

## Le système appositif dans *L'Amant*, *La Pluie d'été* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras

Sandrine Vaudrey-Luigi

Université Paris 3, SYLED  
sandrineluigi@free.fr

Étudier le système appositif dans trois romans tardifs de Marguerite Duras traduit un double choix. Tout d'abord, parmi l'ensemble des faits linguistiques de détachement, nous étudierons l'apposition de type nominal et adjectival parce que cette construction est surreprésentée dans les trois œuvres envisagées. Pour circonscrire la notion d'apposition, nous nous conformerons aux trois critères définitoires de Franck Neveu (1998 : 67) : « une construction dynamique complexe articulant nécessairement deux constituants : un segment support et un segment apport » ; « le lien entre les deux appositifs est réalisé par l'incidence du segment apport sur le segment support » ; « il s'agit d'une prédication seconde, c'est-à-dire soumise à une prédication de rang supérieur (prédication première) ». Ensuite, les trois romans retenus<sup>1</sup> : *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) présentent une relative homogénéité du système appositif et constituent une nouvelle étape dans le traitement de ce fait de langue. De fait, étudier l'apposition dans l'œuvre de Marguerite Duras ne peut se faire sans une périodisation, si lâche fût-elle, dans la mesure où son écriture – qui reflète les rapports qu'elle entretient avec la langue – a évolué considérablement en plus de cinquante années de production romanesque. Dans une première période, c'est-à-dire de ses premiers récits jusqu'à *Moderato cantabile*, l'apposition doit être pensée dans un contexte où la « belle langue » telle que Philippe (2009 : 7-45) la définit<sup>2</sup> reste d'abord un horizon stylistique possible. Le maintien de cette trace de la langue écrite se fait ensuite, dans les années 1960-1970, dans le cadre d'un gauchissement de plus en plus prononcé. La troisième période, de *L'Amant* à la fin de la production durassienne, se caractérise par l'avènement de l'« écriture courante ». Cette expression proposée par Marguerite Duras renvoie à la maturation de nouvelles voies d'expression dans la mesure où elle parvient à trouver une réponse au paradoxe suivant : alors qu'elle dénigre la syntaxe et qu'elle accorde une primauté absolue aux mots en tant qu'unités lexicales, ces derniers ne parviennent pourtant pas à rendre compte de l'expérience singulière de ses personnages. Or, dans ce contexte, le système appositif, qui connaît son apogée avec l'écriture courante, va constituer une des solutions paradoxales à ce problème, puisque c'est un tour syntaxique qui lui permet de mettre en place une véritable stratégie de la nomination. Nous verrons tout d'abord que l'écriture courante inscrit l'apposition au cœur du processus créatif durassien par la mise en place d'une écriture de l'urgence, puis nous envisagerons la façon dont la valorisation de la lexie contribue à la constitution d'un stylème<sup>3</sup> majeur de l'idiolecte durassien.

### 1 Une écriture de l'urgence

Chez Marguerite Duras, l'écriture courante est toujours rattachée au concept de « littérature d'urgence » dans la mesure où ce dernier est une concrétisation verbale d'une notion plus générale. Il prend deux aspects. D'une part, il s'agit pour l'auteur de fixer des histoires par crainte de l'oubli « parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois<sup>4</sup> ». Autrement dit, « c'[est] l'histoire qui [est] urgente », qui exige « de façon urgente d'être écrite »<sup>5</sup>. D'autre part, en rapport avec la crainte de l'oubli, il s'agit d'écrire vite pour fixer les mots :

A.A. – C'est quoi, du Duras ?

M.D. – C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence »<sup>6</sup>.

Cette contrainte de l'urgence s'inscrit donc doublement dans la stratégie de la nomination durassienne puisqu'à la nécessité d'écrire l'histoire se superpose celle de l'écrire vite. Le rapport aux mots et à la syntaxe s'en trouve, de fait, affecté. Nous verrons tout d'abord comment urgence et vitesse conduisent à une esthétique de la réduction, puis nous analyserons un cas particulier d'apposition substantivale.

### 1.1 Urgence, vitesse et esthétique de la réduction : les appositions adjectivales

L'écriture de l'urgence et dans l'urgence rencontre donc favorablement la construction appositive dans la mesure où cette construction complexe, qui peut se concevoir comme une réduction syntaxique, va permettre un saisissement du mot de manière plus autonome. Ainsi, les cas suivants :

