

STUDIA ROMANICA

Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth
nominatae

Redigit T. GORILOVICS

SERIES LITTERARIA
FASC. VIII.

FRANCISKA SKUTTA
ASPECTS DE LA NARRATION
DANS LES ROMANS DE
MARGUERITE DURAS

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1981

Introduction

“Ce n'est pas écrit comme un roman. Ça veut plutôt être un poème”, disait Marguerite Duras à propos de *Moderato Cantabile*;¹ et ce roman n'est pas le seul de l'auteur auquel cette remarque puisse s'appliquer. En effet, les romans de Duras nous offrent un mélange frappant d'objectivité et de lyrisme, d'histoires souvent banales racontées sur un ton neutre, et d'une composition, d'un langage qui donnent une dimension poétique à ces oeuvres. Plusieurs ouvrages critiques ont parlé, certes, d'une narration objective chez l'écrivain; d'autre part, on a souvent analysé le langage poétique de ses récits, mais il semble que ces deux domaines restent plus ou moins séparés dans les études.² A nos yeux, ils sont pourtant inséparables, car c'est leur union étrange qui crée l'atmosphère spécifique des romans de Duras. C'est pour essayer de rendre compte de cette atmosphère, de l'apparition simultanée de l'objectivité et de la poéticité dans les textes que nous nous proposons, dans le présent ouvrage, d'analyser quelques aspects de la technique du récit chez Marguerite Duras. Nous croyons que cette technique narrative reflète bien le double caractère des

¹ Voici comment Duras s'explique à ce sujet: “L'oeuvre la plus autobiographique, si l'on parle des événements ou des faits, est *Barrage contre le Pacifique*; du point de vue de l'expérience intérieure, *Moderato Cantabile*. C'est pour cela que j'ai dû dissimuler les événements en les transformant sous une forme poétique — ce qu'est en réalité *Moderato Cantabile*. Ce n'est pas écrit (...)” (B. L. KNAPP, *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, 654—655). — Pour toutes références, voir notre bibliographie.

² En effet, la plupart des ouvrages critiques traitent de ces problèmes d'une manière plus ou moins détaillée, mais surtout en parlant de tel roman particulier; aussi ne citons-nous, pour le moment, que quelques études des plus importantes. Au sujet de la narration, cf. J. ŠRÁMEK, *La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras*; M. BAL, *Narratologie* (avec deux études sur *Le Vice-consul* et sur *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*); C. J. BLOCK, *Narrative and Point of View in Le Vice-consul of Marguerite Duras*. Sur le style, au sens très large du terme, voir entre autres O. KEMPO, *Politique et poétique chez Marguerite Duras*; L. BISHOP, *Classical Structure and Style in Moderato Cantabile*; Y. GUERS-VILLATE, *Comparaison des procédés stylistiques dans deux romans de Marguerite Duras*; C. SAVAGE, *A Stylistic Analysis of L'Après-midi de Monsieur Andesmas by Marguerite Duras*. Pour une vue d'ensemble de l'oeuvre, voir A. CISMARU, *Marguerite Duras*; K. WILHELM, *Die Romane der Marguerite Duras*; H. HELL, *L'univers romanesque de Marguerite Duras*; A. VIRCONDELET, *Marguerite Duras*, où domine l'analyse thématique. Pour des études diverses, voir aussi les numéros 52 et 89 des Cahiers Renaud-Barrault.

romans dont nous venons de parler, et qu'une étude de la narration chez Duras pourrait donc tenter une approche de ce problème qui n'a pas été suffisamment exploitée dans les diverses analyses.

Nous tâcherons ainsi d'éclairer le problème de l'objectivité et du caractère poétique — un certain apport subjectif — dans les récits durassiens à l'aide d'une analyse des connaissances et des attitudes du narrateur, organisateur central de la narration. Pour mener à bien une telle entreprise, il semble que le seul moyen soit de recourir à un examen des textes eux-mêmes, car, comme le dit Todorov : "Le 'narrateur' d'un récit n'est en effet rien d'autre qu'un locuteur imaginaire, reconstitué à partir des éléments verbaux qui s'y réfèrent."³ C'est uniquement dans son récit que se manifeste donc le narrateur, qui n'a pas d'existence en dehors du monde de la fiction. Là, cependant, pourrions-nous ajouter, il est responsable de tout ce qui est dit dans le récit et de la manière dont les informations sont communiquées au lecteur. Pour nous, le narrateur est bien un locuteur imaginaire, mais qui est doué d'une conscience — construite par l'auteur, certes — capable d'avoir des connaissances d'origines diverses, de formuler des commentaires subjectifs, d'introduire dans son récit les points de vue de ses personnages. En effet, ce sont ces trois derniers aspects — connaissances, commentaires et points de vue — qui constitueront les fils conducteurs de notre étude.⁴

Cette position de départ signifie que dès le début nous devons exclure certains autres aspects de notre examen, bien que nous soyons conscient de l'importance de ces problèmes également; ainsi nous ne pourrions entreprendre, dans les cadres limités de cet ouvrage, d'analyser ni la temporalité ni la composition des récits, deux domaines vastes en eux-mêmes, mais qui ne sont pas, peut-être, indispensables pour notre propos. Une troisième exclusion concerne les dialogues des récits, ce qui peut surprendre le lecteur, mais dont l'analyse nous mènerait également trop loin de notre but initial. C'est que dans les dialogues, le narrateur se retire complètement pour céder la parole à ses personnages et pour enregistrer le plus fidèlement possible les conversations de ces derniers; ainsi les dialogues n'éclairent en rien les attitudes du narrateur, problème que nous nous sommes proposé d'examiner.⁵ Ce que nous retenons donc des textes, ce seront uniquement les passages narratifs, car c'est là que le

³ O. DUCROT—T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 410.

⁴ En général, d'une manière directe ou indirecte, ces aspects jouent un rôle important dans l'établissement des types de récit aussi. Pour de telles typologies, voir entre autres L. DOLEŽEL, *The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*; N. FRIEDMAN, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*; J. LINTVELT, *Pour une typologie de l'énonciation écrite*; F. K. STANZEL, *Typische Formen des Romans; Theorie des Erzählens*.

⁵ Sur l'opposition des passages narratifs et des dialogues, de la *diégésis* et de la *mimésis*, voir G. GENETTE, *Figures III*, 184—186. STANZEL appelle le dialogue un "*corpus alienum*" dans la narration (*Theorie des Erzählens*, 92).

narrateur se révèle pleinement au lecteur. Du reste, le rôle du temps, de la durée, du rythme chez Duras a été examiné dans plusieurs ouvrages d'une manière approfondie;⁶ on a souvent remarqué aussi les traits particuliers de la composition des romans: la concision, les parallélismes, la technique de la caméra, la structure dramatique ont été analysés ou mentionnés dans de nombreuses études.⁷ En ce qui concerne les dialogues, ils forment l'un des problèmes constants des ouvrages critiques; leur examen fait souvent partie d'analyses thématiques ou psychologiques qui se proposent de montrer que les personnages éprouvent le désir mais en même temps la difficulté de la communication.⁸

Pour revenir à notre propos, nous allons présenter brièvement les trois aspects de notre analyse, pour nous tourner ensuite vers l'étude des oeuvres elles-mêmes. Par l'examen des connaissances du narrateur, nous voudrions établir les sources possibles des informations qu'il nous communique dans son histoire pour que nous puissions caractériser la nature de ses connaissances avec plus de précision. Le but de cette analyse serait de montrer dans quelle mesure le narrateur peut avoir, chez Duras, des connaissances objectives, "justifiées" — acquises le plus souvent par la perception immédiate des choses —, et à quel degré le narrateur possède des connaissances "divines" dépassant l'objectivité de la perception. On se heurte ici à un problème théorique concernant le statut du narrateur dans le récit, notamment la question de savoir si le narrateur, en tant qu'organisateur central de la narration, se trouve nécessairement dans la position privilégiée de connaître d'emblée son sujet jusque dans ses moindres détails, ou bien s'il ne peut en avoir, dans certains cas, que des informations restreintes acquises par des moyens qui ne laissent pas supposer chez lui de connaissances "divines". Ces deux théories opposées nous font envisager le problème délicat et très discuté de l'omniscience du narrateur, de tout narrateur, selon plusieurs critiques, qui prétendent qu'on doit postuler l'omniscience du narrateur même dans les cas où ce dernier ne nous offre qu'une vision limitée des choses en feignant délibérément l'ignorance de certains aspects de son histoire.⁹ La question est difficile à trancher d'une manière rassurante pour la simple raison que, le narrateur n'ayant pas de réalité en dehors de la fiction, le lecteur ne peut vérifier ses connaissances non moins fictives. Le seul point de repère pour le lecteur est l'oeuvre même, c'est en elle que s'incarnent les connaissances, les attitudes du narrateur, qu'il soit omniscient ou en partie ignorant; le lecteur ne devrait donc lui attribuer que le degré de

⁶ Voir surtout J.-L. SEYLAZ, *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*; M. BAL, *op. cit.*, sur *Andesmas*.

⁷ Ces problèmes reviennent à peu près dans tous les ouvrages où il est question du style ou de l'analyse globale d'un roman particulier.

⁸ Voir entre autres M. BLANCHOT, *La douleur du dialogue*; H. HELL, *op. cit.*; O. KEMPO, *op. cit.*

⁹ Selon W. KAYSER, "le narrateur romanesque est analogue au dieu (ou aux dieux) omniscient (s) et omniprésent (s)" (*Qui raconte le roman?*, 80). Cf. aussi S. CHATMAN, *Story and Discourse*, 212.

discernement dont il fait preuve dans et par son récit. Pour notre analyse, qui sera fondée sur l'examen des textes mêmes, il nous paraît ainsi indifférent de savoir si le narrateur qui ne se montre pas omniscient sait en réalité tout ce qu'il n'explique pas dans ses paroles. Qu'il soit un simple témoin, comme les personnages, sans aucun privilège de pénétrer les choses dépassant la perception, ou qu'il fasse semblant de ne pouvoir accéder à des connaissances plus profondes, la différence n'est pas pertinente pour nous, car la manière de révéler ces connaissances partielles sera toujours pareille. Pour caractériser le narrateur, nous ne considérerons donc que les données immédiates ou implicites du texte; le narrateur tel qu'il se présente effectivement par les procédés qu'il utilise dans sa narration. Les théoriciens cherchent, d'ailleurs, à définir le terme trop vague d'"omniscience" avec plus de précision; à ce sujet nous nous sommes inspiré surtout des travaux de Friedman, de Booth et de Chatman qui établissent plusieurs types d'omniscience selon les domaines et la profondeur des connaissances du narrateur.¹⁰ Pour notre part, nous croyons, comme il ressort de leurs études, que le terme "omniscience" devrait signifier non la quantité illimitée des connaissances mais plutôt leur nature; donc des connaissances qui ne peuvent être acquises par des moyens objectifs, justifiables dans la narration. C'est dans cet esprit que nous essayerons de trouver dans nos analyses quelques critères logiques qui permettent de faire la distinction entre les connaissances objectives et les différents degrés d'omniscience et que nous tâcherons de donner une image plus nuancée du savoir du narrateur dans les récits durassiens.

Les connaissances — objectives ou "divines" — du narrateur constitueraient alors les éléments de l'histoire que celui-ci nous raconte (le "discours référentiel" de Todorov)¹¹. Du point de vue de la participation intellectuelle ou affective du narrateur à son propre récit, ce plan de la narration pourrait être considéré comme un plan "neutre"¹² où le narrateur raconte ce qu'il trouve nécessaire pour la transmission de son histoire. Les récits de Duras nous offrent effectivement nombre de constatations qui indiquent un événement, surtout extérieur, avec ses participants, et qui précisent quelques circonstances comme le lieu ou le temps. Toutefois, l'attitude du narrateur n'est pas toujours aussi neutre envers son histoire, car de temps en temps il dépasse les limites imposées par lui-même en commentant, qualifiant, expliquant certains événements, certains spectacles, en les comparant à d'autres ou en établissant des relations entre un élément concret de l'histoire et des domaines abstraits de la vie. Comme dit Genette: "La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste 'peut-être',

¹⁰ N. FRIEDMAN, *op. cit.*, surtout 1169—1174; 1176—1178; W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, 160—164; S. CHATMAN, *op. cit.*, surtout 211—219.

¹¹ Appelé aussi "discours transitif", T. TODOROV, *Poétique*, 109—110.

¹² *Ibid.*, 110.

la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame [dans celle du récit] un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire."¹³ Ainsi, à côté de la simple narration, apparaîtra un autre plan dans le récit, celui des commentaires subjectifs les plus variés, formulés éventuellement dans un langage qui est lui-même plus expressif, plus affectif, voire un langage poétique. Cette opposition entre deux plans, celui de l'histoire, qu'on pourrait considérer comme un plan objectif dans son ensemble, et celui des commentaires subjectifs se retrouve chez d'autres théoriciens, comme Todorov, qui parle de deux registres de la parole : le discours référentiel et le discours littéral, abstrait ou figuré dont la "présence simultanée caractérise un certain style, l'opposant à l'écriture 'sobre' et 'neutre', à l'écriture transparente".¹⁴ Nous croyons qu'on pourrait inclure dans le discours non-référentiel les registres de la parole que Todorov rattache à l'énonciation, notamment le discours évaluatif et le discours émotif, qui doivent indiquer à leur tour le langage subjectif du narrateur.¹⁵ Ce sont donc ces commentaires subjectifs, souvent poétiques chez Duras, et opposant son écriture à l'écriture "sobre et neutre", qui retiendront notre attention à cette étape de l'analyse. Quant aux commentaires du narrateur en général, on peut en trouver des informations précieuses surtout chez Booth et Chatman ; ces deux théoriciens proposent un classement des commentaires selon les principaux types de leur contenu et selon leur rôle dans la narration.¹⁶ Dans notre analyse de la subjectivité chez Duras — vu le caractère souvent poétique des remarques — il nous a pourtant semblé révélateur d'examiner les commentaires d'un point de vue formel aussi pour pouvoir indiquer le dépassement plus ou moins grand et surprenant de la neutralité, de l'objectivité de l'histoire. C'est avant tout selon certains rapports logiques s'établissant entre un élément de l'histoire et le commentaire prononcé à son propos que nous allons classer les remarques subjectives du narrateur, sans pour autant négliger le contenu de ces remarques. Plusieurs fois, nous allons nous référer à quelques figures de rhétorique récurrentes, mais dans les cadres de la présente étude, il serait impossible d'entreprendre une analyse rhétorique exhaustive des commentaires, ce qui serait certainement très intéressant dans un roman comme *Moderato Cantabile*.

Ces commentaires expriment donc la subjectivité du narrateur lors de la narration de son histoire, mais celle-ci n'est pas la seule subjectivité qui puisse apparaître dans le récit neutre des événements. Un éloignement de ce plan

¹³ G. GENETTE, *Frontières du récit*, 162. Genette parle ici de l'opposition établie entre récit et discours par É. BENVENISTE, dans *Les relations de temps dans le verbe français*. Nous avons emprunté cette définition de Genette pour l'employer dans une opposition, de portée moins étendue, entre la narration neutre des événements et les commentaires du narrateur.

¹⁴ T. TODOROV, *Poétique*, 110.

¹⁵ *Ibid.*, 114—115.

¹⁶ W. C. BOOTH, *op. cit.*, surtout 169—209 ; S. CHATMAN, *op. cit.*, surtout 228—

neutre, objectif peut se faire également dans un autre sens, dans celui de la subjectivité des personnages, dont les visions, les pensées peuvent intervenir dans la narration de l'histoire, de sorte que certains événements peuvent être présentés au lecteur indirectement, à travers les yeux, la conscience des héros. C'est alors que nous nous tournons vers le problème du point de vue, la question la plus discutée, peut-être, dans toute la théorie de la narration,¹⁷ et qui se pose, d'ailleurs, avec acuité dans les romans de Duras, où l'alternance souvent rapide des perspectives concourt aussi à l'atmosphère particulière des récits. Sur ce point, les études de Lubbock et de Booth nous ont été très utiles pour avoir une vue d'ensemble sur ce problème et pour reconnaître son importance capitale dans le récit.¹⁸ Quant aux types fondamentaux du traitement des points de vue, nous avons puisé surtout dans la théorie des visions de Todorov¹⁹ et dans celle des focalisations de Genette,²⁰ qui nous a inspiré sur un autre point même, notamment sur la nécessité d'une distinction très nette — et pas toujours observée — entre "le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative" et le narrateur, bref, entre "qui voit ?" et "qui parle ?".²¹ C'est dans cet esprit, croyons-nous, qu'on peut concilier, entre autres, deux choses souvent opposées dans les théories; l'omniscience du narrateur et la transition au point de vue limité d'un personnage ne s'excluent pas, car elles appartiennent à deux plans différents, celui des connaissances du narrateur et celui de la perspective du héros. Booth va même jusqu'à affirmer que "le choix du point de vue le plus rigoureusement limité ne permet pas d'éluder l'omniscience";²² en effet, le narrateur qui est capable de nous présenter son histoire comme elle est reflétée dans la conscience de quelqu'un ne peut être qu'omniscient, bien qu'il ne veuille pas toujours "profiter" de ce privilège pour faire valoir son propre point de vue. En revanche, un narrateur qui n'a que des connaissances restreintes, limitées au monde immédiatement perceptible, peut également organiser son récit à partir des visions de ses personnages, ce qui semble justifier le traitement séparé des connaissances et des points de vue aussi, malgré leur interdépendance étroite incontestable. Évidemment, la transition au point de vue du héros peut s'effectuer à différents degrés, car le narrateur peut affirmer sa présence par des moyens divers, comme l'emploi de son propre langage — ses commentaires — ou l'indication explicite du passage à la conscience du personnage. A ce sujet, nous avons eu recours surtout à la théorie de Genette sur le "récit de paroles", qui présente les différentes formes

¹⁷ Pour une vue d'ensemble des principales théories, voir F. VAN ROSSUM-GUYON, *Point de vue ou perspective narrative*.

¹⁸ P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, surtout 251—264; W. C. BOOTH, *op. cit.*, surtout 149—165.

¹⁹ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, 141—143; T. TODOROV, *Poétique*, 116—123.

²⁰ G. GENETTE, *Figures III*, 203—224.

²¹ *Ibid.*, 203.

²² W. C. BOOTH, *Distance et point de vue*, 109.

du passage au discours — prononcé ou intérieur — des personnages avec l'intervention de moins en moins sensible du narrateur jusqu'à son effacement dans le discours direct.²³ C'est donc selon les problèmes esquissés ci-dessus que nous essayerons d'examiner les points de vue dans les romans de Marguerite Duras. A notre connaissance, la perspective narrative, telle qu'elle se présente dans l'ensemble des oeuvres de l'auteur, a fait l'objet d'un seul article compréhensif, celui de Jiří Šrámek,²⁴ dont les idées nous ont inspiré dans notre travail, mais dont nous n'admettons pas nécessairement l'approche ni la classification.

Notre choix des textes à examiner porte sur les écrits qualifiés de "roman" ou de "récit" par la romancière elle-même, donc à partir des *Impudents* (1943) jusqu'à *L'Amante anglaise* (1967), et nous ajoutons à cette série trois oeuvres ultérieures: *Détruire dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970) et *L'Amour* (1971), qui n'ont pas été "surnommées" comme les oeuvres précédentes, mais qui, selon le consensus, peuvent être considérées encore comme des romans ou des récits. On sait que les ouvrages publiés sous forme de livre après l'année de la parution de *L'Amour*, et qui sont en réalité des scénarios, indiquent déjà une nouvelle étape dans la carrière de Marguerite Duras, une carrière cinématographique de plus en plus marquée (dont les racines plongent, d'ailleurs, dans un passé plus lointain). Ces livres récents, qualifiés donc de "scénarios" ou de "texte théâtre film", comme *India Song* (1973), seront exclus de notre analyse. Parmi les récits proprement dits, nous allons porter une attention particulière sur ceux de la deuxième période dans l'oeuvre de l'écrivain, car c'est dans ces romans que se révèlent le mieux les techniques les plus durassiennes de la narration, et, à travers elles, l'univers romanesque de l'auteur. Il y aura, pourtant, un récit privilégié parmi tous les autres qui occupera un rôle central dans notre ouvrage: c'est *Moderato Cantabile*, déjà tant de fois discuté, qui nous servira de modèle pour nos analyses de l'ensemble des oeuvres. Notre choix est tombé sur ce roman pour cette raison que *Moderato Cantabile*, un récit très original et d'une grande valeur, condense en lui l'art de Duras; il marque un tournant dans l'oeuvre et annonce les traits caractéristiques de la narration des romans ultérieurs, de sorte que, par sa richesse, il se prête facilement à une analyse microscopique dans le domaine des techniques narratives. C'est à travers les principaux aspects de la narration relevés dans *Moderato Cantabile*, et avec les mêmes méthodes, que nous allons présenter ensuite — sans nous en tenir d'ailleurs à un ordre chronologique rigoureux — l'évolution des techniques narratives dans l'ensemble des romans de Marguerite Duras.

²³ G. GENETTE, *Figures III*, 189—203. Cf. aussi S. CHATMAN, *op. cit.*, 196—209; R. FOWLER, *Linguistics and the Novel*, 97—114.

²⁴ *Op. cit.*, à la note 2.

La narration dans *Moderato Cantabile*

La nature des connaissances du narrateur¹

Les quelques critiques qui traitent de la narration dans *Moderato Cantabile*² sont plus ou moins d'accord pour dire que le narrateur de ce roman est un narrateur objectif qui, loin d'être omniscient, nous présente les choses comme il les perçoit, sans vouloir les pénétrer pour nous en donner une explication plus profonde. Pour notre part, nous considérons que ces remarques sont en partie justes, mais en même temps peu nuancées, car elles semblent négliger les cas assez nombreux où le narrateur ne s'arrête pas à une simple constatation de faits visibles ou audibles, comme dans les exemples suivants: *L'enfant tremblait (...) d'avoir eu peur.* (14) ou *Le vin aidant sans doute, le tremblement de la voix avait (...) cessé.* (25), où le narrateur nous donne l'interprétation d'un comportement ou d'une situation en s'appuyant, il est vrai, sur des signes extérieurs (l'enfant tremble devant son professeur de piano, Anne Desbaresdes, en train de boire, parle d'une voix tremblante). Et que dire, surtout, des observations "audacieuses" comme: *Anne Desbaresdes mentit.* (25), *Elle (...) se souvint (du crime) et pâlit.* (33), où un processus mental est évoqué avec une certitude étonnante de la part d'un narrateur qui ne se laisserait guider que par ses perceptions pour créer une vision extérieure et objective de ses personnages. Les exemples de cette sorte nous ont amené à examiner de plus près la nature des connaissances du narrateur dans deux domaines principaux: d'une part, les connaissances qui ont pour source la perception immédiate, d'autre part, celles qui résultent d'un dépassement de la perception sous forme d'interprétations ou de conjectures.

D'une manière générale, le narrateur de *Moderato Cantabile* s'en tient

¹ Pour les éditions consultées des romans de Duras, voir notre bibliographie.

² En effet, concernant la narration dans *Moderato Cantabile*, il n'y a que des remarques éparses dans les articles, entre autres: L. BISHOP, *op. cit.*; R. A. CHAMPAGNE, *An Incantation of the Sirens. The Structure of Moderato Cantabile*; J. W. KNELLER, *Elective Empathies and Musical Affinities*; G. PICON, *Moderato Cantabile dans l'oeuvre de Marguerite Duras*; J. ŠRÁMEK, *op. cit.* (qui analyse surtout la relation de l'action indirecte (meurtre) avec l'action directe parallèle (conversations)); V. L. WEISS, *Form and Meaning in Marguerite Duras' Moderato Cantabile*.

effectivement à la perception pour nous informer des événements et des personnages. Comme dit Bernard Dort: "Les héros de Marguerite Duras sont posés devant nous sans être qualifiés."³ Les personnages agissent, ils parlent surtout, mais ni les raisons de leurs actions ni leur psychologie ne sont vraiment explicitées par le narrateur, et à la fin du récit, le lecteur aura le sentiment d'avoir eu des relations passagères, avec des gens qui lui sont restés en quelque sorte étrangers. En contrepartie, le narrateur organise son récit de façon que nous puissions suivre les événements de tout près, observer du moins les gestes, les comportements des personnages principaux ou écouter leurs paroles.

En effet, pendant tout le récit, nous avons l'impression que le narrateur-témoin se trouve sur les lieux des événements,⁴ sur les quelques lieux qui composent alternativement l'espace de l'histoire (la chambre de Mademoiselle Giraud, le café, le boulevard de la Mer, la maison et le jardin d'Anne), et il est rare que le narrateur fasse allusion à des lieux plus éloignés; si oui, il les évoque en général par le truchement de signes perceptibles: *Déjà, des rues voisines une rumeur arrivait* (113), *La sirène retentit (...) assourdissant la ville entière.* (58), *Le vent de la mer circule toujours à travers la ville* (101). Le plus souvent, le champ de perception du narrateur est restreint et bien circonscrit, l'espace extérieur à ce champ ne se faisant marquer que par un signe (cf. bruits) ou par l'apparition ou la disparition de quelqu'un ou de quelque chose: au milieu de la leçon de piano un cri de femme retentit dans la rue: *En bas, quelques cris (...) indiquèrent la consommation d'un événement inconnu.* (17), la sirène de l'arsenal annonçant la fin du travail s'entend dans le café même, des gens entrent de la rue, des remorqueurs passent régulièrement, Anne a quitté *le champ où il* (Chauvin) *se trouvait* (115). On ne se rend pas vraiment compte de ce qui se passe en dehors de ces lieux dès lors que l'extérieur semble coupé du lieu en question; pendant les entretiens d'Anne et de Chauvin, le narrateur ne parle de l'enfant, qui joue au bord de la mer, que lorsqu'on l'aperçoit, à partir de l'intérieur du café, à travers la porte ouverte: *L'enfant arriva dans l'encadrement de la porte, (...) s'en alla de nouveau.* (54), *Il se dirigea vers le soleil de la porte, (...) disparut sur le trottoir.* (24). Cette séparation des lieux — particulièrement frappante dans la scène du diner, où Chauvin rôde devant le parc pendant qu'Anne doit subir les supplices du diner élégant — est marquée avec insistance tantôt par des verbes de mouvement: *l'enfant surgit* (27, 61, 81, 88), *Des voix (...) montaient du quai* (15), tantôt par toute une gamme d'adverbes ou de locutions adverbiales qui indiquent le lieu d'une manière relative à un point de repère: *ailleurs* (11, 114), *dehors* (40, 43, 52, 60, 92, 107), *en bas*

³ Citation des Lettres Nouvelles, mars 1955, par B. PINGAUD, *Voici dix romanciers...*, 43.

⁴ Il est intéressant de noter que le temps verbal employé dans la plus grande partie du roman n'est pourtant pas le présent; sauf la scène du dîner qui est racontée surtout au présent, le récit est au passé, le narrateur gardant ainsi plus de distance envers son sujet et le lecteur à la fois.

(17, 72, 74), *de loin* (30, 106), *très près* (40), *l'autre bout* (de la ville, du quai) (23, 31), *au-delà* des stores blancs (96), *sur la gauche* du quai (16), etc. Dans quelques cas, on a même l'impression que le lieu s'ouvre devant les yeux du spectateur: *Le môle dépassé, le boulevard de la Mer s'étendait* (34), *après avoir dépassé le premier môle, (...) à partir duquel s'ouvrirait la ville* (51), *après le premier môle le boulevard de la Mer se profila* (89). Donc, l'espace est organisé à partir de certains angles de vue, de visions bien déterminées qui élargissent et rétrécissent alternativement le champ des connaissances du narrateur portant sur les choses perceptibles. Sauf quelques exceptions, auxquelles nous reviendrons plus tard, il n'est question, effectivement, que de ce qui est en train de se passer devant nos yeux, parfois avec une limitation même plus poussée de la vision à un endroit très précis, comme c'est possible à l'aide de la caméra dans un film: entre les paroles des protagonistes, *Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte.* (11), *Le couchant (...) atteignait le visage de cet homme.* (33), *L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant.* (35), *Il posa sa main (...) sur la table, dans l'écran d'ombre que faisait son corps.* (109)⁵

Ces derniers exemples anticipent, d'ailleurs, sur certains traits de la présentation des personnages, et indiquent déjà le centre d'intérêt que sont les personnages pour le narrateur de ce récit, car, évidemment, les relations spatiales ne servent que de cadre, d'arrière-plan aux événements. En effet, les lieux ne sont guère décrits d'une manière traditionnelle — sauf quelques constatations plutôt neutres, marquant à la fois des circonstances, comme: *Le café était plein. Les hommes buvaient leur vin aussitôt servi* (78). *L'heure était creuse, le café encore désert.* (38) — et c'est à juste titre que certains critiques parlent de lieux neutres et abstraits chez Duras.⁶ S'il y a tout de même une sorte de description du décor, elle concerne presque uniquement le temps qu'il fait, souvent pour introduire un chapitre: *Les éclaircies étaient moins rares, plus longues.* (51) ou, surtout, le temps qui passe et rappelle chaque fois à Anne et à Chauvin que la fin de leur rencontre approche: *on voyait le soleil se coucher dans la mer, le ciel qui flambait* (31), *Les quais s'éclairèrent de leurs hauts lampadaires.* (85), *Comme souvent au crépuscule, le ciel s'immobilisa* (112), etc. Certains effets de bruits s'ajoutent aux signes visibles pour ponctuer la durée: les gammes et la sonatine répétées pendant les leçons, le bruit de la mer et les cris venant de la rue qui interrompent la musique, et, surtout, lors des conversations au café, la radio, le ronronnement des bateaux qui passent régulièrement et la sirène, comme un leitmotiv, annonçant la fin du travail et impliquant que Chauvin et Anne doivent se quitter bientôt: *Une sirène retentit* (30), *Une autre sirène*

⁵ La technique de la caméra est souvent mentionnée dans les critiques sur Duras. A propos de *Moderato Cantabile*, cf. L. BISHOP, *op. cit.* 227; R. A. CHAMPAGNE, *op. cit.* 987; V. L. WEISS, *op. cit.* 85.

⁶ Cf. A. HOOG, *The Itinerary of Marguerite Duras*, 73; G. LUCCIONI, *Marguerite Duras et le "roman abstrait"*.

retentit, plus faible que la première (31), Foudroyante, la sirène retentit. (46), La sirène retentit, égale et juste (58), La sirène retentit, énorme (112).

Au milieu de ce décor dépouillé et plutôt schématique, l'attention est dirigée en premier lieu sur les personnages, sur leur comportement et leurs conversations. Cependant, la technique de la présentation des personnages est semblable à celle de la caractérisation de l'arrière-plan; au lieu de nous offrir des descriptions exhaustives, le récit des rencontres d'Anne Desbaresdes et de Chauvin abonde en impressions qui atteignent surtout la vue ou l'ouïe,⁷ créant ainsi une image "par touches de couleurs" — selon les propres termes de Duras — des protagonistes et des situations.⁸

D'une manière générale, c'est la perception par la vue qui prédomine dans ce récit, et cela nous paraît tout à fait naturel, la vue étant la plus importante de nos facultés de perception. Il serait plus intéressant par contre d'examiner les types de choses vues que le narrateur considère comme des informations nécessaires à donner au lecteur. Déjà à propos du décor, nous avons relevé les signes visibles du temps qui s'écoule, surtout ceux qui concernent la lumière baissante du jour, la couleur changeante du ciel, les éclairages, les ombres. Pour ce qui est des personnages, en opposition avec l'image peu exacte que nous en recevons, il y aura une observation minutieuse des visages, des gestes, des mouvements, des rapprochements et des éloignements des personnages: *lui aussi avait pâli* (38), *Sa bouche à lui fut humide d'avoir bu et elle eut à son tour, dans la douce lumière, une implacable précision.* (55), *la brise (...) fit frémir l'herbe des cheveux de cet enfant* (71), *Elle s'adossa de tout son buste à la chaise, d'un mouvement entier* (55), *La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table.* (114), etc.

L'importance de la perception par l'ouïe a été déjà suggérée plus haut quand nous avons passé en revue brièvement les bruits que peuvent entendre les personnages et le narrateur. Mais dans ce domaine des choses entendues, il en est une qui l'emporte sur toutes les autres et qui constitue par sa nature différente un cas tout à fait spécial et de portée essentielle pour la narration; ce sont, bien entendu, les paroles des personnages, dans notre cas, les dialogues d'Anne et de Chauvin, les bribes de conversation entre Anne et son enfant, Anne et Mademoiselle Giraud ou la patronne du café, ou encore entre Anne et les invités du dîner; ou peut ajouter à cela les paroles reproduites quelquefois plus librement par le narrateur.⁹ Ce qui est particulier en ce sens dans *Moderato Cantabile*, c'est la quantité proportionnelle et, parallèlement, l'importance des dialogues par rapport à la narration proprement dite. Les dialogues doivent

⁷ Cf. pourtant l'odeur enivrante des magnolias (chapitre VII).

⁸ "Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation (...) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. (...) J'appelle cette méthode qu'est la mienne descriptions par touches de couleur." (dans B. L. KNAPP, *op. cit.*, 655).

⁹ Voir notre analyse des points de vue dans *Moderato Cantabile*.

constituer plus de la moitié du texte (même les deux tiers, peut-être), et cela montre en soi que leur rôle n'est pas négligeable dans ce récit, car une grande partie des informations concernant les personnages viennent de leurs propres paroles, et doivent être considérées ainsi comme des informations authentiques. Mais la véritable importance des dialogues réside dans le fait qu'ici c'est au cours des conversations au café que se développe l' "intrigue", l'histoire de l' "adultère psychologique" d'Anne Desbaresdes avec Chauvin,¹⁰ tandis que la narration, à part quelques événements cruciaux, certes, comme le crime, le dîner et, peut-être, la dernière rencontre, contient peu d'éléments qui puissent faire avancer considérablement l'action vers son dénouement. Les parties proprement narratives, loin d'être insignifiantes, concourent plutôt à situer les dialogues, à constituer les éléments de la scène et de l'atmosphère dans laquelle se déroulent les conversations. Comme, d'entrée de jeu, nous nous sommes proposé de caractériser la narration proprement dite, nous n'allons pas nous attarder sur la problématique des dialogues qui entraînerait, surtout à propos de *Moderato Cantabile*, des questions d'ordre psychologique, et mettrait l'analyse sur un autre plan, celui des personnages, de leurs manières de penser et de s'exprimer, sans parler du système des images et des éléments symboliques dans leurs conversations.¹¹

Jusqu'ici, nous avons donc essayé d'examiner la perception — en tenant compte de la fonction particulière du dialogue — comme la source la plus importante des connaissances du narrateur toujours présent sur les lieux des événements. Avant de poursuivre l'analyse dans un domaine qui serait déjà celui des interprétations, nous voudrions souligner le rôle privilégié de la perception d'un autre aspect encore. Car, au cours du récit, ce n'est pas seulement de l'objet de la perception, de la chose vue ou entendue que le lecteur prend connaissance par l'intermédiaire du narrateur; nous sommes également les témoins de nombreux actes de perception de la part des personnages. Beaucoup de phrases ont pour prédicat un verbe ou une expression comme: *écouter* (73, 75, 79), *regarder* (au moins 33 fois sur les 115 pages) ou les synonymes de ce dernier: *contempler* (32, 34, 76), *observer* (87, 88), *fixer* (34, 62, 86), *scruter* (19, 48, 107), *inspecter* (37), *examiner* (108), *reconsidérer* (10), *lorgner* (34), *suivre des yeux* (37, 110), *porter les yeux sur* (114), *lever un regard vers* (110), *glisser un regard vers* (71), *quitter des yeux* (33, 42), *ses yeux revinrent* (43), enfin *voir* au sens de 'regarder', 'examiner' (42, 55, 63, 86): *Il s'attarda (...) à voir (...) ses épaules* (42). Ces verbes-là expriment chez les personnages une action volontaire de voir quelque chose, une action qui est en même temps perceptible pour le narrateur. D'autres prédicats, un peu moins fréquents, du type *entendre* (58,

¹⁰ A. CISMARU, *Salvation through Drinking in Marguerite Duras' Short Stories*, 494.

