

Šrámek, Jiří

## Un aspect du style de Marguerite Duras - la simplicité et la rhétorique

*Études romanes de Brno*. 1979, vol. 10, iss. 1, pp. 73-81

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113054>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ ŠRÁMEK

## UN ASPECT DU STYLE DE MARGUERITE DURAS — LA SIMPLICITÉ ET LA RHÉTORIQUE

Avant de parler du style de Marguerite Duras, c'est-à-dire de son art personnel et original, il convient peut-être de dire que la romancière n'a jamais tenté d'exposer d'une façon suivie ses idées esthétiques. Elle dit même ne pas avoir d'idées ordonnées sur le roman, n'en posséder aucune définition. Écrire un roman la divertit.<sup>1</sup> Cependant, toujours à l'en croire, la plus grave faute de l'auteur est «le manque de *sincérité*».<sup>2</sup> C'est même l'intérêt passionné de l'auteur qui est le point de départ du récit: «Un roman existe quand son auteur est possédé par son sujet; au contraire, lorsqu'il se tient en dehors, il n'y a pas de roman.»<sup>3</sup> Marguerite Duras essaie de faire ce qu'elle appelle «des livres ouverts», c'est-à-dire «des propositions, des structures dans lesquelles le lecteur «coule» son livre à lui. Et comment arriver à cela? Évidemment par le style, «*en ne disant pas*».<sup>4</sup> Or, la sincérité se voit accompagnée, chez Marguerite Duras, d'une certaine *discretion*. Cette qualité caractéristique de la tentative durassienne se révèle dans le choix de divers procédés allusifs et indirects dictés par le soin d'éviter l'explicite: «Je pense, dit Marguerite Duras, que lorsqu'on a quelque chose de très indiscret à dire, il faut le faire avec la plus grande pudeur possible. *Ce que je vous dis ici là pourrait d'ailleurs passer pour une définition du style.*»<sup>5</sup>

Ce style «discret» est au premier abord incroyablement simple, mais ce n'est qu'une impression superficielle. Jean-Louis Bory fait très justement remarquer que l'obscurité du texte durassien ne vient pas du propos, mais du style: «Marguerite Duras procède par petites phrases simples, simples, on ne peut rêver plus simples. Si simples, simples avec tant d'art qu'elles cessent de l'être, simples. Naît alors une prose travaillée, faite de leitmotive dissimulés,

---

<sup>1</sup> André Bourin, «Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima», *Les Nouvelles littéraires*, le 18 juin 1959, p. 4.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>4</sup> Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», *Synthèses*, N° 254/255, août-septembre 1967, p. 44.

<sup>5</sup> André Bourin, «Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima», *Les Nouvelles littéraires*, le 18 juin 1959, p. 4.

de répétitions méditées, de lacunes et de maladroites calculées dans l'enchaînement, ou le non-enchaînement des répliques.»<sup>6</sup> En réalité, ce qui est typique de Marguerite Duras qui écrit trop «facilement» est de récrire ce qu'elle a déjà écrit, de retravailler les choses. C'est à quoi elle pense en disant qu'elle essaie de «débâter autant que de construire».<sup>7</sup> Dans ses romans aussi elle tourne en rond autour de certains thèmes qui reviennent sans cesse (l'amour, le crime, la folie, l'espoir) et qui s'organisent d'une façon presque stéréotypée selon la triade: attente — rencontre (tentative) — frustration (échec).

L'attente est caractéristique en particulier des romans publiés avant 1954: *Les impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Le marin de Gibraltar* (1952) et *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953). Dans la période des recherches, à partir de 1954, où l'auteur a refusé le charme et la facilité du récit «traditionnel» pour s'orienter vers des œuvres plutôt abstraites, l'attente caractérise *Le square* (1955) et *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), alors que le récit de *Moderato Cantabile* (1958), de *Dix heures et demie du soir en été* (1960), du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964), du *Vice-consul* (1966), de *L'amante anglaise* (1967), de *Détruire, dit-elle* (1969), de *Abahn Sabana David* (1970) et de *India Song* (1973) se concentre plutôt sur la rencontre (décisive) qui dévoile la crise intérieure du personnage. Le dénouement des intrigues — qui finissent en général mal (l'échec, la frustration, la folie, le crime) est brusque. Aussi n'apporte-t-il que la fin de la tension momentanée provoquée par une action minuscule, jamais celle de la crise. Inutile de dire que la monotonie de la structure narrative reflète la reprise des mêmes thèmes que l'auteur veut approfondir, en creusant souvent la même situation psychologique, en retravaillant les mêmes sujets (*India Song* est par exemple un épilogue de l'histoire du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*), éventuellement en transformant les romans en pièces de théâtre et vice versa (*L'amante anglaise*, *Le square*).