La mère gémit tout bas, effrayée. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 168)  
Mais cette fois ils se dirigent vers le centre-ville, heureux. (*La Pluie d'été* : 87)  
C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. (*L'Amant* : 136)

sont tout à fait représentatifs de l'apposition adjectivale chez Marguerite Duras : phrase brève, simple, segment appositif apparemment banal, court, dépassant rarement deux ou trois syllabes, en clôture de phrase. Dans la mesure où l'apposition laisse implicite la relation attributive qu'elle contient et supprime toute marque de hiérarchisation formelle entre le segment apport et le reste de l'énoncé, le segment adjectival va servir la vitesse de l'écriture et permettre de répondre à cette contrainte de l'urgence. L'apposition nous fait entrer ici au cœur même du processus créatif durassien : la vitesse trouve dans la réduction syntaxique du système appositif un tour particulièrement efficace d'économie verbale qui participe de l'esthétique de la réduction. Autrement dit, un des moyens auxquels Marguerite Duras recourt pour répondre au paradoxe de la primauté accordée aux mots, c'est précisément de les réduire tout en les travaillant syntaxiquement sans laisser de trace visible autre que le détachement et les éventuels accords. Dire en peu de mots pour dire vite est le rôle qu'elle semble avoir imparti aux appositions adjectivales, puisque celles-ci permettent le recours à des segments brefs, souvent réduits à un seul terme et où ces derniers, porteurs d'une prédication seconde vont permettre la progression de l'énoncé. En ce sens, si Franck Neveu (1998 : 78) a insisté sur ce que la typologie microsémantique qu'il propose, à la suite de Forsgren notamment, « peut avoir d'insuffisant » parce que ces types ne sont pas strictement imperméables et que, au prix de certaines manipulations, une structure appositive peut glisser d'un type vers un autre, cette dernière reste particulièrement rentable pour étudier les constructions appositives adjectivales chez Marguerite Duras dans la mesure où la vitesse de l'écriture joue précisément de ces catégories pour faire progresser la narration en une économie de moyens remarquable. Ainsi, les prédicats qualifiants « heureux », « effrayée » et « terrassée » participent d'une écriture de la notation et renvoient à un souci constant de l'auteur à la recherche d'une écriture « qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister »<sup>7</sup>.

Il est d'ailleurs un cas particulier d'apposition adjectivale, où l'esthétique de la réduction est plus flagrante encore parce qu'elle s'inscrit dans une combinatoire stylématique croisant la construction appositive avec les formes adjectivales en –ant. Les cas suivants :

Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. (*L'Amant* : 9)  
L'enfant sait que ce qu'elle fait, elle, c'est ce que la mère aurait choisi que fasse son enfant, si elle avait osé, si elle en avait la force, si le mal que faisait la pensée n'était pas là chaque jour, exténuant. (*L'Amant* : 34)  
Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. (*L'Amant* : 49)

sont particulièrement intéressants parce que, à la vitesse de l'écriture qui motive le recours au système appositif et conditionne ici la place du segment apport en position polaire de clôture, s'ajoute un travail sur le segment apport lui-même. Choisir une forme en –ant, c'est en effet conserver la trace de la valeur processuelle du verbe, qui se trouve combinée avec la valeur sémantique qualifiante du segment. L'écriture de la réduction, caractéristique de l'urgence et de la vitesse, devient écriture de la condensation

syntactique et sémantique. D'ailleurs, si de nombreux critiques ont insisté sur l'indicible, l'ineffable de l'œuvre narrative de la dernière Duras, ils en ont parfois oublié la dimension formelle : l'esthétique de la condensation telle que nous avons pu l'observer nous semble une approche qui serait également rentable.

Les cas d'apposition adjectivale observés, très représentatifs du corpus durassien de la dernière période, présentent des points communs qu'il nous faut à présent interroger. En effet, les segments appositifs sont non seulement en position polaire de clôture propositionnelle, mais ils ferment également la phrase graphique. Pouvons-nous alors considérer que nous sommes à l'articulation du paradoxe de la construction appositive, ajout – qui plus est ici, ajout de fin de phrase – qui sert la concision ? En fait, si la notion d'ajout peut tout à fait renvoyer ici à la spatialisation linéaire de l'énoncé, à la fois détachement et position en fin de phrase, nous ne saurions considérer la construction appositive comme un segment rajouté et accessoire. Plutôt que « figure d'ajout »<sup>8</sup>, elle est donc davantage figure de réduction : souvent ramenée à une seule lexie, porteuse d'une prédication seconde, elle ne saurait être considérée comme accessoire. Le cas atypique qui suit et qui semble d'ailleurs fonctionner comme un contre-exemple permet de mesurer comment vitesse, réduction voire condensation sont à l'œuvre dans la construction appositive adjectivale.

Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole. (*L'Amant* : 94)

Atypique, cet exemple l'est en effet à plus d'un titre : tout d'abord la ponctuation qui marque le détachement, généralement une virgule, a été supprimé, sans que cette suppression annule une pause à la lecture. Ensuite, les cas d'appositions frontales sont rares dans le corpus envisagé : les cas d'ambiguïté telle qu'observée dans notre exemple sont, de ce fait, rarissimes. Deux conclusions s'imposent. Tout d'abord, si l'écriture de la vitesse a entraîné la suppression de la ponctuation, elle permet *a contrario* de souligner que cette dernière ne suffit pas à marquer le détachement dans la mesure où la prédication seconde reste ici manifeste. Ensuite, l'écriture de l'urgence s'accompagne parfois d'ambiguïtés impossibles à lever, même en considérant l'ensemble de la séquence textuelle : ainsi, l'adjectif appositif qui ouvre la phrase est-il incident au sujet « il » ou au pronom « me » ? Si, placé en tête de phrase, ce segment appositif qui doit marquer une continuité référentielle, est normalement incident au pronom sujet « il », la déponctuation et le sens de la phrase ne permettent pas de trancher. C'est certainement ce type de phrases que Marguerite Duras avait présent à l'esprit, lorsque, revenant sur l'écriture d'urgence, elle tenait ces propos provocateurs : « C'est complètement écrit à la va-vite, *L'Amant*<sup>9</sup>. »

## 1.2 Un cas d'apposition substantivale récurrent : l'expression des relations entre personnages

Nous avons déjà mentionné les réserves de Franck Neveu sur une typologie microsémantique. A celles-ci s'en ajoute une autre : « les prédicats identifiants, typants et qualifiants peuvent être dans certaines configurations difficiles à cerner » (Neveu, 1998 : 78). Mais précisément, cette typologie permet de rendre compte d'un traitement de l'apposition singulier chez Marguerite Duras. L'écriture courante s'est en effet non seulement accompagnée d'une libération par rapport à tout horizon stylistique, qu'il s'agisse de celui du bien écrire ou de celui du mal écrire, mais aussi d'une libération thématique sur le plan du contenu. Cette dernière est l'occasion d'aborder plus directement et plus explicitement les rapports entre les êtres – entre les personnages romanesques si nous nous en tenons au strict niveau narratif et évacuons de fait ici le questionnement sur le genre autobiographique. Peuvent être alors signifiées des ambiguïtés dans les rapports entre personnages, ambiguïtés qui travaillent sémantiquement sur le plan de l'identification tout en traversant parfois la catégorie typante ou qualifiante. Autrement dit, même si pour sortir de cette difficulté « il convient d'user de cette typologie avec circonspection » (Neveu, 1998 : 78), il est tout à fait remarquable de voir que l'écriture joue ici sur les confusions catégorielles sémantiques possibles : il s'agit, du point de vue de l'analyse, d'un des traits de l'écriture courante, écriture dans laquelle les choses ne sont jamais strictement fixées et dont l'aléatoire est la règle la plus fiable. Dans les trois cas suivants :

Il disait que c'était à cause de cette femme, leur mère, rencontrée dans un train de Sibérie, soi-disant, qui avait pris pour elle tout l'amour dont il était capable. (*La Pluie d'été* : 75)

Ce qui rendait cette femme aussi aimable, c'était qu'elle ne savait rien de sa séduction. Que du moment que cette séduction venait justement de cela même qui était son ignorance d'elle-même, le cas d'aimer devenait désespéré. Ce que le père ne pouvait pas supporter, c'était d'être seul devant elle avec cette passion et de ne pouvoir même pas la lui dire. Les enfants avaient commencé à entrevoir une destinée du père eu égard à cette femme-là, leur mère. (*La Pluie d'été* : 76)

Il va dans le jardin, il se cache, il a peur que je sois tuée, il a peur, il a toujours peur de cet inconnu, notre frère aîné. (*L'Amant* : 74)<sup>10</sup>

qui sont tout à faits représentatifs de ce que serait un corpus plus large, des similitudes de différents ordres sont observables : (i) le segment support est à chaque fois constitué d'un groupe nominal déterminé par un démonstratif, (ii) les personnages dont il est question ont déjà été mentionnés de nombreuses fois : leur désignation, qui sert à l'identification, ne pose donc aucune difficulté référentielle. C'est la présence dans le segment support d'un élément cataphorique qui permet de comprendre finalement pourquoi le choix de l'apposition est particulièrement intéressant pour l'écrivain. Cet élément cataphorique place le segment support en situation d'incomplétude informationnelle tout à fait paradoxale puisque, s'agissant de personnages déjà mentionnés et connus du lecteur, les relations qui s'établissent entre eux sont de l'ordre de l'évidence<sup>11</sup>. Qu'apporte alors le recours à l'apposition ? La réponse est double : d'une part, elle permet de souligner que l'identification de ces personnages n'est jamais complète tant leurs relations sont étranges et problématiques : c'est ce que souligne l'inadéquation sémantique entre les segments apport et support. D'autre part, elle renvoie à l'une des caractéristiques de l'écriture courante : l'urgence, à laquelle se superpose ici la suggestion. L'économie verbale liée à la construction appositive permet en effet de suggérer la violence des relations entre le frère aîné et le reste de la famille dans *L'Amant* : à l'origine de toutes les tensions familiales, source de peur pour l'enfant et le petit frère, la position à la fois dominante et marginale du frère aîné est portée par des détachements appositifs. De même se trouve montré le caractère ambivalent de la mère-amante n'assumant jamais pleinement ses enfants dans *La Pluie d'été*. Le redoublement du geste démonstratif dans *cette femme-là* souligne d'ailleurs ici la forte incomplétude du segment support. Quant à la construction *cet inconnu, notre frère aîné*, le substantif du support « inconnu » signe sémantiquement la nécessité du segment apport. En ce sens, nous nous trouvons dans des cas que Franck Neveu (1995 : 25) commente, du point de vue communicationnel, de la manière suivante : « le segment apposé ne peut être tenu pour un rhème secondaire véhiculant une information destinée à enrichir le support ; l'apposition n'est pas ici extérieure à la prédication principale. On doit plutôt considérer que ces constructions sont des unités insécables, uniformément rhématiques donc à l'évidence sans structure scalaire. Elles jouent, à ce titre, un rôle prépondérant dans la dynamique communicative ». De fait, sur le plan textuel, c'est bien cette prédication identifiante qui fait progresser l'information.