¹¹ Sur le caractère et le rôle des dialogues dans *Moderato Cantabile*, voir entre autres L. BISHOP, *op. cit.*, H. HELL, *op. cit.*, J. ŠRAMEK, *op. cit.*

82, 114 — deux fois), voir (24, 61, 62, 63, 67, 89, 115), avec des synonymes comme: *remarquer* (46, 48, 52, 106), *apercevoir* (21, 94, 106), et des verbes de sens plus complexe et plus abstrait: *s'apercevoir* (26, 88), *reconnaître* (61, 62), *s'assurer* (11, 54) signifient plutôt une perception involontaire à laquelle peut s'ajouter le processus mental de la reconnaissance de l'objet perçu. Comme, à part la perception elle-même, il s'agit ici de processus internes, ces derniers exemples soulèvent une nouvelle fois le problème de la source des connaissances du narrateur; nous y reviendrons donc un peu plus loin.

L'essentiel, pour le moment, est de reconnaître que l'acte de perception, volontaire ou non, constitue, par sa fréquence exceptionnelle, une partie considérable de la narration et s'élève, pour ainsi dire, au rang de l'événement, de l'action qui fait avancer le cours du récit. *Moderato Cantabile* présente une histoire plutôt mince, avec peu d'aventures au sens traditionnel du terme, il n'est donc pas étonnant que le jeu subtil des regards soit revêtu d'une telle importance pour indiquer les rapports changeants des personnages, et qu'il acquière, à l'instar des dialogues, un rôle communicatif très marqué.

Le rôle privilégié de la perception comme source de connaissances pour le narrateur semble incontestable, pourtant le narrateur ne s'arrête pas à un simple enregistrement des phénomènes perceptibles; il dépasse plus ou moins les limites de la perception et nous informe non seulement des comportements ou des paroles des personnages, mais aussi de certains processus internes qui se laissent deviner au-dessous de la surface visible. Le lecteur peut alors se poser la question de savoir si, dans *Moderato Cantabile*, on n'a pas affaire toutefois à un narrateur omniscient au sens traditionnel du terme, car, après tout, nous apprenons parfois même les pensées de quelqu'un; ainsi *la patronne comprit qu'elle n'aurait pas si vite l'explication qu'elle désirait* (24) indique le processus mental de comprendre, et explicite le contenu d'une pensée, difficile (ou impossible) à déduire d'une manière univoque à partir des circonstances extérieures données.

Néanmoins, ce narrateur, bien qu'il se permette des commentaires sur la conscience des personnages, ne témoigne pas en général de connaissances communément attribuées au narrateur omniscient. C'est à peine s'il nous donne des renseignements directs et cohérents des conditions dans lesquelles vivent Anne et Chauvin, des couches sociales auxquelles ils appartiennent, de leurs activités de tous les jours, de leur psychologie, ni même de ces choses relativement simples comme le physique ou les vêtements des protagonistes; il y fait quelques allusions, sans plus.¹² Il semble qu'il ne considère que certains aspects soit des processus internes soit des circonstances générales, et là encore, il prend comme point de départ, le plus souvent, la situation à un moment donné

¹² Pour le statut des personnages dans les récits, pour certains thèmes constants ayant trait à leur psychologie (amour, révolte, folie), voir J. ŠRAMEK, *Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras*.

des événements. Pour une large part, les connaissances préalables sont exclues : nous apprenons les choses en leur temps à mesure que l'histoire se développe (cf. par exemple, à la page 57, les paroles de l'homme jusque-là anonyme : *Je m'appelle Chauvin.*).

Avant de considérer d'une façon plus détaillée les connaissances provenant d'un dépassement de la perception, nous voudrions souligner un autre trait de caractère du narrateur dans *Moderato Cantabile* qui le distingue sensiblement du narrateur appelé omniscient. Tandis que le narrateur omniscient semble sûr de lui-même, de la justesse de ses remarques, le narrateur de *Moderato Cantabile* ne le paraît pas toujours. Quelquefois, déjà à propos d'une chose en principe perceptible, mais cachée devant ses yeux, le narrateur avoue son ignorance en se justifiant du même coup : (ce à quoi jouait l'enfant) *était indiscernable à cette distance* (31) ou *Peut-être alors pleura-t-il, mais le crépuscule trop avancé déjà ne permit d'apercevoir que la grimace ensanglantée et tremblante de son visage et non plus de voir si des larmes s'y coulaient.* (21). Mais surtout, lorsqu'il se propose de commenter un fait au-delà de la perception, souvent il hésite à porter un jugement catégorique, il prend alors des précautions devant les apparences, exprimant ainsi ses incertitudes, ses doutes concernant la vérité de ces apparences et ses propres possibilités de connaître cette vérité. Son langage reflète abondamment ces doutes et le caractère plutôt hypothétique des énonciations ; une liste plus ou moins complète de la présence répétitive de certains adverbes et de quelques tournures verbales peut bien illustrer l'attitude du narrateur vis-à-vis des choses et des personnages, notamment la distance qu'il prend pour apprécier éventuellement un phénomène : *sans doute* (25, 29, 34, 35, 40, 52, 106), *peut-être* (12, 21, 44, 66, 72, 114), *apparemment* (19, 20, 42), *comme si* (20, 30), *sembler* (16), *paraître* (34, 73), *avoir l'air* (28, 66), *devoir* (29, 31, 48, 49, 96), *on aurait pu le croire encore meilleur* (105), *il n'est pas impossible que* (98). Les phrases comme celles citées plus haut ou : *sa tête se pencha un peu de la manière, peut-être, d'en convenir* (12), *voici le commencement de la nuit tardive et froide. Il n'est pas impossible que cet homme ait froid.* (98), etc. nous montrent un narrateur qui n'aime pas juger trop hâtivement, et qui fait au lecteur l'impression de vouloir plutôt rester dans le vague.¹³

Quels sont donc les domaines dans lesquels le narrateur "ose" faire des observations sans l'appui direct de la perception ? Et quelles sont alors les sources du discernement plus profond du narrateur ? Quant à son rapport aux personnages — nous l'avons suggéré plus haut — le narrateur ne nous offre pas de vue d'ensemble de leur vie intérieure ; son attention se dirige plutôt sur

¹³ Ce type de discours, appelé "discours modalisant" par T. TODOROV (*Poétique*, 115) fait partie, dans son système, du discours "qui se réfère à son procès d'énonciation" (*ibid.*, 114) ; il est donc une manifestation du narrateur dans le récit. C'est l'avis aussi de J. LINTVELT (cf. "discours modal", *op. cit.*, 66) et de R. FOWLER (cf. "modality", *op. cit.*, 42—44). Dans notre opposition entre connaissances et commentaires, il est, peut-être, plus convenable de parler à ce propos de connaissances.

certain aspects de leur psychologie, et là aussi nous recevons une image fragmentée, composée d'impressions, de déductions reposant sur un signe externe du comportement, de tentatives d'explications intermittentes au travers d'un dialogue tout aussi fragmenté. Il est donc intéressant de voir d'une part sur quoi portent de préférence ces impressions, ces déductions. D'autre part, on doit reconnaître dès le début que, malgré le dépassement de la perception par certaines interprétations, cette dernière, qu'elle soit explicite ou implicite dans le contexte, reste une condition nécessaire pour quelques types d'observations de ce genre, et finalement, dans ces cas-là, elle peut être considérée comme la source de connaissances du narrateur. Il s'ensuit que l'analyse devra tenir compte également du rôle de la perception dans les remarques du narrateur sur la psychologie des personnages. D'ailleurs, ces deux choses, notamment le contenu d'une observation et son rapport avec la perception, ne peuvent être séparées d'une manière rigoureuse, car pour certains aspects de la psychologie, comme les sentiments, la présence d'un signe extérieur quelconque est bien possible, souvent tout à fait évidente (et ce signe peut être explicité par le narrateur), mais il serait très difficile ou même impossible de trouver un signe extérieur qui corresponde à un processus interne comme la pensée ou la mémoire. Pour cette raison, nous prendrons comme point de départ, dans notre classement du contenu des observations, la présence ou l'absence de signes externes explicites dans le texte, ou en d'autres termes, le dépassement de plus en plus radical de la perception directe par le narrateur, et c'est conformément aux différentes étapes (signes externes explicites; signes externes absents mais implicites; signes externes absents car impossibles) que nous essayerons d'établir les domaines sur lesquels portent les connaissances du narrateur.

Un dernier problème concernant le classement des observations proposé ci-dessus réside dans la difficulté de définir avec exactitude ce qu'on pourra considérer comme un "signe externe explicite".¹⁴ Il nous semble que d'un côté la chose est assez évidente: quand le narrateur fait des observations qui prennent leur source dans la perception, la dépassant en même temps, et lorsque ce narrateur a l'intention de rendre ce fait explicite, il mentionne, dans le proche contexte, un phénomène visible ou audible, comme une expression du visage, un geste, un mouvement, l'inflexion de la voix, qui lui a servi de point de départ pour des constatations, des interprétations renvoyant à un processus interne ou à une situation plus complexe. Le problème se pose plutôt — nous semble-t-il — du côté de la relation logique entre le signe externe et le processus interne auquel il se réfère, en quelque sorte. Dans *L'enfant tremblait (...)* d'avoir eu peur. (14), le verbe *tremblait* peut être considéré comme exprimant un signe perceptible pour le narrateur, qui interprète ce mouvement (en

¹⁴ *Signe* sera employé ici au sens quotidien du terme: "quelque chose qui est là pour représenter autre chose" (A. J. GREIMAS—J. COURTÈS, *Sémiotique*, 350).

s'aidant de la situation, certainement) comme celui indiquant la peur de l'enfant devant son professeur de piano tout en colère. Il apparaît que nous avons affaire à un signe provenant d'un état de conscience; le signe existe parce que cet état de conscience existe pour le moment. On pourrait transformer la phrase en disant: 'L'enfant tremblait à cause de la peur / parce qu'il avait eu peur.' Dans la phrase suivante, par contre, cette transformation serait impossible, ou du moins forcée; pour *Elle lui caressa distraitement les cheveux.* (27), on ne dirait pas qu'Anne caressa les cheveux de son enfant parce qu'elle était distraite; l'adverbe *distraitement* qualifie très bien l'action de caresser les cheveux sans que cet état de conscience puisse la faire naître. Peut-on, malgré cela, considérer l'action *caressa* — fait visible pour le narrateur — comme un signe de la distraction d'Anne? Car ici c'est plutôt la manière de caresser et non pas le fait même qui indique la distraction, et dans cette situation-là le signe, plus ou moins autonome dans d'autres cas, en ce qui concerne son rapport au processus auquel il se réfère, ne peut plus être conçu séparément du processus interne qu'il est censé indiquer; ainsi les deux choses finissent par coïncider, on ne pourrait plus parler alors d'un signe autonome.

Évidemment, même dans ce cas-là, il continue d'être vrai que le narrateur s'appuie en quelque sorte sur la perception pour dire quelque chose sur un processus interne, seulement la nature de ses appréciations des faits perçus sera différente dans les deux cas. Étant donné que, dans notre première phrase, le fait de trembler pourrait renvoyer à une variété de processus internes, ce signe donne lieu à une interprétation plus ou moins dans les limites des interprétations conventionnelles possibles, donc plus ou moins libre en même temps (ici: peur, mais peut-être colère, joie, etc.). Par contre, la deuxième phrase présente l'expérience perçue sous forme d'une constatation plus objective, suggérant que le processus interne et le comportement correspondant sont dans un rapport nettement plus étroit et à la fois moins équivoque. Ce manque de liberté relatif se fait sentir aussi sur le plan de la formulation verbale de ces processus; le narrateur a recours à une expression simple, concise, sans d'autres qualifications à part l'élément indiquant le processus même; ce sont des expressions, pour ainsi dire, stéréotypées qui traduisent des processus internes se manifestant dans des comportements conventionnels, ce qui exclut normalement toute autre interprétation.

Dans *Moderato Cantabile*, on peut relever nombre d'exemples pour illustrer les deux séries d'observations ayant recours explicitement à la perception. D'une part, on trouvera celles où le signe externe garde une autonomie relative invitant le narrateur à lui attribuer une signification possible (cf. son caractère d'événement autonome, souvent exprimé par un passé simple; cf. aussi le fait qu'à plusieurs reprises le signe apparaît, grammaticalement, sous forme de proposition, quelquefois principale, dans une phrase complexe, enfin la possibilité assez évidente d'une transformation marquant un rapport causal entre le

processus interne et sa manifestation, cette dernière étant le résultat du processus en question): *Anne Desbaresdes s'adossa à sa chaise, s'abandonna au répit que lui laissait sa peur.* (40), *Le même trouble que la veille ferma les yeux d'Anne Desbaresdes lui fit, de même, courber les épaules d'accablement.* (54), *Le même émoi la brisa, lui ferma les yeux.* (59), *Elle s'arrêta* (de parler), *les yeux encore fermés par la peur.* (59), *Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autre raison que la peur* (59), *Les petits pieds (...) se frottèrent l'un contre l'autre dans la colère.* (70), *Elle examina le café, puis lui (...), implorant un secours* (108).

D'autre part, nous aurons les constatations où le signe externe perd cette autonomie, car il n'y a qu'une seule interprétation possible dans la mesure où certains comportements et certains processus internes sont conventionnellement associés par le spectateur (cf. surtout les constructions 'verbe + complément circonstanciel de manière' indiquant la relation plus étroite, une relation modale, entre le processus et sa manifestation; l'impossibilité de la transformation causale): *La main chercha le verre, machinalement.* (28), *L'enfant se dégagea, d'une façon assez brutale* (31), *Anne Desbaresdes (...) ajusta son manteau avec soin, lentement.* (32), *La patronne (...) regardait obstinément le remorqueur.* (39), *(Anne) se redressa avec effort* (40), *(les hommes) interrogèrent la patronne du regard* (48), *Ils le burent ensemble, avec avidité* (53), *Des groupes d'hommes arrivaient, pressés.* (62). Souvent ces constatations renvoient à la manière de parler: quelqu'un parle *sèchement* (41), *avec application, presque difficulté* (45), *calmement* (58), *d'une voix redevenue tranquille* (60), *d'une voix fatiguée* (60), *lassée* (72), *d'une voix neutre* (85). La limite entre ces deux groupes n'est pas rigide, d'ailleurs, parfois il est difficile de savoir s'il s'agit strictement de la manière ou d'un rapport causal en même temps; ces deux aspects s'entremêlent, nous semble-t-il, dans les exemples suivants: *L'homme regarda plus attentivement.* (27) (= parce qu'il était plus attentif; l'attention s'exprimant souvent par le regard), *Il lui sourit de façon encourageante.* (45) (= parce qu'il voulait l'encourager), *Elle rit gaiement, silencieusement.* (68) (= parce qu'elle était gaie). *Chauvin resta assis, accablé* (88) (= parce qu'il était accablé).

Dans la majorité des exemples, comportement et processus interne sont donc dans un rapport étroit, ils se supposent réciproquement, ce qui se reflète aussi dans leur réalisation linguistique plutôt conventionnelle. Toutefois, pour une large part, un certain comportement est à ce point impliqué dans le processus interne en question que le comportement — phénomène visible — peut ne pas être mentionné par le narrateur: *(Anne) ne prit pas garde à lui* (43), *ne fut pas surprise* (46), *fit un effort* (59), *se replia sur elle-même* (84), *(Chauvin) hésita* (29, 110), *attendit* (83), *(l'enfant) s'impatienta* (49), *abandonna sa tentative* (de voir le quai par la fenêtre) (72), *(Mademoiselle Giraud) reprit son calme* (69), *réfléchit* (75), *(les gens) s'étonnèrent* (27, 48, 78). Cette présentation également stéréotypée d'un processus interne semble constituer, par l'abandon du

signe externe explicite, une transition vers une étape où le narrateur évoque un processus interne d'une manière déjà plus nuancée, mais sans faire mention, ici non plus, d'un phénomène perçu dont il aurait pu déduire la nature exacte du processus. Ces observations suggèrent tout de même la présence d'un signe externe dans le comportement des personnages, seulement il apparaît qu'aux yeux du narrateur ce signe est suffisamment conventionnel encore (bien que moins univoque) pour ne pas être explicité comme la source des interprétations. Malgré la présence implicite d'un signe perceptible, cette étape marque déjà un certain éloignement de la perception directe qui, jusqu'ici, pouvait assez bien justifier les observations du narrateur: *Anne Desbaresdes se débattit, coupable, et l'acceptant cependant*. (57) (quand Chauvin lui parlait d'une sorte d'échec de son mariage), (*Mademoiselle Giraud*) *sourde à leurs propos, découragée de l'indignation même* (71) (cf. cependant: *Mademoiselle Giraud les regarda*), (en jouant la sonatine) *l'enfant se laissa prendre à son miel* (73) (cf. cependant: *Le jeu se ralentit et se ponctua*), *Anne Desbaresdes (...) revint d'un profond étonnement* (80), *Quatre hommes entrèrent (...) décidés à perdre leur temps*. (82), *Elle (...) revint à elle avec lassitude* (87), *la crainte d'un manquement quelconque au cérémonial (...) se dissipe peu à peu* (92). Cette dernière série d'exemples, tout comme la première contenant une mention explicite de signes externes, se trouve donc en opposition avec les constatations stéréotypées plutôt neutres, car elle nous offre des interprétations plus libres des signes explicites ou implicites, et cela dans un langage souvent plus expressif en même temps.¹⁵

Quant au contenu de ces observations, que nous avons appelé plus haut les domaines des connaissances du narrateur, les exemples, même dans leur variété, suggèrent la prédominance des remarques sur les sentiments, les états de conscience (parfois la volonté) des personnages, ce qui n'est pas étonnant, d'ailleurs, les sentiments étant ceux des aspects de la psychologie qui se manifestent le plus facilement dans le comportement. Certains sentiments persistent tout au long du récit, chez Anne, par exemple, la peur, l'épouvante même devant ses relations avec Chauvin et devant l'idée de l'amour consommé dans la mort (idée qu'elle essaye de comprendre à travers son dialogue avec Chauvin); cependant, grâce au vin et aux conversations, cette peur alterne avec des moments de liberté où Anne accepte la situation jusqu'à s'identifier avec la victime dans ses dernières paroles. C'est certainement Anne qui est au centre de l'intérêt ici, c'est son comportement qui invite le plus souvent à des interprétations variées, parfois étonnantes dans leur formulation linguistique. Mais il est

¹⁵ En ce sens, certaines remarques se rapprochent des commentaires subjectifs, ce qui montre bien les difficultés de la délimitation entre ces commentaires et les connaissances plus ou moins objectives du narrateur. Notre tentative de délimitation a été nécessaire pour notre analyse, mais nous sommes pleinement conscient que ces deux plans restent étroitement liés dans l'oeuvre.

remarquable que, d'une manière générale, la brève notation des sentiments ou des changements d'états de conscience (qu'ils soient seulement nommés ou encore qualifiés) joue un rôle important dans la caractérisation de tous les personnages;¹⁶ en effet, c'est à peu près le seul moyen de caractérisation utilisé par le narrateur, à part les propres paroles des personnages,¹⁷ et ainsi, à côté des observations sur la simple perception des choses, ces notations occupent une place relativement large dans les passages narratifs.

Parmi les observations concernant les processus internes et fondées sur la présence implicite de signes externes, il y a encore un domaine digne d'attention et dont l'importance a été soulignée plus haut: ce sont notamment les actes de perception attribués aux personnages. Il convient d'examiner ici non pas la constatation d'un acte volontaire de regarder ou d'écouter, mais plutôt les perceptions involontaires qui s'accompagnent d'un processus mental grâce auquel on se rend compte de l'objet de la perception: *Elle remarqua ces deux mains* (46), *Quelques-uns reconnurent Chauvin. Chauvin ne les vit encore pas.* (62), *La patronne (...) les observa l'un l'autre avec une indiscretion dont ils ne s'aperçurent pas.* (88), *Dès que Chauvin l'aperçut, (...) il rentra dans le café pour l'attendre.* (106), *Chauvin entendit.* (114). Dans ces remarques, le narrateur s'appuie, selon toute probabilité, sur un signe perceptible plus ou moins évident, laissé implicite; le personnage ne peut *voir, apercevoir* une chose que s'il la regarde. Le cas de *remarquer, s'apercevoir, reconnaître* et aussi *entendre* est plus difficile, le signe n'étant pas ici un simple regard ou l'action d'écouter; il semble que ce soient plutôt les réactions à ces perceptions plus complexes, visibles dans le comportement, qui peuvent suggérer qu'un acte de perception s'est produit effectivement (cf. une remarque où cette réaction visible et univoque est explicitée par le narrateur: *L'homme (...) reconnut Chauvin, lui fit un signe de tête un peu gêné.* (61)).

Les sentiments et les perceptions involontaires sont capables donc de produire des signes perceptibles qui peuvent devenir à leur tour des sources de constatations, d'interprétations pour le narrateur. Ici le rapport entre la perception et l'observation qui la dépasse existe toujours, bien qu'il soit de plus en plus lâche. Mais à l'étape suivante, quand le narrateur en vient à nous informer du domaine de la pensée chez quelqu'un, ce rapport n'existe plus, le narrateur ne peut plus recourir à la perception, et il serait difficile de trouver des sources pour justifier ses connaissances: *L'enfant, tourné vers sa partition remua*

¹⁶ Cf. pourtant les observations sur Chauvin qui le visent plutôt de l'extérieur. Le narrateur semble adopter la vision qu'Anne peut avoir de Chauvin.

¹⁷ Quant aux paroles des personnages, il faut prendre le terme "caractérisation" avec réserve, car il ne s'agit pas ici de dialogues réalistes. Pourtant, ces dialogues révèlent certains aspects des personnages, comme le dit H. HELL: "Avec leur démarche tâtonnante et allusive, ils révèlent l'inexprimable des êtres et leurs rapports profonds; ils nous font sentir leur vie secrète mieux que ne le feraient les analyses, explications ou commentaires de l'auteur" (*op. cit.*, 131).

à peine — seule sa mère le sut — alors que la vedette lui passait dans le sang. (11), *Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait.* (91), *il crut comprendre qu'elle le désirait* (53), *L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eut raison.* (95), *Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à se ressouvenir.* (41), *Des hommes (...) se rappellent qu'elles font leur bonheur.* (95), *Une chanson lui revient* (98), *Chauvin oublia de commander d'autre vin.* (108). De plus, il ne s'agit pas seulement d'indiquer le processus de penser, de comprendre ou de se rappeler (ce qu'on pourrait, à la rigueur, deviner à partir de la situation), le narrateur explicite le contenu même des pensées,¹⁸ et il le fait d'une manière non moins certaine parfois que s'il parlait tout naturellement d'une chose visible. A ce propos, le problème du point de vue se pose une nouvelle fois avec acuité, nous allons donc consacrer à cette question un chapitre à part.

Sans céder la parole aux personnages pour leur faire étaler leurs propres pensées, le narrateur de *Moderato Cantabile* est donc capable de nous présenter ce qui leur traverse l'esprit, ce qui se passe dans leur conscience, et ce privilège lui confère à nos yeux le statut d'un narrateur omniscient au sens traditionnel du terme, omniscient, c'est-à-dire témoignant d'un discernement sans limites, de connaissances, du moins dans ce domaine, auxquelles pas un des personnages n'aurait eu accès dans les mêmes circonstances.

Ce nouvel aspect du narrateur de *Moderato Cantabile* peut, effectivement, intriguer le lecteur, qui aurait pu croire que le narrateur n'avait ici qu'une vision aussi limitée que celle des personnages, mais quelques autres observations ne feront que nous confirmer dans l'idée qu'à certains moments du récit, à propos de certains domaines des connaissances, le narrateur de *Moderato Cantabile* se présente comme un narrateur omniscient. Il s'agit ici d'un autre type du dépassement de la perception, où le narrateur nous offre encore quelques renseignements, pour la plupart d'une importance secondaire dans le développement du récit, mais qui ne peuvent nullement venir de la perception directe sur les lieux des événements, au contraire, ces informations supposent des connaissances souvent préalables, antérieures au temps de l'histoire, comme cette remarque à propos de l'assassin et de la victime : *L'homme se recoucha de nouveau le long du corps de sa femme* (20). Et ce n'est pas le seul exemple, bien qu'aucun ne soit peut-être aussi frappant que celui-ci, prononcé dans des circonstances où, d'ailleurs, tout semble incertain; l'on ne peut distinguer les paroles précipitées ni bien voir à cause du crépuscule trop avancé. Parfois ces remarques indiquent une situation générale concernant la ville entière, une institution, le temps qu'il fait ou le temps qui passe : *Dans la ville, ce temps, si précocement beau faisait parler.* (51), *L'arsenal avait ouvert ses portes à ses huit cents hommes.* (113), *D'autres (...) arrivaient d'ateliers plus lointains.* (78), (les hommes)

¹⁸ Dans des cas assez rares, ces pensées sont présentées comme les intentions des personnages, les raisons de leur comportement : *Anne Desbaresdes prendra un peu de glace au moka afin qu'on la laisse en paix.* (101).

étant au courant, (...) comme la patronne et toute la ville (114). Ou encore ce sont des habitudes, des événements du passé qui sont quelquefois évoqués: *Mademoiselle Giraud (...) frappa le clavier de son crayon, comme elle faisait d'habitude depuis trente ans d'enseignement* (68), *un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué* (91), *Elle lève la main, comme il lui fut appris* (99). Il n'est pas sans intérêt de mentionner qu'en contrepartie des remarques sur le passé, le narrateur renvoie de temps en temps aux événements d'un avenir proche, ou il présente une chose arrivée comme ayant été prévue. Les renvois directs à l'avenir abondent dans la scène du dîner, où les futurs simples, par leur ton catégorique, soulignent encore l'aspect anéantissant du dîner élégant pour Anne: *La soirée réussira.* (95), *Les femmes le dévoreront jusqu'au bout.* (95), *Anne Desbaresdes implorera qu'on l'oublie. On l'oubliera.* (101), etc.¹⁹ D'autres fois, ce renvoi est plutôt indirect, par le choix du vocabulaire, en quelque sorte impliquant le passage du temps: *le saumon (...) continue sa marche inéluctable vers sa totale disparition* (92), *Il attendit un instant avant de lui parler de nouveau.* (54), *Un premier groupe d'hommes arrivait vers le café.* (74), *Chauvin (...) était encore le seul client* (74). Les événements prévus sont eux aussi, finalement, comme des anticipations dans un passé par rapport au moment où la phrase est prononcée: *Déjà des gens s'y promenaient* (23), *on ose enfin le dire* (92). Les jeux pareils avec le temps du récit — qui suit, d'ailleurs, le cours normal du temps objectif — trahissent l'omniscience du narrateur dans ce sens qu'il fait montre de connaître son histoire à l'avance, du moins le suggère-t-il à certains moments.²⁰

Avec ces derniers exemples, nous sommes arrivé au terme de notre analyse des connaissances du narrateur dans *Moderato Cantabile*. Guidé par un sentiment d'ambivalence quant à la prétendue objectivité du narrateur vis-à-vis de son récit, nous nous sommes proposé d'examiner, d'une manière aussi rigoureuse qu'il nous était possible, dans quelle mesure le narrateur possède des connaissances d'une nature objective — ce qui signifie dans ce récit des connaissances reposant sur la perception directe des événements —, et à partir de quel moment le narrateur abandonne cette objectivité pour révéler des connaissances d'une nature déjà omnisciente, si discrètes soient-elles dans *Moderato Cantabile*. Pour cette analyse, nous avons donc choisi, comme fil conducteur, le dépassement de plus en plus radical de la perception en tant que source des connaissances. Dans *Moderato Cantabile*, nous avons pu établir trois grands

¹⁹ J. W. KNELLER voit dans l'emploi du futur simple une application des règles de la bienséance de la tragédie classique (*op. cit.*, 120). Pour d'autres rapprochements — sur le plan de la composition — entre ce roman et la tragédie classique, voir L. BISHOP, *op. cit.*, 219—220.

²⁰ Au sujet des alternances entre omniscience et restriction du champ des connaissances, G. GÉNETTE dit: "C'est là un parti narratif parfaitement défendable, et la norme de cohérence érigée en point d'honneur par la critique post-jamesienne est évidemment arbitraire" (*Figures III*, 211).

types quant à la nature des connaissances du narrateur ; le premier s'appuie encore pleinement sur la perception pour décrire les événements de l'extérieur, mais le deuxième, par les interprétations — plus ou moins conventionnelles — des signes externes de comportements, constitue déjà une transition vers le troisième type qui, surtout par la connaissance des pensées des héros, témoigne de l'omniscience du narrateur, car les informations qu'il nous transmet ne peuvent plus être justifiées par leurs sources objectives. On ne pourrait donc nier ce double caractère des connaissances du narrateur, et dire seulement que *Moderato Cantabile* présente une narration objective serait minimiser le rôle des informations qui, par leur nature, ne peuvent être acquises à l'aide de la perception ; sans parler de l'importance d'un groupe de remarques non moins intéressantes qui révèlent plutôt les opinions subjectives du narrateur concernant son histoire (remarques qui feront l'objet du prochain chapitre). C'est justement ce mélange subtil, fait de l'objectivité par laquelle le narrateur indique certaines circonstances et certains événements, et des „transgressions” de cette objectivité par les remarques sur la psychologie des personnages qui crée une atmosphère étrange, tendue dans *Moderato Cantabile*. Tandis que l'objectivité, la perception de la surface visible des choses accentue la distance du narrateur aux événements, cette distance tend à disparaître quand le narrateur laisse entrevoir les sentiments ou les pensées de ses héros. Et par le même procédé, il révèle aussi une certaine participation affective et intellectuelle des personnages aux événements, des mouvements intérieurs qui suggèrent une psychologie active, attentive parfois aux moindres circonstances de l'entourage.²¹ Tout cet aspect des personnages, de leurs relations passerait inaperçu dans une narration purement objective, mais donne ici — comme le disent certains critiques — une “densité humaine”²² au récit de *Moderato Cantabile*. Dans notre analyse plutôt technique des connaissances du narrateur, nous avons effleuré seulement quelques domaines de ce contenu, mais nous reviendrons à ces questions à propos des remarques subjectives du narrateur et des problèmes du point de vue dans *Moderato Cantabile*.

²¹ “Cette disproportion (...) entre passivité physique et activité mentale débordante, est une caractéristique typique des personnages durassiens”, dit Y. GUERS-VILLATE, *op. cit.*, 223.

²² A. GRÉGOIRE, “*Le Vice-Consul*” ou une littérature du mystère, 327.

D'une manière générale, les remarques qui traduisent les pensées subjectives du narrateur et qui dépassent ainsi la narration proprement dite des événements entretiennent différents rapports avec cette dernière. Il nous semble que, du point de vue de leur contenu, on pourrait tenter un classement des commentaires — apparemment très variés — selon la nature de la relation logique qui s'établit entre un élément concret de l'histoire et la chose évoquée par le commentaire subjectif. La nature de cette relation, la conjonction, parfois étonnante, d'éléments plus ou moins éloignés reflétera en même temps différentes étapes dans le dépassement de l'objectivité de l'histoire. Il suffit de comparer deux phrases comme : *les vagues (...) battaient assez fort* (63) et *La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant (...) jusqu'aux confins de sa puissance*. (74), où les écarts entre les informations objectives et les commentaires subjectifs sont très différents. Dans la première phrase, c'est le seul adverbe d'intensité *assez* qui révèle une opinion subjective, une sorte d'évaluation approximative, mais qui ne touche pas, finalement, à l'essentiel quant à l'information objective.¹ La deuxième phrase, par contre, transpose l'information objective et concrète dans des régions abstraites, et bien que cette transposition ne soit nullement indispensable pour le récit des événements eux-mêmes, sans elle la phrase serait sensiblement moins riche. A la rigueur, il s'agit, ici aussi, d'une certaine évaluation de la manière dont la sonatine est jouée par l'enfant — évaluation subjective du narrateur —, mais le narrateur s'exprime de façon à donner plus de poids à son commentaire; le mot *confins* implique un aspect important de toute l'histoire, celui des limites, des impossibilités où se trouvent les deux personnages principaux devant leur relation. Le narrateur intervient donc ici non pas simplement pour modifier une information objective par sa remarque subjective, mais il met en valeur, à propos d'un événement concret, et en s'en éloignant, la signification abstraite de son histoire.

Les évaluations du type déjà illustré par notre premier exemple constituent une étape dans le dépassement de l'objectivité où l'intervention subjective du narrateur est encore peu significative; ces appréciations personnelles concernent surtout la durée ou l'intensité d'un procès: *plus tard (...) d'une heure au moins* (89), *cette journée était presque plus belle* (106), et par leur sens ainsi que leur

¹ On pourrait dire à ce propos que l'information subjective est ici d'une quantité négligeable et que cette remarque relève plutôt des connaissances objectives du narrateur. Pourtant, nous préférons la ranger parmi les remarques où apparaît déjà, tant soit peu, la subjectivité du narrateur. Cf. notre citation de G. GENETTE à la page 6.

forme conventionnels elles se tiennent encore proches du niveau objectif du récit.²

Tout comme pour ces évaluations, le narrateur s'éloigne peu de l'objet de sa remarque quand il le qualifie, d'une manière concise, surtout par un adjectif ou un substantif: l'enfant est *obstiné* (71), Mademoiselle Giraud se fait *déclamatoire* (72), la voix d'Anne devient *mince, presque enfantine* (111); la leçon de piano est un *supplice* (67) pour l'enfant, l'acquiescement d'Anne à une remarque de Chauvin est un *aveu* (107), le comportement compréhensif de la patronne est qualifié de *sollicitude* (113), etc. Le narrateur caractérise ici les choses et les personnes d'une manière abstraite, en les rangeant dans des classes plus générales.³ Il est significatif que les caractérisations abstraites par classement sont particulièrement fréquentes dans la scène du dîner: tout ce processus est un *rituel* (91), un *cérémonial* (92), dont rien ne trouble la *gravité* (94); la consommation du saumon est évoquée en termes de médecine ou de biologie: *digestion* (94), *osmose* (94); les invités qui mangent sont considérés comme une *espèce* (94) biologique, tout comme le saumon; mais sous un autre aspect, les invités font partie d'une *société quelconque* (95), ils parlent *dans une surenchère d'efforts et d'inventivités* (94), leur conversation est *généralement partisane et particulièrement neutre* (95). En face de cette société brillante et sûre d'elle-même, Chauvin n'est qu'un *homme de la rue* (96), et le comportement d'Anne est d'une *incongruité* (93) visible, son refus de manger est comme une contravention: elle *contrevient ce soir à l'appétit général* (95); son état provoque finalement le *scandale* (99) aux yeux des convives et de son mari. Ces dénominations abstraites (et souvent ironiques), d'une exactitude parfois presque scientifique, contribuent à maintenir la distance que prend le narrateur vis-à-vis de cette scène, et elles accentuent en même temps l'opposition entre Anne Desbaresdes et les invités.

