



PERSPECTIVES MEMORIELLES DANS *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS

ADJE Tanoh Linda Danielle épouse BAH

Lindadje_bah@yahoo.fr

Université ALASSANE OUATTARA, Bouaké, Côte d'Ivoire

Daniel KLAO

danielkloa@yahoo.fr

Université ALASSANE OUATTARA, Bouaké, Côte d'Ivoire

RÉSUMÉ

L'objectif fondamental de cette étude est d'éclairer l'intime et indissoluble lien qui unit l'identité à la mémoire. Plus spécifiquement, cette étude montre que *L'Amant* de Marguerite Duras met en scène une mémoire fragmentaire à travers laquelle se construit une identité narrative marquée par la discontinuité et le manque. S'appuyant sur les approches de Paul Ricœur, Gérard Genette, Freud et Lacan, l'analyse met en évidence une écriture fondée sur les images, les ruptures temporelles et le montage des souvenirs autour de la scène du bac sur le Mékong. La photographie, le miroir et les images mentales deviennent ainsi des supports de remémoration, tandis que la répétition des figures révèle un manque au cœur de la mémoire et de l'identité. *L'Amant* apparaît dès lors comme une œuvre où la fragmentation du récit traduit l'instabilité du sujet et transforme la mémoire en un espace de recomposition de soi.

Mots-clés : Mémoire, Identité, Montage ; Image, Répétition, Manque

ABSTRACT

The fundamental aim of this study is to shed light on the intimate and indissoluble link between identity and memory. More specifically, this study demonstrates that Marguerite Duras's *The Lover (L'Amant)* portrays a fragmentary memory through which a narrative identity is constructed, one marked by discontinuity and absence. Drawing on the approaches of Paul Ricœur, Gérard Genette, Freud and Lacan, the analysis highlights a style of writing based on images, temporal breaks and the montage of memories centred on the scene of the ferry crossing on the Mekong. Photography, the mirror and mental images thus become vehicles for remembrance, whilst the repetition of figures reveals a lack at the heart of memory and identity. *The Lover* therefore emerges as a work in which the fragmentation of the narrative reflects the subject's instability and transforms memory into a space for the recomposition of the self.

Keywords: Memory, Identity, Montage, Image, Repetition, Lack

INTRODUCTION

Les transformations historiques, sociales et culturelles du XX^e siècle ont profondément modifié la manière dont l'individu pense son rapport à lui-même et construit son identité. L'identité n'est plus envisagée comme une réalité fixe et stable, mais comme un processus mouvant, façonné par la mémoire, les perceptions et l'expérience vécue. Ainsi, Ouellet (2002, p.13) souligne que l'identité se construit à partir de traces mémorielles et de représentations qui organisent le rapport du sujet à lui-même et au monde. Cette conception, marquée par l'instabilité et la fragmentation, remet en cause

les modèles du roman classique, fondés sur la continuité chronologique et l'unité du personnage. Les écrivains de la modernité littéraire, en particulier ceux du Nouveau Roman, cherchent alors à rendre compte de cette expérience discontinue du réel. Cette évolution traduit à la fois la fragilisation des repères identitaires et une remise en question des formes traditionnelles de représentation. À ce sujet, Revaz (2009, p.143) évoque des « récits abîmés, récits dégénérés, récits avariés » pour désigner les nouvelles formes narratives marquées par la déstructuration et la discontinuité.

C'est dans ce contexte littéraire que s'inscrit *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras. Influencée par les recherches formelles du Nouveau Roman, l'écrivaine construit un récit autobiographique fondé sur une mémoire fragmentaire et instable. En revenant sur son enfance en Indochine coloniale, elle rompt avec la progression linéaire du récit traditionnel et privilégie une écriture faite de retours en arrière, de ruptures et d'images récurrentes. Le passé surgit alors par fragments : des scènes dispersées, des objets symboliques ou encore des figures obsédantes viennent progressivement révéler la fragilité de l'identité. Dès lors, il convient de s'interroger sur la manière dont le texte organise ces fragments de mémoire afin de construire une identité narrative marquée par l'absence et la discontinuité. Autrement dit, comment *L'Amant* renouvelle-t-il l'écriture autobiographique à travers une mémoire éclatée ? Cette préoccupation essentielle présume, à priori, que le sujet ne peut se définir qu'à partir de traces, de souvenirs dispersés et d'images persistantes. Aussi, avec Duras, la mémoire ne peut restituer le passé de façon continue. Elle en propose, au contraire, une vision incomplète, mouvante et traversée par le désir. Pour analyser ces enjeux, cette étude adopte une approche à la fois narratologique et psychanalytique. Cette perspective permet d'éclairer la manière dont Duras construit une mémoire fragmentaire à travers une écriture fondée sur la discontinuité et le retour des images.