D'autre cas qui expriment également les relations entre les personnages sont plus ambigus. Ainsi, dans l'exemple qui suit :

Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français, la saleté, ma mère, mon amour, elle demande : et en mathématiques ? (*L'Amant* : 31)

le repérage des segments appositifs est peu évident en lecture prospective. Et si une lecture rétrospective permet de repérer une dislocation (« la saleté ... elle ») qui fait du syntagme nominal « la saleté » le support des deux segments « ma mère » et « mon amour », la reprise d'une construction très proche une page plus loin ou même dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Ma mère mon amour son incroyable dégage avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les Tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, repriseses par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use jusqu'au bout, croit qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un

mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte dans la rue devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle ne s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer. (*L'Amant* : 32)

Elle l'avait regardée, elle n'était pas allée vers elle, honteuse de sa mère, elle était rentrée au dortoir, elle s'était couchée et elle avait pleuré sur cette mère pas sortable dont elle avait honte. Son amour. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 124)

laisse néanmoins ouverte l'hypothèse selon laquelle le segment « ma mère » constituerait dans le premier exemple envisagé le segment support qui serait encadré par deux segments apports, « la saleté » et « mon amour ». D'apparence moins évidente, cette hypothèse qui fait du segment support une reprise du sujet de la phrase, a le mérite sur le plan sémantique, de placer les deux segments apports dans une relation oxymorique qui traduit l'ambivalence de la relation affective de l'enfant à sa mère et d'accuser l'amointrissement de la précision référentielle des segments apports nominaux au profit de leurs traits caractérisants, assurée par une prédication qualifiante, ici axiologique. Le glissement entre identification et qualification est subtil et montre à quel point Marguerite Duras sait jouer de cette perméabilité entre différents types de prédicats, les ambiguïtés microsémantiques renvoyant à celles qui existent entre les personnages. Ainsi dans l'exemple suivant :

Comme Thanh elle caresse le corps de ses deux enfants séparés de l'autre, leur frère aîné, cet enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 197-198)

la double analyse possible du système appositif provient précisément de la superposition entre prédicats qualifiants et identifiants sur laquelle joue ici l'auteur. La première hypothèse considère les trois segments situés à la fin de la phrase comme des apports incidents à « l'autre » ; la seconde, confortée par le passage du déterminant possessif « leur » à deux démonstratifs, le déterminant « cet » puis le pronom « celui », pose un enchâssement de deux appositions distinctes – « l'autre, leur frère aîné » d'une part, « leur frère aîné, cet enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu » d'autre part, dans une sorte de récursivité de l'apposition. Quoi qu'il en soit, l'ensemble de cette séquence permet une double progression à la fois sur le plan de l'identification et de la qualification. Inscrite dans une séquence narrative du point de vue macrosémantique – l'évocation du départ du bateau qui emmène le frère aîné loin du reste de la famille – cette micro-séquence à dominante descriptive, synthétise les raisons de la dislocation familiale. Ainsi, qu'il s'agisse de la mère, du frère aîné, du petit frère dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, de la mère et des autres personnages dans *La Pluie d'été*, l'apposition signe sémantiquement et syntaxiquement la complexité des rapports entre personnages.

## 2 Surmarquage et valorisation de la lexie

La deuxième grande caractéristique de l'« écriture courante » est la mise en valeur du mot, non pas du lexique d'une manière générale, mais bien de certaines lexies. C'est ce que l'auteur a appelé « la crête des mots », expression à mettre évidemment en rapport direct avec l'urgence de l'écriture, première caractéristique de l'écriture courante que nous venons d'aborder. Mais dissocier écriture d'urgence et crête des mots permet, méthodologiquement, d'aborder deux versants différents de la stratégie de nomination chez Marguerite Duras :

Je disais, vous savez, que l'écriture courante que je cherchais depuis si longtemps, je l'ai atteinte là, maintenant j'en suis sûre. Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui plus est pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous, et je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite<sup>12</sup>.