Toutefois, le plan de la composition n'obéit pas aux règles d'une narration préméditée. «Je ne sais pas si je crée le suspense, dit Marguerite Duras à Bettina L. Knapp. Peut-être est-ce que je ne fais pas de plan. Je commence à écrire, en fait, au milieu du livre. Et la quête elle-même suscite d'autres quêtes, ce qui devient partie intégrante du livre. Le livre donc s'écrit de lui-même — vous lisez vraiment un travail de recherche.»<sup>8</sup> *Moderato Cantabile* fut ainsi rédigé en quatre mois, et la rédaction a été menée par l'auteur dans un état second qui l'empêchait de percevoir toutes les implications du texte.<sup>9</sup> *Détruire, dit-elle* fut même écrit en six jours.<sup>10</sup> Le projet d'écrire naît donc dans un moment d'inspiration et aboutit à la matérialisation artistique du «noeud inextricable» qu'il faut visualiser, mais qu'il est impossible de dominer.

Comme la narration durassienne est plutôt dramatique qu'épique, c'est le dialogue qui l'emporte sur tous les éléments compositionnels. C'est au moyen du

<sup>6</sup> Jean-Louis Bory, «Le jeu des regards (Le Vice-consul par Marguerite Duras)», *Le Nouvel Observateur*, N° 66, 1966, p. 34.

<sup>7</sup> Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», *Synthèses*, N° 254/255, août-septembre 1967, p. 44.

<sup>8</sup> Bettina L. Knapp, «Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin», *The French Review*, XLIV, number 4, March 1971, p. 655.

<sup>9</sup> Jean Bessière, «L'œuvre de Marguerite Duras», *Préface de Moderato Cantabile*, Paris, Bordas 1972, p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

dialogue que Marguerite Duras attaque l'absurde de la condition humaine dans ses «préromans» où «rien ne se passe». <sup>11</sup> Des répliques allusives, des associations surprenantes et bizarres, des banalités et des silences sont chargés d'un pouvoir suggestif qui traduit la continuation au-dehors des mouvements intérieurs des personnages. C'est ainsi que le dialogue tend de plus en plus à prendre la place que l'action abandonne.

Le lexique durassien est simple, et celui des romans de la seconde manière (de ceux d'après 1954) est même considérablement réduit. L'auteur élimine les mots trop concrets et emploie fréquemment des termes neutres, incolores. Cependant, la plus grande partie du vocabulaire de Marguerite Duras est d'essence psychologique. Il correspond au monde des passions fortes, et par conséquent les mots «gris» et «abstrait» sont souvent chargés, au niveau de la connotation, de coloration affective. Dans les romans de la seconde manière, Marguerite Duras «tente de traduire l'intraduisible, de rendre lisible l'illisible en passant par le véhicule d'un langage indifférencié, égalitaire». <sup>12</sup> «La parole anonyme» sert à effacer l'individualité de l'auteur aussi bien qu'à accentuer la perte du «moi» du personnage romanesque. Le langage «égalitaire» convient aux dialogues dépourvus d'émotion, au récit impartial et objectif. Ce langage convient aux récits où l'explicite est évité, où la suggestion l'emporte, et où les choses ne sont pas mentionnées directement. C'est ainsi par exemple que la bonne et le commis voyageur (*Le square*) parlent de «moyens», de «porte», de «ville», qu'ils utilisent des mots neutres formant des nœuds autour desquels s'organisent les autres propos, et remplaçant les notions plus concrètes qui ont trait directement à l'action en cours. Cela permet à l'auteur de parler des problèmes sans les nommer (par exemple la volonté de la bonne d'échapper à son métier).

En fait, si abstrait qu'il soit, le texte durassien n'est jamais sec, et la langue durassienne trahit une recherche intéressante dans le domaine du langage. Les expressions imagées, les métaphores, et la magie musicale y jouent un rôle de premier ordre. Aux antipodes de la poésie règne parfois chez Marguerite Duras un silence impressionnant. L'auteur qui s'exprime maintenant d'une façon assez elliptique aime intercaler dans son discours des pauses, soit marquées, soit simplement senties. Les silences qui brisent le contexte reflètent en même temps une pulsation souterraine du texte. Ils dévoilent la crise du personnage oscillant entre la confiance et la méfiance, entre l'espoir et le désespoir devant un monde qui se tait.