L'analyse s'appuie notamment sur les réflexions de Ricœur (2000) autour de la mémoire et de l'identité narrative, ainsi que sur la conception du montage développée par Eisenstein (1976), qui consiste non seulement à juxtaposer des éléments séparés, mais aussi à produire du sens à partir de leur agencement. Cette approche est également enrichie par les analyses de Freud et de Lacan relatives à la répétition, au désir et au manque, afin de montrer comment la fragmentation du récit traduit les tensions profondes de l'identité et de la mémoire chez Duras.

Tout d'abord, l'analyse qui suit entend montrer que les souvenirs-images constituent chez Duras une manière singulière de reconstruire le passé. Ensuite, il est opportun d'étudier l'écriture du montage, qui organise le récit selon une logique fragmentaire et discontinue. Enfin, l'analyse met en évidence la manière dont la répétition de certaines images et figures révèle un manque essentiel au cœur même de l'identité narrative.

1. Des souvenirs-images à la reconstruction du passé

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur (2000) développe une réflexion sur la façon dont le passé revient dans notre conscience à travers les images. Pour lui, la mémoire ne consiste pas seulement en une conservation mécanique des faits passés, mais en une reconstruction fondée sur l'image, la remémoration et l'interprétation. Dans cette logique, il souligne que « la représentation du passé paraît bien être celle d'une image » et que le souvenir se présente comme « présence d'une chose absente » (Ricœur, 2000, pp. 22-23). L'auteur rattache cette conception à une distinction héritée de la pensée grecque entre *mnēmē* et *anamnēsis*. Le premier terme renvoie au souvenir qui surgit spontanément, tandis que le second désigne le rappel volontaire, c'est-à-dire la recherche consciente d'un souvenir. Cette différence montre que la mémoire ne relève pas uniquement d'un enregistrement passif du passé, mais aussi d'un travail de reconstruction et de remémoration. Dans cette perspective, influencée indirectement par la notion bergsonienne de « souvenir-image » (Bergson, 2018, p. 133), Ricœur estime que toute remémoration implique une dimension subjective et imagée. Le souvenir se présente alors comme la « présence d'une chose absente ». Autrement dit, le souvenir apparaît comme l'effort de rendre à nouveau présent dans la conscience ce qui n'existe plus dans l'instant actuel. À partir de cette idée, Ricœur distingue deux formes de mémoire : d'un côté, l'apparition spontanée du souvenir et de l'autre, le processus volontaire de remémoration.

Cette oscillation entre apparition involontaire des images et reconstruction consciente du passé se retrouve pleinement dans *L'Amant* de Marguerite Duras. La rencontre sur le bac du Mékong y apparaît comme la scène fondatrice du récit et le véritable point de départ du travail de mémoire entrepris par la narratrice. Duras insiste d'ailleurs sur la portée décisive de ce moment lorsqu'elle écrit : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong » (Duras, 1984, p. 4). Bien plus qu'un déplacement, cette traversée marque une rupture significative dans la vie de la jeune fille.

En effet, au moment où « elle entre dans l'auto noire » de l'amant chinois et où « la portière se referme » (Duras, 1984, p. 20), une rupture s'opère dans la vie de la narratrice, l'éloignant progressivement de l'enfance, de la pauvreté familiale et de l'autorité maternelle. À partir de ce souvenir initial, la narration se construit sous la forme de fragments mémoriels qui réapparaissent comme des images éparses, semblables à des photographies mentales transformées par le temps et par le travail du souvenir. Dans le texte, celle-ci recompose l'expérience vécue à travers différentes médiations visuelles, qu'il s'agisse des photographies, des jeux de miroir ou encore des reconstructions imaginaires. Ces images sont perceptibles à la fois dans la structure du récit et dans la manière dont la narratrice construit sa propre identité.