L'écriture courante c'est ça, celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots<sup>13</sup>.

En effet, si toutes les constructions appositives permettent de mettre en valeur certains termes, nous avons isolé deux types de constructions appositives où, plus qu'à travers le simple détachement, se dégage à travers le travail particulier sur les segments détachés, un surmarquage des lexies envisagées. Le premier cas est celui des constructions non standard où il est difficile notamment d'isoler le segment support et

segment apport. Le deuxième cas, plus fréquent, est celui où une ponctuation plus forte que la virgule, communément admise pour l'apposition, va isoler le segment apport.

## 2.1 Des constructions non standard

Dans le premier cas envisagé, c'est donc l'identification du segment support qui est problématique.

Terrible aventure, mais pour nous les enfants qui restaient, moins terrible que n'aurait été la présence de l'assassin des enfants de la nuit, de la nuit du chasseur.  
(*L'Amant* :12)

Placé en tête de phrase, sans déterminant, le segment apport « terrible aventure » n'est pas incident à un segment support clairement identifiable et renvoie à tout le cotexte gauche. Neveu (1998 : 230) rappelle que ce type d'apposition frontale d'incidence exophrastique, manifeste « une analogie avec les adverbes de phrase marquant une modalisation affective par appréciation subjective sur le contenu de l'énoncé ». Fonctionnant sur le modèle de l'anaphore résomptive, ce segment constitue d'ailleurs une clause textuelle – Neveu (1995 :24) souligne que c'est fréquemment le cas pour les appositions frontales qui clôturent une macroséquence – dans la mesure où il s'agit d'un résumé et d'un commentaire axiologique de ce qui précède : le départ du frère aîné, l'éducation des enfants, l'achat d'une concession viennent d'être évoqués. D'ailleurs, un blanc sépare cette phrase de ce qui suit, sans rapport direct : « On m'a souvent dit que c'était le soleil trop fort pendant toute l'enfance. » (*L'Amant* : 12)

En évoquant la « crête des mots », Marguerite Duras pense la valorisation des lexies concernées en termes spatiaux. C'est la raison pour laquelle, outre quelques appositions frontales, qui restent très rares dans le corpus envisagé, l'autre place de choix est la position polaire de clôture. Ainsi, dans

Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*. (*L'Amant* : 16)

la valorisation du segment détaché, substantif déterminé, est multiple. Tout d'abord, il s'agit d'un terme anglais non traduit – seul cas dans toute l'œuvre romanesque de Marguerite Duras –, ensuite, il est placé, certes par convention, en italique. L'ambiguïté à lever est ici celle de l'apposition elle-même, en effet on peut se demander si l'on est dans le cas d'une juxtaposition elliptique « en avance sur le temps/en avance sur l'*experiment* » ou « par ce visage/par l'*experiment* ». Nous pensons qu'il n'en est rien. D'une part, en raison de la restitution nécessaire d'une préposition pour valider l'hypothèse, d'autre part, parce que le choix d'un terme anglais vient complexifier sémantiquement la phrase. En effet au départ, le terme présent dans *L'Amant* était « expérience », la substitution par « *experiment* » est donc particulièrement concertée : elle intervient même seulement dans un seconde tirage, les exemplaires du service de presse contenaient le mot « expérience »<sup>14</sup>. Par ailleurs, le terme « *experiment* » en anglais, a un sens qui se rapporte avant tout au domaine de la physique et de la chimie – les cas d'emplois figurés sont rarissimes, d'autant plus que le terme « *expérience* » existe également en anglais – il convient donc de le comprendre au sens d'« expérimentation » plutôt que d'« expérience » au sens des connaissances acquises au fur et à mesure que le temps passe. Par ailleurs nous rejetons également – tout en admettant l'ambiguïté constitutive de la construction – le fait que le segment détaché ait pour support *le temps*. Il s'agit bien plutôt selon nous à nouveau d'une construction sans segment support strictement identifiable. La notion d'incidence stricte semble mise à mal et on est ici dans le cas où le support est dilué dans l'ensemble de la phrase. Le segment apport pose en outre, nous l'avons vu, une difficulté de compréhension. De fait, seule une séquence contextuelle large nous permet ici de répondre. Depuis le début du roman, l'auteur évoque le vieillissement de son visage. Elle insiste sur plusieurs points : d'une part, il est inattendu, soudain et prématuré, d'autre part, il porte les marques du désir et de l'alcool. « *L'experiment* » rassemble toutes ces informations et non pas seulement l'expérience de l'alcool et du désir. Ce segment apport, rhème secondaire, fait progresser l'information : c'est une sorte de cheville qui synthétise les éléments donnés dans la séquence et qui annonce la suite : immédiatement après cette phrase, suit un blanc, la séquence qui s'ouvre alors marque le début d'une longue analepse permettant de comprendre précisément le vieillissement du visage : « Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. »