\* Le contraste *éloquence poétique* — *silence, sincérité* — *discretion stylistique, simplicité* — *art calculé* que nous avons pu observer jusqu'ici chez Marguerite Duras se révèle d'une façon analogue au niveau syntaxique.

Marguerite Duras préfère la phrase courte, souvent nominale, pleine de suggestions implicites, représentant un type syntaxique qui se répand de plus en plus dans la prose moderne. La construction des phrases périodiques est, dès les romans de la première manière, en général paratactique. Qu'il suffise de citer, comme exemple du style serré de l'auteur, l'extrait suivant tiré de *Détruire, dit-elle*:

---

<sup>11</sup> Michel Raimond, *Le roman depuis la Révolution*. Paris, Armand Colin 1967, p. 224.

<sup>12</sup> Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*. Paris, Seghers 1972, p. 174.

«Temps couvert.

Les baies sont fermées.

Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc.

Elle, oui, elle voit, elle regarde. Sa table touche le rebord des baies.

A cause de la lumière gênante, elle plisse les yeux.

Son regard va et vient. D'autres clients regardent aussi ces parties de tennis que lui ne voit pas.

Il n'a pas demandé de changer de table.»<sup>13</sup>

Les ligatures (copules, prépositions, conjonctions) sont supprimées autant que possible, et la séquence de phrases courtes, juxtaposées, aboutit à la mise en relief de chaque détail, sans toutefois détruire la notion de l'ensemble. Le résultat en est un style sobre, télégraphique. Souvent nous rencontrons des passages dans lesquels il n'y a plus une seule conjonction, un seul pronom relatif. Si une ligature se présente, elle ne saurait plus modifier la tonalité générale du texte durassien due à la juxtaposition conséquente des propositions réduites à l'essentiel. Par exemple, l'histoire de la mendicante cambodgienne, avec les longues années de marche qui ont précédé son arrivée dans la capitale indienne, est résumée en trois lignes, où il n'y a qu'une seule conjonction:

«Calcutta.

Elle reste.

Il y a dix ans qu'elle est partie.»<sup>14</sup>

La succession des propositions non-relées, indépendantes, la monotonie des attaques et des chutes de phrases, ne sont pas, bien sûr, le résultat d'un premier jet. Il s'agit d'une mise au net calculée qui forme la tonalité stylistique du «nouveau» texte durassien. Le but de cette technique est d'aboutir à une expression indifférenciée, par des moyens syntaxiques. En même temps, la juxtaposition s'avère comme une formule stylistique offrant à l'auteur un cadre syntaxique sobre et à la fois expressif, ce qui lui permet de «désémotionnaliser» le texte.

C'est dans les romans publiés après 1966 que les recherches sur le langage se font sentir le plus clairement, et que les considérations artistiques paraissent être les plus poussées. Les phrases courtes ne sont pas non seulement indépendantes et juxtaposées, elles sont morcelées. Les différents membres de la proposition forment à eux seuls des propositions indépendantes:

«Plus de musique.

Au loin, une rumeur. Puis elle passe. D'autres rumeurs.

Immobiles, toujours, dans le silence cerné par le bruit.

Scellées. Arrêtées.

Longtemps.»<sup>15</sup>

La fragmentation du texte s'oppose à la construction suivie et logique du roman «traditionnel» qui, lui, observe en général la chronologie et le progrès de l'action. La mise en relief de divers détails par suite de cette technique ne cesse de brouiller le contexte, et de compromettre tout reflet immédiat de la réalité extratextuelle.

Cependant, cette simplicité n'est pas l'unique trait qui caractérise la phrase

<sup>13</sup> Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*. Paris, Éditions de Minuit 1969, p. 9.

<sup>14</sup> Marguerite Duras, *Le vice-consul*. Paris, Gallimard 1966, p. 71.

<sup>15</sup> Marguerite Duras, *L'amour*. Paris, Gallimard 1971, p. 20.

durassienne. En dehors de la simplicité voulue, le texte des romans de Marguerite Duras est caractérisé, à côté des tropes et des expressions imagées, par des figures de rhétorique dont certaines véritablement s'imposent. C'est que l'auteur a choisi celles qui correspondent à sa façon d'approfondir sans cesse le sujet, à la composition circulaire et aux fins ouvertes — les *parallélismes*. Les parallélismes apparaissent dans les textes durassiens à chaque pas. Ils revêtent en général la forme a) d'énumérations, b) de répétitions, et c) de constructions antithétiques.