Une partie de ces classements caractérisent directement ou indirectement les relations qui s'établissent entre les personnages du récit; relations qui sont souvent confrontées, d'ailleurs, aux conventions du milieu bourgeois des Desbaresdes.⁴ Tout le dîner se déroule "sous l'égide" des conventions de la bonne société; les femmes sont élégantes et sûres d'elles-mêmes, les maris sont

² Nous employons le terme *évaluation* dans un sens restreint par rapport au sens que lui attribuent entre autres T. TODOROV ("discours évaluatif", *Poétique*, 114); J. LINTVELT ("discours évaluatif", *op. cit.*, 66); R. FOWLER ("*evaluative adjectives*", *op. cit.*, 53).

³ C'est par cette aspiration à une généralité plus ou moins grande qu'une remarque comme *enfant obstiné* (71) se distingue de *La patronne (...) regardait obstinément le remorqueur*. (39), constatation renvoyant plutôt à une actualité dans le comportement de la patronne. Une partie au moins de ces classements semblent, il est vrai, des remarques objectives. Pourtant, on peut maintenir que la subjectivité du narrateur s'y manifeste si l'on accepte que cela se fait ici moins par la manière du narrateur de s'exprimer que par le fait qu'il se prononce sur une information objective.

⁴ Comme il a été suggéré dans le chapitre précédent, les relations humaines entre personnages individuels sont peu explicitées dans le roman. Il est d'autant plus significatif que les renvois aux conventions prennent une telle importance dans les commentaires.

fiers de l'éclat de leurs femmes. Les invités savent qu'il est *bien-séant* (91) de ne pas parler de certaines choses, leur conversation est *facile* (101), où *s'essayent des familiarités* (95), tandis qu'Anne *n'a pas de conversation* (94). Le comportement des convives est irréprochable, *leurs excès sont tempérés* (95); Anne, au contraire, scandalise les gens par son ivresse: bien qu'elle s'essaye encore à un comportement cohérent, à un sourire qui *rend son visage acceptable* (93), son visage prend le *faciès impudique de l'aveu* (98), son sourire devient *la grimace désespérée et licencieuse de l'aveu* (99). Anne, ivre, est *exceptée de la règle* (96) à laquelle les autres se conforment si bien, et quoique physiquement présente à la soirée, elle reste, pour une fois, en dehors de cette société,⁵ comme c'est le cas, effectivement, de Chauvin, à qui ce milieu est inaccessible, et qui ne pourra pas franchir les grilles du parc *correctement clos* (95), de ce *périmètre* (96) — symbolique aussi — où vit Anne Desbaresdes.⁶

Les renvois pareils aux conventions, quoique moins nombreux, apparaissent aussi à d'autres endroits du récit: la sonatine est d'abord une *tâche* (75) pour l'enfant, qui se fige dans une *pose scolaire* (69) devant son professeur (cf. l'opposition avec le spectacle pittoresque du soleil couchant, le bruit de la mer invitant à la liberté pendant les leçons); pour les ouvriers dans le café, boire leur vin et repartir vite est un *devoir* (78); la patronne fait quelque chose d'*un geste décent* (38), mais plus tard elle écoute avec *indiscrétion* (88); c'est la *pudeur* (114) qui assourdit la conversation des hommes dans le café. Pendant ses rencontres avec Chauvin, Anne, au contraire, oublie déjà la bienséance: elle gémit et c'est une *plainte presque licencieuse* (33), elle s'adosse à sa chaise d'un mouvement *presque vulgaire* (55), son visage, elle a manqué de *l'apprêter avant de le montrer* (106). Pour finir, le commentaire le plus significatif est ici la comparaison des rencontres, qui se répètent chaque jour de la même façon prévisible, à un *cérémonial* (52), voire à un *rite mortuaire* (113), au moment où Anne et Chauvin se donnent un baiser pour la première et dernière fois; c'est la fin du rite et la fin de leur histoire, dont l'issue devait être connue à l'avance, inévitable, mais qui signifie pour Anne une sorte d'accomplissement désiré. Par l'adjectif *mortuaire* le narrateur évoque le parallélisme entre l'histoire des protagonistes et celle — imaginée — de l'assassin et de la victime, et il suggère la même fin — au sens figuré — pour cet amour entre Anne et Chauvin: arriver dans l'amour jusqu'à la mort, comme l'autre couple. Ceci est bien confirmé par les dernières paroles des deux personnages: — *Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.* — *C'est fait, dit Anne Desbaresdes.* (114). Le sens de cette comparai-

⁵ Cf. une remarque quasi absurde comme *le saumon des autres gens* (92), traduisant probablement le point de vue d'Anne qui se considère comme étrangère à ces gens. Ou plus tard: *elle vomira (...) la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre* (103).

⁶ Pour une analyse de la scène du dîner, voir D. SHERZER: *Violence gastronomique dans Moderato Cantabile.*

son sous-tend ainsi tout le récit et devient plus important que les renvois aux conventions, plus simples, si l'on peut dire, plus naturels.⁷

Si nous avons tant insisté sur le rôle des conventions dans *Moderato Cantabile* — un problème d'ordre thématique —, c'est que les renvois aux conventions forment une sorte d'arrière-plan à l'histoire "scandaleuse" d'Anne en rappelant constamment les normes de la société bourgeoise. Nous verrons plus loin que, parallèlement à celui-ci, il existe un autre arrière-plan, d'une importance non moins grande, où les remarques subjectives du narrateur soulignent plutôt le caractère exceptionnel que prennent, dans la vie d'Anne, les conversations rituelles avec Chauvin.

Si nous faisons maintenant abstraction de la thématique des remarques subjectives pour revenir au principe initial de notre analyse, nous pouvons conclure que les évaluations et les classements constituent, certes, un premier plan où la subjectivité du narrateur se manifeste dans le récit, mais normalement ils ne présentent pas un éloignement très marqué par rapport au plan objectif de l'histoire; dans la majorité des exemples, il s'agit d'une généralisation, d'une abstraction, donc de procédés qui apparaissent couramment même dans le langage quotidien. Les évaluations et les classements caractérisent les choses en faisant référence à ces choses elles-mêmes, à un degré de leur réalisation possible ou à une classe qui les englobe, et le narrateur n'a pas besoin ici de trouver des rapports plus lointains pour exprimer ses idées concernant un objet ou un personnage. Il y a pourtant dans *Moderato Cantabile* de nombreuses remarques qui caractérisent une chose en l'associant à une autre chose; cette association peut être évidente pour le lecteur, mais c'est ici également que le narrateur établit des relations surprenantes entre deux éléments apparemment éloignés. Ce sont ces associations personnelles qui portent les marques les plus caractéristiques d'une pensée, d'une vision du monde particulières au narrateur. Pour la plupart, les commentaires à examiner sous cet aspect ont en commun de rassembler des éléments hétérogènes, des mots appartenant à des classes sémantiques plus ou moins différentes; ils offrent toutefois des variations quant à la nature et à la distance de leurs éléments réunis en général dans la même phrase. Sans aspirer ici à une classification exhaustive des relations qui s'établissent dans ces remarques subjectives, nous allons essayer d'en illustrer quelques types qui apparaissent fréquemment dans *Moderato Cantabile*.

Un cas relativement simple se caractérise par la liaison de deux termes concrets qui présentent une ressemblance physique, comme pour la couleur, la forme, la matière: *Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu'il y dansait l'or de ses cheveux.* (67), *Une monumentale presqu'île de nuages incendiés surgit à l'horizon* (75), *rose, mielleux, (...) le saumon des eaux libres de l'océan* (92), *Elle posa de nouveau sa main sur la table (...) il*

⁷ Au sujet du rite, cf. entre autres J. W. KNELLER, *op. cit.*, 116—119.

(...) souleva la sienne qui était de plomb (110), (sur le mur) le trou noir de leurs ombres conjuguées se dessina (45), la brise (...) fit frémir l'herbe des cheveux de cet enfant (71). Bien que plusieurs des mots auxquels le narrateur recourt pour caractériser un objet prennent un sens figuré, métaphorique, la distance entre les deux termes n'est pas très grande, ces combinaisons paraissent encore assez naturelles, même banales pour certaines d'entre elles.

D'autres associations se révèlent déjà plus singulières avec un changement de plan plus frappant. Souvent les frontières semblent disparaître entre hommes, animaux et objets, car tous les trois pourront acquérir les attributs des autres: *Une pelle géante, baveuse de sable mouillé (...) ses dents de bête affamée fermées sur sa proie* (65), *Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête.* (86), *le saumon arrive (...) un homme le porte, tel un enfant de roi* (91), (le canard) *attend, dans une chaleur humaine, sur son linceul d'oranges* (94). Un objet concret ou, pour mieux dire, une chose non tangible mais perceptible peut facilement devenir l'agent d'un procès, son "action" peut même se diriger sur des "patients" humains ou prendre des aspects psychologiques: *Avec le ressac du vent qui va, vient, se cogne aux obstacles de la ville, et repart, le parfum atteint l'homme et le lâche, alternativement.* (92), *De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus* (73). Les deux éléments hétérogènes, peut-être plus difficiles à discerner ici, seraient la chose non-humaine, qui se comporte comme un agent, et le procès qui suppose plutôt un agent humain. La structure syntaxique devient révélatrice dans ces phrases: les objets conçus comme "actifs" sont mis en valeur par leur position de sujet dans une proposition et ils sont liés à des prédicats actifs ou pronominaux — ces derniers exprimant souvent un procès qui se déroule "de lui-même", sans l'action d'agents humains. Les choses deviennent ainsi non seulement actives et munies d'une certaine "psychologie" (la musique s'étale *sournoisement*, le parfum est, pour ainsi dire, "obstiné"), mais justement elles deviennent quasi autonomes, elles semblent même se libérer de l'intervention humaine.

Ce procédé est fréquent partout où les choses doivent revêtir une importance particulière; au fameux dîner, les deux victimes, le saumon et le canard morts, deviennent des thèmes de phrases, comme ils deviennent le centre d'intérêt des invités: *le saumon arrive* (91), *Le saumon passe* (91), (le canard) *attend* (94), *L'autre victime attend.* (97), *Le canard suit son cours.* (99), etc. Pendant que les autres se régalaient, Anne et Chauvin, tourmentés par *d'autre faim* (96, 98), sont absorbés par l'idée et le désir de l'autre; pour eux, séparés, l'odeur enivrante des magnolias (et, symboliquement, du magnolia entre les seins d'Anne) crée une sorte de communication, incorporelle. Ici, les thèmes du saumon et du canard alternent régulièrement avec le thème de l'odeur *qui va de dune en dune jusqu'à rien* (91), *Le parfum atteint l'homme et le lâche* (92), *L'encens des magnolias arrive toujours sur lui (...) et le surprend, et le*

harcèle autant que celui d'une seule fleur. (96), *Sur les paupières fermées de l'homme rien ne se pose que le vent et, par vagues impalpables et puissantes, l'odeur du magnolia, suivant les fluctuations de ce vent.* (99), *la fleur qui se fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer.* (99). Il n'est pas sans intérêt non plus que dans cette communication singulière entre les protagonistes, les parties du corps jouent un rôle important et que, conformément à cela, elles deviennent souvent des thèmes de phrases. Elles aussi sont considérées alors comme les agents d'une action dans laquelle elles se substituent au personnage, qui reste quasi passif dans ce procès, et dont elles reflètent parfois en elles-mêmes un état de conscience: *Les paupières fermées d'un homme de la rue tremblent de tant de patience consentie. Son corps éreinté a froid, que rien ne réchauffe. Sa bouche a encore prononcé un nom.* (100), *Le regard (d'Anne) s'appesantit, impassible, mais revenu déjà douloureusement de tout étonnement.* (98). Les mains ont ici une place privilégiée, et à la fin, elles seront, avec les lèvres, les agents principaux du rite mortuaire: *Les mains (d'Anne) ne tremblèrent plus qu'à peine.* (79), *les mains de Chauvin s'approchèrent de celles de Anne Desbaresdes. Elles furent toutes quatre sur la table, allongées* (81), *Les mains (d'Anne), raisonnablement, acceptèrent d'abandonner, redescendirent du cou.* (88), *Sa main s'abaisse de ses cheveux et s'arrête à ce magnolia* (97), *Les doigts le froissent (...) puis, interdits, s'arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire.* (97), *Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire.* (110), *Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées (...) suivant le même rite mortuaire que leurs mains* (113).⁸ Enfin, certains éléments du décor peuvent devenir plus ou moins actifs, agissant sur la pensée et le cœur des personnages: *Une monumentale presqu'île de nuages incendiés surgit à l'horizon dont la splendeur fragile et fugace forçait la pensée vers d'autres voies.* (75), la musique, la sonatine jouée par l'enfant *submergea le cœur d'inconnu, l'exténua* (73—4). La musique signifie même plus, elle devient un symbole de la liberté et des limites à la fois, elle révèle à Anne son amour pour Chauvin et en même temps l'impossibilité de cet amour: *La sonatine (...) s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent.* (73). La musique porte ainsi une signification qui vaut pour toute l'histoire,⁹ le vocabulaire même des réflexions associées à la musique (les confins, la damnation, les portes de l'enfer) fait écho à l'amour mortel de

⁸ A propos de l'"autonomie" des mains, cf. l'opposition intéressante de diathèse: dans le *désintéret parfait* (72) de l'enfant, *Ses mains se levèrent ensemble, se posèrent ensemble* (68); pourtant à la *tendresse de cette voix-là* (celle d'Anne) *il souleva une fois de plus ses mains* (70). Comme si, par ce changement de diathèse, par la participation active du sujet au procès, le narrateur voulait exprimer le rapport de l'enfant à sa mère, sa volonté d'agir comme elle voudrait.

⁹ Cf. *supra*, 25.

l'autre couple et semble préfigurer le "rite mortuaire" final entre les deux protagonistes.¹⁰

Dans nos derniers exemples, nous avons déjà effleuré un autre domaine dans le rapprochement d'éléments hétérogènes, où les termes concrets — les objets d'une remarque — se trouvent associés à des termes abstraits et où cette liaison est parfois assez difficile à interpréter. Voici une remarque qui présente un rapport métonymique relativement simple encore: *Anne Desbaresdes traversa ce temps, ce vent* (51); la métonymie naît ici de l'omission d'un terme comme 'la ville' dans 'elle traversa la ville par ce temps'. Dans un autre commentaire: *Sa bouche* (celle d'Anne) *est desséchée par d'autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu'à peine, le vin*. (98),¹¹ il existe de nouveau un rapport métonymique entre l'élément concret 'bouche' et le terme abstrait 'faim', mais ce rapport simple se double ici d'un autre, car, comme il ressort clairement du contexte, 'faim' prend le sens métaphorique de l'amour, du désir d'Anne pour Chauvin. Dans une remarque un peu parallèle à cette dernière, et qui est prononcée dans le même contexte, la structure des rapports devient plus compliquée, bien qu'on comprenne la signification de la phrase: *Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas*. (100). Une comparaison implicite est cachée, semble-t-il, dans la proposition principale: 'sa bouche est pleine de vin comme sa pensée est pleine d'un nom (de celui de Chauvin)'. Par l'omission d'un des termes de cette comparaison, 'nom' s'associe à 'bouche' de la même façon que 'vin', seulement, tandis que cette dernière association est naturelle, la première ne l'est pas dans cette formulation.¹² Il est intéressant de noter que, dans les deux derniers exemples, le vin est lié pour Anne à son amour; c'est le vin seul qui peut apaiser son désir brûlant. Dans la remarque: *Le feu nourrit son ventre de sorcière contrairement aux autres*. (100), le terme *feu* semble ambigu; le sens métaphorique de *feu* pourrait être 'vin', car Anne vient de boire, et déjà ailleurs le narrateur a parlé du vin comme d'une nourriture pour elle: *Nourrie de ce vin* (96). Mais, comme le vin évoque aussi le désir, et que *ventre* y fait penser à son tour, *feu* peut très bien signifier 'désir', ou 'vin' et 'désir' à la fois. Par ce 'feu', tout comme par la musique, Anne entre de nouveau dans un monde imaginaire et enchanté — c'est ce que peut suggérer le terme *sorti* —, un monde qui est comme un abri pour elle contre le supplice du dîner: *Elle retourne à l'écartement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son*

¹⁰ Du reste, la psychologie des héros semble en quelque sorte projetée dans le décor; par l'association plus ou moins étrange d'un terme de mouvement physique à un élément du décor qui n'est pas caractérisé par ce mouvement, ce dernier peut suggérer un état d'âme: *Le couchant se vautre, plus fauve encore sur les murs de la salle* (112), (la sonatine) *s'abattit de nouveau sur sa mère* (73).

¹¹ Cette remarque fait écho à une autre, parallèle: *Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim*. (96).

¹² *Bouche* et *nom* pourraient être dans un rapport métonymique, car c'est avec la bouche qu'un nom est prononcé, mais ici, justement, la bouche ne remplit pas ce rôle par rapport au nom qui reste non-prononcé.

repairs. (101). Le terme *ventre* fait allusion, d'ailleurs, à une autre préoccupation d'Anne Desbaresdes: l'enfantement, dont elle parle à Chauvin,¹³ et qui est évoqué dans les commentaires aussi; quand Anne parle à Mademoiselle Giraud de son enfant qui la *dévore* (17), ses yeux se ferment *dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin* (17). C'est dans la perspective de cette remarque qu'on peut interpréter le sens d'un tel commentaire: *Dans les yeux* (d'Anne), *peu à peu, afflua un sourire de délivrance*. (25); le terme *délivrance* peut y signifier 'enfantement', qui, lié dans les deux cas à un sourire, doit exprimer un mélange de douleur et de joie profondes. Mais dans le deuxième cas, le contexte rend la remarque un peu plus complexe, car c'est de nouveau grâce au vin que ce sourire apparaît sur le visage d'Anne, comme il est indiqué dans la phrase précédente: *Le vin aidant sans doute, le tremblement de la voix avait lui aussi cessé*. (25). Le vin, rapproché ainsi de l'idée de l'enfantement (qui est à prendre au sens figuré dans ce contexte) est conçu une fois de plus, comme la source d'un soulagement, d'une libération, que ce soit au cours d'une conversation où Anne n'est pas encore à son aise ou pendant le diner qui lui est presque insupportable. A part les nombreuses constatations où il est question du vin et de ses effets sur la psychologie d'Anne, les commentaires subjectifs du narrateur confirment eux aussi l'idée du vin "libérateur", de sorte qu'à travers le récit, le vin — comme la musique — devient le symbole d'une certaine liberté, d'un dépassement de soi.¹⁴

Nous n'avons pas l'intention d'analyser le système des symboles dans *Moderato Cantabile*, car cette tâche élargirait trop les cadres de notre ouvrage (il nous faudrait alors examiner en détail également les dialogues, ce que nous ne pouvons pas entreprendre cette fois).¹⁵ Cependant, nous allons présenter encore quelques commentaires subjectifs, toujours formés d'éléments hétérogènes, dans lesquels le narrateur lie une notion abstraite à une notion concrète qui sera là pour représenter la première; mais, à la différence des termes *musique* et *vin*, ces éléments concrets ne traversent pas le récit entier, leur signification ressort presque uniquement des seules phrases où ils figurent. De nouveau, c'est la scène du diner qui nous offre plusieurs exemples de cette sorte. En parlant des femmes élégantes, le narrateur dit ironiquement: *Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit, et elles furent choisies à la convenance de celle-ci*. (95). Il est

¹³ Cf. p. 41.

¹⁴ Pour le thème du vin libérateur, voir entre autres A. CISMARU, *Salvation through Drinking in Marguerite Duras' Short Stories*.

¹⁵ Nous n'utilisons pas le terme de symbole dans un sens strictement technique (conforme à la terminologie rhétorique ou sémiologique): il est pour nous un élément du texte qui se charge d'une signification dépassant le niveau de la narration et contribue ainsi à former le sens de l'oeuvre elle-même. — A propos des symboles dans le roman, voir L. BISHOP, *op. cit.*, 223—224; G. PICON, *op. cit.*, 173—175. R. A. CHAMPAGNE, *op. cit.*, parle aussi de l'importance de certains objets en employant le terme de "objective correlative" emprunté à T. S. Eliot.

facile de trouver la source de cette combinaison, c'est-à-dire, les termes 'luisance' et 'fermeté' qui sont les propriétés communes aux deux notions 'épaules' et 'société' ('luisance' et 'fermeté' étant employés à la fois dans leurs sens concret et abstrait), mais, peut-être, ce rapprochement est-il bizarre surtout à cause du caractère un peu frivole et éphémère de l'élément qui doit représenter métaphoriquement quelque chose d'aussi sérieux qu'une société, dont l'existence ne pourrait même pas être mise en question. L'ironie qui teinte à peu près tous les commentaires portant sur le statut social et les manières des invités, gagne encore en vigueur par une telle remarque.

Pendant le dîner, on le sait, Chauvin rôde devant le parc des Desbaresdes; une fois il serre les grilles du parc, il les lâche, regarde ses mains vides, puis vient le commentaire: *Il lui a poussé, au bout des bras, un destin.* (101). Dans cette remarque insolite, on ne trouve, pour le moment, que le terme abstrait 'destin': le terme concret dont 'destin' est rapproché est 'grilles', qui figure dans le contexte presque immédiat: *L'homme a lâché les grilles du parc. Il regarde ses mains vides et déformées par l'effort.* (101). Ce sont donc les grilles qui sont mises en relation avec le destin; les bras ne font que construire un "pont" entre ces deux notions hétérogènes: le destin lui pousse au bout des bras, comme il tient les grilles à bout de bras, entre ses mains. Que le destin soit représenté pour Chauvin par les grilles du parc n'a rien de surprenant, finalement; l'idée de la séparation physique entre Chauvin et Anne pendant le dîner est concentrée dans l'image des grilles infranchissables, qui signifient plus qu'une séparation momentanée, elles impliquent toutes les différences sociales qui séparent les deux protagonistes, selon les conventions de leur société (cf. déjà le parc *correctement clos* (95)); en fin de compte, les grilles représentent l'impossibilité de l'union entre Anne et Chauvin, son destin à lui. "Son destin à lui", c'est ce qui explique, peut-être, l'emploi d'un article indéfini devant ce terme abstrait, tandis qu'un autre élément dans cette formulation étrange, le verbe 'pousser' peut accentuer le caractère inchangeable, définitif de ce destin particulier.

Presque parallèlement à cette scène, vers la fin du dîner, Anne quittera le salon, montera au premier étage et *Elle regardera le boulevard par la baie du grand couloir de sa vie.* (102). Le parallélisme des actions de Chauvin et d'Anne se retrouve ici dans les commentaires; comme les grilles ont donné lieu à une réflexion sur le destin de Chauvin, de même il y a une transposition entre le terme concret 'couloir' et le terme abstrait 'vie' dans le cas d'Anne Desbaresdes. Ces deux termes mis en relation sont faciles à identifier comme tels par leur présence simultanée dans la même phrase, mais leur rapprochement est moins conventionnel, peut-être, que celui des grilles et du destin. Le terme 'couloir' signifie, sur le plan concret, le couloir par lequel Anne gagne sa chambre ou la chambre de son enfant, et dont Chauvin dit lors d'une conversation: *un long couloir, très long, qui est commun à vous et aux autres dans cette maison, et qui fait que vous y êtes ensemble et séparés à la fois* (42). Dans le commentaire du narra-

teur il y a certainement une réminiscence de cette phrase de Chauvin prononcée avec insistance, c'est peut-être pour cela aussi qu'il choisit le couloir dans toute la grande maison comme quelque chose qui pourrait représenter la vie d'Anne Desbaresdes. Car sur le plan abstrait, ce couloir très long, et probablement très monotone aussi, signifiera sa vie même, l'ennui d'une vie bien régulière dans *ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé* (96), et dont elle dit à Chauvin: *les journées sont à heure fixe. (...) Les repas, toujours, reviennent. Et les soirs.* (82). *On ne peut pas éviter les heures fixes, comment faire autrement?* (82).¹⁶ Le couloir peut facilement représenter, en réduction, ce périmètre restreint d'où elle regarde le boulevard, cet autre "couloir" non circonscrit, où l'on voit les promeneurs de samedi, qui mène à l'autre bout de la ville, et par lequel l'héroïne gagnera encore et pour la dernière fois le café, scène de ses conversations rituelles avec Chauvin.¹⁷ Finalement, grâce au parallélisme accentué, le couloir évoque la même séparation entre Anne et Chauvin, ou Anne et le monde extérieur; elle est enfermée dans ce couloir, cette vie, comme Chauvin en est exclu par les grilles. Ainsi, ces deux derniers commentaires deviennent symboliques malgré l'unicité de l'apparition dans le récit des éléments concernés; ces remarques subjectives du narrateur portent un jugement d'ensemble sur l'histoire, sur le destin, la vie des personnages principaux, un jugement abstrait et seulement indirect, suggestif par les symboles des grilles et du couloir. Il est significatif d'ailleurs, nous semble-t-il, que ces jugements soient prononcés déjà avant la dernière rencontre, de sorte que la séparation définitive est préfigurée ici une fois de plus.¹⁸

Pour terminer l'examen des principaux rapports s'établissant entre deux éléments importants d'un commentaire, nous allons présenter brièvement un procédé assez fréquent dans *Moderato Cantabile*, qui consiste à relier étroitement deux termes en opposition sémantique, et à faire ainsi d'une antithèse le rapport fondamental d'une remarque.¹⁹ L'antithèse peut aller, elle aussi, des

¹⁶ Le thème de l'ennui dont souffrent les personnages féminins surtout apparaît constamment chez Duras. Cf. A. CISMARU, *Marguerite Duras, passim*; J. GUICHARNAUD, *Woman's Fate: Marguerite Duras*, 110; V. L. WEISS, *op. cit.*, 79, 86.

¹⁷ Du reste, la baie du couloir rappelle une autre fenêtre importante, celle de la chambre de Mademoiselle Giraud; Anne regarde par la baie, comme son enfant essaie de regarder par la fenêtre, vers un lieu qui représente la liberté: le boulevard, la mer avec les bateaux. Dans une conversation, Anne va même jusqu'à avouer qu'elle a parfois regardé à travers ces baies les hommes rentrant de l'arsenal (cf. pp. 47-49).

¹⁸ Cf. certains éléments du vocabulaire ailleurs, comme à propos de la musique qui révèle à Anne *la damnation de son amour* (73), comme le magnolia qui *se jure tout à fait* (102) ou les nombreux termes en rapport avec la mort qu'on trouve dans le récit du dîner.

¹⁹ Nous considérons l'antithèse comme un procédé particulier à l'intérieur du groupe des commentaires formés d'éléments hétérogènes, étant donné que le caractère hétérogène des éléments vient justement de l'opposition sémantique de deux termes.

plus simples jusqu'aux combinaisons les plus insolites.²⁰ Dans *geste interminable* (102), *sirène (...) interminable* (112), *enfantement sans fin* (17), les termes renvoyant au temps infini sont en opposition avec le sémantisme des noms respectifs, pourtant ces combinaisons sont plus ou moins conventionnelles, elles pourraient être considérées comme des hyperboles qui mettent en valeur certains éléments importants dans le récit. Mais le temps, la durée, la vitesse, le rythme entrent dans des rapports inhabituels dans les remarques suivantes: *L'enfant descendit lentement tout à coup.* (76), *la course (du soleil) lente* (109), *la splendeur (des nauges) fragile et fugace* (75) (si l'on considère 'splendeur' comme quelque chose d'intense et de tenace), *les invités se disperseront en ordre irrégulier* (102), (le beau temps cache) *derrière sa pérennité quelque irrégularité qui bientôt se laisserait voir et rassurerait sur le cours habituel des saisons de l'année.* (105), (le magnolia qui s'est fané) *a parcouru l'été en une heure de temps* (102). Cette opposition, ce renversement des cours normal et inhabituel des choses frappe aussi dans deux commentaires sur le visage d'Anne: *le sourire revint sur son visage et l'obscurcit de nouveau* (29), *Son sourire disparut. Une moue le remplaça, qui mit brutalement son visage à découvert.* (30), comme si l'état normal du visage d'Anne devait être caractérisé par une moue et non par un sourire qui ne fait que cacher son vrai visage. Ce rapport particulier entre le normal et l'inhabituel peut se doubler d'une opposition entre les thèmes de la vie et de la mort, déjà rencontrés dans d'autres contextes: pendant le dîner, Anne ne mange pas, car *manger l'exténuerait* (96), pour elle, le vin dont elle se nourrit a *la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue* (96), *Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre* (92), les mains, vivantes, d'Anne et de Chauvin restent dans une *pose mortuaire* (110); de plus, la remarque: *Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement, dans l'intention seulement (...) plus autrement, ce n'était plus possible.* (110), par l'expression *se touchèrent illusoirement*, indique une virtualité et son impossibilité en même temps.²¹ On peut relever encore quelques exemples d'antithèses surprenantes qu'il est difficile de ranger thématiquement: *Des cris et des rires d'enfants (...) saluaient le soir comme une aurore.* (60), où cette combinaison étrange voudrait, peut-être, rapprocher 'enfants' et 'aurore', les deux pouvant renvoyer à la jeunesse, aux débuts prometteurs, aux possibilités (un exemple rare d'optimisme?). Dans un autre commentaire, comme: *Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés, le couchant passa avec la précision du hasard.* (54), on trouve une abstraction poussée dans l'opposition des deux termes 'précision' et 'hasard' dont le premier impliquerait

²⁰ On peut rattacher au procédé d'antithèse les cas presque absurdes où les personnages connus par leur nom sont désignés par un nom commun précédé de l'article indéfini ou par un pronom indéfini: Chauvin est *un homme* (91, 96, 97, 100), Anne est *une femme* (91, 92, 94), le mari est *quelqu'un* (99), etc. Ce procédé est l'un des moyens très accentués de la distanciation qui caractérise la scène du dîner.

²¹ Cf. aussi la sonatine qui *se faisait (...) jusqu'aux confins de sa puissance* (74).

une sorte de nécessité, d'inéluctabilité et l'autre un moyen d'y échapper.²² L'abstraction va croissant à partir d'une expression imagée jusqu'à une antithèse peu commune dans : *Toute expression en avait disparu* (du regard de l'assassin), *exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir.* (18), où le désir dans le regard et le monde sont mis en opposition explicitement par le terme *inversée*. Cette opposition peut avoir également une signification plus générale qui touche à l'essentiel du récit ; par son désir, son amour pour Chauvin, Anne s'oppose aussi à son entourage, à son monde habituels.

Il n'est pas sans intérêt, dans le cas de *Moderato Cantabile*, de rappeler encore un procédé proche de l'antithèse. Nous pensons ici à la négation, fréquente dans *Moderato Cantabile*, qui est, si l'on veut, un procédé d'antithèse implicite. Il s'établit alors un rapport entre une chose qui aurait dû se produire et sa non-réalisation, une négativité. Les remarques : *Sur les paupières fermées de l'homme rien ne se pose que le vent (...)* et *l'odeur du magnolia* (99), *Son corps éreinté au froid, que rien ne réchauffe.* (100), *sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas* (100) se construisent comme pour répondre à une présupposition non formulée qui ne s'est pas avérée juste, finalement : quelque chose de bien différent aurait dû se poser sur les paupières fermées de Chauvin ; son corps devrait être réchauffé, Anne aurait aimé prononcer son nom. Par le biais de cette expression indirecte qu'est la négation ici, les commentaires suggèrent d'autant plus leurs contraires, sans les nommer ; ils font certainement allusion à des virtualités manquées dans les rapports de Chauvin avec Anne, qui doivent s'accroître lors de leur séparation pendant le dîner.²³

Dans ce qui précède, nous avons examiné certains rapports logiques fréquents dans les commentaires subjectifs du narrateur, et en même temps, nous nous sommes référé à la formulation linguistique de ces remarques dans les cas où ce deuxième aspect nous a paru mieux éclairer encore le procédé logique en question. C'est ainsi que nous avons relevé quelques structures récurrentes, caractéristiques de ce récit, comme le choix de substantifs et d'adjectifs d'un sens plutôt abstrait, une construction verbale active avec des agents-objets, les négations, les relations antithétiques le plus souvent entre un substantif et son épithète. En effet, ces deux aspects s'entremêlent à ce point qu'il serait difficile

²² Ces deux lignes thématiques se retrouvent, d'ailleurs, dans *Moderato Cantabile*. Une nécessité s'exprime, par exemple, dans les commentaires suivants : (l'enfant) *attendait la consommation de son supplice, seulement satisfait de l'inéluctabilité, de son fait à lui, de sa répétition.* (67), *le saumon (...)* continue sa marche *inéluctable vers sa totale disparition* (92), *Les mains (...)* se touchèrent *illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait* (110). Quant au thème de l'évasion, rappelons la valeur symbolique évidente de certains motifs, comme la musique, le vin, la mer, les bateaux.

²³ Les nombreuses négations, les non-réalisations caractérisent surtout les rapports des personnages lors des conversations : *Anne Desbaresdes ne protesta pas* (28), *On n'insiste plus* (99), *Chauvin ne répondit toujours pas.* (113), (ils) *ne se disaient plus rien* (113). Il semble que 'ne pas dire quelque chose' soit comme convenu d'avance, surtout dans les dialogues entre Anne et Chauvin ; dans le rite, les personnages se comprennent sans rien se dire, par leurs gestes, leurs regards et par les silences entre eux.

d'analyser le côté linguistique des commentaires sans avoir recours aux pensées du narrateur, à la logique de ses remarques. Cependant, il arrive que, par le choix d'un terme pittoresque, le langage du narrateur devienne plus expressif sans que ce terme reflète une originalité très marquée dans la logique des idées: parler d'un cartable *bringuebalant* (37), d'ouvriers qui *firent irruption dans le café* (62), de la *dévoration du canard* (100), du couchant *étincelant* (113), ou répéter une combinaison de mots: *Les nuages étaient si lents à recouvrir le soleil, si lents à le faire* (105—6), c'est simplement recourir à une expression emphatique, nuancée et plus ou moins teintée d'affectivité, de sorte que le procédé d'emphase apporte un surplus dans les remarques subjectives avant tout sur le plan du langage.

Pour terminer l'analyse de la subjectivité du narrateur dans *Moderato Cantabile*, il nous reste à esquisser un dernier aspect général de ses commentaires, notamment, sa prise de position morale et affective concernant les événements et les personnages de son histoire; une prise de position qui se trouve implicite dans les remarques subjectives.