Dans les deux cas envisagés, nous avons pu constater que la valorisation de la lexie passait par un traitement particulier de l'apposition, dans laquelle le segment support, soit ne se trouvait pas au niveau phrastique, soit se trouvait dilué dans l'ensemble de la phrase. Il est remarquable que ce type d'apposition polaire, qu'elle soit d'ouverture ou de clôture, apparaisse chez Marguerite Duras en fin de séquence textuelle. La valorisation du segment apport est en effet d'autant plus importante qu'en jouant le rôle de clause, de bilan et/ou d'annonce, elle participe à la dimension macrotextuelle.

Le soulignement de la lexie passe également dans *La Pluie d'été*, par le recours à des phrases averbales :

Lent à répondre, Ernesto. (*La Pluie d'été* : 21)  
Les parents doux et calmes. (*La Pluie d'été* : 62)

qui ne présentent plus comme seuls constituants que les segments apport et support. En l'absence d'une prédication de rang supérieur, la relation prédicative instaurée par l'apposition devient la prédication principale. La mise en valeur du segment appositif se fait alors dans le cadre d'une phrase qui exhibe l'absence de tout matériel syntaxique et surligne le travail stylistique d'inversion de l'ordre des mots standard dans le premier cas, de déponctuation dans le second – seul le contexte permettant d'ailleurs ici d'écarter l'hypothèse d'une phrase nominale avec épithètes. L'hybridité générique qui parcourt cette œuvre inscrit ce type de phrase à mi-chemin entre l'écriture cinématographique et théâtrale. Toujours à la recherche d'une langue la plus synthétique possible, Marguerite Duras neutralise ici différents genres pour réduire la phrase à la seule apposition, qui joue ici un rôle de cheville entre les cotextes gauche et droit.

## 2.2 Ponctuation et détachement graphique

La ponctuation est l'autre moyen privilégié employé par Marguerite Duras pour mettre en valeur les mots, y compris dans le cadre des constructions appositives qui, par leur détachement, se signalent déjà. La ponctuation forte constituée par les tirets, les deux points ou le point, surmarque donc ce que l'apposition valorise déjà. C'est une possibilité à laquelle Marguerite Duras recourt fréquemment à partir du moment où l'écriture courante s'est voulue libération d'une syntaxe comprise par elle comme un ensemble de règles stérilisantes.

Dans le cadre de la phrase, deux types de ponctuation autres que la virgule apparaissent. Tout d'abord, les tirets :

Cette fois-là, peut-être est-ce cette bêtise qu'elle vient de faire, cette maison qu'elle vient d'acheter – celle de la photographie – dont nous n'avions nul besoin et cela quand mon père est déjà très malade, si près de mourir, à quelques mois. (*L'Amant* : 22)  
Quand la mère chantait *La Neva – l'Air russe sur le Fleuve quand elle était jeune* – les brothers et les sisters allaient à la casa pour l'écouter. (*La Pluie d'été* : 141)  
Et pour la première fois de sa vie elle dit les mots convenus pour le dire – les mots des livres, du cinéma, de la vie, de tous les amants. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 202)

Avant même le segment apport, c'est ici le détachement appositif qui est souligné, parce qu'il devient, comme l'a montré Pétillon (2002 : 123) « ajout montré ». Sans revenir sur nos réserves concernant le terme d'ajout s'agissant de l'apposition, ce qui est ici fort juste, c'est que la « mise en scène » graphique provoque un surmarquage du segment appositif, tout en soulignant l'aspect parenthétique de ce détachement, déjà sensible par l'aspect non polaire de l'apposition dans les deux premiers exemples et par le caractère reformulant de l'apposition dans les deux derniers.

Dans le cadre de la phrase, la mise en scène graphique se fait également parfois par les deux points.

Il y a tout à coup, au contraire, comme une aise de vivre, à jouer ça : vivre. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 158)  
La mère ne pleure pas : une morte. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 26)

Dans le premier cas, on peut considérer avec Franck Neveu (1998 : 119) que ces deux points « soulignent la relation appositive en signalant le rapport d'analogie entre les constituants ». La mise en scène du détachement appositif permet une explicitation d'une partie de la phrase en reprenant quasiment les mêmes termes, mais en sélectionnant une seule lexie pour le détachement montré, verbe à l'infinitif de surcroît. La mise en valeur est ici flagrante, puisqu'elle consiste en l'extraction d'un terme déjà présent dans la prédication principale. Le second cas est différent dans la mesure où le rapport d'analogie s'établit moins facilement. En effet, le support du segment appositif est dilué sur l'ensemble de l'énoncé qui s'étend avant les deux points. La lexie est donc ici doublement valorisée, d'une part par le dispositif typographique, d'autre part par la présence d'une métaphore.