1.1. *L'image photographique*

Parmi les différentes formes de médiation du souvenir, la photographie occupe une place essentielle. Sontag (1977, p. 13) rappelle, à ce propos, que les photographies sont des « morceaux du monde », c'est-à-dire des fragments de réalité déjà cadrés et interprétés. Dans *L'Amant*, les clichés familiaux deviennent ainsi des supports de remémoration à travers lesquels la narratrice recompose son passé :

Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous. Une fois regardées, les photos sont rangées avec le linge dans les armoires. » (Duras, 1984, p. 52)

La répétition des verbes « regarder », « voir » et « se revoir » montre que le passé ne peut réapparaître qu'à travers l'intermédiaire des images photographiques. Celles-ci se comportent comme des supports de mémoire capables de raviver les expériences anciennes. Toutefois, cette remémoration demeure profondément subjective, car le regard présent modifie la perception des images et introduit un écart entre le passé vécu et sa reconstruction actuelle. Dès lors, les photographies révèlent à la fois la persistance du souvenir et l'éloignement progressif des membres de la famille. Cette fonction reconstructrice de la photographie apparaît encore plus nettement dans le portrait de la mère perceptible à travers le regard rétrospectif de la narratrice :

Cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. Je la reconnais mieux là que sur des photos plus récentes. C'est la cour d'une maison sur le Petit Lac de Hanoi. Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J'ai quatre ans. Ma mère est au centre de l'image. Je reconnais bien comme se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. » (Duras, 1984, p. 9)

À première vue, la photographie paraît saisir de manière objective un moment du passé en fixant un lieu, des visages ou une scène familiale. Elle donne l'impression de conserver fidèlement ce qui a existé. Pourtant, dans *L'Amant*, cette apparente neutralité de l'image est rapidement transformée par le regard et l'interprétation de la narratrice. En observant que sa mère « ne sourit pas » et « attend que la photo soit finie », elle projette sur l'image une impression de fatigue et de lassitude intérieure. Le souvenir ne restitue donc pas le passé tel qu'il a été vécu. Il le réélabore à partir des émotions et de la sensibilité du présent.

C'est dans ce sens que Morrisette (1963, p. 217), reprenant une idée de Robbe-Grillet (1963) affirme que « chaque scène est photographiée du point de vue de celui ou celle qui la voit », qu'il s'agisse d'une perception immédiate ou d'un souvenir retravaillé par la mémoire. L'image dépend ainsi toujours d'un regard subjectif qui sélectionne, interprète et transforme ce qu'il perçoit. Comme le souligne Sontag (1977, p. 13), elle le « bricole », c'est-à-dire qu'elle le recadre et le réinterprète. Dans cette logique de reconstitution par l'image, le miroir occupe lui aussi une place importante dans *L'Amant*.

1.2. *Le jeu du miroir*

À la différence de la photographie, qui conserve un instant déjà disparu, le miroir met le sujet face à lui-même dans une expérience immédiate. Il provoque également une confrontation directe avec son identité. Lacan a particulièrement mis en lumière cette fonction du miroir à travers sa théorie du stade du miroir. Selon le psychanalyste, le « moi » se construit progressivement lorsque le sujet s'identifie à une image extérieure de lui-même. Toutefois, cette reconnaissance demeure profondément ambivalente. L'image dans laquelle le sujet croit trouver une forme d'unité et de cohérence est aussi celle qui l'éloigne de lui-même en introduisant une distance entre ce qu'il est et ce qu'il perçoit. C'est dans cette perspective que Lacan (1966, p. 94) définit l'image spéculaire comme « plus constituante que constituée ». On le comprend d'emblée à travers la scène du roman où la narratrice découvre son reflet :

Je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. (Duras, 1984, p. 9)

À travers cette image réfléchie, la narratrice tente de reconnaître celle qu'elle est en train de devenir, tout en ressentant l'étrangeté de cette transformation. La métamorphose passe également par l'intériorisation du regard des autres :

Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. » (Duras, 1984, p. 9)

Le reflet spéculaire révèle ainsi l'émergence d'une conscience nouvelle, construite à la fois par le regard que la narratrice porte sur elle-même et par celui des autres.

Toutefois, au-delà d'un jeu du miroir, cette construction identitaire se prolonge également à travers des images intérieures plus profondes et plus durables, qui structurent la mémoire affective de la narratrice.

1.3. *Les images intérieures*

Damasio (1999, p. 19) décrit les images intérieures comme des « configurations mentales » grâce auxquelles le sujet organise son expérience. Dans ce contexte, la reconstruction du passé par l'image se manifeste aussi dans la manière dont la narratrice perçoit, interprète et réinvente son propre visage :

À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. » (Duras, 1984, p. 4).