L'énumération est une figure de style qui se caractérise justement par la juxtaposition des composantes. Citons à titre d'exemple la chaîne des événements qui ont marqué l'existence de l'héroïne du *Shaga*. Celle-ci, comme les héroïnes romanesques de Marguerite Duras, croit avoir frôlé une fois dans sa vie le véritable amour. Mais la femme, finalement, a été frustrée, et est devenue folle :

«J'avais déjà bien des avantages (...) une maison, un mari, des enfants, une personnalité, une automobile, une situation, un âge, un nom, deux automobiles, une réputation, un chien, une instruction, un pays, une patrie, un chef, un ciel, une vie, yeux marrons, cheveux idem, un vison, une religion, trente ans... trente et un an un vison... trente-deux ans, trente-trois ans, trente-quatre ans deux visons, trente-sept ans... à trente-sept ans je me suis dit: Un lion. C'est ce qu'il me faut... Un lion vivant. Normal. Vous pouvez me regardez. Un lion. Je l'ai eu. (...) Il est devenu une loque. On nous a séparés.»<sup>16</sup>

L'énumération souligne ici les notions mêmes qui sont reprises dans ce résumé de l'anamnèse de la folle, et par sa forme même elle traduit la désagrégation de la personnalité de la femme hystérique. De plus, l'énumération est économique, mais riche d'éléments dynamiques. Les substantifs assument le dynamisme des verbes, bien que l'impression totale soit au premier abord statique. En outre, elle est en conformité avec la vision limitée et subjective d'une réalité dont l'image est fragmentée.

La répétition est un procédé traditionnel qui permet d'exprimer la longueur de la durée et l'intensité d'une qualité. Chez Marguerite Duras, par exemple, la manière la plus fréquente de valoriser un substantif n'est pas d'y adjoindre une épithète (celles-ci sont de plus en plus rares), mais de répéter simplement le substantif, sans épithète aucune. La répétition, tout comme l'énumération, convient à un style hésitant, coupé, à l'expression en train de se chercher. Étant liée à la naissance du discours, elle représente l'une des dominantes de la poésie. «La poésie, dit Jean-Paul Weber, se transcende vers le thème de la découverte de la parole: de là le rôle que joue, en poésie, la répétition.»<sup>17</sup> Germaine Brée<sup>18</sup> et Jean Bessière<sup>19</sup> en constatant que la répétition est le procédé stylistique favori de Marguerite Duras, croient que c'est à l'aide de celui-ci que l'auteur élimine les composantes de la construction linéaire d'un récit progressif, c'est-à-dire la causalité liée à une temporalité homogène, et tisse la

<sup>16</sup> Marguerite Duras, *Le shaga (Théâtre II)*. Paris, Gallimard 1968, p. 235.

<sup>17</sup> Jean-Paul Weber, *La Psychologie de l'art*. Paris, Presses universitaires de France 1961, p. 128.

<sup>18</sup> Germaine Brée, «Quatre romans de Marguerite Duras», *Cahiers Renaud Barrault*, N° 52, décembre 1965, p. 27.

<sup>19</sup> Jean Bessière, «Étude de Moderato Cantabile», *Postface de Moderato Cantabile*. Paris, Bordas 1972, p. 117—118.

trame continue et changeante de ses récits. En réalité, la répétition durassienne tend à aboutir, par le biais des redites répercutées, soit directement, soit par un mot voisin ou dérivé, à une idée d'ensemble. Considérons à titre d'exemple la chaîne des verbes qui caractérisent la conversation de David avec Abahn (*Abahn Sabana David*):

«Calmement, il parle.

— Tu ne comprends pas, nous sommes venus te *garder*.

— *Gardez-moi*.

— *N'essaye pas* de te sauver.

— *Je n'essayerais pas*.

— Ce n'est pas la peine.

(...)

— Il *sait* qu'il est inutile d'*essayer*.