Plus encore que pour les tirets ou les deux points, le point est le marqueur par excellence de la valorisation de la lexie. En effet, les critères mêmes de l'apposition impliquent pour l'essentiel de rester au niveau phrastique. Le fait de placer le segment appositif au-delà du point procède alors d'un véritable choix stylistique, surtout quand le point est remplaçable par une virgule. Ainsi, dans les trois exemples suivants :

Seule Hélène Lagonelle échappait à la loi de l'erreur. Attardée dans l'enfance.  
(*L'Amant* : 28)  
La mère reste immobile. Elle cesse d'éplucher. Songeuse. Gaie aussi. Intriguée. (*la Pluie d'été* : 25)  
Les seuls critères de la famille sont les plats « recommandés par la maison ». Les plus chers bien entendus. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 158)

cette substitution ne poserait pas de difficulté majeure, même si le report après le point du segment appositif semble plus délicat dans les deux premiers cas : la position polaire de clôture, dans la continuité du segment support étant le plus communément attendu. Le choix du point interroge d'autant qu'il ne s'agit pas de phrase averbale. S'agit-il alors, comme se le demande Michèle Noailly (2002 : 133), d'un « simple artifice graphique » ? De fait, tout en restant dans le cadre de prédications secondes, cette ponctuation forte modifie la perception du segment du point de vue stylistique. Tout d'abord parce que le point, dans la mesure où il est signe graphique de clôture perturbe la linéarité de l'énoncé, tout en instaurant un rythme différent. Ensuite parce que le fait de borner le segment détaché par une ponctuation forte l'isole davantage de son support et le rend d'autant plus visible : la valorisation de l'appositif ne passe plus seulement par son détachement mais par son isolement graphique, il y a une véritable mise en saillance – nous ne donnons pas à ce terme le sens qu'il a chez Neveu (2000 : 111) : nous évoquons ici la saillance du segment appositif isolé entre deux points, non la saillance référentielle du contrôleur. Cette saillance du segment détaché est encore plus marquée dans le cas où il se réduit souvent à un seul terme, la plupart du temps un adjectif ou un participe passé de type qualifiant, soit un mot unique, la plupart du temps bref.

La musique est partout, elle envahit les cabines, les machines, les salons. Forte.  
(*L'Amant de la Chine du Nord* : 238)

La mise en saillance du segment détaché est ici au moins triple : (i) par le phénomène de détachement, (ii) par un détachement au-delà du point, (iii) par une réduction du segment détaché à un seul terme monosyllabique. Enfin, nous nous trouvons ici dans un cas où la substitution du point par une virgule est plus problématique, certainement parce que le segment support se trouve en tête de phrase, loin du segment apport, même s'il est repris par le pronom *elle*. De fait, même s'il est difficile de trancher, nous sommes bien plutôt ici dans le cadre d'une « prédication autonome » (Delorme, Lefeuvre : 2007). D'ailleurs, le lecteur qui connaît *Moderato cantabile* se laisse surprendre à lire dans ce terme isolé entre deux points une indication musicale « forte », à valeur théique et performative qui matérialise graphiquement la voix du narrateur. Nous nous rapprochons dans ce cas d'une écriture didascalisée ou de type cinématographique, telle qu'on peut l'observer dans l'exemple suivant :

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.  
Voix aveugle. Sans visage.  
Très jeune.



Silencieuse. (*L'Amant de la Chine du Nord* : 17)

et qui rend l'analyse problématique. Plus que dans le cadre d'une série de termes juxtaposés, nous sommes ici dans le cadre de prédications mises en scène non seulement par la ponctuation mais également par la mise en page : la valorisation de la lexie est graphique, typographique et s'il est difficile de trancher entre une prédication seconde ou autonome pour ces segments – la mise en abyme générique d'un roman et du film à imaginer à partir de ce roman autorisant selon nous les deux hypothèses – il n'en reste pas moins que cette stratégie de la nomination rejoint un fantasme cher à Marguerite Duras :

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. Égarés. Là. Écrits. Et quittés aussitôt. (*Écrire* : 86)

### 3 Conclusion

Le système appositif dans *L'Amant*, *La Pluie d'été* et *L'Amant de la Chine du Nord* est le reflet de l'évolution du rapport de Marguerite Duras à la langue. Alors qu'auparavant ce fait de langue témoignait chez elle de tensions entre les deux horizons stylistiques du bien écrire et du mal écrire, l'avènement de l'écriture courante la conduit à en faire un traitement plus personnel. Si elle délaisse l'apposition en tête de phrase, nous ne pouvons cependant pas considérer qu'il s'agisse seulement d'un facteur de gauchissement, notamment dans sa dernière période de création. En effet, dans la mesure où l'apposition est une réponse concrète aux troubles de la nomination, elle s'inscrit à part entière dans la constitution de l'idiolecte durassien et participe, par le choix de segments apports très courts, placés majoritairement en pôle de clôture, à la réinvention de sa propre langue littéraire. Reflétant la stratégie de la nomination qui, avec l'écriture courante, atteint une forme de maturité, l'apposition, plus encore qu'un stylème, devient alors une signature stylistique.