Le visage devient ainsi un support privilégié de mémoire à travers lequel la narratrice relit son passé. Les transformations physiques, le regard plus triste, les traits marqués, les rides précoces, reconstruisent une image intérieure associée à une expérience anticipée de la souffrance et de la perte. Cette attention portée au visage permet justement d'établir un lien entre la transformation du corps et l'expérience intime. En observant son propre visage « avec l'intérêt [...] d'une lecture », la narratrice transforme son corps en espace d'interprétation. Cette idée se manifeste de façon encore plus marquée dans la description du « visage détruit » :

Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. » (Duras, 1984, p. 4)

À travers cette description, la narratrice souligne l'opposition entre la continuité de l'identité et les transformations imposées par le temps.

Enfin, lorsqu'elle affirme : « Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore [...] Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante » (Duras, 1984, p. 4), elle montre que certains souvenirs continuent d'exister sous la forme d'images intimes conservées par la conscience.

Ainsi, photographie, miroir et image mentale remplissent une fonction commune : celle de médiatiser le souvenir. Voir, se voir et se souvenir participent ainsi d'un même processus de reconstruction dans lequel le réel est constamment réinterprété par la mémoire et par le regard du présent. Il reste alors à comprendre comment ces images et ces souvenirs dispersés s'organisent dans la narration et contribuent à construire un récit fragmenté.

2. Du fragment à l'organisation du récit : l'écriture du montage

Chez Duras, la mémoire apparaît souvent sous une forme fragmentée, faite d'images éparses et de souvenirs discontinus. Cependant, l'écriture ne laisse pas ces fragments isolés. Elle les rassemble et leur donne une cohérence à travers une construction narrative. La notion de montage permet alors d'éclairer cette organisation du récit. Issue du vocabulaire cinématographique, elle renvoie à une manière d'assembler différents éléments en les mettant en relation. Selon Eisenstein (1976, p. 14), le sens ne provient pas uniquement des images prises séparément, mais surtout de leur confrontation et de leur succession.

Dans l'œuvre de Duras, ce procédé se manifeste par les ruptures temporelles, les juxtapositions et les déplacements qui associent entre eux des souvenirs parfois très éloignés. Gefen (2017, pp. 61-62), en s'appuyant sur la pensée de Pascal Quignard, rappelle d'ailleurs que « le travail de la pensée littéraire assure autant la visibilité que la relation entre les absents, les mots, les arguments, les impressions, les souvenirs, les images ».

2.1. *La juxtaposition de fragments*

Dans *L'Amant*, cette écriture du montage apparaît à travers une narration fragmentaire centrée sur la relation entre une jeune Française pauvre et un riche Chinois dans l'Indochine coloniale des années 1930. La scène de la traversée du bac sur le Mékong constitue le noyau autour duquel s'organise l'ensemble du récit. À partir de cette image fondatrice, la narration juxtapose différents fragments de mémoire liés à l'enfance, à la pauvreté familiale, à la mère ou encore à l'univers scolaire. Cette fragmentation apparaît dès l'ouverture du récit :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. » (Duras, 1984, p.6).

En refusant toute linéarité narrative, Duras substitue à l'unité du récit une écriture fragmentaire fondée sur l'agencement des souvenirs et la circulation des images mémorielles. L'absence de « centre » ou de « ligne » continue déconstruit ainsi les codes du récit de vie traditionnel, habituellement fondé sur la progression chronologique. Le passé surgit alors sous forme de fragments isolés, d'images dispersées et de réminiscences discontinues. À cet égard, Eisenstein envisage le montage à partir d'une dynamique fragmentaire, affirmant que « le fragment est le point de départ de la projection » (Bernas, 2008, p. 17).

Cette logique fragmentaire est déjà perceptible dès les premières scènes de ce roman lorsque la narratrice évoque la rencontre sur le bac : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi, c'est le passage d'un bac sur le Mékong » (Duras, 1984, p. 4), le récit passe rapidement aux difficultés familiales : « Notre mère avait acheté cette concession, elle croyait que c'était une bonne terre » (Duras, 1984, p. 28). La narration alterne ainsi entre la découverte du désir et la misère coloniale. Le récit glisse ainsi vers l'univers scolaire : « Je vais au lycée à Saïgon. Je prends le bac tous les jours » (Duras, 1984, p. 12). Le bac ne sert plus seulement de passage géographique. Il devient un lieu de transition entre plusieurs dimensions de l'existence : l'enfance et l'âge adulte, la pauvreté et le désir, le monde maternel et la découverte de soi. Ensuite, c'est la figure maternelle qui reprend son importance, à travers des scènes fragmentaires marquées par la violence familiale et la souffrance psychique : « Ma mère, parfois, est dans un état terrible » (Duras, 1984, p. 45). Les souvenirs liés à la mère se mêlent ainsi aux scènes de la relation amoureuse pour former un montage basé sur la juxtaposition.

