

Šrámek, Jiří

Le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras

Études romanes de Brno. 1975, vol. 8, iss. 1, pp. 141-159

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112975>

Access Date: 16. 02. 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.

LE RÔLE DE L'ESPACE DANS LES ROMANS DE MARGUERITE DURAS

JIŘÍ ŠRÁMEK

Définition du problème

L'espace, aussi bien que le temps, est une dimension indispensable au récit, puisque le héros romanesque, l'homme, est du point de vue physique un être tridimensionnel, un être qui n'est pas figé une fois pour toutes. L'intégration de l'espace dans la structure du roman implique la nécessité de le mettre en accord avec les autres éléments de la structure. C'est ici que l'espace commence à assumer son rôle. Quelles sont les composantes de l'espace? L'espace est-il présenté d'une manière objective ou comme une expérience perceptive et subjective du personnage? Les lieux, le décor, le milieu de l'action, les objets, tout ce qui forme l'espace romanesque le plus souvent, sont-ils fixes ou changent-ils aussi au fur et à mesure de la progression du récit? Dès le début, les romanciers étaient obligés de donner des réponses, très diverses, aux questions que nous nous sommes posées.

Le roman dit traditionnel vouait une grande attention à la crédibilité de l'espace, évoqué comme un décor qui accompagnait l'action «réelle» ou vraisemblable. Cet espace était homogène, panoramique, envisagé dans la perspective d'un narrateur objectif. Tel est par exemple le milieu dans lequel vivaient et agissaient les héros balzacien. Il paraît que c'est Gustave Flaubert auteur chez qui les objets tout simplement existent et qui n'explique plus leur existence et ne les humanise pas à l'aide d'un commentaire,¹ qui a accordé à l'espace «le droit au roman». En fait, l'espace occupe une place de plus en plus indépendante dans le cadre du récit. Ses diverses composantes, en particulier les objets, sortent de l'ombre de l'arrière-scène. La description traditionnelle, à la Balzac, multipliait les qualités des objets, leurs formes, leurs odeurs, leurs couleurs, douées de signification, parce qu'elles se rattachaient aux caractéristiques aussi bien qu'aux perceptions des personnages.

Dans le Nouveau Roman, on le sait bien, l'espace domine en sa qualité de donnée immédiate et incontestable. Les objets existent sans avoir besoin d'être liés à l'action. Dans sa communication au colloque de Strasbourg, en 1970, Michel Raimond a résumé ce développement: «... je crois qu'un certain roman moderne, qui va, disons de Flaubert à Robbe-Grillet, accorde une importance particulière à l'expression de l'espace, et que nous assistons, depuis une centaine d'années, du moins dans certains romans, parmi les plus élaborés, à une véritable promotion de l'espace».²

¹ Antonín Zatloukal, „Technika Flaubertova románu Madame Bovary“, in ČMF, 2, année 51/69, p. 71.

² Michel Raimond, «L'expression de l'espace dans le nouveau roman,» in Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du Colloque organisé par le Centre de

Pour l'écrivain traditionnel, l'espace était une toile de fond qui accompagnait la progression de l'intrigue et aidait à caractériser les personnages. La description d'un appartement bourgeois en disait autant, sinon plus long, sur un personnage romanesque que son apparition ou son costume. Le changement de l'espace, du milieu, des objets, était inévitable, parce que l'action évoluait. La même chambre et le même jardin n'étaient plus les mêmes au bout de dix ans, tout comme le personnage qui, lui non plus, ne reste pas inchangé.

Pour l'écrivain moderne qui a rompu la structure traditionnelle, la nécessité s'impose de définir d'une manière nouvelle la place de l'espace dans le jeu d'ensemble des divers éléments d'une structure transformée. C'est ainsi que nous sommes témoins de la subjectivation de l'espace qui s'opère de différentes manières: a) l'espace est présenté ou découvert par les acteurs du drame — il est adapté à leur vision, éventuellement présenté comme une réalité vécue par les personnages; b) l'espace reflète l'action d'une façon suggestive et devient ainsi symbolique pour celle-ci (par exemple la différence entre les espaces clos et ouverts, sombres et ensoleillés, perçus et imaginés, homogènes et hétérogènes); c) l'espace n'est plus présenté dans sa totalité, mais dans des fragments qui comptent pour le moment donné du récit — à l'intérieur de l'espace romanesque se situent, en dehors du point de vue du narrateur, les points de vue de divers personnages; d) les objets qui remplissent l'espace peuvent devenir plus importants que les personnages qui le peuplent (c'est le cas des descriptions chez Alain Robbe-Grillet).