Plusieurs des commentaires qui se réfèrent aux conventions impliquent un jugement moral conforme aux idées de cette société bourgeoise, ou même des ouvriers dans le café; les remarques comme: *D'autres femmes (...) lèvent (...) leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d'épouses.* (98) et *Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère.* (114) révèlent que les deux parties condamnent Anne pour son comportement "licencieux". Il doit être clair, cependant, que de tels jugements ne peuvent pas représenter l'opinion du narrateur, qui, surtout par le ton ironique qu'il emploie pour raconter le dîner garde ses distances et se refuse nettement à accepter les valeurs conventionnelles. Par ses remarques, ses classements, ses associations, il fait en apparence l'éloge de cette société "parfaite", mais ses commentaires se révèlent bientôt ironiques grâce au contexte — la relation d'Anne Desbaresdes et de Chauvin, traitée avec sympathie. Effectivement, quelques commentaires épars laissent deviner les valeurs importantes pour le narrateur, et certainement pour Anne; le narrateur parle, sans que le cours de son histoire l'exige, du *saumon des eaux libres* (92) et du soleil qui *brilla librement de ses derniers feux* (112); la nuit où l'enfant rêve de bateaux rouges est qualifiée d'*innocente* (101), avec les *temps sacrés de la respiration* (103); la sonatine, pour la première fois bien jouée, devient de la vraie musique: *de la musique fut là, indéniablement* (73), qui, pour un moment aura la force de faire sortir Anne de son monde réel et de la transporter dans un passé lointain ou dans un monde inconnu, mystérieux: les gammes sont jouées à *la hauteur exacte et mystérieuse du clavier* (68), la sonatine venait *du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle* (73) et elle *submergea le coeur d'inconnu, l'esténua* (73—4). Le vocabulaire de ces remarques ne laisse pas de doute, nous semble-t-il, quant à la signification de la musique, qui invite à la liberté, à l'évasion. Peut-être est-ce le terme *barbare* (73) qui mérite un peu plus d'attention,

car, en même temps qu'il renvoie aux temps anciens, antérieurs à la civilisation pour évoquer ainsi une sorte de liberté non limitée, il devient aussi une métaphore de l'enfant, qui vit encore dans un autre monde que celui d'Anne, dans un monde d'innocence. De cette façon, les notions de liberté et d'innocence peuvent être rapprochées ; pour Anne, les deux appartiennent à une sphère au-delà de la réalité quotidienne, à une sphère quasi inexplicable, irrationnelle.²⁴ Ce qui se dégage donc des commentaires sur la musique, le soleil, l'enfant, ou de quelques remarques sur Anne elle-même, c'est la sympathie du narrateur envers son protagoniste — identification ou compassion seraient des termes exagérés dans un récit où le narrateur s'abstient de toute remarque sentimentale — ; c'est comme une complicité discrète entre les personnages principaux et le témoin invisible de leurs actions.²⁵

Dans ce chapitre, nous avons essayé de passer en revue les commentaires subjectifs du narrateur afin d'éclairer, surtout à travers la nature de ces remarques, le caractère spécifique de l'atmosphère du récit. Nous avons suggéré plus haut qu'une observation qui contient une information objective devient un commentaire quand le narrateur se prononce sur cette information d'une manière subjective, en y ajoutant ses propres considérations et en recourant éventuellement à un langage expressif, emphatique. Avec ses commentaires, le narrateur peut dépasser dans une mesure variable la neutralité de la simple narration ; d'une petite modification peu importante, il peut aller jusqu'aux remarques qui portent en elles toute la signification du récit. Bien qu'il soit impossible de définir, pour les remarques subjectives individuelles, le degré du dépassement de la neutralité, les exemples se laissent répartir en certains groupes qui, dans leur ensemble et par leur nature, sont proches, ou au contraire, éloignés du niveau de la narration des événements. A cet égard, nous avons relevé dans *Moderato Cantabile* les procédés de l'évaluation, du classement abstrait et de l'association d'éléments hétérogènes, les deux premiers types représentant en général un éloignement moins grand par rapport à l'objectivité de l'histoire qu'on n'en trouve dans le troisième type, celui des associations particulières. L'explication que nous avons proposée ici est que les évaluations et les classements ne font que mettre l'élément concerné en relation avec lui-même ou avec les éléments semblables de sa classe, tandis que les associations,

²⁴ D'ailleurs, dans les dialogues, Anne parle de son rapport étrange avec son enfant : *Je n'arrive pas à me faire une raison de cet enfant.* (32). Ou elle dit à son enfant : *Quelquefois je crois que je t'ai inventé, que ce n'est pas vrai, tu vois.* (35).

²⁵ Cf. par exemple l'emploi fréquent des termes *douce, doucement*, associés à la personne d'Anne ou une situation comme celle-ci : (après les paroles de Mademoiselle Giraud à Anne : *Je vous plains*), *L'enfant, subrepticement, glissa un regard vers cette femme tant à plaindre et qui riait.* (71).

elles-mêmes variées, établissent un rapport souvent insolite entre cet élément et un autre, très différent, peut-être.

Il nous semble que tout ceci n'est pas sans rapport avec la thématique des commentaires, avec les personnages, les objets, les phénomènes qui donnent lieu aux remarques subjectives du narrateur. Dans *Moderato Cantabile*, un grand nombre de classements se réfèrent aux relations humaines et surtout aux normes des conventions des milieux bourgeois. La plupart des associations, par contre, évoquent d'autres aspects de la vie, souvent à travers certaines choses qui les représentent constamment ; elles créent l'atmosphère de cet autre monde plus libre et plus mystérieux où Anne est entrée par ses conversations avec Chauvin, mais qui ne peut pas durer pour elle. Ces dialogues contiennent, on le sait, peu d'éléments réalistes avec cette histoire imaginée du couple amoureux qui se confond presque imperceptiblement avec l'histoire d'Anne Desbaresdes et de Chauvin ; c'est comme si le narrateur, par ses propres associations étranges, voulait accentuer le caractère insolite des paroles, de toute la situation, et suggérer en même temps la signification des choses pour les personnages.

Pour conclure, il est possible d'établir une relation entre les trois aspects analysés des commentaires : le degré du dépassement de la neutralité, la nature et la thématique des remarques. Il semble, en effet, que la différence entre les deux grands plans de la thématique soit en quelque sorte reflétée par la nature du commentaire et par son éloignement de la neutralité. Quand le narrateur parle des conventions dans la vie d'Anne, il recourt en général aux classements abstraits sans s'éloigner considérablement de la narration neutre ; son langage est, pour ainsi dire, aussi "conventionnel" que le contenu de ses remarques. C'est en faisant allusion à des choses inhabituelles dans la vie de l'héroïne, à des domaines de l'existence où les normes ne peuvent plus régler sa conduite que le narrateur s'éloigne davantage de la neutralité, de l'expression habituelle pour créer par ses associations un langage particulier, surprenant, où les choses ne sont pas nommées ni introduites dans des rapports strictement logiques, mais plutôt suggérées par le rapprochement inattendu d'éléments différents.²⁶ Grâce à ces associations, qu'elles se présentent sous forme de métaphores, de métonymies ou d'antithèses, le langage de ces commentaires devient un langage poétique qui, par sa qualité, confère, un caractère poétique à l'amour d'Anne Desbaresdes pour Chauvin, cette aventure unique dans sa vie à elle. Le contraste entre les deux thèmes principaux — les conventions sociales et la poéticité des

²⁶ Plusieurs critiques parlent, à propos de *Moderato Cantabile*, du „triomphe de la litote, de la concision et du dépouillement", pour ne citer que les paroles d'Henri HELL (*op. cit.*, 133). Voir surtout L. BISHOP, *op. cit.*, 223—232.

rapports humains, d'un amour — se reflète ainsi non seulement dans les symboles, les leitmotivs des deux thèmes, mais aussi dans l'opposition des commentaires subjectifs de nature différente.²⁷

Les points de vue dans la narration

Dès la première lecture, une partie importante de la narration dans *Moderato Cantabile* se caractérise par un point de vue, une vision qui peut appartenir au narrateur du récit et aux personnages présents à la fois : le narrateur, qui semble se trouver sur les lieux des événements, perçoit à peu près les mêmes choses que ses héros. D'ailleurs, c'est ce que suggère déjà la nature des connaissances du narrateur ; connaissances dont la majorité s'appuie effectivement sur des sources dans la perception, qu'il s'agisse d'un événement extérieur ou d'un signe de comportement reflétant un mouvement psychologique. La chronologie rigoureuse de l'histoire, les notations précises renvoyant aux relations spatiales sont ici autant d'indices d'une perspective qui ne peut être que celle de personnages et d'un narrateur qui suivent les événements de tout près. Pour le moment, qu'il suffise de rappeler, à titre d'exemple, les scènes dans le café qui offrent de multiples visions au narrateur, lui-même témoin des événements : pendant les dialogues, Anne et Chauvin se regardent attentivement, mais ils sont guettés à leur tour par la patronne et par les ouvriers ; Anne, surtout, regarde vers la porte pour voir son enfant, qui joue sur le quai ; les signes du passage du temps, comme le soleil couchant et la sirène, sont aussi perçus par les gens dans le café, et ainsi, le narrateur — qui ne prend pas, dans ce récit, l'attitude "supérieure" d'un narrateur omniscient vis-à-vis de ses héros — n'a qu'à organiser une grande part de sa narration en s'appuyant sur les visions changeantes de ces personnages.

En effet, on serait même tenté de croire que le narrateur de *Moderato Cantabile* efface, pour ainsi dire, sa propre vision devant celle d'Anne Desbaresdes ou des autres alternativement, qu'il choisit de présenter les événements perceptibles totalement à travers les yeux des personnages. Toute distance s'abolirait alors entre ces derniers et le narrateur, du moins sur le plan de la perception. Pourtant, le narrateur nous rappelle constamment qu'il est aussi un témoin objectif de l'histoire ; de temps en temps, il s'éloigne des personnages dont il a adopté la vision pour les contempler eux-mêmes, cette fois de l'extérieur, objectivement. Il suffit que le personnage dont le narrateur suit

²⁷ En parlant de l'opposition des deux thèmes, anticipée déjà par les deux termes opposés du titre, les critiques soulignent surtout l'importance des symboles. Cf. entre autres L. BISHOP, *op. cit.*, J. W. KNELLER, *op. cit.*

la vision soit désigné, nommé, que soient indiqués éventuellement ses actes de regarder, d'écouter ou ses autres actions simultanées pour que s'effectue la transition rapide à la vision du narrateur. Ainsi, le spectacle des grues apparaissant dans l'encadrement d'une fenêtre est décrit à travers les yeux de l'enfant, qui est vu, à son tour, par le narrateur objectif: *L'enfant contempla tout le peuple de grues maintenant immobilisé en plein ciel.* (76). De la vision du narrateur, qui s'affirme donc par la mention de l'enfant et de son acte de regarder, nous passons à la vision de l'enfant, et cette dernière nous permet de voir le spectacle en question; c'est un peu comme si la présentation du spectacle était due à l'acte même de l'enfant de contempler les grues immobiles, sans que le narrateur renonce pour autant à sa propre vision. Les cas similaires — fort nombreux —, où les actes de perception volontaires sont désignés d'une manière objective, suggèrent du même coup une tendance nettement marquée du narrateur à présenter les événements dans *Moderato Cantabile* comme ils sont perçus par les héros¹. Aussi le lecteur sera-t-il naturellement porté à supposer souvent le regard d'un personnage là où cela n'est pas explicité par le narrateur, comme dans la phrase qui suit notre dernier exemple: *Au loin, les faubourgs de la ville s'illuminèrent.* (76); celle-ci, selon toute vraisemblance, continue à décrire le spectacle qui s'offre aux yeux de l'enfant à travers la fenêtre d'un escalier.

On peut observer ces mêmes particularités des visions dans ce passage plus long où la foule agitée devant le café après le meurtre et l'assassin embrassant la femme tuée sont décrits essentiellement à partir de la vision d'Anne Desbaresdes, mais cette dernière est nommée quelquefois par le narrateur qui nous la fait voir elle aussi en action: *La foule obstruait le café (...), elle se grossissait encore (...). Les gens s'écartèrent (...), pour laisser le passage à un fourgon noir. Trois hommes en descendirent (...). — La police, dit quelqu'un. Anne Desbaresdes se renseigna. — Quelqu'un qui a été tué. Une femme. Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient. Au fond du café (...) une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle (...), l'appela calmement. — Mon amour. Mon amour.* (18). L'ambiguïté se joue, si l'on veut, en sens inverse aussi; tout ce passage pourrait sembler une description objective du spectacle comme vu de l'extérieur par le narrateur, mais par la mention des gens qui voyaient, et par le contexte plus large (cf. pendant la leçon de piano: *Ils allèrent tous les trois à la fenêtre. Sur la gauche du quai (...) un groupe s'était déjà formé.* (16)), la scène est placée dans la vision des personnages présents. Que le regard d'Anne Desbaresdes soit tout de même privilégié est indiqué précisément par des observations qui montrent l'héroïne de l'extérieur, détachée

¹ Cf. la fréquence des verbes indiquant une perception volontaire.

des autres, essayant de se renseigner et de voir. D'ailleurs, on en trouve la confirmation dans le contexte psychologique du récit entier: parmi les spectateurs c'est Anne qui sera le plus bouleversée, fascinée par l'idée de cet amour fou; l'enfant, curieux, certes, est trop petit pour comprendre. Mademoiselle Giraud passe sur cet événement avec résignation: *Hélas, (...) ce quartier* (16), la foule se dispersera tôt ou tard, mais Anne reviendra le lendemain et pendant huit jours elle ne cessera de questionner Chauvin sur l'amour du couple jusqu'à s'identifier à la victime dans ses paroles.

Si nous avons tant insisté sur ce passage, c'est qu'il semble bien caractériser un certain aspect de la narration dans *Moderato Cantabile*; bien que le narrateur emprunte volontiers la vision de ses personnages, il garde son statut de témoin objectif vis-à-vis d'eux, et ainsi il fait progresser la narration d'événements extérieurs dans cette alternance, cette ambiguïté d'une double vision.² De plus, il maintient une oscillation non seulement entre sa propre vision et celle des personnages, mais aussi entre les perspectives de ses personnages, dont l'activité principale semble être de se regarder et de s'écouter. L'alternance entre les visions du narrateur et de ses héros s'installe dès la première scène du récit, que le narrateur commence en reproduisant un morceau de dialogue entre le professeur de piano et l'enfant, et qu'il présente apparemment d'une manière objective: — *Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition? demanda la dame. — Moderato cantabile, dit l'enfant. La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition.* (9). Ce n'est qu'après quelques paroles encore que le lecteur découvre la présence d'une troisième personne dans la pièce et, avec elle, la possibilité d'une vision autre que celle du narrateur: *Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.* (9); en fait, un peu plus tard nous apprenons qu'elle *reconsidéra cet enfant de ses pieds jusqu'à sa tête* (10). Par la suite, cette femme — Anne Desbaresdes — se trouvera plus rarement au premier plan de la narration; ce qu'elle fait pendant la leçon c'est surtout écouter et regarder passivement les deux autres personnages, qui sont ainsi le centre d'intérêt dans cette scène, présentés, la plupart du temps, comme ils doivent être vus par Anne. Malgré cela, Anne Desbaresdes continue d'être nommée et décrite objectivement par le narrateur: *Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois.* (10). *Anne Desbaresdes prit son enfant par les épaules* (14), *Anne Desbaresdes baissa la tête* (17).³

Ailleurs, ce sont les visions de plusieurs personnages qui alternent rapidement; le narrateur, tout en restant à l'extérieur de ces personnages, s'éloigne de l'un et s'approche de l'autre pour observer le premier: *La main* (d'Anne)

² L'ambiguïté réside moins dans les phrases une à une que dans l'ensemble d'un passage, voire du récit.

³ Il est moins probable que la vision des deux autres personnages entre en jeu, sauf dans des cas rares, pour la description d'Anne Desbaresdes: leur occupation principale étant la leçon, la sonatine de Diabelli.

chercha le verre, machinalement. Il fit signe à la patronne de les servir à nouveau de vin. Anne Desbaresdes ne prosteta pas, eut l'air, au contraire, de l'attendre. (28). Malgré l'absence de verbes indiquant l'acte de regarder, mais compte tenu de la situation et de la prédilection du narrateur à adopter la vision des héros, il n'est pas impossible, nous semble-t-il, d'analyser ce court passage comme traduisant les visions des deux protagonistes. Ainsi considérée, la première phrase, qui suit une réponse d'Anne à Chauvin, vise Anne comme elle doit être vue par l'homme; on en trouve la preuve dans la deuxième phrase, qui décrit la réaction de l'homme à ce qu'il vient de voir. Mais par le fait que Chauvin est désigné — comme *il* —, la vision n'est plus la sienne, le narrateur s'étant rapproché d'Anne pour le regarder avec elle. La confirmation nous en vient de nouveau après coup: Anne accepte le vin, ce qui implique qu'elle a dû remarquer le geste de l'homme appelant la patronne. Avec la troisième phrase, qui contient cette confirmation, le narrateur s'est déjà éloigné d'Anne, il la voit de l'extérieur, avec Chauvin; l'expression *eut l'air* souligne encore cette vision qui se dirige sur elle. La vitesse remarquable de ces alternances est due au fait que le narrateur se passe ici de toute formule d'introduction indiquant le regard de quelqu'un pour ne transmettre au lecteur que ce que les personnages voient tour à tour. Les changements subits de visions sont exprimés ici aussi surtout par les désignations respectives — qui signifient que le personnage nommé n'est plus le sujet mais l'objet de la vision⁴ —, mais en même temps ils se révèlent plus ou moins par l'analyse logique de l'enchaînement des actions.

Les scènes de conversation, qui, on le sait bien, occupent une large place dans le roman, abondent en passages narratifs semblables, de sorte que l'ambiguïté, la multiplicité des visions sous-tendent la plus grande partie du récit. Si la vision du narrateur se détache de celle des personnages, cela arrive là où l'impossibilité pour un personnage de voir l'objet décrit est nettement marquée par les paroles du narrateur ou par la situation où se trouvent les héros.⁵ A la dernière rencontre, par exemple, Chauvin et Anne, tour à tour, ne perçoivent pas ce que fait ou dit l'autre; les paroles suivantes d'Anne sont reproduites, probablement, comme les a entendues le narrateur et non pas Chauvin: — *Peut-être que je ne vais pas y arriver, murmura-t-elle. Peut-être n'entendit-il plus.* (114); Anne ne peut être vue ni par Chauvin ni par les autres hommes quand le

⁴ M. BAL fait cette distinction utile en introduisant les termes "focalisateur" et "focalisé" dans son analyse des "focalisations" (*op. cit.*, 37).

⁵ C'est ici qu'il faut rappeler encore deux espèces d'observations qui indiquent nécessairement le point de vue du narrateur. Il y a d'une part celles des remarques "omniscientes" qui portent sur des réalités antérieures au temps de l'histoire et qui anticipent sur un événement à venir ou évoquent des lieux en dehors de l'espace limité où se déroulent les événements objectifs (dans la mesure où ces dépassements de l'histoire ne sont pas présentés explicitement comme reflétés par les pensées des héros). D'autre part, les remarques subjectives, le ton qui n'est pas toujours neutre ajoutent les considérations du narrateur à l'histoire objective et expriment ainsi le point de vue de ce dernier. Qu'il nous soit permis de ne pas nous attarder sur ces problèmes, que nous avons traités ailleurs, sous un angle différent.

narrateur dit : *Elle y arriva, se releva. Chauvin regardait ailleurs. Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère.* (114); à la fin, c'est Anne qui ne voit plus le dernier geste de Chauvin : *La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table. Mais elle ne le vit pas, ayant déjà quitté le champ où il se trouvait.* (114). Comme si leur séparation était accentuée même par l'impossibilité de voir ou d'entendre l'autre.

Pendant le dîner, c'est la situation qui explique que Chauvin, seul devant les grilles du parc, ne peut être vu ni par Anne ni par personne, de sorte qu'il devrait être présenté nécessairement à partir de la vision du narrateur. D'autant plus que tout le chapitre trahit, peut-être mieux qu'aucune autre partie du récit, le travail d'une construction très rigoureuse pour décrire simultanément trois scènes : la salle à manger, la cuisine et le boulevard de la Mer, et ce n'est que par une forte intervention du narrateur que se réalise cette composition à l'aide de parallélismes, d'échos significatifs. Pourtant, les visions montrent une complexité plus grande dans la description du dîner. Par la composition, par ses nombreuses remarques subjectives et son ton ironique à propos des invités, le narrateur accentue, certes, sa présence dans le récit, et malgré cela, il semble que la vision ne soit pas entièrement la sienne. Dès que le narrateur prononce au début de la scène : *Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le suit.* (91), l'ambiguïté — qu'on aurait pu croire exclue ici — s'installe une fois de plus, car le narrateur, tout en gardant son regard sur Chauvin, entre dans la conscience d'Anne Desbaresdes, et même il relie en quelque sorte l'événement extérieur, objectif à cette conscience.⁶ Presque toujours, les passages sur Chauvin en suivent immédiatement un autre où nous voyons Anne Desbaresdes, oubliant le dîner, absorbée par son désir pour cet homme : *L'une d'entre elles contrevient ce soir à l'appétit général. Elle vient de l'autre bout de la ville, de derrière les môles et les entrepôts à l'huile, à l'opposé de ce boulevard de la Mer, (...) où un homme lui a offert du vin jusqu'à la déraison. Nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l'exténuerait. Au-delà des stores blancs, la nuit et, dans la nuit, encore, car il a du temps devant lui, un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc.* (95), *Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continue d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue. Cet homme a quitté le boulevard de la Mer, il a fait le tour du parc* (96), *Ce soir, elle pleura. L'heure est arrivée où la lune s'est levée tout à fait sur la ville et sur le corps d'un homme allongé au bord de la mer.* (97). De plus, ces alternances de scènes révèlent souvent des parallélismes dans la psychologie des deux protagonistes, et elles suggèrent presque un "dialogue", sans paroles prononcées, entre eux : *Il ne mange pas. Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim.* (96) — *Sa bouche (celle d'Anne) est desséchée par d'autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu'à peine, le vin.* (98); *Sur la*

⁶ En même temps, Anne aussi est vue de l'extérieur par le narrateur.

grève, l'homme siffle une chanson entendue dans l'après-midi dans un café du port. (98) — Une chanson lui revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut pas chanter. (98) — Aux lèvres, il a de nouveau ce chant entendu dans l'après-midi (102); Puis il (...) s'allonge, s'étire encore et tout haut, prononce un nom. (97) — Sa bouche (celle de Chauvin) est restée entrouverte sur le nom prononcé. (99) — Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. (100) — ce nom dans la bouche qu'il prononcera un peu plus fort. (102). A la fin, comme pour encadrer ces alternances, le narrateur établit encore une fois une relation explicite entre un acte de Chauvin et la conscience d'Anne: *Il passera. Elle, le sait encore.* (102). L'ambiguïté de la perspective se maintient donc jusqu'à la fin de cette scène, du moins en ce qui concerne la description des deux protagonistes.⁷ Et, curieusement, c'est surtout grâce aux alternances, aux parallélismes — donc aux moyens par lesquels s'affirme justement l'intervention du narrateur — que sera créée l'impression de l'ambiguïté, de la présence d'une autre conscience dans cette partie du récit. Bien qu'il soit osé de dire que le va-et-vient solitaire de l'homme bouleversé serait dépeint à travers les pensées de l'héroïne — l'image que nous recevons de Chauvin n'est que trop liée à la perception, refusée ici à Anne —, une liaison secrète entre les événements extérieurs et intérieurs, psychologiques ne pourrait être niée.⁸

Dans notre analyse ci-dessus, nous avons esquissé quelques aspects de l'ambiguïté des visions extérieures⁹ dans *Moderato Cantabile*. Sans aspirer à l'exhaustivité quant au nombre des exemples — tâche qui serait pratiquement impossible —, nous espérons avoir donné une image globale de la situation de base, notamment, la double vision du narrateur et d'un ou de plusieurs personnages à la fois; situation qui caractérise ici la narration d'événements per-

⁷ Selon J. W. KNELLER, le diner est présenté du point de vue d'Anne (*op. cit.*, 120). Quant au rituel du diner même, nous pensons plutôt que, dans l'ensemble, la perspective doit être celle du narrateur ironisant; celle d'Anne ne pourrait pas entrer en compte étant donné son ivresse et ses pensées qui l'emportent ailleurs. De plus, le langage parfois poétique des réflexions ne pourrait pas traduire les pensées intimes de l'héroïne.

⁸ On pourrait peut-être supposer que les actes de Chauvin, en même temps que décrits par le narrateur, sont imaginés par Anne et qu'il y a une étrange coïncidence entre les deux plans, mais le langage poétique appartient certainement au narrateur.

⁹ Comme il doit ressortir de notre analyse, nous entendons par "visions extérieures" la perception des faits visibles ou audibles soit par le narrateur soit par les personnages. Ici notre terminologie ne coïncide pas avec celle de T. TODOROV et de G. GENETTE (pour les références, cf. les notes 19 et 20 de notre *Introduction*). Selon ce dernier, en "focalisation externe", "le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments" (*Figures III*, 207). Nous croyons pourtant que même dans ces cas-là, les faits extérieurs peuvent être présentés comme ils sont perçus par les héros; rappelons entre autres les lieux présentés relativement à un personnage qui regarde. Cf. à ce sujet la distinction utile de S. CHATMAN entre *literal point of view* et *figurative point of view* (*op. cit.*, 151). C'est à ce propos, par exemple, qu'il semble utile de faire une distinction plus nette entre les connaissances du narrateur et les visions des personnages. — Par ailleurs, nous allons employer les termes *vision*, *perspective* ou *point de vue* sans leur attribuer une signification spéciale qui devrait distinguer les uns des autres.

ceptibles. Cependant, avec nos derniers exemples à propos de la scène du dîner, nous passons déjà dans un autre domaine de la narration où peut se manifester également une certaine vision intérieure des personnages. Car, la perception dépassée, le narrateur de *Moderato Cantabile* — désormais quasi omniscient — entre par intermittence dans la conscience de ses héros pour raconter les événements non seulement comme ils sont perçus par les uns et les autres, mais comme ils apparaissent dans leur pensée. C'est cette vision intérieure des personnages ou, pour employer un autre terme courant, le passage à leur point de vue qui fera maintenant l'objet de notre analyse.

Avant d'aborder ce problème, il paraît nécessaire d'éliminer de notre examen un groupe assez considérable de remarques qui portent sur des phénomènes psychologiques, mais qui ne semblent pas marquer que le narrateur ait cédé son point de vue au personnage en question. Il s'agit ici des états de conscience, des sentiments — faisant partie de ce que nous avons appelé plus haut des processus internes avec ou sans signes externes explicites — qui sont simplement nommés par le narrateur sans qu'un "objet", un contenu leur soit subordonné dans la narration. Dans les remarques: *Sa fureur (celle du professeur) augmenta.* (10), *L'enfant (...) se colla contre sa mère dans un mouvement d'abandon heureux.* (27), *(Anne) se décontenança.* (28), *Elle le regarda, perplexe, revenue à elle.* (32), *Elle commanda du vin, dans l'épouvante encore.* (52), *Anne Desbaresdes sortit enfin de sa torpeur.* (62), *(Chauvin) regarda l'heure, s'étira d'aise* (74), *Quelqu'un (le mari) en face d'elle regarde encore impassiblement.* (99), *Après une hésitation, (la patronne) arriva vers eux.* (113), le narrateur révèle des mouvements intérieurs, psychologiques, mais son intérêt reste attaché aux personnages mêmes, il ne se dirige pas, à travers eux, sur un événement de l'histoire qui se reflète dans la conscience des héros. Dans ces cas-là, le narrateur garde son point de vue de témoin objectif, c'est à partir de sa vision extérieure qu'il fait des observations psychologiques en interprétant le plus souvent les signes externes d'un comportement.¹⁰ Néanmoins, il n'est pas impossible qu'un état de conscience puisse se référer explicitement à une réalité en dehors du personnage et que cette réalité soit communiquée ainsi "filtrée" par la conscience de quelqu'un d'autre que le narrateur. Tandis que l'état psychologique de Mademoiselle Giraud est considéré en lui-même dans la phrase suivante: — *Ta sonatine maintenant, dit-elle, lassée.* (72), ce même état chez la patronne est explicité par le narrateur de façon à diriger l'attention en même temps sur un fait extérieur concernant les deux protagonistes: *La patronne s'exécuta sans un mot, déjà lassée sans doute du dérèglement de leurs manières.* (40). Ce dérèglement des manières, tout en étant la cause de cet état lassé de la patronne, implique sans doute un jugement de cette dernière, même si ce jugement est

¹⁰ Dans la mesure où les autres personnages peuvent voir et interpréter ces mêmes signes, la vision peut être la leur aussi, sauf celle du personnage en question.

formulé par le narrateur. Il semble donc que dans une certaine mesure le point de vue de la patronne, son opinion plus ou moins consciente d'un fait de l'histoire intervienne déjà dans la narration des événements.

Mais c'est surtout à côté des verbes exprimant plus directement une démarche intellectuelle des personnages que le contenu explicite de cette démarche indique un passage au point de vue des héros; c'est alors que certains aspects de l'histoire sont transmis au lecteur comme ils apparaissent dans la conscience des personnages. Le contenu d'un mouvement intellectuel peut marquer, rappeler un événement objectif, un fait dans le monde physique de l'histoire: *L'enfant (...) fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater.* (10), *L'enfant, tourné vers sa partition remua à peine — seule sa mère le sut* (11), *Anne Desbaresdes dut remarquer qu'il était encore jeune* (48), *Il passera. Elle, le sait encore.* (102), *Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle.* (110). D'autres considérations se réfèrent plutôt à un phénomène psychologique observé chez un autre, aux relations humaines: *L'enfant ne jugea pas bon de répondre* (au professeur). (10), *La dame s'étonna de tant d'obstination. (...) elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant (...) l'aridité de son sort, soudain, lui apparut.* (12), *Au tremblement (...) des mains (...), la patronne comprit qu'elle n'aurait pas si vite l'explication* (du comportement d'Anne) *qu'elle désirait, que celle-ci viendrait d'elle-même, une fois cet émoi passé.* (24), *Il joua à faire tourner son verre dans sa main afin de lui faciliter les choses, de lui laisser l'aise, comme il crut comprendre qu'elle le désirait, de le regarder mieux.* (53), *Des hommes les regardent* (leurs femmes) *et se rappellent qu'elles font leur bonheur.* (95). Enfin, les personnages peuvent s'examiner eux-mêmes: (Chauvin) *crut comprendre* (qu'elle désirait le regarder) (53), *L'étonnement de Anne Desbaresdes, quand elle regardait cet enfant, était toujours égal à lui-même depuis le premier jour. Mais ce soir-là sans doute crut-elle cet étonnement comme à lui-même renouvelé.* (35), *Elle manquait souvent, à l'entendre* (la sonatine), *aurait-elle pu croire, s'en évanouir.* (73), *Anne Desbaresdes s'essaye à un sourire d'excuse de n'avoir pu faire autrement* (97). Il semble qu'on assiste ici à un dédoublement du personnage qui se considère un peu comme de l'extérieur; la fréquence du verbe *croire* témoigne en même temps d'une hésitation dans cette "auto-analyse" du héros.

Examinées sous un autre angle, ces pensées apportent souvent une information nouvelle dans le cours des événements; une information qui aurait pu être introduite dans l'histoire par une constatation objective du narrateur, mais dont la liaison avec un processus intellectuel, ou presque la dépendance d'une pensée, met en relief l'intérêt psychologique des personnages dans les événements ou dans les rapports humains. Tel le soir, dont l'arrivée est présentée uniquement à travers la pensée de l'enfant, pour qui le soir doit signifier, qui sait, les jeux sur le quai ou les rêves d'un bateau rouge: *Des bateaux*

rouges à moteur voguent à travers sa nuit innocente. (101) (cf. même un signe extérieur de son émotion: *Il en frémit.* (10)). On comprend aussi qu'Anne soit la seule à prendre conscience du moindre geste de son enfant adoré, et la seule à savoir que Chauvin rôde devant le parc entouré de grilles. Il n'est pas moins significatif que le narrateur nous communique certaines informations concernant les deux protagonistes à mesure qu'eux-mêmes s'en rendent compte, comme le geste d'Anne et son désir de regarder Chauvin (compris par Chauvin) ou la jeunesse de cet homme remarquée par Anne (cf. la patronne qui s'en aperçoit plus tard: *La patronne le dévisagea bien (...)* — *Vous êtes jeune, dit-elle.* (74)). D'autre part, les pensées des personnages, leurs sentiments ou leurs perceptions s'accompagnant de quelque considération peuvent exprimer leurs jugements, surtout à propos d'une situation qui implique leur rapport aux autres personnes. De cette manière, le narrateur met en valeur éventuellement une participation intellectuelle des héros à leurs relations humaines; participation qui n'est pas analysée de façon traditionnelle par le narrateur, mais qui est suggérée, dans un langage en général simple et concis, par ces changements de perspective.¹¹

A ce propos, il nous paraît inévitable de retourner brièvement au problème déjà examiné des commentaires subjectifs du narrateur — manifestations de son point de vue à lui — qui, d'ailleurs, contiennent parfois des jugements semblables à ceux des personnages. La question se pose alors de savoir selon quels principes nous avons attribué certaines observations au narrateur et d'autres, en revanche, aux personnages du récit. En fait, ce ne sont pas les remarques poétiques, les associations inhabituelles du narrateur qui demandent une justification; il semble que le narrateur ne soit pas concurrencé sur ce plan par ses héros, aucun d'entre eux ne faisant preuve, dans les conversations assez banales, d'un esprit si fin que le sien. Mais parmi les commentaires plus ordinaires comme les évaluations ou certains classements, il en est qui, par leur formulation relativement simple et dans les circonstances où ils sont prononcés, pourraient éventuellement marquer les opinions, le point de vue des personnages. Sur le plan de l'abstraction, il y a très peu de différence entre les expressions *cet enfant obstiné* (71) et *La dame s'étonna de tant d'obstination* (12), pourtant, dans notre classification, ce n'est que la deuxième qui montre le point de vue de Mademoiselle Giraud, tandis que la première, n'étant liée explicitement à la conscience d'aucun personnage, représente plutôt un jugement du narrateur.¹² En revanche, il se trouve qu'une phrase comme: *L'enfant*

¹¹ A côté des pensées qui reflètent certains éléments de l'histoire, les intentions des personnages sont exprimées quelquefois comme pour donner un arrière-plan à leurs actions: *(l'enfant) s'arrêta pour voir les vagues* (63), *Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre.* (112).

¹² L'expression *cet enfant obstiné* pourrait marquer l'opinion de la dame, mais elle n'est pas liée explicitement à sa pensée, de plus, le contexte poétique exclut aussi cette hypothèse: *la brise (...)* fit frémir l'herbe des cheveux de *cet enfant obstiné* (71).

(...) fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater. (10), qui est censée indiquer le point de vue du petit garçon reflète le langage poétique du narrateur plus qu'il ne faudrait pour traduire fidèlement la pensée de l'enfant. Les mêmes ambiguïtés commencent à se dessiner ici qu'à propos des visions extérieures, car le narrateur peut, d'une part, ne pas indiquer clairement qui pense, et d'autre part, tout en exprimant les jugements des personnages, il ne se retire pas toujours; il peut garder, dans une mesure variable, son point de vue et son propre langage pour formuler les pensées de ses héros. Ainsi, pour mieux rendre compte des transitions au point de vue des personnages et des degrés de l'intervention du narrateur, il nous paraît utile d'examiner ces cas plus strictement dans leur réalisation linguistique.