En outre, la narration est également construite par la polyphonie, c'est-à-dire le fait que plusieurs voix interviennent dans l'écriture.

2.2. *La polyphonie*

Selon Carel (2018, p. 18), la polyphonie correspond à l'existence de plusieurs points de vue dans un même énoncé. Dans ce sens, l'écriture de Duras est marquée par la coexistence de plusieurs voix : celle de la narratrice adulte, celle de l'adolescente qu'elle

était, ainsi que les voix conservées par la mémoire. On peut donc dire que l'identité narrative dans *L'Amant* se construit à travers cette pluralité de voix.

La polyphonie se manifeste tout d'abord par le double « je » narratif. Dès le début du récit, la voix de la narratrice adulte se mêle à celle de l'adolescente : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong » (Duras, 1984, p. 4). Il y a donc alternance entre le présent de l'énonciation et le passé raconté. Cette superposition crée un mélange temporel caractéristique de l'écriture mémorielle. L'introduction de paroles étrangères constitue un autre aspect de cette polyphonie : « Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune » (Duras, 1984, p. 4). Ces paroles extérieures participent à la construction identitaire de la narratrice à travers le regard d'autrui. Le récit accorde également une place importante aux paroles familiales : qui viennent parfois interrompre le fil de la narration ou lui donner une direction particulière : « Ma mère disait qu'il fallait travailler » (Duras, 1984, p. 35). Ces voix surgissent comme des fragments de mémoire au récit principal. Grâce à cette pluralité de voix, la narratrice fait entendre différentes présences du passé qui contribuent à reconstruire la mémoire tout en brouillant la frontière entre mémoire personnelle et mémoire familiale.

2.3. La temporalité brouillée

En se croisant constamment, ces voix produisent une confusion temporelle qui rompt avec une chronologie classique. Le passé de l'expérience vécue, le présent de l'écriture et les anticipations vers l'avenir se superposent continuellement. Ouellet (2002, p. 1) rappelle d'ailleurs que l'expérience de la mémoire demeure fondamentalement « hétérogène ». Cette idée s'inscrit dans la théorie de l'anachronie développée par Genette (1972, p. 78), selon laquelle le récit repose sur un décalage entre l'ordre des événements et celui de leur narration. Cette désorganisation temporelle apparaît lorsque la narratrice réfléchit à sa propre écriture : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit » (Duras, 1984, p. 15).

Plusieurs temporalités coexistent ici : celle de l'enfance, celle des livres déjà écrits et celle du moment présent de l'énonciation. L'écriture fait également intervenir le futur à l'intérieur même du passé raconté : « Il me dit que je me souviendrai toute ma vie de cet après-midi » (Duras, 1984, p. 25). Le souvenir semble, ici, inscrit dans l'événement au moment où celui-ci se produit. Le présent de la scène est alors marqué par l'idée de sa future remémoration. Cette construction circulaire rompt avec une chronologie linéaire. La narratrice revient aussi constamment sur le passé à partir de son regard présent : « Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés » (Duras, 1984, p. 17). Cette hésitation montre que les souvenirs évoluent selon la manière dont ils sont perçus au présent. Cette instabilité apparaît également à travers l'oubli : « Je ne me souviens plus de la voix [...] C'est fini, je ne me souviens plus » (Duras, 1984, p. 17).

La mémoire se présente alors comme fragmentaire et incomplète. Le récit ne cherche donc plus à reproduire fidèlement les événements, mais à montrer la fragilité même du souvenir. Cette désorganisation du temps repose le récit sur un écart entre l'ordre des événements et celui de leur narration. Finalement, les retours répétés des souvenirs et des images traduisent moins une volonté de raconter le passé avec exactitude qu'un effort pour saisir ce qui demeure absent ou inaccessible.

