Ukraine et l'Oural (p. 60).

C'est aussi là, quelques lignes plus bas, qu'apparaît le « teint de Pologne », associant la beauté de la mère à un ailleurs, comme si son origine s'était immédiatement incarnée dans son teint, faisant oublier son nom :

Elle s'était retrouvée à Vitry et là elle s'était arrêtée. Elle était allée à la mairie pour se reposer et demander du travail. Vingt ans, les cheveux blonds, d'une blondeur rousse, des yeux de ciel bleu, un teint de Pologne. Elle avait été engagée aussitôt (*ibid.*).

L'unité qui suit immédiatement décrit d'ailleurs Emilio et leur rencontre (« Le soir même de la fête, elle était allée dans sa chambre. Ils ne s'étaient jamais quittés »), soulignant toute l'importance de ce portrait physique — pour lui. Car apparemment, ces nouveaux renseignements d'état civil offerts par la narratrice ne résolvent en rien le problème de l'identité de la mère pour le père, qui est immédiatement posé de façon brûlante :

Pendant longtemps, le passé de la mère avait été douloureux à imaginer pour le père. Il s'était demandé très longtemps quelle était cette femme qui était arrivée dans sa vie comme la foudre, le feu, comme une reine, comme un bonheur fou enchaîné au désespoir. Qui était là dans la maison? Contre son cœur? Contre son corps? Rien, la mère n'avait jamais rien dit qui puisse éclairer sa jeunesse, cette antériorité si obscure, intraduisible dont elle avait toujours ignoré qu'un jour elle serait cause d'une si grande souffrance.

Et puis un jour les enfants étaient venus. Chacun d'eux avait été une réponse à la question du père, à savoir qui était cette femme. Cette femme c'était leur mère, c'était aussi la femme de leur père. Son amante (p. 61).

La venue des enfants lui a donc permis de répondre partiellement à la question, justifiant l'emploi de cet appellatif, « la mère », mais elle ne résout pas vraiment l'autre aspect de l'identité de « cette

femme », comme femme et amante du père. L'absence du nom « Hanka » sur les lèvres du père apparaît alors comme le signe d'un interdit¹⁴. C'est le père, maintenant, qui vit dans l'épouvante de perdre « cette femme », et qui va raconter aux enfants, dans un autre moment de fantasme ou d'ébriété, que c'était lui l'amant dans le train russe — troisième transformation, rapide cette fois-ci, de l'épisode. Ce qui ne les convainc pas :

Une fois, un grand des petits brothers avait dit au père : c'est pas vrai ce que tu racontes, notre mère tu n'as pas trouvée dans l'train d'la Sibérie, c'est un autre qui l'a trouvée quand toi tu la connaissais même pas, tu vois comme t'es, à raconter n'importe quoi. Le père n'avait pas répondu, rien, mais après il n'avait pas recommencé à parler de l'abominable trahison de la mère (p. 77).

C'est ainsi que se clôt le thème de l'identité de la mère pour le père.

La répétition de ces scènes de récit a d'une part signalé les obsessions des personnages (des enfants pour la mère, de la mère pour l'étranger, du père pour la mère). Elle a aussi permis de faire avancer le récit, et avec lui le mouvement de la vie qu'il recrée. Les passions obsessionnelles restent non résolues, mais se retrouvent effacées, soit que quelque chose fait taire le sujet, comme ici, soit que la vie (le récit) continue, en particulier grâce

à ce mouvement qui fait venir au premier plan ce qui était auparavant un détail d'arrière-plan. La répétition a donc, comme Janus, deux faces ici : l'une, obsessionnelle, tournée vers le passé, et l'autre, grosse de changements encore imperceptibles, tournée vers l'avenir¹⁵.

Toutefois, une dernière émergence d'identité de la mère reste à venir, relative à ses racines, à son histoire, à l'histoire du monde peut-être, comme à la dimension linguistique et sensuelle de sa parole, dont on aura ainsi fait le tour. Cela se produit tout à la fin du livre, à propos d'un chant, *la Neva*, que la mère aime chanter mais dont elle a oublié les paroles, et que les enfants aiment écouter car ils savent qu'alors « la mère ne les chasserait pas, même quand elle était ivre à rouler dans les fossés » (p. 146). La focalisation sur la mère a maintenant pour origine la voix narratrice. Celle-ci s'adresse à nous :

Ce soir-là, tout à coup, les paroles de *la Neva* étaient revenues à la mère sans qu'elle s'en rende compte. D'abord éparées dans le chant, et puis plus fréquentes et à la fin les phrases étaient entières, enchaînées les unes aux autres. Comme ivre était la mère ce soir-là, peut-être de chanter. Ce n'était pas du russe les paroles retrouvées, c'était un mélange d'un parler caucasien et d'un parler juif, d'une douceur d'avant les guerres, les charniers, les montagnes de morts (p. 147).