Comme nous l'avons suggéré plus haut par nos exemples — analysés sous un autre aspect, certes —, une première étape dans cette transition au point de vue des personnages est constituée par les remarques où le narrateur relie explicitement un certain contenu objectif à la conscience de quelqu'un, ce contenu devenant alors la pensée de cette personne, ou un sentiment, une perception s'accompagnant d'une pensée. En effet, ce procédé se réalise de diverses façons sur le plan linguistique. Le plus souvent, cette liaison est exprimée dans les parties narratives de *Moderato Cantabile* par le style indirect, formule qui, on le sait bien, rend compte à la fois de la personne qui pense et du contenu objectif subordonné explicitement à son activité mentale.¹³ A part quelques exemples déjà évoqués, citons: *L'enfant (...) s'assura qu'elle était encore là* (54), *(l'enfant) ne s'étonna pas qu'elle ne lui répondît pas.* (63), *L'un d'eux, ce soir, doute qu'il eut raison.* (95), *La patronne (...) ne s'inquiéta pas de savoir s'ils resteraient encore longtemps.* (109); on peut ajouter à cela les pensées des héros prononcées à haute voix, mais résumées par le narrateur:¹⁴ *Certains exprimaient la crainte de le voir (le beau temps) se terminer dès le lendemain* (51), *Certains autres se rassuraient, prétendant que le vent frais (...) tenait le ciel en haleine* (51), *Certains prétendirent que ce jour avait été chaud.* (106), *Quelques hommes se plaignirent qu'elle (la radio) fût trop forte à leur gré.* (115), *A la cuisine, on annonce qu'elle a refusé le canard à l'orange, qu'elle est malade, qu'il n'y a pas d'autre explication.* (100). Par la désignation des personnes et par l'indication explicite de leurs actes mentaux dans la proposition principale, le narrateur introduit, certes, le point de vue des personnages dans le récit, mais il le fait en gardant une distance vis-à-vis d'eux, en formulant la pensée de ses héros

¹³ En effet, ce rapport se trouve déjà dans *la dame s'étonna de tant d'obstination* (12; *supra*, 48) sans qu'il s'agisse là de style indirect proprement dit. Nous ne consacrons pas une attention particulière à ce type qui se rapproche du style indirect pour le fond, sinon pour la forme et qui correspond en gros au "discours narrativisé" de G. GENETTE (*Figures III*, 191).

¹⁴ Chez G. GENETTE, les paroles prononcées et les pensées ou les sentiments — qu'il appelle le "discours intérieur" — sont traités ensemble selon leurs ressemblances formelles (*ibid.*, 191).

dans son propre langage. Cette distance est particulièrement marquée, entre autres, quand il s'agit des pensées, des perceptions de l'enfant ; à part l'exemple déjà cité à propos de l'arrivée du soir, dans la phrase : *Il vit que les yeux de cette femme, sa mère, brillaient.* (89), le langage, bien que simple, accentue encore la présence du narrateur par la désignation *cette femme*, trop objective dans la relation d'un petit garçon avec sa mère.¹⁵ Le procédé de communiquer les pensées de quelqu'un aura certainement un effet différent quand l'ordre des propositions annonçant une pensée et son contenu est renversé, car le passage au point de vue des héros n'est indiqué qu'après le contenu de la pensée : *L'enfant (...) remua à peine — seule sa mère le sut* (11), *Elle se tint en face de lui encore assis, ne disant rien. Les premiers hommes entrèrent au café, s'étonnèrent* (48), *Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait.* (91), *dans ses yeux levés, le couchant passa avec la précision du hasard. Elle le vit.* (54), *Les doigts, (...) interdits, s'arrêtent, (...) prennent une contenance, illusoire. Car on s'en est aperçu.* (97), *elle est ivre et son visage prend le faciès impudique de l'aveu. (...) On s'y attendait depuis toujours.* (98). Dans ces phrases, l'intervention du narrateur se fait sentir encore plus, semble-t-il, car le contenu d'une pensée est d'abord présenté comme une information indépendante de la conscience des personnages, formulée parfois — comme dans les trois derniers exemples — dans le langage subjectif du narrateur. En contrepartie, l'acte mental désigné en lui-même reçoit, peut-être, plus d'accent qu'au style indirect, où l'intérêt passe tout de suite au contenu explicite dans la subordonnée. Sans vouloir généraliser trop hâtivement, nous pourrions dire que ce deuxième procédé est souvent employé là où la participation intellectuelle des personnages à leurs relations humaines semble particulièrement significative et peut être ainsi mise en relief (cf. les relations entre Anne et Chauvin, mère et fils, Anne et les invités ou le mari).¹⁶

Dans ces deux procédés, le narrateur attribue donc une pensée à un personnage d'une manière univoque, mais par le même moyen, il rappelle sa présence, son langage dans la transmission des pensées des héros. A l'étape suivante du passage à la conscience des personnages, le degré d'intervention du narrateur diminue ; le style indirect libre, qui en est la forme typique sur le plan du lan-

¹⁵ Pourtant, dans les dialogues, le narrateur reproduit fidèlement le langage du petit garçon : — *Des autos qui arrivent* (18), — *Pourquoi tu pleures? (...) Je voudrais pas.* (89), — *La nuit, c'est loin les maisons.* (89).

¹⁶ Dans ces procédés, l'intervention du narrateur s'exprime sur un autre plan également. En effet, par la mention explicite d'un verbe de pensée, le narrateur a la possibilité de se prononcer sur la vérité du contenu de la pensée ; les verbes comme *savoir*, *comprendre* impliquent la vérité, la réalité du contenu, d'un fait connu des personnages. D'autres, en revanche, laissent le problème dans l'ombre : la prise de position du narrateur n'est pas claire à côté des verbes comme *croire*, *dire*, *prétendre*. Cf. ainsi l'opposition entre : *la patronne comprit qu'elle n'aurait pas si vite l'explication qu'elle désirait* (24) et *Certains prétendirent que ce jour avait été chaud* (106).

gage, constitue déjà un "début d'émancipation"¹⁷ de la pensée des héros grâce à la disparition des verbes subordonnants qui ont pu marquer jusqu'ici la présence du narrateur. Effectivement, *Moderato Cantabile* offre quelques cas où un verbe, dans le contexte immédiat, suggère le changement de point de vue, sans qu'il y ait une subordination explicite dans le langage du narrateur: *On redemande si elle n'est pas malade. Elle n'est pas malade.* (100), *Deux clients entrèrent. Ils reconnurent cette femme au comptoir, s'étonnèrent. (...) Il était clair qu'elle n'avait pas l'habitude du vin, qu'à cette heure-là de la journée autre chose de bien différent l'occupait en général.* (27). Dans le premier cas, le verbe *redemande* implique que tout de suite après il s'agit de la réponse d'Anne, formulée au style indirect libre. Dans le deuxième cas, le jugement introduit par la tournure impersonnelle *il était clair* est placé dans la perspective des deux clients grâce aux verbes *reconnurent* et *s'étonnèrent*, sans que le narrateur intervienne pour expliquer cette relation. Il en va de même des exemples suivants: *elle en vint à regarder devant elle, cet homme* (Chauvin). — *Il y a longtemps que vous le promenez* (dit Chauvin). *Les yeux de cet homme qui lui parlait et qui la regardait aussi, dans le même temps.* (29), *Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle.* (73), *A la cuisine, on ose enfin dire (...) qu'elle exagère. Elle arriva ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités.* (92). Dans ces contextes aussi, les trois verbes *regarder*, *écoutait* et *dire* introduisent des pensées ou des paroles qui peuvent être attribuées aux personnages, pourtant, comme une certaine ambiguïté subsiste ici, l'expression de ces pensées mérite plus d'attention. *Les yeux de cet homme* pourrait continuer directement la première phrase: ... *regarder (...) cet homme*, et dans ce cas-là, on dirait plutôt que le narrateur indique objectivement ce que regarde Anne Desbaresdes. Mais le narrateur renonce à sa perspective déjà quand il cède la parole à Chauvin (dont les paroles continuent encore après la phrase en question), et dans ce contexte, ainsi séparée de la perspective du narrateur, la phrase sur les yeux se justifie comme exprimant une pensée de l'héroïne. D'ailleurs, sa formulation par une proposition nominale peut suggérer, en plus, l'étonnement d'Anne qui s'oublie à force de regarder mieux, pour la première fois, cet homme. La phrase sur la sonatine se présente déjà nettement au style indirect libre, et doit indiquer ainsi une pensée, un sentiment d'Anne. Ici, c'est le mot *tréfonds* qui peut éveiller un doute, et on n'aurait pas tort, probablement, de supposer que le narrateur, qui utilise volontiers un vocabulaire mythique à propos de la musique, intervienne par son langage subjectif pour exprimer l'émotion profonde d'Anne Desbaresdes. Dans le troisième cas, l'intervention du narrateur se ma-

¹⁷ G. GENETTE, *Figures III*, 192. L'absence d'un verbe déclaratif — comme le dit GENETTE — entraîne non seulement l'émancipation de la pensée du héros, mais aussi deux sortes d'ambiguïté: la confusion entre discours intérieur et paroles prononcées, d'une part, et l'ambiguïté entre les discours du narrateur et des personnages, de l'autre. F. K. STANZEL parle d'une *Doppelperspektive* à propos du style indirect libre, de *l'Erlebte Rede* (*Theorie des Erzählens*, 22).

nifeste sur le plan grammatical, car le passé simple de *Elle arriva* n'étant pas conforme à l'emploi des temps du style indirect libre montre que cet événement est considéré de l'extérieur, objectivement par le narrateur. On pourrait même laisser tomber ici l'hypothèse du style indirect libre si l'adverbe de temps *hier* ne replaçait pas cette phrase dans la perspective des gens de la cuisine.¹⁸ La même alternance rapide des deux perspectives se retrouve dans l'exemple suivant où une perception, indiquée au 'présent' du personnage — Chauvin —, et une pensée, qu'on peut attribuer à Chauvin également, sont intercalées entre les descriptions objectives de ses actions: *L'homme s'est relevé de la grève, s'est approché des grilles, les baies sont toujours illuminées, prend les grilles dans ses mains, et serre. Comment n'est-ce pas encore arrivé?* (100).

Avec cet exemple, nous arrivons à une variante du style indirect libre où le passage à la conscience des personnages n'est plus signalé par aucun verbe du type 'penser' ou 'dire', et où le changement de point de vue se déduit ainsi de quelques autres aspects du contexte ou encore d'une expression particulière dans la phrase elle-même. Dans ces cas, cependant, la possibilité d'insérer un verbe de pensée ou de perception dans la phrase pourrait confirmer notre sentiment d'un changement du point de vue. Dans: *la radio s'éleva en rafale, insupportable*. (30), le mot *insupportable* implique un jugement, qui doit être lié nécessairement à une activité mentale, parce qu'en elle-même une telle constatation n'aurait pas de sens. Dans la situation où cette phrase est prononcée, il s'agit probablement de l'opinion des gens dans le café — et peut-être du narrateur à la fois —, la formulation linguistique étant aussi plus ou moins conforme à la pensée de ces gens (cf. également la possibilité d'une transformation: 'les gens trouvaient que la radio était insupportable'). Dans: *Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition remuée à peine (...) alors que la vedette lui passait dans le sang*. (11), c'est l'expression *lui passait dans le sang* qui indique — bien qu'il s'agisse plutôt du langage du narrateur — l'émotion de l'enfant, et de l'enfant seul, qui entend le ronronnement du bateau. C'est dans ce contexte qu'on peut supposer un changement de point de vue ou, du moins, un intérêt particulier de l'enfant dans les phrases qui suivent peu après: *Encore, la vedette passait*. (12) et *La vedette eut enfin fini de traverser le cadre de la fenêtre ouverte*. (12). Cet événement s'accomplit pendant les paroles intermittentes de Mademoiselle Giraud qui médite sur son métier difficile; apparemment ni elle ni Anne (qui semble écouter les paroles de la dame) ne font attention au passage de la vedette. De plus, pendant cette petite scène, l'enfant n'est jamais considéré de l'extérieur par le narrateur,

¹⁸ L'adverbe *hier* indique le temps relativement au 'présent' des personnages. Le narrateur, dans sa narration objective, emploie un autre système d'adverbes de temps: *le lendemain* (23, 51), *ce jour-là* (105), ainsi, pour garder cette même perspective il aurait dû employer *la veille* dans la phrase citée. Cf. E. BENVENISTE, *op. cit.*; *id.*, *La nature des pronoms*.

ce qui peut être un indice, comme nous l'avons vu plus haut, du point de vue de l'enfant (cf. aussi une introduction possible telle que: 'l'enfant entendit que...'). Voici encore une remarque où un terme dans la phrase en question peut nous guider: *Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continue d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue.* (96). Ici, c'est la saveur du vin, donc une perception qui ne peut être que celle d'Anne — un cas moins ambigu que la vue ou l'ouïe — qui évoque pour elle son désir de Chauvin, et malgré la formulation poétique venant certainement du narrateur, cette pensée, sous une forme simplifiée ou moins cohérente, moins consciente, ne peut être que celle de l'héroïne. La scène du dîner offre, comme nous l'avons suggéré, plusieurs exemples où les pensées d'Anne sur Chauvin (pensées qui ne peuvent être que les siennes) sont formulées dans le langage du narrateur, qui met en valeur ainsi — et par contraste avec le contexte du dîner — le caractère exceptionnel, poétique du rapport des deux protagonistes.

Ces quelques exemples doivent avoir donné une idée de l'utilisation du style indirect libre dans *Moderato Cantabile*. Bien que dans plusieurs exemples au style indirect libre l'intervention subjective du narrateur soit incontestable sur le plan linguistique — ce qui peut créer une ambiguïté des points de vue — la transition au point de vue des héros s'effectue ici davantage qu'au style indirect par le fait que le narrateur efface plus ou moins son propre point de vue en ne désignant pas l'acte mental au moment où il prononce la phrase contenant la pensée de quelqu'un.

Pourtant, le véritable passage au point de vue des héros se réalise incontestablement quand le narrateur quitte le niveau de la narration proprement dite et reproduit telles quelles les paroles de ses personnages, sous forme de dialogue. Comme nous ne pouvons pas entreprendre ici l'analyse des dialogues, qui constituent effectivement une partie autonome dans le récit, facile à détacher des passages narratifs, nous signalons seulement que dans *Moderato Cantabile* le style direct, où le narrateur renonce momentanément à communiquer ses propres idées, à employer son langage subjectif, est le moyen le plus abondamment exploité pour révéler les pensées, le point de vue des personnages.¹⁹ Il convient de noter même ici une certaine intervention du narrateur: l'existence de formules qui relient les dialogues à la narration proprement dite et qui assurent ainsi une transition entre ces deux niveaux de nature différente. Dans *Moderato Cantabile*, ces formules sont relativement fréquentes et elles

¹⁹ Le "discours intérieur" qui correspondrait à cette étape de la transition au point de vue des personnages serait le monologue intérieur, qu'on ne trouve pas vraiment dans *Moderato Cantabile*. Mais il y a un court passage dans les paroles prononcées d'Anne (où elle parle de la ville sans arbres, des oiseaux, de l'orage — p. 59) qui, par les associations immédiates (accentuées même par le manque de ponctuation) ressemble à un monologue intérieur, cette fois prononcé. (Il n'y aurait aucun empêchement formel à considérer *Les yeux de cet homme.* (29; *supra*, 51) comme un monologue intérieur minuscule.)

font plus qu'indiquer la personne qui aura la parole ou vient de parler; le narrateur qualifie souvent la manière de parler de ses personnages, d'Anne surtout: *protesta-t-elle doucement* (55), *parla de façon précipitée* (108), *cria presque* (113), *murmura* (114), etc., ou il fait allusion aux rapports des personnages — avant tout entre Anne et Chauvin —, souvent avec le verbe même qui indique la parole: *avoua-t-elle* (45), *pria Anne Desbaresdes* (85), *supplia-t-elle* (86), *s'excusa-t-elle* (109); *dit la mère* (à la dame), *faussement repentante* (72), etc. Le plus souvent ces formules ne jouent pas un rôle considérable dans la narration, mais il arrive qu'elles se substituent aux paroles prononcées par les héros de sorte qu'elles deviendront les paroles du narrateur, qui, de nouveau, résume leur contenu en quelques mots: (la patronne) *le prévint vite* (74) (cf. *Déjà sept heures, prévint la patronne.* (82)), *On répète.* (93, 97), *Cette fois, elle prononcera une excuse.* (103) (cf. — *Je peux me taire, s'excusa-t-elle.* (109)). Ces paroles narratives, tout comme les autres niveaux de la transmission des pensées et des paroles, montrent différentes sortes d'interventions du narrateur pour intégrer le "récit de paroles" au "récit d'événements."²⁰

Dans ce qui précède, nous avons examiné les changements des points de vue dans la narration de *Moderato Cantabile* comme une possibilité pour le narrateur de communiquer certains événements et certains spectacles à travers les yeux et les pensées de ses héros. Ainsi, pour la narration d'événements extérieurs, perceptibles, le narrateur semble avoir choisi essentiellement une double vision, qui lui permet de raconter ce que voient et entendent les personnages, mais de garder en même temps, malgré cette adoption de leur vision, son statut de témoin objectif vis-à-vis des personnes et des événements. Cette alternance subite des regards crée pour l'ensemble du récit l'impression d'une ambiguïté, d'une oscillation entre les visions du narrateur et des personnages, de sorte que même dans les cas où l'acte de perception n'est pas explicite, le lecteur peut supposer — sauf là où l'impossibilité de percevoir une chose est évidente — la vision d'un personnage, à côté de celle, objective, du narrateur. Les visions — limitées — que peuvent avoir les héros ne seront qu'accentuées par l'insistance du narrateur sur les relations spatiales, les lieux clos indiqués d'une manière relative, les impressions venant de l'extérieur grâce à une fenêtre ou à une porte ouvertes, les positions et les déplacements des héros, la direction de leurs regards.²¹ C'est aussi grâce à de telles indications que se dessine la vision qui semble favorisée par le narrateur: celle de l'héroïne, Anne Desbaresdes. Anne se trouve certainement au centre de l'histoire; après tout, c'est elle que le narrateur "accompagne" de jour en jour à ses rendez-vous, et

²⁰ G. GENETTE, *Figures III*, 186. Pour une analyse détaillée des formes de transition, voir G. PRINCE, *Le discours attributif et le récit*.

²¹ Cf. nos exemples à propos des connaissances du narrateur.

il n'y a guère de scènes où elle n'apparaisse tôt ou tard, de sorte que le narrateur peut effectivement voir ou entendre avec elle. Déjà au début du récit et pendant les deux leçons de piano, le narrateur adopte le plus souvent la vision d'Anne. La scène du meurtre, qui interrompt la première leçon, est approchée, comme à l'aide d'une caméra en mouvement, à mesure qu'Anne et le petit garçon arrivent devant le café, de même que l'aspect changeant du boulevard de la Mer est décrit au rythme dont s'y avancent ces deux personnages. Plus d'une fois encore, les relations spatiales s'organisent à partir du point fixe où se trouve Anne, et ce que voit le narrateur, il l'aperçoit comme elle, à travers, par exemple, une porte laissée ouverte : l'enfant qui surgit, l'ombre du mari dans le couloir. De plus, quelques descriptions privilégiées, comme celles, fréquentes et minutieuses, de certains traits de Chauvin, suggèrent qu'à plusieurs endroits le narrateur suive en particulier la vision de l'héroïne.

Quand le narrateur passe à un autre niveau, celui de la conscience des personnages, l'ambiguïté, la double vision déjà constatée dans le domaine des perceptions subsiste toujours. Malgré la prédominance des dialogues dans *Moderato Cantabile* — qui constituent, faute de monologue intérieur, le seul procédé où le point de vue du narrateur soit tout à fait exclu —, le narrateur choisit plusieurs fois d'affirmer sa présence dans le récit des paroles et des pensées en les transposant dans les passages narratifs sous forme de style indirect et de style indirect libre, qui correspondent à deux degrés différents de son intervention. En même temps, il peut y avoir un écart entre la pensée de quelqu'un et la formulation linguistique de cette pensée par le narrateur, qui, dans *Moderato Cantabile*, emploie éventuellement ici aussi son langage subjectif, abstrait et poétique — phénomène qui accentue davantage la dualité de la perspective.

Bien que le narrateur se manifeste ainsi dans les transitions à la conscience des personnages, ces changements de point de vue ne perdent en rien de leur importance dans ce récit, qui semblerait à première vue une narration objective d'événements surtout extérieurs. Mais par le fait que telle information nouvelle, tel jugement concernant les autres nous sont présentés par le narrateur non pas directement, mais indirectement, par le biais des perceptions, des pensées des héros, le narrateur suggère une participation plus intense de ses personnages au monde qui les entoure. Il semble même que certaines choses ne soient racontées que dans la mesure où elles sont importantes pour les personnages, dans leurs relations humaines, et cela suffit déjà pour qu'une nouvelle dimension s'ajoute à cette histoire dont les cadres seraient sans cela très limités. Car nous recevons, malgré tout, une certaine image des pensées, des désirs de ces gens, une idée globale de leur vie en dehors de l'histoire elle-même. Il est vrai que cette image est fragmentaire et peu nuancée : les processus intellectuels mis en jeu, par exemple, ne constituent qu'une gamme assez restreinte (cf. les verbes les plus fréquents : *s'étonner, croire, comprendre, savoir, se souvenir, oublier* et ceux qui expriment un effort de penser : *chercher à, essayer,*

tenter), de plus, le narrateur ne nous montre jamais toute une série de pensées cohérentes, mais plutôt, de temps en temps, quelques réflexions des personnages, évoquées "dans un mouvement alterné et complémentaire"²², pour reprendre, dans un autre contexte, une expression de *Moderato Cantabile*. Mais par ce moyen, qui rappelle, d'ailleurs, une structure dramatique, le lecteur apprend quelque chose comme une "vision du monde", quoique réduite, des héros. Ainsi il se révèle que la patronne du café et les clients respectent les conventions et désapprouvent probablement la liaison entre Anne et Chauvin, et la même chose vaut certainement pour le mari, qui, lors du dîner, se rend compte d'une sorte d'échec de son mariage. Mademoiselle Giraud, impuissante dans son métier, dans son rapport avec l'enfant obstiné, s'aperçoit de "l'aridité de son sort"; pour l'enfant, c'est encore le monde des jeux, des bateaux rouges, de la liberté. Finalement, des deux protagonistes, c'est surtout Anne qui se révèle par ses pensées, ses sentiments, par ses relations humaines plus nombreuses dans l'histoire que celles des autres, et c'est elle aussi qu'on voit transformée par son amour à la fin du récit. Quant à Chauvin, sa vie intérieure est plutôt laissée dans l'ombre, ce qui implique qu'il doit être présenté essentiellement comme il est vu par l'héroïne, de l'extérieur, mais aussi que son rôle, plus passif, est peut-être avant tout de rendre possible à Anne de vivre cette aventure étrange à travers leurs dialogues. L'importance des dialogues réside dans ce fait même, dans la construction d'un monde imaginaire; car ici la conversation ne sert pas à caractériser les personnages, comme on s'y attendrait, d'une manière traditionnelle, mais à leur permettre de réaliser cet amour impossible grâce à la force de la parole.²³

²² *Moderato Cantabile*, 97.

²³ Cf. à ce sujet Y. GUERS-VILLATE, *L'Imaginaire et son efficacité*, où l'auteur analyse le rôle de l'imaginaire dans les rapports d'Anne et de Chauvin.

La narration dans l'ensemble des romans de Marguerite Duras

La nature des connaissances du narrateur

Avant d'aborder l'examen des connaissances du narrateur dans l'ensemble des récits, il faut envisager une distinction fondamentale — problème qui ne s'est pas posé à propos du seul roman *Moderato Cantabile* — entre deux types de narrateur chez Duras.¹ Le premier, qui caractérise d'ailleurs *Moderato Cantabile* et la plupart des autres récits, est le type du narrateur invisible qui n'apparaît jamais sur la scène en tant que personnage, tandis que le deuxième type réunit les quelques narrateurs qui figurent dans les romans en tant que protagonistes (*La Vie tranquille*); comme témoins plus ou moins actifs des événements de leurs histoires (*Le Marin de Gibraltar*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*); ou encore en tant que narrateurs "au deuxième degré"², auteurs d'un récit à l'intérieur du roman (*Le Vice-consul*). On peut ajouter à cela *L'Amante anglaise* qui occupe une place intéressante dans cette série. En effet, ici le narrateur apparaît vaguement dans le récit pour faire un reportage avec trois personnes qui racontent tour à tour l'histoire d'un crime et qui deviennent ainsi les véritables narrateurs du récit. Par ces aspects, *L'Amante anglaise* pourrait appartenir aux trois groupes énumérés ci-dessus: l'une des personnes, la femme qui a tué, est protagoniste du crime et de sa propre vie qu'elle raconte; les deux autres n'en sont que les témoins; tous ces trois personnages peuvent être considérés en même temps comme des narrateurs au deuxième degré, car ils racontent l'histoire à un reporter qui mène la conversation et enregistre leurs paroles.

Cette distinction est nécessaire pour notre analyse, car le statut du narrateur vis-à-vis de son histoire semble déterminer d'emblée la nature des connaissances qu'il peut avoir, ou, en d'autres termes, la source et la profondeur de

¹ Les théoriciens prennent à ce propos des attitudes différentes. T. TODOROV insiste sur l'importance capitale de cette distinction (*Poétique*, 118); W. C. BOOTH et G. GENETTE la considèrent comme moins révélatrice que d'autres distinctions. Cf. W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, 150; *id.*, *Distance et point de vue*, 91; G. GENETTE, *Figures III*, 252.

² C'est M. BAL qui parle de focalisateur au deuxième degré quand la focalisation se situe à l'intérieur de l'histoire (*op. cit.*, 43).

ces connaissances. Ainsi, les narrateurs-personnages racontant à la première personne une période de leur vie passée recourent naturellement à leurs souvenirs et n'ont que des connaissances acquises par leurs propres expériences — comme Françou, la jeune héroïne de *La Vie tranquille* — ou encore par des informations reçues d'autres personnes concernant le véritable protagoniste de leur récit : dans *Le Marin*, le narrateur essaye de reconstruire l'histoire d'Anna, la riche Américaine, avec le mystérieux marin de Gibraltar à l'aide de ses conversations avec Anna elle-même pendant leur voyage ; le narrateur Jacques Hold cherche à comprendre le passé, la folie de Lol non seulement à partir de ses rencontres avec elle, mais surtout à partir des renseignements incertains ou des opinions d'une ancienne amie de Lol. Dans *L'Amante anglaise*, par contre, le narrateur recueille les informations les plus authentiques sur le crime abominable de Viorne en enregistrant les paroles de l'assassin même et de ceux qui connaissent bien cette femme, le mari et le patron du café que fréquentaient ces derniers. Dans *Le Vice-consul* — un cas particulier — le récit des misères de la Cambodgienne chassée par sa mère n'est, *expressis verbis*, que de la pure imagination : *Elle marche*, écrit Peter Morgan. (9) ; l'un des personnages de l'histoire sur le vice-consul invente un récit à son tour.³ Mais comme c'est un narrateur qui ne figure plus dans ce deuxième récit, le sien, en tant que personnage, il se rapproche, pour son statut, des autres narrateurs qui restent en dehors de leurs histoires, avec la seule différence que ces derniers n'avouent pas qu'ils racontent une histoire. Puisque les récits sont pour la plupart communiqués au lecteur par un tel narrateur, nous allons maintenant porter notre attention sur les connaissances des narrateurs invisibles, qui appartiennent donc au premier type de notre classement.⁴

Pour donner une vue d'ensemble des connaissances du narrateur, et en anticipant déjà sur nos conclusions, nous pouvons constater que la principale source des connaissances réside, comme dans *Moderato Cantabile*, dans la perception directe des événements, ce qui est compatible pourtant — dans une mesure variable — avec l'omniscience du narrateur connaissant la vie intérieure de ses héros ou certaines choses qui sont dans un rapport moins étroit avec l'histoire elle-même. Il n'y a que deux exceptions à ce type du récit, *Les Impudents* et *Un barrage contre le Pacifique*, qui datent du début de la carrière romanesque de l'écrivain (1943, 1950) et qui présentent une narration traditionnelle, avec un narrateur plus souvent omniscient qui se permet des digres-

³ Pour une analyse narratologique du rôle du deuxième récit dans l'histoire du *Vice-consul*, voir M. BAL, *op. cit.*, 61—85. Concernant le problème du "roman sur le roman" dans *Le Marin de Gibraltar* et *Détruire dit-elle*, voir J. ŠRÁMEK, *La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras*, 89—91 ; 108—111.

⁴ Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, parfois le narrateur suggère que c'est M. Andesmas qui lui a raconté cette histoire : *Lorsqu'il raconta cet épisode de son interminable vieillesse, il prétendit que (...)* (36). Pourtant, nous ne considérerons pas ce roman comme un récit encadré, car le narrateur n'y apparaît que trop vaguement pour devenir un personnage du cadre.

sions rétrospectives sur ses héros ou un objet, comme un meuble Henri II, le domaine d'Uderan et les voisins (*Impudents*, 2; 33—41); une biographie des protagonistes, l'effort extraordinaire de la mère de Joseph et de Suzanne pour construire des barrages afin de protéger les rizières (*Barrage*, 21—29); mais on trouve également les peintures réalistes d'un lieu, d'un mode de vie, de l'arrière-plan social: une salle à manger en désordre (*Impudents*, 3), une grande ville coloniale typique et la vie de ses habitants, le sort misérable des enfants mourant de faim (*Barrage*, 169—173; 116—121).⁵ Toutefois, la perception est déjà une source importante des connaissances dans ces romans aussi; à côté des images panoramiques, les événements sont souvent présentés comme des scènes qui se déroulent sous les yeux du lecteur. Cette tendance à présenter avant tout les choses perceptibles s'accroît considérablement à partir des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) — roman qui annonce déjà la nouvelle technique de la deuxième période dans l'œuvre de Duras⁶ —, et elle sera certainement dominante dans les récits ultérieurs.

L'insistance sur la perception directe semble déterminer d'abord les relations spatiales; le narrateur qui suit les événements de tout près, pendant la durée courte d'une histoire relativement simple, "se meut" avec les personnages dans un espace assez restreint, construit de quelques lieux, voire un seul, comme le square où le commis voyageur et la jeune bonne engagent une conversation (*Le Square*). La présentation de ces lieux change également; les descriptions réalistes et souvent minutieuses des premiers romans — tableaux visant les lieux de l'extérieur, suggérant des connaissances préalables plutôt qu'une perception directe — cèdent la place à une présentation où l'espace est organisé à partir de l'intérieur, de certains angles de vue bien déterminés. Les objets et les gens sont ainsi évoqués comme ils peuvent être aperçus d'un point fixe ou à mesure qu'on se déplace: *De l'autre côté de la barrière le pêcheur les observait en souriant.* (*Tarquinia*, 118), *L'homme essaya de voir son visage, mais il ne put y arriver. Elle marchait la tête tournée de l'autre côté* (*Chantiers*, 193), *Le couchant est au bout de l'avenue principale* (*Dix heures et demie*, 13), *Il osa un regard vers la gauche, vers le chemin* (*Andesmas*, 41), *De l'entrée de la carrière elle voit des toits.* (*Vice-consul*, 14), *Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc.* (*Détruire*, 9), *Elle se retourne, elle désigne maintenant le juif couché sur la table au fond de la pièce.* (*Abahn*, 19), *Il passe devant la femme. Il arrive dans le champ de sa présence.* (*Amour*, 13). Donc, cette description intérieure des lieux ne donne pas de ceux-ci une vue d'ensemble cohérente, mais une image fragmentaire qui favorise quelques objets ou certains

⁵ Ces deux romans avec *La Vie tranquille* (1944), d'une facture également traditionnelle, sont surnommés des "romans américains" par plusieurs critiques; cf. A. CISMARU, *Marguerite Duras*, 20 sqq.; A. HOOG, *op. cit.*

⁶ Au sujet des diverses périodisations des romans, cf. entre autres les ouvrages cités à la note précédente et J. ŠRÁMEK, *op. cit.*

éléments naturels: les baies, les stores, les miroirs d'une salle de bal ou d'un hôtel élégants où les personnages se trouvent réunis (*Vice-consul, Détruire, Amour*); un parc avec des chaises longues et des tennis (*Vice-consul, Détruire*); la forêt (*Chantiers, Andesmas, Détruire*); la mer, le ciel, les lumières (*Tarquinia, Andesmas, Vice-consul, Amour*). Par l'utilisation de ces quelques éléments récurrents, les lieux deviennent de plus en plus vagues, indéterminés,⁷ et peu à peu, même la description allusive d'un milieu géographique et social, comme une plage italienne (*Tarquinia*), un quartier ouvrier et une maison riche (*Moderato*), une ville espagnole (*Dix heures et demie*), des paysages orientaux, des quartiers élégants de Calcutta (*Vice-consul*), disparaît pour laisser la place à l'évocation d'une situation, d'une atmosphère. Dans *Andesmas*, les lumières et les ombres — les éléments les plus importants, peut-être, de l'espace du récit — marquent le passage du temps, mais aussi la vaine attente du vieillard; dans *Détruire*, l'hôtel est aussi insaisissable que les clients; dans *Abahn*, la pièce sombre dans la maison nue (9) suggère une atmosphère inquiétante et ajoute à la tension entre les personnages enfermés; dans *Amour*, la plage vide ne fonctionne que par sa géométrie, comme un espace où les trois personnages marchent, formant un triangle: *le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais* (8), c'est peut-être ce mouvement même qui crée l'espace ici. La force suggestive de ces lieux se trouve encore augmentée par les allusions constantes aux espaces extérieurs, toujours aussi vagues, se faisant remarquer surtout par des bruits et qui semblent représenter un monde différent de celui où se trouvent les personnages. Les origines d'une opposition significative entre deux lieux remontent jusqu'au *Barrage*, où la pauvreté du bungalow des protagonistes est en contraste avec la richesse de certains quartiers de la ville où ils vont parfois dans la superbe voiture de M. Jo. Dans *Tarquinia*, l'accident mortel d'un jeune démineur dans les montagnes voisines, la douleur des vieux parents qui passent des journées sur le lieu de l'accident forment un arrière-plan triste et émouvant à l'oisiveté, à l'ennui, aux sentiments tièdes des protagonistes, que nous voyons presque tout le temps à la plage et dans des cafés. Dans *Moderato Cantabile* également, les deux extrémités du boulevard de la Mer représentent deux mondes opposés du point de vue social.⁸ Dans ces cas-là, les endroits où se passe l'action ne sont pourtant pas tout à fait séparés, car ils se trouvent reliés par les déplacements fréquents des personnages. C'est surtout dans les romans qui présentent une unité de lieu — unité qui rappelle,

⁷ L'indétermination des lieux s'exprime aussi par le manque de noms propres (*Chantiers, Moderato, Andesmas, Détruire*) ou par des noms de ville imaginaires: S. Thala (*Lol, Amour*), Staadt (*Abahn*). Les noms géographiques réels n'ont pas beaucoup d'importance non plus après les romans traditionnels; c'est à peine si Paris (*Journées*) ou Calcutta (*Vice-consul*) sont évoqués; *Tarquinia* ne reste qu'un projet de voyage.