3. De la répétition au manque

Bien que, chez Duras, le montage contribue à recomposer les fragments de la mémoire, il reste incapable de restituer l'ensemble du passé. Certaines images, certaines scènes et certaines voix reviennent de manière récurrente, comme si l'écriture cherchait sans cesse à atteindre une vérité inatteignable. On comprend dès lors que la répétition ne soit pas simplement une question de redite. Kierkegaard (1990, p. 4), la définit comme une « reprise », c'est-à-dire comme une tentative de faire revenir dans le présent quelque chose qui appartenait déjà au passé. Dans *La Reprise*, le philosophe oppose le ressouvenir tourné vers le passé, à la reprise qu'il décrit comme « un ressouvenir en avant ». Toutefois, cette opération demeure impossible, car le passé ne revient jamais identique à lui-même. Toute répétition implique une transformation. Genette (1972, p. 146), parle de « l'autre du même » puisque chaque retour modifie ce qu'il répète.

3.1. La logique de reprise et de variation

Dans *L'Amant*, la mémoire fonctionne précisément selon cette logique de reprise et de variation. La narratrice revient sans cesse sur certains moments de son existence mais chaque déplace ou transforme le souvenir.

Lorsqu'elle affirme que « Ce que je fais ici est différent, et pareil » (M. Duras, 1984, p. 6), elle exprime cette logique paradoxale entre répétition et modification. Le récit ne cherche pas à restituer fidèlement le passé, mais à montrer l'impossibilité même de cette restitution. La répétition devient ainsi le signe d'un manque irréductible : plus le souvenir revient, plus il révèle ce qui demeure perdu. La traversée du Mékong constitue la principale scène répétitive du récit :

- « C'est le passage d'un bac sur le Mékong » (Duras, 1984, p. 4),
- « L'image dure pendant toute la traversée du fleuve » (Duras, 1984, p. 5),
- « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée » (Duras, 1984, p. 7).

Chaque reprise introduit de nouvelles variations : « la lumière limoneuse du fleuve » (M. Duras, 1984, p. 13), « le fleuve paraît rejoindre l'horizon » (Duras, 1984, p. 13). Ces déplacements montrent que le souvenir ne revient jamais sous une forme stable. Il apparaît par bribes, en rajoutant des détails, sans parvenir à stabiliser l'image. La narratrice souligne d'ailleurs cette absence de l'image : « cette image [...] elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée » (Duras, 1984, p. 7). C'est précisément parce que l'image manque qu'elle revient continuellement dans le récit. Le bac devient alors

un espace de transition : Passage de l'enfance à l'âge adulte, de l'innocence au désir, mais aussi la séparation progressive avec le monde familial. Après sa rencontre avec l'homme chinois, la narratrice comprend qu'elle est désormais « à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours » (p. 20). La traversée s'impose ainsi comme une scène de basculement identitaire et affectif.

Cette répétition peut s'expliquer à partir de la théorie freudienne de la compulsion de répétition. Dans *Remémoration, répétition et perlaboration*, (1914/2013, pp.108-109), Freud montre que certains événements marquants ou traumatiques ne reviennent pas sous forme de souvenirs élaborés, mais par des répétitions involontaires. Le sujet ne se souvient pas vraiment de l'événement ou de l'expérience traumatique. Il la rejoue inconsciemment : « Il ne se rappelle strictement rien de ce qui a été oublié et refoulé, mais il l'agit » (Freud, 2019, p. 26). La traversée du Mékong apparaît comme un espace psychique où le souvenir se répète continuellement, sans jamais pouvoir être complètement maîtrisé.

3.2. Des objets qui reviennent

Dans ce travail de mémoire, certains objets reviennent, eux aussi, de manière récurrente : les « chaussures en lamé or » (Duras, 1984, p. 8), les « cinq cents piastres » (M. Duras, 1984, p. 15) ou encore la « limousine noire » (Duras, 1984, p. 21). Ces éléments représentent des points d'appui concrets permettant à la narratrice de donner une certaine stabilité à son identité. Pourtant, cette tentative de reconstruction reste fragile. Derrière l'élégance apparente de ces objets subsiste un profond sentiment de pauvreté et de manque. La robe est décrite « comme un sac », et la narratrice explique qu'elle porte ses vêtements « comme des sacs ». Cette image souligne l'écart entre l'apparence qu'elle cherche à construire et la réalité sociale dont elle ne peut se détacher.

Parmi ces objets, le chapeau occupe une fonction essentielle. Dès la première apparition de la jeune fille, « la petite porte [...] un chapeau d'homme » (Duras, 1984, p. 8), qui devient rapidement « l'ambiguïté déterminante de l'image » (Duras, 1984, p. 8). Cet accessoire prend progressivement une valeur symbolique : « je prends le chapeau, je ne m'en sépare plus », « je vais partout avec [...] ce chapeau » (Duras, 1984, p. 9).