— Je le *sais*, dit le juif.»<sup>20</sup>

Les verbes «garder», «essayer», «savoir» se relaient. C'est David qui propose les différentes idées au juif qui les accepte. L'enchaînement extrêmement simple de ces verbes présentés de façon à souligner la façon passive qu'a le juif d'y réagir aboutit à l'expression d'une sorte de résignation qui semble former le pôle opposé de la détermination apparemment forte de David. Le développement des idées implique néanmoins une antithèse cachée: l'attitude «passive» du juif s'appuie sur la confiance qu'il a en lui-même. L'activité de David, ou plutôt son effort toujours recommencé de persuader le juif, ne montre que son incertitude, sa faiblesse intérieure qui a besoin de s'imposer. N'est-ce pas Abahn qui vaincra, qui finira par persuader David? Donc, l'acceptation passive, rendue par la répétition des verbes, est comme une subversion pratiquée par Abahn qui évite toute confrontation ouverte prématurée et la répétition s'affirme ici comme une figure raffinée qui a sa place dans un texte dont la simplicité est le fruit d'un art calculé avec raffinement.

Dans ses derniers romans, Marguerite Duras se borne à des constructions utilisant un nombre très réduit d'éléments significatifs. Elle emploie une technique répétitive qui, sans préméditation apparente, se sert de parallélismes qui consistent non seulement à répéter, mais aussi à présenter des «événements» tels qu'ils sont évoqués par une séquence de faits racontés à l'aide de propositions coordonnées et courtes, souvent mises à la ligne:

«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.»<sup>21</sup>

Une juxtaposition obsédante dans l'enchaînement des phrases paratactiques qui traduisent une tension plutôt lyrique que dramatique morcelle l'action déjà minuscule, brise toute idée d'achèvement. Le retour des mots-clés et des tournures caractéristiques du passage (un «tic verbal») accompagne sur le plan stylistique l'action abstraite et schématique du roman. On ne sait pas encore qui est «il», ni qui est «elle». La multiplication des pronoms augmente

<sup>20</sup> Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*. Paris, Gallimard 1970, p. 12.

<sup>21</sup> Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*. Paris, Éditions de Minuit 1969, p. 14.

l'incertitude sur l'identité des personnages. Les verbes exprimant l'action sont nombreux, mais leur valeur est assez générale. Les quatre derniers («ouvrir», «fermer», «arriver», «sortir») forment des paires antonymiques. Ce n'en n'est pas moins en s'appuyant sur ces quelques éléments que l'auteur peint le moment où l'inconnu commence à se sentir attiré par la femme. Le processus est encadré par deux mouvements extérieurs opposés: «il a pris le livre» — «il ferme le livre». Les mots-clés, et les idées typiques d'un certain passage clos qui s'y rattachent, se relaient, jouant ainsi sur le parallélisme des structures narratives.

Une femme habillée de noir, et un homme assis près d'elle (*India Song*), se mettent à bouger. Une fois de plus, seulement un verbe nu pour décrire toute l'action indéterminée et morcelée. Le texte joue justement avec divers mouvements, en les enchaînant, en les précisant et les qualifiant, pour préparer et composer l'image finale:

«Ils se sont levés.

Ils se sont rapprochés.

Que font-ils?

Ils dansent.

Ils dansent. Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent.

Ils dansent, lentement, dansent.»<sup>22</sup>

La scène est comme présentée par un observateur invisible qui glisse sur la surface, en cherchant ses mots. Les conjonctions manquent, les phrases sont juxtaposées, leur construction est extrêmement simple. Cependant, les tournures parallèles «ils se sont levés» et «ils se sont rapprochés» peuvent être considérées comme une anaphore, et le verbe «dansent» répété trois fois à la fin d'une proposition comme une «épiphore».

Un semblable regard absent qui, une fois de plus, joue avec les perceptions visuelles et une simplicité raffinée, se retrouve dans le passage suivant tiré de *L'amour*:

«La femme est regardée.

Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encastrée dans le mur. Yeux fermés.

*Ne ressent pas être vue. Ne sait pas être regardée.*

Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans un mouvement de fuite. *L'ignorant, s'ignorant.»*<sup>23</sup>

Les parallélismes stéréotypés rapprochent ici divers éléments antithétiques de la construction elliptique qui composent l'ensemble: «ne ressentir pas» — «ne savoir pas», «être vue», «être regardée», «l'ignorant» — «s'ignorant».

Or, si la répétition est chez Marguerite Duras une figure de rhétorique, il faut ajouter en même temps qu'elle s'impose aussi comme un procédé employé par l'auteur pour lui permettre d'enchaîner tout simplement les idées entre elles et pour faire avancer le récit. Il s'agit donc d'un schéma compositionnel qui correspond à une très nette préférence pour les constructions cycliques, elliptiques et antithétiques.

<sup>22</sup> Marguerite Duras, *India Song*. Paris, Gallimard 1973, p. 18.