### Références bibliographiques

- Authier-Revuz, J., Lala M.C. éd. (2002). *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Delorme B., Lefeuvre F. (2004). « De la prédication seconde à la prédication autonome ». *Verbum*, XXVI, 4, 281-289.
- Molinié, G. (1993). *Approches de la réception*. Paris : PUF.
- Neveu, F. (1995). De la phrase au texte – Les constructions appositives détachées et la structure informationnelle de l'énoncé dans *Les misérables*. *L'Information grammaticale*, 64, 23-26.
- Neveu, F. (1998). *Études sur l'apposition, aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*. Paris : Champion.
- Neveu, F. (2000). Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle. *Langue française*, 125, 106-124.
- Noailly, M. (2002). L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? In *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 133-145.
- Pétillon, S. (2002). Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré. In *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 122-130.
- Philippe, G., Piat J. (2009). *La langue littéraire – Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*. Paris : Fayard.

---

<sup>1</sup> *L'Amant* (1984), Paris : Minuit ; *La Pluie d'été* (1990), Paris : P.O.L. ; *L'Amant de la Chine du Nord* ([1991] 1993), Paris : Gallimard, coll. Folio.

<sup>2</sup> Gilles Philippe (2009 : 7-45) a montré que « la belle langue » s'était mise en place depuis les années 1850 à partir d'un double mouvement : à la fois dans le contexte de l'autonomisation progressive de la langue littéraire face à la langue commune, et par l'opposition entre langue de « conservatoire » et langue de « laboratoire ». S'est donc constitué tout un faisceau de faits de langue qui renvoie *de facto* à l'« idéal du français littéraire ». Cette langue « se définit d'abord par le maintien de certains éléments lexicaux (*gésir*, voire *cesser*, voire *ignorer*, etc.) ou morphologiques (formes passées du subjonctif, par exemple), par une résistance aux principales tendances évolutives de la langue standard (emploi de *on* pour *nous*, disparition du futur au profit de la tournure *aller + infinitif*, du passé-simple au profit du passé-composé, de l'inversion du sujet au profit de la forme *est-ce que* dans l'interrogation, etc.), par un travail sur les inserts (appositions, déplacement des éléments circonstanciels vers le cœur de la proposition, entre le sujet et le verbe, entre le verbe et son complément, plutôt qu'en ouverture ou en clôture), mais surtout par un idéal selon lequel une phrase, c'est une information isolée entre deux points » (Philippe, 2009 : 22).

<sup>3</sup> Nous empruntons pour cette notion la définition de Georges Molinié (1993 : 31) : « Le stylème est un caractérisème de littéarité ».

<sup>4</sup> *Les grands entretiens de Bernard Pivot, Marguerite Duras.* (1984). Paris : Gallimard-INA.

<sup>5</sup> *ibid.*

<sup>6</sup> Entretien avec Aliette Armel. (1990). *Le Magazine littéraire*, 276, 20.

<sup>7</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson. (28 septembre 1984). *Le Nouvel Observateur*, 93.

<sup>8</sup> Authier-Revuz J., Lala M.C. (2002). *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture.* Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.

<sup>9</sup> Entretien avec Aliette Armel. (1990). *Le Magazine littéraire*, 276, 19.

<sup>10</sup> Autres exemples du même type : « La mère regarde cet enfant fou, Ernesto. » (*La Pluie d'été* : 94). On est bien ici dans le cas d'une prédication identifiante mais si l'on regarde l'ensemble de la construction appositive l'adjectif « fou » du segment support est axiologique. Autrement dit, l'identification est ici soumise à des variations qui la rendent perméables à d'autres types sémantiques pour rendre compte de l'ensemble de la construction. / « C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné. » (*L'Amant* : 13).

<sup>11</sup> Il est d'autres cas où le geste démonstratif reste présent, peut-être de manière moins évidente, notamment avec le présentatif *c'est* : « Un autre jeune homme arrive à la fête : c'est Pierre, le frère aîné. » (*L'amant de la Chine du Nord* : 13-14) / « Et quand même, une fois, derrière la mère la porte s'était ouverte, et ç'avait été Paulo, le petit frère. » (*L'Amant de la Chine du Nord* : 233).

<sup>12</sup> *Les grands entretiens de Bernard Pivot, Marguerite Duras.* (1984). Paris : Gallimard-INA.

<sup>13</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson. (28 septembre 1984). *Le Nouvel Observateur*, 93.

<sup>14</sup> Lors de l'émission *Apostrophes* en 1984, Marguerite Duras indique à Bernard Pivot que le mot « expérience » a été remplacé par « experiment ».