Sa présence répétée dans le récit en fait un véritable support de mémoire, jusqu'à « colore[r] de rose toute la scène » (Duras, 1984, p. 13). Grâce à lui, la narratrice construit une nouvelle image d'elle-même : « je me vois comme une autre » (Duras, 1984, p. 9).

Le chapeau accompagne son entrée dans « la circulation des villes, des routes, du désir » (Duras, 1984, p. 9). Pourtant, cet objet demeure lié à la pauvreté familiale puisqu'il a été acheté en « solde soldé » (Duras, 1984, p. 8). Il symbolise donc à la fois la transformation identitaire et le rappel constant du manque. Le chapeau apparaît donc

comme un objet ambivalent symbolisant à la fois la transformation de l'identité et le rappel permanent du manque et de la misère.

3.3. *Des figures récurrentes*

Cette logique de répétition concerne également la figure maternelle. Le récit revient sans cesse sur sa fatigue et son épuisement :

- « ses traits tirés »
- « je sais qu'elle est exténuée » (Duras, 1984, p. 9).
- Son « grand découragement à vivre » (Duras, 1984, p. 10)
- « C'était chaque jour. De cela je suis sûre » (Duras, 1984, p. 10).

La mère apparaît aussi associée à l'échec et au manque, à travers les « terres définitivement perdues » (Duras, 1984, p. 16) ou encore son obsession de « faire venir l'argent dans cette maison » (Duras, 1984, p. 15). Progressivement, cette figure devient paradoxale : elle demeure très présente dans les souvenirs tout en étant déjà absente :

- « Elle est morte pour moi » (Duras, 1984, p. 16),
- « Je ne me souviens plus de la voix » (Duras, 1984, p. 17).

La répétition traduit alors un mouvement double : conserver une trace de la mère tout en constatant son effacement progressif dans la mémoire.

Cette même logique apparaît aussi dans la représentation de l'amant. Dès leur première rencontre sur le bac, certains reviennent régulièrement : « le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon » (Duras, 1984, p. 11), la « cigarette anglaise » ou encore la « limousine noire ». Ces éléments construisent une image à la fois séduisante et fragile du personnage. Derrière les signes extérieurs de richesse, le texte révèle rapidement sa vulnérabilité : « Le corps est maigre, sans force, sans muscles » (Duras, 1984, p. 22).

Le récit insiste également sur ses gestes et ses émotions :

- « il tremble » (p. 19),
- « il pleure » (Duras, 1984, p. 22),
- « il est dans un amour abominable » (Duras, 1984, p. 22).

Ces répétitions montrent un personnage marqué par l'impuissance affective. Ainsi, plus la narratrice revient sur lui, plus il apparaît comme une figure incomplète, incapable de combler le vide affectif qui traverse le récit.

Le personnage d'Hélène Lagonelle, participe lui aussi à cette logique du manque. Compagne de pensionnat de la narratrice, elle devient une figure fascinante et inaccessible. Lacan définit le désir comme une « métonymie du manque à être » (1966, p. 690), c'est-à-dire comme un mouvement fondé sur l'absence plutôt que sur la satisfaction. Cette dynamique apparaît clairement dans les retours répétés vers Hélène : « Je reviens près d'Hélène Lagonelle » (Duras, 1984, pp. 40-41). Le texte insiste particulièrement sur son corps : « exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle

allongée contre le mien ». Sa beauté semble absolue : « ce qu'il y a de plus beau [...] c'est ce corps d'Hélène Lagonelle ». Pourtant, cette perfection reste inaccessible. Hélène reste enfermée dans une forme d'innocence : « elle ne sait pas qu'elle est très belle ».

La répétition de son nom : « Hélène Lagonelle [...] Hélène L. [...] Hélène Lagonelle », témoigne de l'effort fait par l'écriture pour retenir cette figure idéale. Pourtant, plus la narratrice tente de la saisir, plus elle lui échappe. Hélène devient alors une figure idéale de la féminité, opposée à celle de la narratrice qui se décrit, elle-même « au chapeau de clown ».

Au total, la répétition des scènes, des objets et des personnages traduit moins une restitution fidèle du passé qu'un manque profond, un traumatisme persistant et une quête identitaire impossible à achever.