<sup>23</sup> Marguerite Duras, *L'amour*. Paris, Gallimard 1971, p. 10.

Les parallélismes durassiens créent une vision antithétique dans la mesure où la répétition de mots, de phrases, d'idées ou de situations aboutit à une mise en valeur des éléments de contraste. Dans *Abahn Sabana David* il y a un très bel exemple de ce procédé dans la discussion entre Abahn et Sabana au sujet des chambres à gaz :

«— Il n'y en a pas, il n'y en a jamais eu ici.

— Non.

— Il n'y en a nulle part.

— Non, il n'y en a plus.

— Nulle part, dit Abahn.»<sup>24</sup>

La répétition joue sur une négation renforcée. Celle-ci est cependant fautive. L'auteur ménage son effet pour la reprise du dialogue une page plus loin. Celle-ci, elle aussi, se termine par une négation, cette fois clairement ironique :

«— *On les tue un par un maintenant* — elle s'arrête — les chambres à gaz étaient nazies ?

— Oui. Il n'y en a plus. *Il n'y en a plus nulle part.*»<sup>25</sup>

Bien que les constructions antithétiques apparaissent surtout dans les quatre derniers romans (*Détruire, dit-elle, Abahn Sabana David, L'amour et India Song*), leur origine doit être recherchée dans le premier livre de Marguerite Duras, *Les impudents*. Un court passage tiré de ce roman nous permettra d'évaluer l'évolution de cette figure dans les œuvres postérieures. L'héroïne du roman, Maud Grand, se rend compte de sa solitude, elle commence à imaginer ce qu'elle devrait faire :

«Cette vision ne lui tenait pas compagnie. *Génante et tentante* à la fois, elle n'était pas différente d'elle-même, Maud. *Non tout à fait comme un miroir dans lequel elle n'aurait pu éviter de s'apercevoir, mais plutôt l'image même de sa solitude*, un miroir où elle se penchait et où elle savait seulement qu'elle *aurait dû se voir*, qu'elle était là . . . , *sans se voir.*»<sup>26</sup>

Vingt-sept ans se sont écoulés entre *Les impudents* et *Abahn Sabana David*, œuvre où règne le paradoxe nu et brutal, amputé de ses éléments secondaires qui caractérisent une débutante :

«Il ne répond pas. Il répond.

— J'ai envie de vivre j'ai envie de mourir.»<sup>27</sup>

Ce double désaccord complet entre une constatation et sa négation immédiate, avec la suppression de la ponctuation dans le discours direct, est le pendant stylistique de l'ambiguïté que présente l'œuvre de plus en plus hermétique de Marguerite Duras.

La répétition ou la construction antithétique sont encore intensifiées si elles sont combinées avec une autre figure de style, comme par exemple la *question rhétorique* :

«Que fait le vice-consul chaque matin et chaque soir vers les tennis déserts ? Que faisait-il ? A qui le dire ? A qui dire cela qui est impossible à dire ?»<sup>28</sup>

Les questions rhétoriques produisent une certaine tension émotive, d'ail-

<sup>24</sup> Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*. Paris, Gallimard 1970, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>26</sup> Marguerite Duras, *Les impudents*. Paris, Plon 1943, p. 233.

<sup>27</sup> Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*. Paris, Gallimard 1970, p. 47.

<sup>28</sup> Marguerite Duras, *Le vice-consul*. Paris, Gallimard 1966, p. 49—50.

Note: Ce qui est souligné dans les citations, l'est par nous.

leurs extrêmement rare dans les romans de la seconde manière. Il est vrai que les questions prononcées par des «voix anonymes» abondent dans *India Song*. Mais là, il s'agit d'un procédé spécifique, développé pour l'occasion, et qui devient rapidement assez monotone. En tout cas les questions rhétoriques ne sont pas caractéristiques de l'écriture durassienne.

Les principaux procédés stylistiques de Marguerite Duras peuvent être ramenés à l'euphémisme d'une part, et à l'hyperbolisation d'autre part. L'euphémisme traduit le souci de vision indirecte, l'hyperbolisation, la tension typique du conflit de personnages en crise. La rhétorique, tout comme les poétismes, est un trait caractéristique du «nouveau» texte de Marguerite Duras. La romancière qui fait dans ses recherches la part belle à l'expression poétique ne renonce jamais, même dans ses romans les plus abstraits à la valeur poétique, voire lyrique de ses écrits, bien qu'elle refuse les procédés «périmés» et la sentimentalité usée.