14 Il y a donc là un autre contraste entre le père et la mère. La mère appelle Emilio « Emilio », tandis que celui-ci la baptise de noms qui ne sont pas le sien mais qui manifestent sa propre création affective à son égard : « Natacha », « Ginetta », « Emilia ». La mère fait d'ailleurs de même à l'égard de son fils Ernesto, parfois transformé par elle en « Vladimir ». Pourtant, Emilio prononce une fois le nom « Hanka », le jour où il s'aperçoit combien sa fille Jeanne ressemble à sa mère. La difficulté à nommer, qui entraîne la multiplication d'actes de baptême nouveaux, semble liée à l'intensité de la passion ressentie. La voix narratrice n'est d'ailleurs probablement pas exclue ici, puisqu'elle manifeste la même difficulté à l'égard de la mère, qu'elle appelle une seule fois de son vrai nom.

15 La première conception est à placer du côté de la psychanalyse. On la retrouve en partie dans les pages que Julia Kristeva consacre à Marguerite Duras dans *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, où elle associe ce qu'elle appelle « la maladie de la douleur » chez Duras à un moment de crise de notre société, dominée par une passion pour la mort. La deuxième conception n'est pas sans histoire elle non plus, mais cette fois-ci du côté de la philosophie et de la métaphysique. On la trouve par exemple dans *La Répétition* de Kierkegaard; pour Kierkegaard, la répétition est tournée vers l'avenir.

Et c'est alors que, pendant qu'Ernesto parle du roi d'Israël, la pluie se met à tomber :

Ça avait été pendant cette nuit-là, pendant la longue *Neva* pleurée de la mère que tomba sur Vitry la première pluie d'été. Elle tomba sur tout le centre-ville, le fleuve, l'autoroute détruite, l'arbre, les sentes et les pentes des enfants, les fauteuils navrants de la fin du monde, forte et drue comme un flot de sanglots (p. 151).

L'histoire est finie. Comme une postface, la dernière page du livre est écrite au conditionnel passé pour indiquer qu'« on » ne sait pas très bien ce qui est arrivé à « ces gens ». Ernesto et Jeanne, qui jouaient un rôle déjà très proche de celui de leurs parents, vont quitter Vitry, la France, pour devenir comme eux des étrangers, et les parents, comme dans les histoires où l'on dispose des personnages secondaires, sont éliminés, ce qui montre finalement que les appellatifs « le père » et « la mère » étaient peut-être suffisants :

Jeanne serait partie pour toujours elle aussi, et dans l'année qui aurait suivi la décision de son frère. On présume que ce départ devait participer de celui qu'ils s'étaient promis d'accomplir ensemble dans la mort au sortir de l'enfance. Et aussi que c'était en raison de cette promesse qu'ils s'étaient faite qu'ils n'étaient jamais revenus là en

France, dans cette blanche patrie de banlieue où ils étaient nés.

Le père et la mère se seraient laissés mourir après le départ de Jeanne et d'Ernesto (p. 152).

En un sens, on est toujours dans le champ sémantique suggéré par l'appellatif dans les premières pages : le père et la mère restent des personnages relatifs à autrui. Mais le discours tenu dans le livre montre que ce sort ne leur est pas particulier, car toutes les vies se ressemblent, comme le remarquait la mère (et la voix narratrice). Ce discours dit aussi autre chose, cette fois-ci implicitement, grâce à la *suavitas* : au delà des êtres particuliers, la vie (comme le livre) est un mouvement, dont la direction est plus ou moins imprévisible. Dans l'instant (ou l'instance de discours), quel est celui des détails secondaires qui amorcera la suite? Plusieurs, probablement, mais qu'amorceront-ils? et quand? Ce mouvement permet à un personnage comme celui de la mère d'émerger lentement et de s'effacer, aux passions de se cristalliser, de se déplacer, de s'effacer. La vie continue et cette continuité est recréée ici de façon naturelle, en douceur, même lorsque la technique employée n'est pas typiquement horacienne.

Références

- ARMEL, Alette, « M.D. », entrevue avec Marguerite Duras, dans *le Magazine littéraire*, 278 (juin 1990), p. 18-24.
- BAL, Mieke, *Narratologie*, Utrecht, HES, 1984.
- CAPITANIO, Sarah J., « Perspectives sur l'écriture durassienne : *l'Amant* », dans *Symposium*, 41, 1 (printemps 1987), p. 15-27.
- CIXOUS, Hélène et Michel FOUCAULT, « À propos de Marguerite Duras », dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, 89 (1975), p. 8-22.
- CONLEY, Verena A., « Signs of Love: Duras's Minimal Way », dans *l'Esprit créateur*, XXIX, 3 (automne 1989), p. 101-110.
- DESNOS, Robert, « la Famille Dupanard de Vitry-sur-Seine », dans *Domaine public*, Paris, Gallimard, 1953, p. 372-373.
- DURAS, Marguerite, *l'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- — —, *la Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990.
- — —, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- KIERKEGAARD, Sören, *la Répétition*, Paris, Éditions de l'Orante, 1972.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961.
- SPITZER, Leo, « l'Art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 166-207.