⁸ Par l'opposition des lieux de l'ambassade et du jardin des lépreux ou des paysages pauvres que traverse la Cambodgienne, on retrouve une préoccupation sociale dans *Le Vice-consul*, mais là, ces autres lieux ne peuvent pas être saisis à l'aide de la perception, ils sont seulement imaginés dans le récit de Peter Morgan.

selon certains critiques, celle de la tragédie classique⁹ — que se manifeste le plus nettement une opposition et même une séparation spatiale. Là, en effet, les personnages se trouvent dans un espace clos ou, du moins, ils ne peuvent pas quitter un certain lieu; celui-ci s'oppose alors à un endroit extérieur dont les personnages prennent conscience grâce à des bruits ou à l'arrivée de quelqu'un: Monsieur Andemas ne voit pas sa fille, Valérie, qui danse avec les villageois au bas de la colline, mais il entend son chant; la voix gaie de la fille oubliant son père, sa promesse de rentrer souligne encore la solitude du vieillard. (En fait, il n'y a que la fille et la femme de Michel Arc qui arrivent comme "messagers" de l'espace extérieur, le village.) Dans *Détruire*, on voit la forêt tout autour de l'hôtel, on entend même de la musique qui vient de là, mais on n'ose pas s'y rendre, car elle fait peur. Pour les gens se promenant sur la plage vide et morne, S. Thala est évoqué par la sirène de l'incendie comme le lieu d'un ancien bal, d'un ancien amour maintenant mort (*Amour*)¹⁰. C'est *Abahn* qui présente, peut-être, la tension la plus nette entre la pièce close et l'extérieur où l'aboïement incessant des chiens contribue à l'atmosphère menaçante du récit. Ces lieux, à la fois perçus de diverses façons et de plus en plus vagues et abstraits, ont ainsi un rôle symbolique très marqué surtout dans la deuxième période de l'oeuvre de Duras, symbolisme qui se manifeste dans la structure des récits, dans l'évocation alternée d'un lieu circonscrit et de l'espace extérieur.¹¹

Quant à la présentation des personnages, on assiste à cette même transformation des méthodes que pour l'évocation du décor, et qu'on a déjà observée dans *Moderato Cantabile*: en recourant de plus en plus à la perception comme la principale source des connaissances, le narrateur se garde de donner une image exhaustive et cohérente de ses héros. Dans *Barrage*, M. Jo est décrit encore d'une façon traditionnelle; le narrateur le présente d'abord comme il apparaît aux yeux d'un spectateur attentif: *Il était seul à sa table. C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. (...) C'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne. Les mains petites étaient soignées, plutôt maigres, assez belles.* (41). Ici, la perception incite encore le narrateur à donner une image détaillée de M. Jo, même s'il y a des incertitudes concernant les choses qui ne se laissent pas deviner tout de suite. Mais pour décrire, par exemple, le chapeau du jeune homme, le narrateur recourt à une

⁹ Cf. surtout L. BISHOP, *op. cit.*, 219—220.

¹⁰ Il est vrai que les personnages retournent à ces lieux du bal de S. Thala — bal décrit dans *Lol* — mais l'aspect présent de ceux-ci ne fait que rappeler un passé révolu, irrémédiable. — A propos du rapport entre les deux romans, cf. entre autres C. J. MURPHY, *Marguerite Duras: Le texte comme écho*, où *L'Amour* est présenté comme une variante abstraite de *Lol*.

¹¹ Pour une analyse approfondie de l'espace, du rôle des éléments naturels et de quelques objets ainsi que de certains aspects thématiques de ces derniers, voir J. ŠRÁMEK, *Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras* et F. F. J. DRJJKONINGEN, *Abahn Sabana David*.

comparaison qui trahit des connaissances sans relation avec l'histoire de ce roman et qui en appelle chez le lecteur aussi à des connaissances préalables, d'une nature différente: *Le chapeau mou sortait d'un film: un chapeau qu'on se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux et d'aller à Longchamp jouer la moitié de sa fortune parce qu'on a le cafard à cause d'une femme.* (41). Et pour compléter l'image de M. Jo, vient encore la longue digression qui présente la famille et le caractère du jeune homme d'une manière typiquement omnisciente (63—65).

Ce souci de rendre ainsi les personnages plus familiers au lecteur disparaîtra cependant de plus en plus. Le narrateur, guidé par ses perceptions des événements, ne situe pas en général ses héros dans le monde en dehors des histoires maigres, il ne nous informe pas directement sur le statut social, la profession, les habitudes quotidiennes de ces gens, il nous les laisse deviner un peu, comme nous l'avons vu, à travers les lieux, les quelques objets, et, parfois, les dialogues, les propres paroles des héros. Cela équivaut à dire que le narrateur s'intéresse aux personnages comme ils apparaissent dans l'histoire elle-même, comme on les entend parler, comme on voit leur visage, leurs mouvements. Voici quelques exemples tirés des trois derniers romans où les contours sociologiques et même physiques des personnages deviennent toujours plus flous. Dans *Détruire*, Élisabeth Alione — la personne la mieux présentée, relativement — est décrite presque uniquement comme on la connaît de l'extérieur, petit à petit: *Les cheveux sont noirs, gris noirs, lisses, ils ne sont pas beaux, secs. (...) Autour des yeux, lorsqu'elle sourit, la chair est déjà délicatement laminée. Elle est très pâle.* (10), *Elle est mince, maigre.* (11), *On ne sait pas la couleur des yeux qui, lorsqu'elle retourne, restent encore crevés par la lumière* (10), *Sa table est dans la lumière bleue des stores. Ses cheveux en sont noirs. Ses yeux en sont bleus.* (13). Dans *Abahn*, il n'y a que des bribes de descriptions intermittentes, suivant les brefs regards qui accompagnent les paroles de quelqu'un et grâce auxquels on découvre quelques traits saillants de l'autre: *Abahn est l'homme grand et maigre aux tempes grises* (8), *dont la douceur de la voix fait frémir les paupières baissées* (de David) (11), *(Sabana) est petite, vêtue de longs vêtements noirs.* (8), *Elle a des yeux très grands ouverts sur l'homme.* (9), *Les yeux de Sabana sont bleus, sombres et bleus.* (13), *(David) est de taille moyenne, il porte un manteau de fourrure claire.* (8). Dans *Amour*, l'insuffisance et l'incertitude des descriptions sont étonnantes: *L'homme (...) est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct.* (7), *Un autre homme. Il est habillé de vêtements sombres. A cette distance son visage est indistinct.* (7), *(elle) Se tient face à la mer. Visage blanc.* (10), *Sa voix est claire* (15), *Le regard bleu revient* (18). Dans ce récit, le narrateur va jusqu'à laisser ses personnages anonymes, ce qui efface encore plus les différences entre eux: les deux hommes, qui ne sont plus distingués par des noms, sont aussi décrits d'une manière presque identique, le seul trait "distinctif" vague entre les deux étant justement le caractère distinct et indistinct des visages. De telles

descriptions n'individualisent plus ces êtres flous, elles sont là plutôt pour mettre en relief certains traits, comme un visage, des yeux, qui prendront ainsi un rôle particulier dans l'histoire. Car, comme le suggère surtout notre dernier exemple, les personnages ne sont pas décrits en général pour la seule description indépendante de la narration de leurs actes; même de simples traits physiques, les yeux bleus, par exemple, sont souvent présentés en mouvement, comme ci-dessus le regard "en action", qui va et vient, se fixe sur quelqu'un. De ce point de vue, *Tarquinia* annonce déjà d'une manière frappante la technique des récits ultérieurs; là, en effet, quand il s'agit des personnages, la perception du narrateur se dirige avant tout sur leurs actions — y compris leurs dialogues —, des actions souvent minuscules et insignifiantes racontées d'une façon simple et neutre dans leur chronologie: *Diana et Sara s'en allèrent. Elles reconduisirent le petit en le portant chacune à leur tour. Puis elles revinrent en flânant le long du fleuve. Les autres, à leur retour, mangeaient déjà. L'homme aussi était en train de manger. Il portait une chemise d'un blanc éclatant. Avant d'entrer sous la tonnelle, Diana prit le bras de Sara et lui montra le feu. — Regarde, ça a encore augmenté, dit-elle.* (87). Le passage illustre bien ce découpage du temps en de petits morceaux successifs sans relation de causalité entre eux, racontés, comme ils sont perçus, dans un mouvement saccadé. Dans les romans de la deuxième période de l'oeuvre, cette tendance va s'accroissant; la perception des événements sera même plus morcelée quand le narrateur indique non seulement les actes eux-mêmes, globalement, mais différentes phases d'un acte relativement bref: *Tout à coup, dans un geste nerveux, elle verse de l'eau dans son verre, ouvre le flacon, prend les pilules, avale. (...) Elle se calme. Il a pris le livre, le sien à lui, il l'ouvre. Il ne lit pas. Des voix arrivent du parc. Elle sort. Elle vient de sortir. Il ferme le livre.* (*Détruire*, 14). Au milieu de ces événements banals, insignifiants, présentés méticuleusement, au ralenti, l'attention du narrateur sera centrée davantage sur quelques actes souvent répétés, quelques mouvements fondamentaux des êtres, comme leur somnolence, leurs déplacements et, surtout, leurs actes de perception. Nous avons déjà vu, à propos de *Moderato Cantabile*, l'importance des regards des personnages; dans *Détruire*, *Abahn*, *Amour*, les regards deviennent essentiels, ce sont eux, surtout, qui constituent l'action dans la passivité, l'initiative d'une communication autrement difficile. Max Thor, fasciné par Élisabeth Alione, mais ne sachant pas comment lui adresser la parole, la regarde; Alissa semble regarder à travers les yeux de Stein, elle dit même: *Regarde, Stein. Regarde pour moi.* (*Détruire*, 52). Dans *Abahn*, dans la tension presque insupportable entre les adversaires et les partisans de Gringo, le mouvement des yeux est presque la seule action à part les dialogues: *Dressée, elle regarde. Elle regarde le chemin, le parc, le froid. (...) Elle regarde celui qui est assis près de la table. (...) Elle le regarde toujours.* (13), *David (...) regarde le fond de l'autre pièce.* (13). Dans *Amour*, le regard devient même un attribut de quelqu'un: *l'homme qui regarde*; en fait, c'est la seule

chose qui puisse vraiment le distinguer, pendant un certain temps, de *l'homme qui marche*. Ces actions, si réduit que soit leur nombre, sont pourtant essentielles pour l'histoire de ces romans plus récents, car c'est en elles que s'incarnent, pour ainsi dire, les personnages dont nous connaissons à peine quelques autres activités, et encore moins le caractère individuel au cours des récits.

Ainsi, à mesure que le narrateur rétrécit même sa perception des choses extérieures, la distance qui le sépare des personnages de plus en plus insaisissables augmente inévitablement. Il se trouve néanmoins qu'il y a une tendance contraire dans la présentation de ces êtres fantomatiques, c'est de les pénétrer, d'interpréter certains signes de leur conduite ou de révéler leurs pensées de temps à autre — autant de procédés qui rendront les personnages plus vivants, plus humains. Le narrateur, qui, la plupart du temps, semble s'être fixé des cadres très stricts pour la transmission de ses histoires, dépassera alors les limites de la perception des événements extérieurs, et témoignera désormais de connaissances se rapprochant de l'omniscience, et qui lui permettront de saisir des mouvements intérieurs, ou de fournir des informations objectives sans rapport étroit avec le cours de l'histoire. Des remarques sur la vie intérieure des personnages se trouvent encore amplement dans les deux premiers romans, dans lesquels, comme nous l'avons suggéré, le narrateur omniscient décrit, analyse, commente la psychologie de ses héros, il explique les circonstances, les raisons d'une décision, d'un état de conscience pour tirer une conclusion à la fin, comme à propos de M. Taneran, beau-père de Maud dans *Les Impudents*: *Il faut ajouter que depuis qu'il travaillait, Taneran échappait un peu à la tyrannie des siens et s'en trouvait bien aise. Il n'était jamais accoutumé en effet aux contraintes inévitables qu'implique la vie de famille, et il vivait d'autre part dans la crainte constante de son beau-fils, Jacques Grand. S'il n'avait pas hésité à épouser Mme Taneran bien qu'elle eût déjà deux enfants, c'est qu'il avait jugé vraisemblable que l'aîné ne tarderait pas à se tirer d'affaire par ses propres moyens. Il avait un fils, Henri, et, s'il lui vouait une secrète et grande tendresse, il avait été très vite obligé de se faire à l'idée qu'il n'était nullement payé de retour. Ainsi Taneran vivait en apparence dans une grande solitude.* (5). Cependant, à mesure que la narration d'événements perceptibles et surtout la reproduction fidèle des dialogues gagnent en importance dans la trame du récit, la révélation des mouvements intérieurs, des pensées tend à se faire d'une manière moins directe, moins brusque, s'il est permis d'employer ce terme ici; les notations psychologiques, loin d'être tout à fait absentes, sont effectivement réduites en nombre et en longueur dans la majorité des romans à partir de *Tarquinia*, et en même temps elles semblent moins détachées des événements extérieurs de l'histoire. Les observations psychologiques sont assez fréquentes quand le narrateur veut caractériser brièvement, sans trop arrêter le cours des dialogues, les personnages qui parlent, leur comportement, leurs sentiments accompagnant leurs paroles: *Ludi eut l'air un peu décontenancé. Il était de nouveau de mauvaise humeur.*

(*Tarquinia*, 30), *Le fils caressa ses cheveux doucement et sourit.* (*Journées*, 17), *Elle ne paraissait ni effrayée, ni gênée qu'il l'ait abordée de la sorte.* (*Chantiers*, 192), *Claire devient très grave.* (...) *Tu as encore bu, Maria, dit-elle.* (*Dix heures et demie*, 127), *Sa voix se fit un peu languissante.* (*Andesmas*, 76), *L'ambassadeur regarde attentivement Charles Rossett.* (*Vice-consul*, 44), *Max Thor paraît surpris.* (*Détruire*, 31), *David a une expression tendue, à la fois attentive et souriante.* (*Abahn*, 43), *Elle (...) pose sa tête sur son épaule dans un geste de confusion, de crainte.* (*Amour*, 57). Ces observations, qui marquent différents processus internes, supposent déjà, de la part du narrateur, un certain dépassement du niveau de la perception immédiate. Plus précisément — comme nous l'avons examiné dans *Moderato Cantabile* — le narrateur s'appuie encore sur des signes perceptibles, qu'il explicite ou non, dans le comportement de ses héros pour les interpréter comme les manifestations de tel mouvement psychologique. Mais à l'encontre des analyses des premiers romans qui peuvent révéler plusieurs aspects d'un processus, comme certains rapports causals, ici le narrateur ne fait qu'indiquer globalement le processus lui-même, et cela aussi souvent d'une manière stéréotypée pour suggérer qu'il garde encore sa position d'observateur relativement objectif.¹² C'est pour cela également que ces remarques se trouvent plus étroitement liées à la narration des événements extérieurs, elles semblent découler de cette dernière et s'y mêler d'une façon plus souple.

C'est le cas aussi, paraît-il, des notations qui indiquent les pensées des héros, donc un processus mental qui ne peut en général se manifester par des signes externes, et qui relève ainsi de l'omniscience du narrateur.¹³ En effet, à cette étape-là, le narrateur abandonne le niveau de la perception, il entre dans la conscience des personnages sans "se justifier" pour révéler un processus comme la pensée, le souvenir ou même le contenu d'une pensée ou d'un sentiment des héros: *Sara fut heureuse que Diana fût là. Elle ne pensa pas à ce qu'avait dit Ludi, mais seulement à la mer.* (*Tarquinia*, 19), *Elle se souvint, prit ses bijoux à deux mains, délicatement.* (*Journées*, 21), *Il ignorait toujours si elle l'avait remarqué.* (*Chantiers*, 219), *Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal.* (*Square*, 156), *Elle imagine la première gorgée de manzanilla dans sa bouche* (*Dix heures et demie*, 44), *Alors M. Andesmas se souvient tout à coup que Valérie lui a dit (...)* (*Andesmas*, 47), *On pense: Le vice-consul ne part pas.* (*Vice-consul*, 134), *Elle ne remarque rien, ni la main glacée, ni la pâleur. Elle cherche à se souvenir, n'y parvient pas.* (*Détruire*, 70), *David ne sait pas qu'il pleure.* (*Abahn*, 133), *Lui, l'autre, cette nuit, la suit. Elle avance, elle l'ignore.*

¹² Cf. pourtant un "début" d'analyse dans *Chantiers: Son rire n'exprimait ni ironie, ni confusion, ni coquetterie mais seulement une certaine incertitude qui s'attachait (...) sans doute à ses dernières paroles.* (193).

¹³ Cf. pourtant: *Et elle lui fait signe qu'elle ne sait pas.* (*Détruire*, 35). Il existe, certes, de nombreuses transitions entre ces deux extrêmes du dépassement de la perception, que nous avons esquissées pour *Moderato*, mais dont nous ne pouvons pas entreprendre l'analyse dans les cadres limités de cet ouvrage.

(*Amour*, 73).¹⁴ L'omniscience du narrateur se manifeste encore — quoique plus rarement que dans les romans traditionnels¹⁵ — dans un autre domaine des connaissances, dans celui qui englobe les informations préalables par rapport aux événements de l'histoire et qui, de cette façon, replace celle-ci dans un contexte plus large. Souvent, il s'agit ici de renvois au passé, aux rapports des héros entre eux, à leurs habitudes; plus rarement le narrateur fait allusion à des circonstances générales, sans une relation très étroite avec l'histoire elle-même: *Sara avait pour Ludi une amitié telle qu'elle était toujours disposée à le croire, dans tous les cas. (Tarquinia, 13), Ils avaient ceci en commun tous les trois, qu'ils étaient doués d'un grand appétit. Le fils et Marcelle parce qu'ils vivaient dans une demi-famine constante. La mère parce que, jeune, elle avait eu des appétits de pouvoir et de puissance jamais satisfaits (Journées, 18), M. Andemas habite ce village depuis un an, depuis qu'il a atteint cet âge suffisamment avancé pour se faire une raison de cesser tout travail et d'attendre, dans l'oisiveté, la mort. (Andemas, 15), Le matin, elles passent toutes les trois en short blanc à travers les jardins de l'ambassade, et encore et tous les matins à travers ces jardins elles vont au tennis ou elles se promènent. (Vice-consul, 94), Il y a six jours quand il est arrivé elle était déjà là, le livre devant elle et les pilules (Détruire, 10); Les trente maisons se remplissaient chaque année d'estivants de toutes les nationalités (Tarquinia, 9), C'était un petit village au bord de la mer, de la vieille mer occidentale la plus fermée, la plus torride, la plus chargée d'histoires qui soit au monde et sur les bords de laquelle la guerre venait encore de passer. (ibid., 8). Il n'est pas sans intérêt de noter cependant que de telles observations sont moins fréquentes que celles qui portent sur la vie intérieure des personnages; c'est que, probablement, le narrateur veut éviter de charger ses histoires de plus en plus vagues, "dépouillées"¹⁶ de renseignements extérieurs qui en ébranleraient la cohérence ou en diminueraient la concision. Comme nous l'avons remarqué plus haut, le narrateur nous donne ces informations le plus souvent d'une manière indirecte, par suggestion ou par des paroles qui ne sont pas les siennes, mais celles des personnages. C'est ainsi que le lecteur apprend que les estivants de *Tarquinia* peuvent se permettre des vacances chaque année dans une villa à la mer, que M. Andemas ou la mère des *Journées* doivent être*

¹⁴ Le savoir du narrateur semble illimité dans ce domaine, pourtant il arrive même ici qu'il préfère ne pas affirmer une chose catégoriquement: *Anne-Marie Stretter doit bien se douter de ce qu'ils disent. (Vice-consul, 136), On dirait qu'une autre peur commence à s'emparer de David, différents. (Abahn, 102)*. Dans ce chapitre, nous n'avons pas consacré un passage à part — comme nous l'avons fait à propos de *Moderato* — à l'expression de l'incertitude, des connaissances limitées du narrateur, indiquées par des tournures comme; *il semble, on dirait, sans doute*, etc. Pourtant, nos exemples tant pour la perception que pour son dépassement doivent suggérer la fréquence de ce procédé.

¹⁵ Pour des exemples, voir le début de ce chapitre, *supra*, 59.

¹⁶ C'est l'un des termes les plus fréquemment employés à propos des histoires de plus en plus abstraites et du langage de plus en plus concis de l'auteur; citons, par exemple, M. FOUCAULT—H. CIXOUS, *À propos de Marguerite Duras*, 9. Les auteurs parlent aussi de "l'art de la pauvreté", de "l'abandon des richesses" (*ibid.*).

très riches, que le mari d'Élisabeth Alione est un homme assez conventionnel à l'encontre des personnages séjournant à l'hôtel, que ces gens-ci et Abahn sont d'origine juive. S'il semble pourtant nécessaire de donner des renseignements exacts sur les personnages, comme l'état civil du vice-consul, d'Élisabeth Alione, ils seront fournis de manière à être pleinement justifiés, car ils seront lus par l'un des personnages dans un dossier, un registre. C'est ainsi également que le narrateur nous fait connaître la biographie du vice-consul; c'est lui-même qui parle de sa famille, de son enfance au directeur du Cercle, dans une conversation réaliste, rare en son genre dans les romans de cette période.

Ce que nous avons dit à propos de la diminution des informations préalables dues à un narrateur omniscient vaut pour l'ensemble des remarques qui impliquent des connaissances au-delà de la perception directe des événements; à mesure que nous avançons dans le temps, la proportion de ces deux niveaux change en faveur des observations qui reposent sur la perception d'un fait objectif ou d'un signe de comportement qui se laisse interpréter éventuellement. Dans *Tarquinia*, on trouve une quantité relativement élevée de remarques qui indiquent des circonstances, des considérations sur les vacances à cet endroit, les possibilités de passer le temps, sur la sympathie, l'amitié, l'impatience, l'ennui des personnages entre eux, tout ce qui fait de ce roman, qui est par ailleurs centré sur la narration d'événements assez insignifiants, un récit plus profond. Ce qui prédomine dans *Des journées*, ce sont avant tout les observations psychologiques, brèves mais relativement fréquentes encore, qui indiquent la manière de parler ou de penser des héros; en effet, il n'y a presque plus rien d'autre ici que les dialogues incessants (procédé poussé jusqu'aux limites d'une structure dramatique un peu plus tard dans *Le Square*) et les sentiments, les réactions des personnages qui révèlent peu à peu les relations de ces derniers, l'amour infini de la mère pour son fils et un mélange d'amour et de haine, de douceur et d'impatience chez le fils. Ce qui frappe dans *Le Vice-consul*, ce sont surtout les pensées, les conjectures fréquentes de la société élégante réunie à l'ambassade et curieuse de savoir plus sur le vice-consul, mais les remarques sur les sentiments de ce dernier, sur son comportement étrange, ainsi que sur les pensées de Charles Rossett, qui l'observe souvent, sont aussi importantes pour comprendre l'opposition entre le vice-consul et son entourage. Dans les trois derniers romans, *Détruire*, *Abahn* et *Amour*, les notations psychologiques deviennent plus concises, plus rares, quoique toujours présentes; elles s'ajoutent surtout aux observations concernant les regards, les voix, les prises de conscience de l'autre personnage, quelques sentiments comme la peur, la douceur. Bien qu'elles soient peut-être moins variées, ces remarques deviennent par là plus significatives, surtout dans le contexte qui repose en grande partie sur la perception des mouvements et des paroles. Il y a pourtant deux récits qui semblent occuper une position particulière au milieu des autres: *Les Chantiers* et *Andesmas*, semblables en ce qu'ils décrivent

une attente passive (celle de la rencontre décisive avec la jeune fille et celle de l'arrivée de Michel Arc), et présentent une narration où le peu d'événements extérieurs se mêle aux réflexions du jeune homme ou aux souvenirs vagues, aux pensées, aux espoirs du vieux monsieur. Il ne serait pas exagéré, peut-être, de parler d'une analyse de la psychologie de l'attente dans ces deux récits,¹⁷ qui formeraient ainsi une sorte d'exception par rapport aux autres romans avec ce décalage de l'accent en faveur des réactions psychiques des héros.¹⁸

Enfin, nous voudrions rappeler brièvement une différence intéressante entre la narration des romans à narrateur invisible et celle des romans où le narrateur est en même temps un personnage plus ou moins actif des événements, et qui raconte ses propres expériences ou des histoires entendues auprès d'autres personnages. Paradoxalement, c'est dans ce dernier type de roman, donc dans *La Vie tranquille*, *Le Marin de Gibraltar*, *Le Ravisement de Lol V. Stein* et *L'Amante anglaise* que le narrateur-personnage — qui, par son statut, ne peut avoir que des connaissances limitées — offre une image en un sens plus complète d'une réalité, d'événements, de lieux, de personnes, voire de lui-même. C'est que les autres romans, à l'exception des *Impudents* et d'*Un barrage contre le Pacifique*, présentent une narration plus stricte, avec des possibilités plus restreintes dans certains domaines, comme la fréquente unité de lieu, de temps et d'action, l'ordre chronologique, le nombre peu élevé des personnages, et, malgré l'omniscience du narrateur à certains endroits, la prédominance des connaissances acquises par la perception. En revanche, il se trouve que dans les romans où le narrateur-personnage raconte ses propres expériences du passé, ses souvenirs parcourent librement une durée plus longue, des lieux plus nombreux avec beaucoup de personnages qui peuvent raconter à leur tour, comme surtout dans *Le Marin*. Et — ce qui est pratiquement absent dans les autres romans — les réflexions sur le caractère d'un personnage apparaissent également déjà dans *La Vie tranquille*, puis elles deviendront essentielles pour la présentation des héroïnes de *Lol* et de *L'Amante anglaise*. En effet, tandis que dans la majorité des autres romans la narration est basée sur la succession temporelle d'événements même minuscules, il semble que dans *Lol* et *L'Amante anglaise* l'ordre causal ("la causalité psychologique")¹⁹ soit déterminant. Malgré la fréquence des tournures *j'invente, je crois ceci*, employées

¹⁷ J.-L. SEYLAZ parle, à propos des *Chantiers*, d'"une variété de la cristallisation stendhalienne" (*op. cit.*, 6).

¹⁸ *Dix heures et demie* ressemble à ces deux romans en ce que le narrateur décrit là aussi une attente, celle de Maria qui espère sauver le criminel poursuivi, mais cette attente — ici plus active — est ponctuée davantage par les actions extérieures de Maria et les événements visibles et audibles perçus par elle; en ce sens, ce récit ressemble plutôt aux autres romans examinés ci-dessus. — Pour une analyse comparée des procédés stylistiques dans *Dix heures et demie* et *Andesmas*, voir Y. GUERS-VILLATÉ, *Comparaison des procédés stylistiques dans deux romans de Marguerite Duras*.

¹⁹ T. TODOROV, *Poétique*, 125. Du moins la tentative d'établir des rapports causals est certainement présente dans ces oeuvres.

par Jacques Hold dans *Lol*, ce narrateur réussit petit à petit, d'après les opinions des autres, à se faire une image du passé, des causes possibles de la folie de cette femme et à les présenter, même si c'est d'une manière souvent hypothétique, pour en donner une idée au lecteur, de sorte que *Lol*, ou Claire Lannes dans *L'Amante anglaise*, nous apparaîtront comme des caractères vivants, dans leur développement psychologique motivé.²⁰

Les commentaires subjectifs du narrateur

Les connaissances du narrateur, qu'elles reposent sur la perception immédiate ou sur le discernement plus profond des narrateurs omniscients, fournissent donc les éléments de l'histoire qui constituent le niveau objectif, neutre de la narration. Néanmoins, cette objectivité des récits durassiens n'exclut pas une participation intellectuelle et affective du narrateur, qui s'exprime souvent d'une manière subjective à propos des événements ou des personnages en commentant certains faits d'une façon plus ou moins originale et surprenante. Par ces procédés, le narrateur peut s'éloigner, dans une mesure variable, du niveau objectif de son récit et créer ainsi un niveau subjectif qui a pour rôle de mieux éclairer certains rapports, certains aspects de l'histoire, et cela souvent d'une manière indirecte, par suggestion. De ce point de vue, *Moderato Cantabile* est un récit représentatif des procédés les plus fréquents dans les romans de Duras et de l'enchevêtrement très frappant des deux niveaux de la narration. En effet, quant aux commentaires subjectifs du narrateur, *Moderato Cantabile* marque un tournant dans l'oeuvre de la romancière, et plus nettement, peut-être, que dans les deux autres domaines examinés dans notre ouvrage; non que les remarques subjectives soient tout à fait absentes des romans antérieurs, mais c'est à partir de ce récit que leur nombre se trouve accru, que leur nature change et devient abstraite et, finalement, que certains types de remarques, de constructions syntaxiques reviennent avec insistance.

Les premiers romans encore traditionnels offrent une narration qui foisonne en informations souvent minutieuses relatives aux événements, aux personnages, au décor. Il est vrai que le narrateur dépasse plusieurs fois les cadres de l'histoire elle-même, pour évoquer un espace plus large, le passé de ses héros ou leurs conditions sociales — ce qui pourrait être considéré comme une intervention subjective du narrateur — mais de telles interventions appartiennent aussi essentiellement au niveau objectif du récit, au niveau des connaissances

²⁰ Sur la folie de *Lol*, cf. les propres paroles de Duras (B. L. KNAPP, *op. cit.*, 655—656). Ce thème hante les récits ultérieurs, où il symbolise un refus de l'état présent. Cf. aussi J. ŠRÁMEK, *Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras*.

du narrateur omniscient. La subjectivité du narrateur, telle qu'elle apparaît dans *Moderato Cantabile*, par des abstractions, des associations étranges, se manifeste encore moins fréquemment dans *Les Impudents* et *Un barrage contre le Pacifique*, dont le texte ne s'éloigne pas en général du plan concret de l'histoire. Il est d'autant plus intéressant de trouver quelques passages qui révèlent déjà cette tendance du narrateur à l'abstraction, à la comparaison insolite, si caractéristique de la deuxième période de l'oeuvre: *La luisance des autos, des vitrines, du macadam arrosé, l'éclatante blancheur des costumes, la fraîcheur ruisselante des parterres de fleurs faisaient du haut quartier un bordel magique où la race blanche pouvait se donner, dans une paix sans mélange, le spectacle sacré de sa propre présence. (Barrage, 171)*. Pourtant, ces récits présentent encore des descriptions plutôt pittoresques où dominent les épithètes expressives, décoratives: *Parfois (les nageurs) les plus audacieux plongeaient et circulaient à travers les longues herbes du fond, en dérangeant la solennelle immobilité et s'y perdaient dans une nage sous-marine, convulsive et lente. Puis le corps réapparaissait à la surface dans un tourbillon glorieux de bulles lumineuses. (Barrages, 210)*. Dans un spectacle un peu semblable du fond de la mer dans *Tarquinia*, on trouve, par contre, une transposition abstraite à propos de chaque élément concret, des algues, des poissons, des ombres, mais aussi à propos de l'ensemble, dans les deux phrases qui encadrent cette description: *C'était l'envers du monde. Une nuit lumineuse et calme vous portait, foisonnante des algues calmes et glacées du silence. La course des poissons striait son épaisseur d'insaisissables percées. De loin en loin, la vie apparemment cessait. Alors des gouffres nus et vides apparaissaient. Une ombre bleue s'en élevait, délicieuse, qui était celle d'une pure et indécélable profondeur, aussi probante sans doute de la vie que le spectacle même de la mort. (Tarquinia, 130)*. Ce passage contient déjà quelques éléments qui reviendront obstinément dans les récits ultérieurs, souvent mis en opposition, comme ici: la lumière et l'ombre, la vie et la mort.¹ De plus, il semble que ce spectacle ne soit pas décrit uniquement pour la description elle-même; la beauté étrange de la mer peut être opposée à la monotonie des vacances des protagonistes, et ainsi cette description aurait pour rôle de mettre en relief un aspect important de l'histoire.² Donc, ces remarques subjectives sont déjà plus éloignées du niveau neutre du récit que la description précédente, où c'est surtout un langage emphatique qui est mis en jeu sans que le narrateur aspire à donner une signification particulière au passage dans l'ensemble.

En effet, par rapport à la narration neutre, un degré d'éloignement moins important pourrait être représenté, comme dans *Moderato Cantabile*, par des "classements", qui caractérisent une chose, une personne, un comportement à

¹ *L'envers du monde* revient, d'ailleurs, dans *Moderato* sous forme d'expression (...) *inversée du monde, de son désir* (19).

² Cf. les paroles de Diana: *nous ne sommes pas des gens à pouvoir supporter le fond de la mer* (130).

l'aide, surtout, d'un nom ou d'un adjectif, comme pour les mettre dans des classes déjà bien déterminées: *Gina (...) le fit (...) avec une sorte d'entêtement sauvage (Tarquinia, 73), au point de ce scandale suspendu (de quitter le bar sans payer) (Journées, 77), Mais la complicité idéale qui naissait de cette petite déchéance commune compensait largement cette déception. (Chantiers, 197), Une voix nette, haute, d'aérogare, a appelé. (Détruire, 23), elle a relevé légèrement son bras dans un geste d'enfant (Amour, 12), etc. Dans les nombreux exemples de cette sorte, les choses ainsi qualifiées sont rangées dans une classe plus générale, plus abstraite, qui les englobe normalement; s'il y a une comparaison, comme dans les deux dernières phrases, elle repose sur un rapport assez évident également. Ce procédé, qui donne lieu à des commentaires souvent conventionnels — la subjectivité du narrateur s'exprime moins par la nature que par la présence même de ces remarques —, caractérise fréquemment les comportements, les relations humaines, au sens large. A ce sujet, il est intéressant de noter qu'à mesure qu'on avance dans le temps, l'éventail de ces commentaires semble diminuer. Surtout dans les romans récents, la description des rapports entre les personnages se réduit essentiellement à une variation sur quelques éléments fondamentaux, significatifs, comme les yeux, le visage, la voix, les gestes, les rapprochements et les éloignements des personnes; à côté de nos deux derniers exemples, on en trouve un nombre particulièrement grand dans les trois derniers récits: *des yeux ouverts le voient dans un regard vide (Détruire, 22), Élisabeth (...) a le regard fixe du sommeil (ibid., 109), Il la regarde (...) avec une passion insensée. (...) Il (...) le fixe de son regard absent (Amour, 51), une voix d'homme éclate vive, presque brutale (Détruire, 12), il a la même voix qu'elle, d'une grande douceur (Abahn, 46), Le juif a un geste d'indifférence. (ibid., 15), Elle touche la main, l'effleure avec précaution, douceur (Amour, 28). Ces quelques éléments récurrents ne sont pas nouveaux dans ces récits — l'analyse de *Moderato Cantabile* a dû montrer leur importance —; on les trouve effectivement dans tous les récits avec un rôle privilégié pour évoquer un état de conscience du personnage: *Le regard de la mère se fit triste et d'une tendresse désespérée. (Journées, 53), Le regard bleu est hagard, paralysé par l'insatisfaction (Dix heures et demie, 53), Alors son visage exprima tout à coup une brutalité bouleversante (Andemas, 44), La voix du vice-consul, quand il parle à Anne-Marie Stretter pour la première fois, est distinguée, mais bizarrement privée de timbre (Vice-consul, 124). Mais dans les romans récents, ce sont presque uniquement les regards, les voix qui indiquent les rapports humains, ou qui suggèrent plutôt une tentative de communication entre les personnages qui n'existent que par leurs regards, leurs gestes, leurs quelques paroles de plus en plus vagues. En même temps, la majorité des noms abstraits ou des épithètes qui doivent qualifier les regards expriment non plus un sentiment aux contours encore nets, mais l'aliénation des personnages du monde qui les entoure. L'importance des regards, tout comme celle de certaines parties du corps, se***

manifeste souvent aussi par une structure syntaxique qui les présente comme des objets actifs, ou indépendants de l'homme, dans la passivité générale des êtres: *Le rire contenu, court sur le visage, il arrive dans les mains qui tressaillent.* (*Détruire*, 86), *Un sourire difficile tire le visage du juif* (*Abahn*, 50), *le visage se détourne, la main retombe* (*Amour*, 37), *La douceur de la voix fait frémir les paupières baissées.* (*Abahn*, 11), *Les coups de la voix du juif frappent les murs.* (*ibid.*, 55), *Brusquement le regard s'agrandit, se voile.* (*ibid.*, 26), *Leurs regards partent, traversent les vitres* (*Amour*, 38).