CONCLUSION

Ricœur souligne, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, que « nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir » (2000). Cette réflexion permet de saisir l'enjeu central de *L'Amant* de Duras (2000 : 26), où la mémoire ne se présente jamais comme une restitution stable et continue du passé, mais comme une matière fragmentaire, mouvante et sans cesse retravaillée par l'écriture. L'analyse menée a montré que cette fragmentation constitue un principe structurant du roman et qu'elle organise l'œuvre à plusieurs niveaux.

D'abord, la mémoire visuelle, portée par les photographies, les miroirs et les images mentales, construit une remémoration fondée moins sur l'exactitude du souvenir que sur sa reconstruction affective. Les images deviennent ainsi des supports à travers lesquels la narratrice relit son expérience et tente de recomposer son identité. Ensuite, l'écriture du montage, marquée par les ruptures temporelles, les déplacements narratifs et l'entrelacement des voix, produit une temporalité éclatée où passé, présent et futur se superposent continuellement. La cohérence du récit ne repose donc plus sur une continuité chronologique, mais sur la circulation d'images récurrentes et de fragments mémoriels dispersés. Enfin, la répétition de certaines figures, le visage, le fleuve, le chapeau d'homme ou encore la mère, révèle l'existence d'un manque au cœur même de la mémoire. Ces motifs reviennent comme des noyaux affectifs autour desquels s'organise la remémoration, non pour restituer pleinement le passé, mais pour faire sentir ce qui demeure perdu, inaccessible ou inachevé.

Ainsi conçue, la mémoire apparaît moins comme un outil de conservation que comme un processus de recomposition marqué par l'absence et la discontinuité. L'écriture de Duras, faite de reprises, de ruptures et de retours obsessionnels, configure une véritable esthétique de l'éclatement où le récit progresse par fragments plutôt que par développement linéaire. Les répétitions et les silences ouvrent alors un espace interprétatif dans lequel le lecteur est amené à reconstruire lui-même les liens entre les

scènes, les images et les temporalités. Dans cette perspective, *L'Amant* peut être lu comme une œuvre où la fragmentation narrative traduit à la fois l'instabilité de la mémoire et l'impossibilité d'achever pleinement la quête identitaire. L'écriture apparaît alors tel le lieu d'une tentative de mise en sens de l'expérience intime, traversée par le désir, la perte et l'absence, sans jamais parvenir à résorber entièrement ce qui demeure irréductiblement manquant.

Références bibliographiques

- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Bergson, H. (2018). *Histoire des théories de la mémoire : Cours au Collège de France (1903-1904)*. Paris, France : Presses Universitaires de France/Humensis.
- Bernas, S. (2008). *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein : suivi de "Montage 38" d'Eisenstein*. Paris : L'Harmattan.
- Bloch, M. (1995). Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné. *Enquête*, 2, 59-76.
- Brunet, F. (2017). Speculum memor : le daguerréotype au Concours général de 1839. *Études photographiques*, 35.
- Carel, M. (dir.). (2012). *Argumentation et polyphonie : De Saint Augustin à Robbe-Grillet*. Paris : L'Harmattan.
- Ciarcia, G. (2002). Notes autour de la mémoire dans les lieux ethnographiques. *Ethnologies comparées*, 4.
- Damasio, A. (1999). *Le sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*. Paris : Odile Jacob.
- Duparc, F. (2006). *Du stade du miroir à l'imaginaire dans l'œuvre de Jacques Lacan*. Dans F. Duparc (Dir.), *Jacques Lacan : Une œuvre au fil du miroir* (pp. 21-29). Paris : In Press.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Eisenstein, S. (1976). *Le montage*. Paris : Union générale d'éditions.
- Freud, S. (1914/2013). « Remémoration, répétition et perlaboration ». In *La technique psychanalytique* (pp. 105-115). Paris : PUF, coll. Quadrige.
- Freud, S. *La répétition : mémoire et compulsion*. Trad. Olivier Mannoni. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2019.
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde : La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Kierkegaard, S. (1990). *La reprise* (trad. Nelly Viallaneix). Paris : Flammarion.

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris : Seuil.

Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Dans *Écrits* (pp. 93-100). Paris : Seuil.

Ouellet, P. (2002). *Identités narratives : Mémoire et perception*. Québec : Nota Bene.

Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie : Action et narration*. Bruxelles : De Boeck.

Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Sontag, S. (1977). *Sur la photographie* (trad. Philippe Blanchard). Paris : Christian Bourgois.