Cependant, le Nouveau Roman ne représente pas une doctrine. Tous les Nouveaux Romanciers n'envisagent pas les aspects de la structure romanesque sous le même angle. Les phénoménologues du Nouveau Roman, comme Alain Robbe-Grillet, sont acharnés à porter sur le monde un regard objectif, difficilement compatible avec la manière de voir de Nathalie Sarraute par exemple. Dans l'analyse de la perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras³ nous avons constaté chez cette romancière une certaine tendance vers l'objectivité: sa volonté évidente de garder ses distances, de ne pas s'émouvoir facilement, son effort de dépouiller l'intrigue, de dénuder le décor. Il paraît qu'il serait utile de s'interroger sur la fonction de l'espace (de la coordonnée horizontale), après qu'on s'est interrogé sur la fonction du temps (la coordonnée verticale) dans la structure de ses romans.

L'espace durassien

a) Ses problèmes

Dans la période de recherches, après 1953, les romans de Marguerite Duras se rapprochent des tentatives de renouvellement qui se manifestent dans le Nouveau Roman. Dans la plupart des romans que Marguerite Duras a publiés après cette date, cependant, il y a très peu de décor, l'espace est dépouillé d'une façon inhabituelle. Ce sont en particulier *Le Square* (1955), *Moderato*

Philologie et de Littérature romanes de Strasbourg (avril 1970), Éd. Klincksieck, Paris 1971, p. 80.

³ Jiří Šrámek, «La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras», in *Études romanes de Brno*, vol. VII, Universita J. E. Purkyně, Brno 1974, p. 83-121.

Cantabile (1958), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L'Amante anglaise* (1967). Dans certaines œuvres l'espace est profondément transformé. Il devient faux, ou mieux symbolique, renonçant à toute crédibilité. C'est le cas de *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970) et *L'Amour* (1971). Dans les romans de la seconde manière de Marguerite Duras, le lecteur est introduit dans le présent, dans l'immédiat d'une action minuscule, portée par les dialogues. L'idée de l'unité panoramique est perdue, l'attention éventuelle vouée au milieu est portée sur les impressions minuscules, sur les souvenirs et sur les phantasmes. C'est ainsi que la somme donne l'idée d'une apparence plutôt que d'une fiction romanesque vraisemblable (*Détruire, dit-elle*, *Abahn Sabana David*, *L'Amour*, mais en partie déjà *Le Ravissement de Lol V. Stein*).

Si dénudé qu'il soit, l'espace représente pour Marguerite Duras la base du récit: «J'ai besoin de trouver une *situation physique* avant une *situation psychologique*. Et quand j'en ai fixé le détail avec précision, j'en demeure prisonnière. Les personnages, au contraire, je m'en vais avec eux.»⁴) Comme c'est à la *situation psychologique* que la romancière s'intéresse — c'est celle-là qui importe pour Marguerite Duras — la *situation physique* n'en forme que le point de départ. Mais parce que pour analyser la situation psychologique de ses héroïnes et de ses héros Marguerite Duras arrête le temps, elle tourne en rond autour des problèmes de ses personnages, la situation physique reste liée à jamais à la situation psychologique. On peut illustrer cette liaison par exemple dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Le personnage-narrateur du roman, Jacques Hold, s'efforce de comprendre la «folie» de Lol V. Stein. Il part lui aussi d'une situation physique, à savoir du bal au Casino municipal de T. Beach. La situation physique, typique de Marguerite Duras, est la *rencontre*. L'image métaphorique de ce Casino, le souvenir de ce bal, hante non seulement *Le Ravissement de Lol V. Stein*, mais aussi *L'Amour* qui renoue, d'une façon encore plus étrange, avec ces souvenirs de la femme abandonnée. Jacques Hold, qui veut expliquer les moments de la crise vécue par Lol, s'attache aux simples faits extérieurs, physiques, qu'il imagine: «Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie de sa vie.»⁵ L'espace inventé par Jacques Hold consiste dans les situations physiques où se trouvait Lol, notamment la reconstruction des événements qui se sont déroulés au cours du bal quand son fiancé l'a trahie.