Ce dernier mode de présenter les regards, les parties du corps crée déjà des remarques subjectives qui s'éloignent davantage de la neutralité de l'expression, car ces "objets" entrent ici dans un rapport moins habituel avec le monde, avec les hommes dont ils semblent détachés et dont la passivité s'oppose très nettement à l'autonomie, à l'activité du corps. On ne saurait plus parler ici d'un simple classement des faits, car il s'agit plutôt, semble-t-il, d'une relation étrange que le narrateur établit entre un objet et une action, de sorte que ce procédé très fréquent appartient pour nous au domaine des associations d'éléments plus ou moins éloignés, hétérogènes, qui marquent, dans leur ensemble, un dépassement plus grand du niveau objectif du récit.

Une pareille "activité" des objets n'est pas, d'ailleurs, restreinte aux seules parties du corps; les éléments naturels, les objets du décor peuvent acquérir une importance particulière et "prendre l'initiative" d'une action ou revêtir un caractère psychologique, humain: *Au-dessus de lui, le blé se recoupe avec naïveté.* (*Dix heures et demie*, 147), (des montagnes) *les unes se reposant sur les autres de leur poids entier, dans une bousculade insensée* (*ibid.*, 153), *Elle a le regard happé par le fond du parc.* (*Détruire*, 94), *les sursauts de silence (...) paralysent la forêt toute entière* (*Andesmas*, 101), *L'écho de la voix enfantine flotte longtemps, insoluble, autour de M. Andesmas, puis (...) il s'éloigne, s'efface, rejoint les miroitements divers, des milliers, suspendus dans le gouffre de lumière, devient l'un d'eux. Il disparaît.* (*ibid.*, 51), *Les murs augmentent en nombre, se multiplient, ils se coupent, se suivent, se recourent, ils battent dans les tempes, font saigner les yeux. Il n'y a toujours aucune ombre.* (*Amour*, 119), *Une brume arrive, très ténue, des embouchures. Elle danse devant les yeux elle tombe, la mer la déchiquette, mais d'autres rangs de brume arrivent, dansants.* (*ibid.*, 49). Souvent, comme dans ces phrases, la nature, les objets sont associés à des mouvements divers; les rapprochements parfois insolites rendent certains éléments du décor très vivants, ce qui contraste d'une manière intéressante avec le caractère plutôt abstrait de l'espace et, une fois de plus, avec le peu d'actions humaines, la passivité des personnages.³ Il semble même que

³ Sur le rapport entre la nature personnifiée et la psychologie des personnages, voir J. ŠRAMEK, *Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, 147—148. Nous croyons que les mouvements du décor ne fonctionnent pas forcément comme des projections des mouvements psychologiques, mais très souvent par contraste.

cette opposition puisse s'accroître sur le plan du langage, car tandis que les mouvements restreints et monotones des personnages sont présentés généralement dans des phrases simples courtes, saccadées, l'animation, le mouvement interminable de la nature s'exprime dans des phrases complexes longues, contenant plusieurs propositions juxtaposées.

D'une manière générale, des relations surprenantes entre le monde des hommes et celui des objets, de la nature peuvent s'établir par l'apparition de deux éléments hétérogènes dans le même contexte. Une forme relativement fréquente d'un tel rapprochement se manifeste dans la liaison de deux ou de plusieurs termes concrets dont résulte une expression imagée souvent insolite, d'un caractère poétique. Telles les comparaisons plus ou moins étendues d'une personne à un objet: (la vieille femme) *avait maintenant (l'odeur) des grèves brûlantes fleuries de lichens morts (Tarquinia, 43)*, *Seule la tête (de la mère) émerge comme un vestige, couleur de ces murailles des villes abandonnées. (Journées, 22—3)*, (la fille de M. Arc) *avait la flexibilité, la mollesse d'une herbe arrachée (Andesmas, 49)*, *Les trous bleus (= les yeux de Sabana) sont toujours dans la direction du chemin. (Abahn, 23)*, *Les yeux de Sabana sont deux trous gris privés de lumière. (ibid., 52)*. La comparaison peut rapprocher deux objets également, comme: *le champ des toits (Dix heures et demie, 17)*, *la forme (de Rodrigo Paestra) enveloppée de son linceul (= ici: couverture) (ibid., 50)*, *le gouffre de lumière (Andesmas, 91)*, *le trou d'air gris; dans un crépuscule liquide, un lac gris (Détruire, 44; 45)*. L'image peut se concentrer non seulement dans des noms ou dans la liaison d'un nom avec une épithète, mais dans un verbe aussi qui évoque le procès au sens figuré: *le bateau cisailait sa surface (celle de la houle) (Tarquinia, 129)*, *le jardin (...) écrasé de soleil (ibid., 115)*, *le corps massif, enfermé dans le fauteuil d'osier (Andesmas, 26)*, *Elle sifflait (...) La forêt en est transpercée, et le cœur de l'auditeur (ibid., 30)*, *Dans une rafale silencieuse, les ombres du jardin sont arrachées (Vice-consul, 43)*. Quelques-uns des termes entrant dans ces rapports étranges reviennent avec insistance et peuvent revêtir une importance particulière à travers les récits; ainsi les yeux sont presque toujours bleus, voire *profondément bleus (Détruire, 36)*; la lumière est en contraste avec la couleur grise de l'air ou avec le gris des yeux (*Abahn, 52*); *linceul* évoque la mort des deux personnes tuées et peut-être la mort imminente de l'assassin lui-même; les termes *trou* et *gouffre* sont les manifestations concrètes de la notion d'absence, de vide. Même les éléments qui n'apparaissent qu'une fois dans un récit se chargent parfois d'une signification importante: *enfermé* suggère la solitude, l'impuissance dans l'attente, *transpercée* indique une émotion vive qui fera naître des souvenirs chez M. Andesmas.

Dans les romans ultérieurs à *Moderato Cantabile*, on trouve en même temps de plus en plus de remarques subjectives où un terme concret n'est plus associé à un autre terme concret, mais où le contexte se tourne vers l'abstraction et donne ainsi une dimension nouvelle au récit. Pour la plupart, les termes abstraits

peuvent être rangés dans certains groupes thématiques qui hantent les récits et qui sont ainsi mis en relief. Aux observations psychologiques neutres s'ajoutent, par exemple, des commentaires subjectifs, comme: (la vieille femme) *était devenue une énorme puissance de refus et d'incompréhension. (Tarquinia, 43)*, (Rodrigo Paestra est un) *monument de douleur (Dix heures et demie, 70)*, *Sa voix (...) sortit d'un puits de douceur; Elle sourit du fond de son puits de douceur (Andesmas, 81; 83)*. L'image de la liberté, d'une envie de vivre, et — plus encore — l'image de la mort apparaissent souvent dans le vocabulaire, dont l'importance peut s'étendre sur tout le récit: dans *Tarquinia*, l'homme inconnu, qui représente la rencontre, la possibilité d'une relation nouvelle pour Sara, a le *regard avide et vert de la liberté (20)*; dans *Des journées*, le désir du fils d'une indépendance, impossible tant que la mère est là et vivante, s'exprime dès le début par cette remarque du narrateur: *Des hommes libres, aux mères lointaines ou décédées marchaient sur les trottoirs. (11)*. Le sentiment de liberté se manifeste dans *Abahn* par un rire chassant la peur dans une phrase dont, d'ailleurs, la libre allure syntaxique s'harmonise bien avec le contenu: *Le rire repart, fou, il est irrépressible, enfantin, il se mêle aux hurlements des chiens, il frappe le discours, l'ordre, le sens, de sa lumière. Il est un rire de joie. (144).*⁴ De même, les remarques subjectives renvoyant à la mort seront de plus en plus nombreuses et pourront avoir une valeur symbolique: la mère des *Journées* avait des yeux à moitié morts (47), plus tard, le vice-consul, étranger au monde de l'ambassade, est qualifié d'*homme au regard mort (119)* et la fille de M. Arc, abandonnée, a le *regard (...) orphelin (Andesmas, 47)*. Élisabeth Alione, paralysée jusqu'à la rencontre avec Alissa et les deux hommes, est *grande, ainsi morte (Détruire, 11)*, autour d'elle, il y a des chaises longues *navragées (ibid., 11)*. Dans l'atmosphère menaçante d'*Abahn*, le hurlement des chiens est tantôt un *aboïement étranglé*, tantôt une *plainte funèbre (110; 135)*.

Le cours du récit peut entrer dans des régions philosophiques (comme un peu déjà à propos de la liberté et de la mort) par des remarques sur le temps qui s'écoule ou sur l'opposition de la totalité et de l'absence. Le temps, la durée, certainement un problème central des récits de Duras, se concrétise souvent dans l'attente d'une rencontre, d'un changement profond et qui est comme une *nécessité (...) inéluctable (Chantiers, 217)* dans la vie des héros, avec une *échéance (...) inéluctable (Dix heures et demie, 155)* à son terme, une échéance qui, comme dans *Les Chantiers*, *engloutissait en elle toutes les autres jusqu'aux plus lointaines (229)*. Après cette échéance c'est un *gouffre de durée (Dix heures et demie, 72)*, un temps inconnu, une *durée encore ignorée (ibid., 72)*, mais jusque-là aussi, il faut vivre une *durée interminable et exaltante (Chantiers, 202)*, une *durée océanique (ibid., 218)* ou, comme pour M. Andesmas, une *aride durée*

⁴ Cf. aussi le caractère d'"objet actif" de ce rire.

présente (71).⁵ La notion du temps, de l'attente évoque certainement une sorte d'accomplissement très abstrait ou le manque de cet accomplissement.⁶ C'est peut-être cela qui apparaît dans *L'Amour*, le récit le plus abstrait et le plus énigmatique de Duras, où les remarques opposent constamment la totalité et l'absence, le vide: *Mains (...) immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrête dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant.* (10), *Au-delà de la digue, une autre ville, bien au-delà, inaccessible* (11), *Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide.* (12), *Le regard bleu est d'une fixité engloutissante.* (17), *Ses yeux sont bleus, d'une transparence frappante. L'absence de son regard est absolue.* (16), mais: *Elle montre devant elle, la mer, la plage, la ville bleue, la blanche capitale derrière la plage, la totalité.* (14), *Il montre autour de lui le mouvement général.* (46), *Elle (...) revoit la totalité du passé* (81).⁷ Il semble que tout le récit se construise sur les glissements incessants entre ces deux extrêmes à la fois dans le temps et dans l'espace, au milieu de cet univers très vague, où, cependant, la présence humaine s'accroît parfois d'une manière frappante, englobant tout l'univers: *Il entre dans l'espace clos, seul, la porte se referme. Tout à coup, avec lui, l'iode de la mer, le sel, la fulgurance bleue des yeux du plein jour, de nuit pleine.* (40), *dans la transparence de ses yeux tout se noie, tout s'égalise.* (52).

D'une manière intéressante, sur le plan du langage, ces oppositions se manifestent moins fréquemment sous forme d'expressions antithétiques, qui représentaient pourtant l'un des procédés les mieux exploités dans *Moderato Cantabile* parmi les associations d'éléments hétérogènes. Dans *L'Amour*, on n'en trouve que quelques exemples, comme: *Sa voix est claire, d'une douceur égale qui effraierait.* (15) ou *Le soleil aussi, lentement éclate.* (117). Les récits précédents aussi semblent offrir relativement moins de tournures antithétiques, mais celles-là sont employées en rapport avec certains éléments importants des récits; dans *Tarquinia*, la chaleur est d'une *hostilité loyale* (34); dans *Chantiers*, la rencontre a lieu *entre ce mur lumineux et sonore (des autos) et ce bois sombre et silencieux* (190—1); le regard de Claire est *paralysé (...) par l'accomplissement de l'insatisfaction même (Dix heures et demie, 53)*; M. Andemas et Mme Arc écoutent *la douceur égorgée de ce chant* (101), M. Andemas a le souvenir d'un *amour entrevu, et à peine entrevu, égorgé* (110); dans *Lol*, Jacques Hold dit: *elle a été à côté de moi séparée de moi, gouffre et soeur* (166); dans *Abahn*, on entend les *hurlements sourds* des chiens (26), *un éclat de rire*

⁵ Cette *aride durée présente* dans *Andemas* a été analysée dans une étude approfondie de M. BAL (*op. cit.*, 115—171). L'auteur y met l'accent sur les manifestations perceptibles du temps qui passe (les lumières, la chanson répétée).

⁶ C'est précisément l'idée de l'accomplissement manqué remplacé par un accomplissement imaginé qui produit la phrase suivante, où la notion du temps apparaît très abstraitement: *Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer (...) j'accepte l'autre, celle qui est à inventer (...) la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein. (Lol, 184).*

⁷ Le terme *totalité* revient encore plusieurs fois (19, 20, 47).

silencieux déchire le visage de Sabana (38). Du reste, les oppositions par ailleurs fréquentes et significatives, comme celles des lieux, des conditions sociales, d'atmosphères ou de certains éléments abstraits se manifestent à une échelle plus grande — dans la structure du récit ou dans les symboles, les leitmotifs — et non pas nécessairement dans les commentaires subjectifs du narrateur. Dans *L'Amour*, par exemple, les éléments naturels opposés, bien qu'ils apparaissent également dans les commentaires, font essentiellement partie de l'histoire, même si c'est une histoire abstraite et symbolique.⁹

Il est toutefois une opposition particulière qui se manifeste sur le plan linguistique et qu'on trouve de plus en plus souvent dans les romans récents ; c'est celle d'une chose avec sa négativité, son manque. Quant à ce procédé, il est assez difficile de maintenir ici aussi, la distinction entre les commentaires subjectifs et les remarques objectives relevant des connaissances du narrateur ; ce qui peut justifier, peut-être, le traitement de la négativité dans ce chapitre, c'est la forte tendance du narrateur à constater un vide, un manque, ou, hypothétiquement, une chose qui aurait pu se produire ; ainsi se dessine donc toute une manière de présenter le monde : *Il voit: ils n'ont pas de regard.* (*Abahn*, 9), *Silence. Personne ne parle.* (*ibid.*, 91), *Absence du moindre souffle.* (*ibid.*, 97), *L'immobilité éclate, la bouche s'ouvre, aucun son ne sort* (*Amour*, 72), *D'autres déroulements auraient pu se produire, d'autres révolutions, entre d'autres gens à notre place, avec d'autres noms, des autres durées auraient pu avoir lieu, plus longues ou plus courtes* (*Lol*, 184). Cette présentation, qui se reflète dans le langage surtout par la négation syntaxique, caractérise déjà *Moderato Cantabile* et elle sera exploitée davantage dans les romans récents où le thème de l'absence devient un problème central.⁹

A propos de certains rapports que nous venons de présenter, nous avons déjà effleuré quelques aspects du langage des romans. Ainsi, le vocabulaire des remarques subjectives du narrateur indique le retour obsédant de thèmes fondamentaux, souvent opposés, comme la nature, la lumière et les ombres, les bruits et le silence, les mouvements, la douceur et la brutalité, la liberté, l'amour et la mort, la totalité et l'absence, la durée,¹⁰ et c'est surtout par la combinaison variée et surprenante de termes d'un nombre relativement

⁹ On pourrait même dire, peut-être, que ce que R. BARTHES appelle une "fonction" à l'intérieur de l'histoire se manifeste ici souvent dans les mouvements des éléments naturels. Pour une définition du terme, voir R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, surtout 6—8.

⁹ On pourrait éventuellement rattacher à ce groupe la formulation d'un contenu incertain par des questions, de plus en plus fréquentes, du type: *M. Andemas s'endormit-il encore après la chanson?* (61).

¹⁰ Sur l'ambivalence de certains thèmes dans leur rapport aux personnages, analysée dans *Barrage, Tarquinia et Amour*, voir E. MICHALSKI—M. CAGNON, *Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence*. Pour une étude particulière du thème de l'absence, se manifestant à différents niveaux, voir A. FABER, *La présence de l'absence dans l'oeuvre de Marguerite Duras*.

restreint que le langage des commentaires devient poétique et se détache du ton neutre sur lequel l'histoire est racontée. Sur le plan syntaxique, on peut observer, à mesure qu'on avance dans le temps, une concision grandissante dans la structure des phrases. Surtout à partir de *Détruire dit-elle*, la narration abonde en phrases simples courtes ou même en propositions elliptiques, souvent nominales, rappelant plutôt les indications scéniques d'une pièce de théâtre et marquant un procès, une situation d'une manière abstraite. L'abstraction que nous avons constatée déjà plus haut se manifeste ainsi non seulement sur le plan des thèmes, mais dans la structure des phrases aussi, dans cette tendance à la nominalisation qui fait que souvent une qualité ou même l'idée d'une action sont exprimées par un nom, comme "figées" dans une notion abstraite, impersonnelle. Un autre aspect frappant de la syntaxe réside dans le nombre minimal des phrases complexes; de plus, le peu qu'on en trouve est caractérisé avant tout par des propositions juxtaposées ou, rarement, coordonnées, la subordination étant presque tout à fait absente dans les trois derniers romans. Ce deuxième trait particulier de la syntaxe ne fait que souligner encore les rapports qui s'établissent dans les commentaires subjectifs; des rapports créés moins par l'enchaînement logique des éléments que par des associations qui dépassent souvent la logique des paroles quotidiennes et concourent à la poéticité de la narration.

Les points de vue dans la narration

Le traitement des points de vue offre une variété assez grande dans les romans de Marguerite Duras, une variété qui n'est certainement pas sans relation avec le type de narrateur choisi pour raconter l'histoire et avec les connaissances ou les commentaires subjectifs de ce narrateur. En effet, le narrateur qui n'apparaît jamais en tant que personnage, se tient nécessairement à une certaine distance des événements et des personnes, mais il peut en même temps organiser son récit à partir des visions de ses héros, en présentant un événement comme il est vu ou considéré par quelqu'un. En revanche, les narrateurs-personnages qui racontent essentiellement leurs propres expériences placent les événements dans une perspective qui est d'emblée subjective et qui restera plus ou moins dominante au cours du récit. Ainsi, il semble utile de maintenir pour l'analyse des points de vue notre distinction entre les récits à narrateur invisible et ceux avec un narrateur-personnage, protagoniste ou témoin des événements. Dans cette opposition, nous nous tournons d'abord vers le premier type de récits, qui nous paraît plus "neutre", parce que plus fréquent dans les romans de Duras.

D'une manière générale, le narrateur invisible des récits de Marguerite Duras introduit souvent les points de vue de ses personnages dans sa narration, qu'il s'agisse de la perception d'un fait extérieur ou d'une pensée concernant un événement ou une personne. *Les Impudents* et *Un barrage* semblent être des exceptions ici aussi, car dans ces deux romans, où les connaissances du narrateur dépassent tellement les connaissances des héros, le point de vue du narrateur l'emporte plus d'une fois sur celui de ces derniers. Ainsi, quand le narrateur décrit un spectacle avec tous ses détails, qu'il résume le passé des héros ou qu'il anticipe sur quelque chose, cela ne peut se faire que d'une position extérieure à l'histoire, donc du point de vue du narrateur lui-même. Nous avons vu à propos des connaissances du narrateur que de telles remarques portant sur des circonstances antérieures ou générales subsistent encore dans les autres romans, mais leur nombre devient fort restreint et leur importance diminue également, ce qui signifie qu'avec le temps, le narrateur renonce de plus en plus au privilège de raconter les événements à partir de son propre point de vue.

De façon intéressante, cette tendance du narrateur à adopter le point de vue des personnages se manifeste aussi dès les premiers romans. Déjà au début des *Impudents*, le soleil couchant, la rumeur qui entre par la fenêtre sont décrits à partir de la perception de l'héroïne, Maud: *Maud ouvrit la fenêtre et la rumeur de la vallée emplît la chambre. Le soleil se couchait. (...) Le "septième" où ils logeaient semblait être à une hauteur vertigineuse. (...) Lorsqu'elle se retourna vers la chambre et qu'elle ferma la fenêtre, le bruissement de la vallée cessa brusquement.* (1) Par la suite, après les interventions successives du narrateur omniscient pour situer son histoire et ses personnages, et à mesure que la narration se tourne vers les événements des vacances à Uderan, la perspective d'un personnage, de Maud surtout, se mêle au point de vue du narrateur; de nombreux spectacles, des effets de bruit, des jugements seront présentés indirectement, par le biais du protagoniste qui voit, entend, épie quelqu'un, pense, se souvient. Dans *Barrage*, les mêmes sortes de changements se produisent, avec plus de fréquence et de rapidité, peut-être, favorisant avant tout la vision et les pensées de Suzanne. Les deux perspectives, celle — à l'intérieur de l'histoire — des personnages et celle — d'une position extérieure — du narrateur omniscient fonctionnent parallèlement dans ces deux récits.

Dans les romans ultérieurs, la perspective des héros semble pourtant gagner en importance; pour la plupart, le narrateur n'y raconte que ce que les personnages peuvent voir et entendre, ou ce à quoi ils pensent à propos d'un événement. Déjà dans *Tarquinius*, le peu d'informations extérieures à l'histoire elle-même, l'espace plus restreint et organisé plutôt d'une manière relative à un personnage suggèrent un champ de vision limité. Mais dans ce roman encore, le point de vue du narrateur se fait sentir assez fortement, ce qui montre, peut-être, une étape de transition dans le développement des techniques

narratives de Marguerite Duras. Effectivement, à part l'importance des dialogues, qui indiquent sans doute le passage au point de vue des héros, les parties narratives ne révèlent pas l'organisation stricte des visions, des regards qui caractérisera les romans plus récents. Les événements minuscules sont indiqués dans leur succession, mais comme par un témoin objectif qui n'est pas spécialement intéressé au rapport des personnages avec les événements; il est assez rare (plus rare que dans les deux premiers romans, semble-t-il) que ces derniers soient "subordonnés" au regard de quelqu'un ou qu'ils soient présentés même plus indirectement, à travers les pensées des héros. Si, tout de même, le point de vue d'un personnage intervient dans la narration, c'est surtout celui de l'héroïne, Sara, qui regarde l'homme au bateau (20), ou voit le paysage en descendant le long du fleuve (215), qui entend Jacques dans l'autre pièce (54), qui imagine son enfant marchant dans la chaleur (16), qui voit les pêcheurs et se souvient d'autres vacances, de son frère mort (53), ou médite sur la vie à l'hôtel, sur sa propre vie (54—55). Malgré cela, dans l'ensemble, les visions sont plutôt disparates, elles ne sont pas souvent explicitées non plus par le narrateur, de sorte que c'est souvent le point de vue de ce témoin passif, se tenant à une certaine distance des événements qui organise la narration.¹

Dans *Des journées entières dans les arbres*, la situation ressemble encore assez à celle dans *Tarquini*; d'une part, la transition au point de vue des personnages est très nette dans la plus grande partie du récit, qui abonde en dialogues; d'autre part, les courts passages narratifs présentent les trois personnages d'une manière plutôt objective, mais attirant l'attention — et plus que dans *Tarquini* — sur leurs réactions ou quelquefois sur leurs pensées. En effet, ces pensées sont déjà plutôt des considérations qui accompagnent la perception de l'autre personnage; ainsi, le fils et Marcelle regardent souvent la mère, et le fils, surtout, réfléchit sur la vie passée de cette vieille femme, de sorte que la mère est présentée de temps en temps à travers les yeux de son fils: *Le fils la regardait à la dérobée. Elle n'avait pas tellement changé, au fond, pour ce qui était de l'appétit.* (19). On retrouve encore à peu près le même traitement du point de vue dans un roman d'une structure semblable, *Le Square*. D'un côté, pour un roman, le passage aux points de vue de la bonne et du commis voyageur est poussé jusqu'à ses limites dans ce récit, où les dialogues suppriment presque toute intervention du narrateur. En revanche, dans le peu de passages narratifs, le narrateur — qui se révèle, d'ailleurs, tantôt incertain, tantôt omniscient et sûr de lui-même — semble vouloir maintenir sa position d'observateur et présenter les personnages, le square, le temps qu'il fait plutôt comme il les voit de son point de vue extérieur à l'action: *Il y eut un assez long silence entre l'homme et la jeune fille*

¹ A propos de ces trois romans, nous pourrions dire avec J. ŠRÁMEK: "La perspective objective qui domine peut être transformée en une perspective subjectivée favorisant un personnage par rapport aux autres" (*La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras*, 91).

et l'on aurait pu les croire distraits, attentifs seulement à la douceur du temps. (100).²

Néanmoins, ce n'est pas dans cette voie que se développera la narration, plus précisément, le traitement des points de vue dans les romans de Duras. Bien que les dialogues gardent leur importance dans le récit — car ils constituent, dans la majorité des romans, une partie considérable de l'action et ils marquent aussi le point de vue des héros —, la proportion des passages narratifs augmentera de nouveau pendant un certain temps et, ce qui est plus significatif, la narration proprement dite contribuera davantage elle-même à l'expression des points de vue différents. Déjà à partir des *Chantiers* (qui a paru un an avant *Le Square*, en 1954), on peut observer cette tendance à mettre en valeur les points de vue des héros, un procédé qui subsistera jusqu'au dernier roman, *L'Amour*. En effet, dans *Les Chantiers*, *Moderato Cantabile*, *Dix heures et demie*, *Andesmas* et, dans une certaine mesure, *Le Vice-consul*, le narrateur adopte essentiellement la vision d'un personnage pour présenter son histoire, et ce changement de perspective se manifeste désormais dans les parties narratives aussi. Les verbes de perception ou de pensée s'y accumulent ainsi que les informations nouvelles dans la trame des événements qui sont communiquées au lecteur comme une perception, un sentiment, une pensée du héros: *A midi il la revit à table comme d'habitude et il trouva qu'en apparence du moins, rien, aucune hâte, aucune inquiétude, sur son visage, dans ses gestes, n'indiquaient chez elle l'intention de s'en aller. (Chantiers, 194), Lorsque Maria les a retrouvés ils étaient dans le bureau de l'hôtel. (...) Elle s'est arrêtée, pleine d'espoir. Ils n'ont pas vu Maria. C'est alors qu'elle a découvert leurs mains se tenant l'une l'autre avec décence, le long de leurs corps rapprochés. (Dix heures et demie, 19), Il reçoit sur lui l'odeur d'une robe d'été et des cheveux défaits d'une femme. Personne ne s'approche plus à ce point de M. Andesmas, excepté Valérie. (Andesmas, 94), (Charles Rossett) marche dans Calcutta. Il pense aux larmes (d'Anne-Marie Stretter). Il la revoit pendant la réception, essaie de comprendre (...) C'est la première fois qu'il voit se lever le jour ici. Au loin, des palmes bleues. (Vice-consul, 164). Ces spectacles sont donc reliés explicitement à la conscience, aux sensations d'un personnage central qui oriente la perspective du récit: l'homme qui guette ou imagine la jeune fille dans *Les Chantiers*, Maria, dont les perceptions nous permettent de voir le criminel se cachant sur le toit et l'amour grandissant entre Pierre et Claire (*Dix heures et demie*), M. Andesmas, dont les sensations, mêlées à ses souvenirs nous font comprendre peu à peu la situation présente et, finalement, dans *Le Vice-consul*, Charles Rossett, qui médite souvent sur les autres personnages, sur la vie presque insupportable à Calcutta.*

² Cf. pourtant l'exemple cité *supra*, 65, qui montre un début de passage au point de vue de l'homme.

Le cas du *Vice-consul* est, d'ailleurs, particulier. Tandis que dans les autres romans le narrateur a choisi d'adopter le point de vue d'un des protagonistes et d'accentuer ainsi — comme nous l'avons vu à propos de *Moderato Cantabile* — l'intérêt plus grand de ce personnage aux événements, ici, Charles Rossett, récemment arrivé aux Indes, est plutôt un témoin de l'histoire du vice-consul, un observateur de la vie à l'ambassade ou de la misère dans les rues de Calcutta. Jusqu'ici, ce sont surtout les événements et les autres personnes en rapport avec le protagoniste qui ont été présentés indirectement, dans la perspective de ce dernier. Ici, même le protagoniste, le vice-consul, nous apparaît plus souvent d'une manière indirecte, à travers la conscience de Charles Rossett:³ (Ch. R. marche dans la rue) *Et, tout à coup, déjà le vice-consul est là, en robe de chambre sur le balcon de sa résidence qui le regarde venir. Trop tard. Faire demi-tour? Trop tard. Il se souvient qu'il lui a dit qu'un asthme léger le réveille au petit matin (...). Il entend déjà la voix sifflante qui va lui dire: Alors, mon cher, c'est à cette heure-là que vous rentrez?* (167), *Alors Charles Rossett le regarde et voit qu'il n'a pas dormi — a-t-il même essayé de dormir? non, même pas —, qu'il est éreinté et qu'il ne le sait pas, qu'il ne le sent pas.* (168). Ce procédé indirect se trouve encore renforcé, amplifié dans les scènes du bal, où intervient déjà une multiplicité des points de vue;⁴ les convives — désignés par le pronom indéfini 'on' — suivent des yeux le vice-consul et Anne-Marie Stretter, et essayent de deviner, de savoir plus de lui et d'elle: *On cherche avec lassitude qui était le vice-consul avant Lahore. Qui est cet homme maintenant venu de Lahore.* (115), *On dit: Tout a commencé peut-être par Lahore.* (115), *Regardez-le, on dirait qu'il craint quelque chose* (122), *On dit: Préférerait-elle qu'il parle?* (123), etc. Cette présentation indirecte, vague et souvent hypothétique ne fait que souligner encore le caractère mystérieux du vice-consul aux yeux des invités de l'ambassade, qui semblent s'unir contre lui, pendant ce bal, dans "un anonymat total qui remplace l'ensemble des vues fragmentaires et individuelles."⁵ Les conjectures, la méfiance générale, l'irritation de Charles Rossett à l'égard du vice-consul expriment bien la distance qui les sépare et, en fin de compte, l'isolement du vice-consul dans cette société. Du reste, dans *Le Vice-consul*, la présentation indirecte ne caractérise pas seulement le fil du récit qui suit les événements à l'ambassade. Le roman du jeune Anglais, Peter Morgan, ce récit dans le récit, où le thème de la pauvreté produit, certes, un contraste violent avec le thème de la richesse des Blancs, peut être conçu dans son ensemble comme un moyen pour le narrateur du *Vice-consul* de dépeindre la misère des masses indigènes d'une façon indirecte et plus détachée — comme

³ Ce qui n'exclut pas tout à fait la perspective du vice-consul lui-même; cf. 31—37.

⁴ Sur la multiplicité des points de vue, voir C. J. BLOCK, *op. cit.*, surtout 122.

⁵ J. ŠRÁMEK, *La perspective narrative et temporelle chez Marquise Duras*, 114.

le dit Marguerite Duras — : “dans la peau d’un deuxième auteur, un homme jeune, frais débarqué en Inde et qui inventait de quoi pleurer sur l’Inde...”.⁶

Cette narration complexe du *Vice-consul*, offrant des points de vue et des techniques variés, semble devenir plus simple, plus homogène dans les trois derniers romans, dans *Détruire dit-elle*, *Abahn Sabana David* et *L’Amour*. Dans ces récits, le traitement des points de vue se caractérise avant tout par une alternance constante et rapide des regards des personnages, de sorte que tous sont présentés — dans la mesure où ils le sont, d’une manière fragmentée — comme ils apparaissent aux yeux des autres. En effet, une grande partie des phrases ont ici pour prédicat le verbe ‘regarder’ (ou ses synonymes, éventuellement), qui devient l’élément récurrent le plus significatif, peut-être, de la narration assez pauvre, mais, si l’on veut, d’autant plus importante dans ces trois romans: *Bernard Alione regarde sa femme. Elle a posé l’herbe sur la table et la regarde. (...) Élisabeth lève la tête et son regard s’enfonce dans le regard bleu d’Alissa. (...) Bernard Alione quitte les yeux d’Alissa, regarde autour de lui, ces quatre visages qui attendent sa réponse. (Détruire, 120)*. Il serait difficile de trouver ainsi un personnage central dont la perspective domine le récit, comme c’est le cas des romans de la période précédente, et il semble que les personnages aient un intérêt à peu près égal aux autres et à l’“histoire” ou, plutôt, à cette existence vague, abstraite qui les caractérise.⁸ Cet “intérêt” aux autres (faute d’un terme plus convenable), le rapport entre les personnages se révèle ici essentiellement par les seuls regards, à part les bribes de conversations; il est assez rare que le narrateur entre dans la conscience de ces gens pour raconter quelque chose ou éclairer leurs rapports dans la perspective de leurs pensées. Ainsi, cette technique qui réduit les perspectives des héros à l’alternance des regards ne fera qu’augmenter la distance entre le narrateur et ses personnages, d’une part, et entre ces gens eux-mêmes, de l’autre; une distance qui semble parfois infranchissable: *C’est maintenant le regard d’Élisabeth Alione qui tente de s’agripper aux murs lisses de leurs visages. Il n’y arrive pas. (Détruire, 122)*, *Le regard de David, derrière d’épaisses paupières, est invisible. (Abahn, 9)*, *Pendant un instant personne ne regarde, personne n’est vu (...) Pendant un instant personne n’entend, personne n’écoute. (Amour, 11—12)*.⁹

⁶ Paroles citées par H. NYSSSEN, *Marguerite Duras: Un silence peuplé de phrases*, 46. C’est dans ce même entretien que Duras exprime une de ses préoccupations “narratologiques” constantes — qui se manifeste amplement dans ses livres —: “Je cherche un angle de prise de vues. (...) C’est capital, la place de l’écrivain dans un livre! (...) A chaque livre, c’est toujours le même problème de structure: trouver la relation du roman à son auteur” (*ibid.*, 46). — Au sujet du rôle de la fiction écrite par Peter Morgan, cf. aussi Y. GUERS-VILLATE, *L’Imaginaire et son efficacité chez Marguerite Duras*.

⁷ Voir aussi l’analyse d’*Abahn* par F. F. J. DRIJKONINGEN, *op. cit.*, surtout 48—50.

⁸ Si, pourtant, on a le sentiment d’une perspective dominante, comme celle d’*Abahn*, selon J. ŠRÁMEK (*ibid.*, 117), elle se manifeste non dans les parties narratives mais dans les dialogues.

⁹ Ce dernier exemple, d’ailleurs, doit exprimer le point de vue du narrateur.

Ces dernières considérations sur la distance que le narrateur maintient entre lui-même et les personnages soulèvent une nouvelle fois un problème déjà examiné dans *Moderato Cantabile*, celui de l'intervention plus ou moins sensible du narrateur lors d'un passage au point de vue de ses héros. Sur ce plan formel, les romans montrent une variété intéressante; entre le point de vue exclusif — à certains endroits — du narrateur omniscient et les dialogues, où le narrateur se retire complètement,¹⁰ ce dernier a toute une gamme de possibilités à sa disposition pour affirmer sa présence dans le récit. En général, le narrateur dans les romans de Duras garde sa position d'observateur, de témoin objectif (pouvant, néanmoins, commenter son histoire par ses remarques subjectives) même quand il introduit le point de vue de ses héros dans le récit, car très souvent il le fait en indiquant ce changement d'une manière explicite où il nomme le personnage et son acte mental, ou bien il emploie son propre langage plus abstrait ou poétique malgré le passage à la conscience du héros. Ainsi il crée cette double perspective dont nous avons parlé à propos de *Moderato Cantabile*, et qui présente une certaine ambiguïté, une oscillation constante entre les points de vue du narrateur et des personnages. Toutefois, à part les perceptions ou les pensées communiquées sous forme de style indirect et de style indirect libre — procédés où la présence du narrateur se fait sentir encore — on trouve, dans plusieurs romans, des exemples de monologue intérieur aussi, où le narrateur renonce visiblement à son propre point de vue.¹¹ Il est intéressant que ce procédé apparaisse déjà dans *Un barrage*, bien que la perspective du narrateur prédomine ici plus souvent que dans les récits ultérieurs. Le narrateur adopte le point de vue de Suzanne en recourant quelquefois au monologue intérieur pour s'effacer devant la pensée de celle-ci: — *C'est exact. J'en serais très heureux.* (dit Barner qui veut épouser Suzanne) *Joseph, Joseph. S'il était là il dirait elle couchera pas avec lui. Carmen m'a dit qu'il lui avait offert trente mille francs pour pouvoir m'emmener, dix mille de plus que le diam. Joseph dirait c'est pas une raison.* (217). Ici le changement de pronom personnel marque incontestablement le point de vue exclusif de Suzanne, et le langage un peu négligé doit être le sien aussi. Mais on doit considérer ce passage comme plus complexe encore, avec un deuxième changement de point de vue qui indique les paroles exactes que Joseph pourrait prononcer (cf. le pronom personnel *elle* et le futur simple qui ne se conforme pas aux autres temps employés dans cette phrase). Dans ce cas-là, on a donc affaire à une alternance rapide des perspectives de Barner, de Suzanne et de Joseph, pour un moment (et,

¹⁰ Sauf, comme nous l'avons vu dans *Moderato*, pour indiquer les transitions entre les passages narratifs et les dialogues (cf. *supra*, 53—54).

¹¹ Sur les différences du monologue intérieur (*interior monologue*), du *stream of consciousness technique* et de l'analyse intérieure (*internal analysis*), voir L. E. BOWLING, *What Is the Stream of Consciousness Technique?*

vaguement, celle de Carmen aussi), où le point de vue du narrateur est tout à fait absent.

Cet effacement de la perspective du narrateur, annoncé dans *Un barrage*, reviendra avec une importance accrue dans quelques autres récits : surtout dans *Andesmas* et dans *Le Vice-consul*.¹² Nous avons déjà esquissé le rôle des conjectures, des points de vue différents dans *Le Vice-consul*; le fait que ces pensées y sont exprimées parfois sous forme de monologue intérieur ou, du moins, dans un style indirect libre qui est souvent très proche du monologue intérieur, ajoute encore à l'effet produit par la multiplicité des perspectives, à cette impression que le narrateur se refuse à donner un jugement direct de sa part ou une image cohérente de ses héros. Ainsi, il est significatif que les pensées et les perceptions de Charles Rossett à peine réveillé sont reproduites dans un monologue intérieur relativement long, où l'on rencontre dans un même contexte l'opposition entre le climat de France et celui de Calcutta et l'image quasi obsédante de l'ambassadrice : *Un domestique indien réveille Charles Rossett. Par la porte entrouverte, la tête apparaît avec ruse et prudence. Monsieur doit se réveiller. On ouvre les yeux, on a oublié, comme chaque après-midi, on a oublié Calcutta. Cette chambre est sombre. Monsieur veut-il du thé? Nous avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine. Monsieur veut-il du thé? Monsieur est-il malade? Nous avons rêvé qu'auprès de cette femme rose liseuse rose nous éprouvions un certain ennui d'autre chose qui se trouve dans ces parages-ci, dans la lumière sombre, une forme de femme en short blanc traversant chaque matin, d'un pas tranquille, les tennis désertés par la mousson d'été.* (47). Du reste, des bribes de monologue intérieur caractérisent la narration du récit dans le récit, où plusieurs fois la description extérieure, objective de la mendicante cède la place subitement aux pensées de celle-ci, exprimées à la première personne du singulier : *Elle ne bouge pas: la faim va être la plus forte ce soir (...). Je veux retourner à Battambang pour un bol de riz chaud, ensuite je repartirai pour toujours.* (22). Il semble que le monologue intérieur ne soit employé qu'à propos de personnages que le narrateur accompagne longuement dans la trame du récit et qui sont plus ou moins solitaires, réduits à une monotonie, à une passivité dans leur existence. C'est ce qui arrive dans *Andesmas* aussi, où les pensées, les souvenirs du vieillard, qui, apparemment, n'a que de rares occasions de parler, sont racontés parfois sous forme de monologue intérieur, marqué par un changement de pronom personnel, de temps verbal ou par des propositions nominales : *Entre ce village et la maison nouvellement acquise par M. Andesmas pour son enfant, Valérie, en effet, aucune autre construction ne s'élevait. Aucune autre, aucune autre que la tienne. Et celle-ci s'excepte désormais, du fait de son appartenance à toi.* (16), *Des cris de plaisir*

¹² Dans *Dix heures et demie*, on relève également des bribes de monologue intérieur qui communiquent les pensées de Maria : *Comment l'aurais-je remarqué jusqu'ici? Tes yeux, Claire, sont gris.* (37).

montèrent de la vallée. Et puis une danse les recouvrit. Ce fut une valse chantée. Ah, qu'ils dansent, qu'ils dansent, autant qu'ils le désirent, qu'ils ne se croient pas tenus, tandis qu'ils dansent, à souffrir de ne plus danser bientôt en raison d'une obligation envers moi. (58). Ces passages reflètent d'une manière plus intense les sentiments du vieillard au milieu de ses perceptions, de ses souvenirs évoqués plutôt dans une demi-somnolence, où le narrateur intervient souvent pour arranger — dans son langage parfois très poétique — les informations, pas toujours certaines, que lui a fournies M. Andesmas. En effet, malgré de tels moments dans la transition au point de vue des héros, le narrateur de ces récits, comme des autres, ne cesse pas de se manifester comme organisateur de la narration, car souvent il indique le processus mental à côté du contenu de la pensée et produit ainsi un minimum d'analyse intérieure du personnage. L'introduction explicite à la pensée de quelqu'un peut se faire même quand la pensée est reproduite comme elle a dû être formulée par le héros, à la première personne, comme dans ce discours intérieur "rapporté"¹³, intercalé entre deux notations sur les circonstances extérieures: *Quelque chose s'y passait. Je me dois de parler à Michel Arc, pensa clairement M. Andesmas. J'ai chaud. Mon front est couvert de sueur. Son retard doit maintenant dépasser une heure. Je n'aurais pas cru ça de lui. Faire attendre un vieillard. C'était un petit bal, comme chaque samedi à cette saison.* (21). (Procédé qu'on retrouve déjà dans *Des journées: J'ai peur, j'ai peur de moi, pensa-t-il.* (96).)

La double perspective du narrateur et du personnage — leur alternance rapide — se maintient donc en général dans les parties narratives de l'ensemble des romans où le narrateur reste un témoin se tenant à l'extérieur de l'histoire. Le problème se pose alors de savoir si la perspective sera plus unifiée dans les romans de Duras qui sont racontés par un narrateur-personnage. La question n'est pas facile à trancher, car il s'agit de quatre récits assez différents. Dans *La Vie tranquille*, la narration à la première personne se construit encore d'une manière relativement simple, où l'héroïne relate, dans un ordre plus ou moins chronologique, ses souvenirs récents d'un été; l'ennui des journées monotones et les drames qui se produisent, ainsi que les relations de François avec son entourage, sont présentés essentiellement comme ils sont perçus, considérés, compris par le narrateur-personnage; ainsi, dans l'ensemble, le roman nous offre une perspective unique.

Ce n'est pas le cas, pourtant, des trois autres romans: *Le Marin de Gibraltar*, *Lol* et *L'Amante anglaise*, où la narration devient beaucoup plus complexe. Dans *Le Marin* et dans *Lol*, les narrateurs-personnages, en quête du passé d'un autre personnage (du passé d'Anna avec le marin et de celui de Lol), ne peuvent s'en remettre uniquement à leurs propres expériences, leurs rapports avec Anna et Lol; ils ont besoin de diverses opinions pour reconstruire ce passé

¹³ G. GENETTE, *Figures III*, 192.

perdu, même s'ils en inventent une partie¹⁴ (cf. la tournure *j'invente* répétée obstinément par Jacques Hold, ou l'idée du narrateur dans *Le Marin* d'écrire un "roman américain" dont les événements coïncideraient avec ceux du *Marin*). Ces deux narrateurs présentent donc les héroïnes comme elles sont vues par eux-mêmes et par d'autres personnes, ce qui veut dire qu'ils doivent intégrer plusieurs points de vue dans leurs propres narrations. Aussi n'y a-t-il nul autre roman de Duras où l'on puisse trouver tant de "récits dans le récit" que dans *Le Marin*; là, tour à tour, Anna, Épaminondas et l'ami de Louis ont une histoire à raconter, et ce dernier et Anna deviendront même les narrateurs de leurs propres récits.¹⁵ (L'histoire d'Épaminondas est rapportée au style indirect et au style indirect libre par le narrateur principal du roman.)

Dans *Lol*, bien que personne ne prenne la parole à la place de Jacques Hold, le point de vue n'est pas réservé non plus au narrateur-personnage exclusivement, car celui-ci se renseigne sur Lol auprès de Tatiana Karl ou apprend l'avis de la mère de Lol et les bruits qui courent dans S. Tahla, de sorte que ce manque d'une perspective unique, ces points de vue changeants créent, dès le début, un sentiment d'incertitude concernant la personnalité de Lol. Mais la narration est construite de façon à donner de véritables surprises au lecteur, qui, pour un certain temps, ne pourra pas identifier l'homme que Lol découvre un jour dans la rue avec le narrateur même de l'histoire. C'est que le moment crucial où le narrateur entre ainsi dans la vie de Lol et devient un participant actif des événements qu'il raconte est considéré par lui-même de l'extérieur, ou comme à travers les yeux de Lol, peut-être pour rendre compte d'une manière plus objective de ce qui s'est passé: *Dès que Lol le vit, elle le reconnut. C'était celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines. Il était seul ce jour-là. Il sortait d'un cinéma du centre.* (52). En effet, ce dédoublement du narrateur-personnage¹⁶ qui se désigne par le pronom *il*, cette distance voulue vis-à-vis de lui-même, subsiste jusqu'à ce que ce personnage soit présenté à Lol et qu'il se nomme, qu'il s'identifie alors comme étant le narrateur: *Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi.* (74). De pareils glissements des points de vue persistent tout au long du récit grâce à des regards alternés se dirigeant sur Lol, et grâce au dédoublement du narrateur-personnage, qui se fait voir par les yeux de Lol —

¹⁴ Selon Y. GUERS-VILLATE, dans le cas de Jacques Hold, l'imagination est plus efficace pour comprendre Lol que les rapports directs du narrateur avec elle (*L'Imaginaire et son efficacité chez Marguerite Duras*, 213—214).

¹⁵ Les récits d'Épaminondas (190—194) et de l'ami de Louis (241—248) sont faciles à détacher du récit de base: celui d'Anna en traverse une grande partie avec des pauses, où l'on se retrouve au "présent" des personnages.

¹⁶ Le dédoublement du narrateur-personnage, comme procédé narratif, apparaît pour un instant dans *La Vie tranquille*, quand François se considère dans la glace et se découvre, pour ainsi dire: *Là, dans ma chambre, c'est moi. On croirait qu'elle ne sait plus que c'est d'elle qu'il s'agit. Elle se voit dans l'armoire à glace; c'est une grande fille qui a des cheveux blonds (...)* (121).

celle-ci le guette du champ de seigle près de l'hôtel où il se trouve avec Tatiana —, ou s'éloigne de lui-même pour imaginer comment les autres peuvent le voir dans telle ou telle situation: *Je m'entends dire: — Assez!* (108), *Accroché à elle Jacques Hold ne pouvait se séparer de Tatiana Karl. Il lui parla.* (123), *mon amour s'est vu, je l'ai senti visible et vu malgré moi par Tatiana Karl.* (144), *De loin nous sommes tous trois dans une indifférence apparente.* (148), *J'invente: Comme ils se taisent encore, pense Tatiana. (...)* *Ce silence qu'il observe avec Lol V. Stein, je ne crois pas l'avoir vu l'observer avec moi jamais* (154).¹⁷ En fin de compte, par cette distanciation vis-à-vis de son histoire et de lui-même, le narrateur-personnage, Jacques Hold, se trouve un peu dans la même situation que les narrateurs invisibles des autres romans qui se tiennent en dehors des événements pour les présenter dans les multiples perspectives des héros. Comme le dit Šrámek: "Le dédoublement du narrateur [...] prête au récit une perspective souple qui permet au je-narrateur de garder ses distances. De plus, elle permet d'intégrer, d'une manière inhabituelle, l'optique des autres acteurs. Jacques Hold est ainsi vu, à son tour, par les yeux des autres, tout en restant celui qui organise la narration."¹⁸

Cette organisation des perspectives différentes aboutit, dans *L'Amante anglaise*, à un roman où le narrateur-reporter n'a plus qu'à poser des questions aux personnages et à enregistrer leurs réponses qui construisent le récit des motifs possibles d'un crime. Ici, ce ne sont plus les conjectures, les inventions du narrateur-personnage, les glissements rapides des points de vue qui serviraient à découvrir l'essentiel; c'est à partir des trois présentations différentes, mais aux contours nets — fournies par les personnages qui deviennent les narrateurs de leurs récits — que le lecteur aura une image de Claire Lannes, de son passé, de sa folie. Chacune de ces trois interprétations est nécessaire, effectivement, car c'est seulement par cette confrontation des deux visions extérieures, objectives et de celle de Claire, subjective, qu'on peut connaître l'histoire; les récits du patron du café et du mari apportent des renseignements "utiles", mais c'est seulement par le récit subjectif de Claire qu'on peut tenter de comprendre ses motifs de commettre cet acte inconcevable. Le rôle du narrateur est devenu ainsi minime dans ce récit; en vérité, c'est grâce à cette confrontation presque dramatique des points de vue que l'histoire est communiquée au lecteur.¹⁹

¹⁷ Rappelons également le rôle accru des dialogues, presque absents encore dans la première partie du roman.

¹⁸ *La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras*, 97. Faisons remarquer que le narrateur-personnage Jacques Hold se rapproche des narrateurs invisibles aussi par son langage plus ou moins poétique, qui l'oppose du même coup aux autres personnages du roman.

¹⁹ Ainsi considéré, *Le Square*, se composant presque uniquement des paroles des héros, se trouve apparenté à *L'Amante anglaise*.

Conclusion

Le présent ouvrage s'est proposé d'étudier certains aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras. Plus précisément, nous avons choisi de suivre, comme fils conducteurs de notre analyse, les connaissances du narrateur, organisateur central du récit, et ses attitudes vis-à-vis de son histoire, pour essayer de montrer en quoi consiste un des caractères spécifiques des œuvres de l'écrivain: leur atmosphère particulière mêlant à une narration objective des remarques subjectives souvent très poétiques. Pour analyser ces deux plans assez éloignés dans leur nature mais toujours étroitement reliés chez Duras, il nous a semblé essentiel de fonder notre examen sur un principe selon lequel tout ce qui est dit dans les romans est pris en charge par le narrateur, dont l'activité de raconter concentre en elle les différents aspects du récit. C'est en partant de ces considérations-là que nous espérons pouvoir rendre compte de quelques particularités des récits durassiens. En effet, nous avons étudié tour à tour trois domaines de la narration qui nous ont paru se trouver à la base de l'objectivité et de la subjectivité dans les romans: les connaissances du narrateur qui fournissent les éléments objectifs de l'histoire, ses commentaires subjectifs à propos des événements ou des héros et les différents points de vue qui mettent en valeur la subjectivité des personnages. En guise de conclusion, il nous reste à préciser l'évolution de ces trois aspects dans leurs rapports mutuels à travers l'œuvre romanesque de Marguerite Duras.

A mesure qu'on avance dans le temps, les connaissances du narrateur tendent à se limiter aux choses immédiatement perceptibles sans que celui-ci soit tout à fait privé, même dans les derniers récits, d'un discernement plus profond à certains moments. Après les premiers romans, où le narrateur fait souvent preuve de l'omniscience traditionnelle — révélant le passé des héros, leurs conditions sociales, les motifs de leurs actes —, la narration se tournera de plus en plus vers les événements de l'histoire en cours, racontés essentiellement comme ils sont perçus par un narrateur-témoin relativement objectif. Cette limitation évidente du champ des connaissances du narrateur se manifeste sur plusieurs plans dans le récit; d'une part, l'action plutôt mince se joue

entre quelques personnages pendant une durée courte et critique¹ de leur existence et dans un lieu assez restreint, voire clos; d'autre part, le narrateur nous communique surtout les faits visibles ou audibles de son histoire. Il est vrai que le narrateur ne se refuse pas à interpréter les comportements des héros, et il arrive même qu'il pénètre leur conscience pour révéler leurs pensées ou leurs sentiments — en ce sens il se rapproche parfois des narrateurs omniscients — mais il se livre de moins en moins à une analyse psychologique traditionnelle et ainsi la perception s'accroît comme la source la plus importante de ses connaissances. Cette situation de base ne changera pas considérablement au cours du temps; elle sera modifiée dans la mesure où la narration sera concentrée sur quelques aspects essentiels de l'histoire: la communication entre les personnages, l'atmosphère du lieu et le temps qui passe seront presque les seules choses qui reviennent avec insistance dans chaque récit. Dans ce domaine, d'ailleurs, le narrateur aspire à une précision étonnante, il note les moindres mouvements, qui deviennent ainsi plus significatifs que dans les romans traditionnels; en revanche, dans l'ensemble, par l'abandon d'une partie des informations concrètes, par les incertitudes du narrateur à plusieurs endroits, les histoires deviennent toujours plus floues, plus abstraites et plus insaisissables.

C'est avec ce dépouillement de l'histoire que les commentaires subjectifs du narrateur acquièrent une importance si grande; en effet, ils forment un contrepoint à la "pauvreté" de l'histoire, ils y jettent des lumières nouvelles et singulières et donnent au récit une dimension inattendue. D'une manière générale, ces commentaires vont dans le sens d'une abstraction et d'une poétisation de plus en plus marquées, représentant ainsi un éloignement considérable par rapport à la narration objective et neutre. Ces remarques sont loin d'être de simples éléments décoratifs qui s'ajouteraient à l'histoire par des liens lâches, au contraire, elles ont une valeur fonctionnelle car, à l'aide d'associations parfois très surprenantes, entre un élément concret de l'histoire et d'autres domaines de la vie, elles mettent en relief les thèmes fondamentaux des récits durassiens. Ainsi, les commentaires subjectifs s'intègrent bien dans la narration des histoires vagues et même si c'est par une présentation indirecte, suggestive et poétique, ils révèlent certains rapports d'une façon plus nette et plus impressionnante que ne le feraient les explications claires et univoques d'un narrateur qui garderait son objectivité tout au long du récit. Il apparaît que dans les derniers romans, ces deux plans sont si étroitement unis qu'il est impossible de les séparer, car ici déjà l'histoire est tellement abstraite et insolite que la narration dépasse d'emblée la neutralité de la présentation.

¹ On a souvent remarqué que, comme le dit J. ŠRÁMEK, "l'action est réduite à un moment critique auquel sont ramenés les problèmes qui inquiètent les personnages du roman" (*ibid.*, 92). Cf. aussi L. BISHOP, *op. cit.*, 222—223.

Mais il y a encore un procédé qui marque un éloignement — d'une nature différente, certes — par rapport à la narration objective d'un narrateur-témoin; c'est l'intégration dans le récit des points de vue des héros pour raconter les événements dans leur perspective subjective. Il est intéressant de noter que les récits durassiens, qui, d'un côté, semblent devenir plus objectifs avec le temps, deviennent du même coup plus subjectifs, car le narrateur, tout en gardant son statut de témoin objectif, introduit de plus en plus souvent les points de vue divers dans sa narration.² D'ailleurs, cette technique n'est pas étrangère non plus aux premiers romans à narrateur omniscient assez traditionnel, et dès lors on trouve même les narrateurs-personnages dont le récit est d'emblée subjectif, mais les alternances de point de vue vont s'accroissant à mesure que les connaissances du narrateur diminuent et se rapprochent ainsi de celles des personnages; plus précisément, avec le rôle accru de la perception — et, sur un autre plan, du dialogue — les événements seront présentés en même temps comme ils sont perçus ou considérés par les héros. Que ce soit la perspective d'un seul personnage, essentiellement, ou de plusieurs, comme dans les derniers romans ou encore celle d'un narrateur-personnage racontant sa propre histoire ou celle d'un autre, la présentation des faits extérieurs sera subjective et aussi indirecte, car ceux-ci nous apparaîtront ainsi reflétés dans la conscience des héros. En ce sens, on peut trouver des points communs entre la technique des perspectives narratives et les commentaires subjectifs du narrateur — deux procédés apparemment éloignés — : c'est que dans les deux cas, la présentation des choses devient indirecte, filtrée par la conscience des personnages ou par celle du narrateur, qui, lui, peut formuler ses pensées d'une manière poétique. En même temps, ces deux procédés s'opposent à la narration objective en ce qu'ils élargissent, tous les deux, les cadres limités de l'histoire en ouvrant des dimensions nouvelles, vers le passé — grâce aux souvenirs des héros — et vers des régions abstraites et poétiques de la vie. Aussi n'est-il pas étonnant que l'importance de ces deux procédés se trouve accrue parallèlement à mesure qu'on approche des romans récents, où l'action extérieure, objective semble se diluer à la fois dans les regards alternés des personnages et dans les abstractions ou les associations poétiques du narrateur.

Sans aspirer à éclairer tous les aspects du contenu des récits durassiens, l'étude de certaines techniques narratives peut révéler, semble-t-il, quelques particularités d'une vision du monde de la romancière. En effet, par l'abandon du narrateur omniscient qui pourrait peindre une image exacte et définitive du monde ou donner une analyse psychologique exhaustive des personnages, l'auteur suggère probablement que l'on ne peut pas vraiment connaître le monde

² Il serait intéressant d'examiner dans quelle mesure son activité d'auteur dramatique a influencé Marguerite Duras dans sa production romanesque. En effet, ses romans récents, avec l'alternance fréquente des perspectives et la prépondérance du dialogue, présentent une structure dramatique de plus en plus marquée.

et les hommes, que ceux-ci se révèlent à nous dans la mesure où nous pouvons les contempler de l'extérieur, mais qu'ils nous restent au fond incompréhensibles, absurdes. Néanmoins, en même temps qu'elle souligne l'impossibilité des connaissances absolues, la riche exploitation du jeu subtil des perspectives montre chez les personnages par ailleurs passifs, mais qui doivent avoir conscience de ces limites, une volonté d'établir des rapports avec leur entourage, de lutter contre leur destin, leur solitude pour essayer de sortir de leur isolement en comprenant les autres et en se faisant comprendre. Marguerite Duras témoigne ainsi d'un intérêt profond aux hommes, à leur psychisme vulnérable et à leurs aspirations éternelles à une communication entre eux.³ Les commentaires subjectifs eux-mêmes, tout en soulignant les limites, les impossibilités où se trouvent les personnages, semblent en quelque sorte indiquer une voie vers une liberté plus grande, vers un accomplissement général. C'est grâce à ces aspects très humains, présentés avec une simplicité et une poéticité solennelles que les récits de Marguerite Duras sont capables de toucher le lecteur — comme le dit le meilleur connaisseur hongrois de la romancière, Albert Gyergyai: "sous la plume de Marguerite Duras, tout devient plus simple, plus quotidien, plus concis et moins pathétique; pourtant, tout y reste — grâce à son art magique de la prose — mélodieux et bouleversant."⁴

³ Les critiques ont l'habitude de faire des comparaisons entre l'oeuvre romanesque de Marguerite Duras et le Nouveau Roman, mais, tout en constatant certains points communs, ils ne manquent pas de remarquer cette différence essentielle entre Duras et les nouveaux romanciers concernant la place de l'homme dans leurs univers romanesques. Cf. à ce sujet l'article exhaustif de J. ŠRAMEK, *Le nouveau roman et Marguerite Duras* ou B. BRAY, *Marguerite Duras: Le langage comme événement*. G. LUCCIONI (*op. cit.*) accentue plutôt les traits communs des deux écritures. D'ailleurs, Duras elle-même dit: "Je ne fais pas partie de ce groupe (...)" (B. L. KNAPP, *op. cit.*, 659).

⁴ A. GYERGYAI, *Marguerite Duras*, 736 (en hongrois).

Bibliographie

I. Éditions utilisées des romans de Marguerite Duras

Dans cette liste, nous indiquons l'édition utilisée, à laquelle renvoient nos numéros de pages. Nous faisons suivre cette mention de celle de la première édition s'il y a lieu.

- 1943 *Les Impudents*, Plon, Paris, 1943.
- 1944 *La Vie tranquille*, Gallimard, Paris, 1944.
- 1950 *Un barrage contre le Pacifique*, Coll. J'ai lu, Gallimard, Paris, 1958 = Gallimard, Paris, 1950.
- 1952 *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, Paris, 1952.
- 1953 *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Coll. Folio, Gallimard, Paris, 1973 = Gallimard, Paris, 1953.
- 1954 *Des journées entières dans les arbres* (contient les récits suivants: *Des journées entières dans les arbres*; *Le Boa*; *Madame Dodin*; *Les Chantiers*), Gallimard, Paris, 1954.
- 1955 *Le Square*, Gallimard, Paris, 1955.
- 1958 *Moderato Cantabile*, 10/18, U. G. É., Paris, 1962 = Éd. de Minuit, Paris, 1958.
- 1960 *Dix heures et demie du soir en été*, Gallimard, Paris, 1960.
- 1962 *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, Paris, 1962.
- 1964 *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Coll. Folio, Gallimard, Paris, 1976 = Gallimard, Paris, 1964.
- 1965 *Le Vice-consul*, Coll. L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1978 = Gallimard, Paris, 1965.
- 1967 *L'Amante anglaise*, Gallimard, Paris, 1967.
- 1969 *Détruire dit-elle*, Éd. de Minuit, Paris, 1969.
- 1970 *Abahn Sabana David*, Gallimard, Paris, 1970.
- 1971 *L'Amour*, Gallimard, Paris, 1971.

II. *Ouvrages généraux*

- BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications, 8 (1966), 1—27.
- BENVENISTE, Émile, *La nature des pronoms*, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, I, 251—257.
— *Les relations de temps dans le verbe français*, *ibid.*, 237—250.
- BOOTH, Wayne C., *Distance et point de vue* (trad. Martine Désormonts), in *Poétique du récit*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1977, 85—113 = *Poétique*, 4 (1970).
— *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- BOWLING, Lawrence Edward, *What Is the Stream of Consciousness Technique?*, PMLA, LXV (June, 1950), 333—345.
- BUTOR, Michel, *L'usage des pronoms personnels dans le roman*, in *Essais sur le roman*, Coll. Idées, Gallimard, Paris, 1975, 73—88 = Éd. de Minuit, Paris, 1964.
- CHATMAN, Seymour, *New Ways of Analysing Narrative Structure*, Language and Style, II/1 (Winter 1969), 3—36.
— *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.
- DOLEŽEL, Lubomir, *The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*, in *To Honor Roman Jakobson*, Mouton, The Hague, 1967, I, 541—552.
- DUCROT, Oswald—TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.
- FORSTER, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Pelican Books, 1962 = Edward Arnold, London, 1927.
- FOWLER, Roger, *Linguistics and the Novel*, Coll. New Accents, Methuen, London, 1977.
- FRIEDMAN, Norman, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, PMLA, LXX (December, 1955), 1160—1184.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972.
— *Frontières du récit*, Communications, 8 (1966), 152—163.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, *L'analyse structurale du récit*, Cahiers d'Analyse Textuelle, 16 (1974), 7—47.
- GREIMAS, A. J.—COURTÈS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.
- KAYSER, Wolfgang, *Qui raconte le roman?* (trad. Antoine-Marie Buguet), in *Poétique du récit*, Coll. Points, Seuil, Paris, 1977, 59—84 = *Poétique*, 4 (1970).
- LINTVELT, Jaap, *Pour une typologie de l'énonciation écrite*, Cahiers Roumains d'Études Littéraires, 1977/1, 62—80.

- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London, 1957 = London, 1921.
- NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Coll. Idées, Gallimard, Paris, 1970.
- PRINCE, Gerald, *Le discours attributif et le récit*, Poétique, 35 (Septembre 1978), 305—313.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Coll. Critique, Éd. de Minuit, Paris, 1963.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, *Point de vue ou perspective narrative*, Poétique, 4 (1970), 476—497.
- ROUDIEZ, Léon S., *French Fiction Today. A New Direction*, New Brunswick, Rutgers UP, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul, *M. François Mauriac et la liberté*, in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947, 36—57.
- STANZEL, Franz K., *Theorie des Erzählens*, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1979.
- *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1964.
- TODOROV, Tzvetan, *Les catégories du récit littéraire*, Communications, 8 (1966), 125—151.
- *Poétique*, in O. Ducrot, T. Todorov et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, Paris, 1968, 99—166.

III. Ouvrages, études, articles sur Marguerite Duras

- BAL, Mieke, *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (contient deux études sur Marguerite Duras: *Hypo-récits* — sur *Le Vice-consul*, 61—85; *Durées* — sur *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, 115—171), Klincksieck, Paris, 1977.
- BISHOP, Lloyd, *Classical Structure and Style in Moderato Cantabile*, *The French Review*, XLVII, Special Issue, 6 (Spring 1974), 219—234.
- BLANCHOT, Maurice, *La douleur du dialogue*, NNRF, 7 (1956), 492—503.
- BLOCK, C. Joël, *Narrative and Point of View in Le Vice-Consul of Marguerite Duras*, *The Hebrew University Studies in Literature*, 4/1 (Spring, 1976), 114—123.
- BRAY, Barbara, *Marguerite Duras: Le langage comme événement*, *La Revue des Lettres Modernes*, 94—99 (1964), 75—82.
- Cahiers Renaud-Barrault*, 52 (Décembre 1965).
- 89 (1975).
- CHAMPAGNE, Roland A., *An Incantation of the Sirens. The Structure of Moderato Cantabile*, *The French Review*, XLVIII, 6 (May, 1975), 981—989.
- CISMARU, Alfred, *Marguerite Duras*, Twayne Publishers, New York, 1971.

- *Salvation through Drinking in Marguerite Duras' Short Stories*, Modern Fiction Studies, Winter 1973—74, 487—495.
- DRIJKONINGEN, F. F. J., *Abahn Sabana David*, Rapports Het Franse Boek, 41/1 (Janvier 1971), 48—56.
- FABER, Armand, *La présence de l'absence dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Les Pages de la Société des Écrivains luxembourgeois de Langue française, 14 (1968), 142—166.
- FOUCAULT, Michel—CIXOUS, Hélène, *A propos de Duras*, Cahiers Renaud-Barrault, 89 (1975), 8—22.
- GRÉGOIRE, Adolphe, "Le Vice-Consul" ou une littérature du mystère, La Revue Nouvelle, 23^e année, tome XLV (15 mars 1967), 327—330.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Comparaison des procédés stylistiques dans deux romans de Marguerite Duras*, in *Historical and Literary Perspectives: Essays and Studies in Honor of Albert Douglas Menut*, Coronado Press, Lawrence, Kansas, 1973, 217—234.
- *L'Imaginaire et son efficacité chez Marguerite Duras*, Les Lettres Romanes, XXIX, 2—3 (Mai—août 1975), 207—217.
- GUICHARNAUD, Jacques, *Woman's Fate: Marguerite Duras*, Yale French Studies, 27, "Women Writers" (1961), 106—113 (trad. June Beckelman).
- GYERGYAI Albert, *Marguerite Duras*, Nagyvilág, Budapest, 1960/6, 893—895.
- *Marguerite Duras*, Nagyvilág, Budapest, 1965/5, 733—736.
- HELL, Henri, *L'univers romanesque de Marguerite Duras*, in Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, 10/18, U. G. É., Paris, 1962, 119—133.
- HOOG, Armand, *The Itinerary of Marguerite Duras (or, From the Dangers of the American Novel to the Perils of Abstract Novel, Without Mishap)*, Yale French Studies, 24, "Midnight Novelists" (1959), 68—73 (trad. Gaston Hall).
- KEMPO, Olga, *Politique et Poétique chez Marguerite Duras*, Thèse, University of British Columbia, 1974.
- KNAPP, Bettina L., *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, The French Review, XLIV, 4 (March, 1971), 653—664.
- KNELLER, John W., *Elective Empathies and Musical Affinities*, Yale French Studies, 27, "Women Writers" (1961), 114—120.
- LUCCIONI, Gennie, *Marguerite Duras et le "roman abstrait"*, Esprit, 26^e année, 263—264 (Juillet-août 1958) 73—76.
- MICHALSKI, Elaine—CAGNON, Maurice, *Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence*, The French Review, LI, 3 (February, 1978), 368—376.
- MURPHY, Carol J., *Marguerite Duras: le texte comme écho*, The French Review, L, 6 (May, 1977), 850—857.
- NYSSSEN, Hubert, *Marguerite Duras: Un silence peuplé de phrases*, Synthèses (revue internationale Bruxelles-Paris), 22^e année, 254—255 (Août—septembre 1967), 42—50.

- PICON, Gaëtan, *Moderato Cantabile dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, in Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, 10/18, U. G. É., Paris, 1962, 169—179 = *Les romans de Marguerite Duras*, Mercure de France, 333 (Mia-août 1958), 309—314.
- PINGAUD, Bernard, *Voici dix romanciers...*, *Esprit*, 26^e année, 263—264 (Juillet-août 1958), 42—44.
- SAVAGE, Catharine, *A Stylistic Analysis of L'Après-midi de Monsieur Andesmas by Marguerite Duras*, *Language and Style*, II/1 (Winter 1969), 51—62.
- SEYLAZ, Jean-Luc, *Les romans de Marguerite Duras. Essai sur une thématique de la durée*, *Archives des Lettres Modernes*, 47 (1963) (I) (III), 1—47.
- SHERZER, Dina, *Violence gastronomique dans Moderato Cantabile*, *The French Review*, L, 4 (March, 1977), 596—601.
- ŠRÁMEK, Jiří, *Le nouveau roman et Marguerite Duras*, *Romanica Wratislaviensia*, XI, 265 (1975), 57—71.
- *La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras*, *Études Romanes de Brno*, 7 (1974), 83—120.
- *Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras*, *Études Romanes de Brno*, 8 (1975), 141—159.
- *Le rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras*, *Études Romanes de Brno*, 9 (1977), 37—50.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Coll. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1972.
- WEISS, Victoria L., *Form and Meaning in Marguerite Duras' Moderato Cantabile*, *Critique. Studies in Modern Fiction*, XVI, 1 (1974), 79—87.
- WILHELM, Kurt, *Die Romane der Marguerite Duras*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 76/2—4 (September 1966), 189—216.

Table des matières

Introduction	3
La narration dans <i>Moderato Cantabile</i>	10
La nature des connaissances du narrateur	10
Les commentaires subjectifs du narrateur	25
Les points de vue dans la narration	40
La narration dans l'ensemble des romans de Marguerite Duras	57
La nature des connaissances du narrateur	57
Les commentaires subjectifs du narrateur	69
Les points de vue dans la narration	77
Conclusion	88
Bibliographie	92

Titres parus :

Series Litteraria :

1. T. *Gorilovics*: Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard (1962)
2. P. *Lakits*: La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise (1966) (épuisé)
3. T. *Kardos*: Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi (1967)
4. P. *Egri*: Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust—Déry—Semprun (1969)
5. A. *Szabó*: L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie (1978)
6. T. *Gorilovics*: La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue (1979)
7. K. *Halász*: Structures narratives chez Chrétien de Troyes (1980)

Series Linguistica :

1. L. *Gáldi*: Esquisse d'une histoire de la versification roumaine (1964) (épuisé)
2. S. *Kiss*: Les transformations de la structure syllabique en latin tardif (1972)
3. Études contrastives sur le français et le hongrois (1974)