Dans notre analyse du rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras nous croyons utile d'étudier 1) les divers éléments qui composent l'espace durassien, leur importance et leur signification, 2) la présentation de cet espace, les problèmes liés à la perspective narrative, les techniques de la vision employées, toujours du point de vue de leur signification dans la structure de l'œuvre. Ce n'est que sur la base de ces analyses que nous oserons proposer certaines conclusions, conçues comme des réponses aux questions que nous

⁴ Marguerite Duras à Denise Bourdet, «Marguerite Duras», in *La Revue de Paris*, novembre 1961, 68^e année, p. 131.

⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris 1964, p. 41.

nous sommes posées en définissant le problème du rôle de l'espace chez Marguerite Duras.

b) Ses composantes

L'action des romans de Marguerite Duras se passe le plus souvent dans un milieu neutre — dans les rues, sur une plage, dans un square, dans un bar, dans un hôtel de voyageurs, dans une forêt, etc. L'espace est impersonnel, il ne porte pas les empreintes des personnages qui le peuplent. Il n'est ni panoramique, ni complet. Les quelques détails éventuels ne l'humanisent nullement. Il s'agit simplement d'une technique que Marguerite Duras tâche d'expliquer sur l'exemple du *Vice-consul* (1966): « Par exemple, dans *Le Vice-consul*, pour décrire Calcutta, je me suis servie de signes très précis: le palmier, le laurier rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement, j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville... J'appelle cette méthode qui est la mienne description par touches de couleurs.»⁶ Les détails qui s'imposent et qui révèlent la ville — ce procédé ne rappelle-t-il pas le choix du typique? La comparaison serait cependant fautive. Les *touches de couleurs* ne restent qu'ébauchées. Elles sont réduites au minimum pour permettre à l'espace d'être vague, impersonnel, neutre, dépouillé. Dans son scénario du film sur Hiroshima, Marguerite Duras écrit sur la Française et l'ingénieur japonais: « Les conditions de leur rencontre ne seront pas éclaircies dans le film. Car ce n'est pas là la question. On se rencontre partout dans le monde.»⁷ C'est ainsi que les détails éventuels sont plutôt fonctionnels que typiques.

Quelles sont les composantes de cet espace vague et presque vide? Comment l'interdépendance de la situation physique et de la situation psychologique s'opère-t-elle? Nous avons choisi, à titre d'exemple, trois passages représentatifs. Le premier est tiré d'un roman de facture traditionnelle, les deux autres sont tirés des romans de la période de recherches. Tous les trois se rattachent à des situations de départ, à celles d'une rencontre.

L'héroïne des *Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), Sara, est venue à la côte italienne en compagnie de ses amis:

« Ils y étaient venus passer leurs vacances à cause de Ludi qui, lui, l'aimait. 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'histoire qui soit au monde et sur les bords de laquelle la guerre venait encore de passer.

Ainsi, il y avait trois jours de cela, exactement trois jours et une nuit, un jeune homme avait sauté sur une mine, dans la montagne, au-dessus de la villa de Ludi.»⁸

Les données spatiales dans le roman entier se laissent réduire à ce qui suit: une plage, la mer, un village, une maison d'été, un hôtel, les montagnes. L'espace se compose en premier lieu du décor naturel, déterminé et personnifié par les adjectifs qualificatifs (un *petit* village, la mer la plus *torride*, la *vieille*

⁶ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, «Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin», in *The French Review*, vol. XLIV, N° 4, March 1971, p. 655.

⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris 1960, p. 1.

⁸ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953, p. 10—11.

mer occidentale — la même désignation de la Méditerranée se trouve dans *Moïse* d'Alfred de Vigny, par exemple), par des allusions extratextuelles (la mer la plus chargée d'histoire), et même par des allusions personnelles (il s'agit du village qu'aimait l'un des amis de Sara, Ludi). La situation physique, la rencontre de Sara avec l'homme venu en bateau, a lieu sous le signe du soleil, au sein de la nature, pendant les vacances (jours de loisir).

Jean-Marc de H. (*Le Vice-consul*, 1966) est invité à l'ambassade française de Calcutta, où l'on donne une soirée. C'est là qu'il parle à la femme de l'ambassadeur, Mme Stretter, de l'amour qu'elle lui inspire.

«Le hall a quarante mètres de long, de très grandes tentures bleu marin sont tirées devant les baies. Dans le fond il y a un dancing. Dè-ci de-là, séparés par des rangées de plantes vertes, des bars. Il y a surtout des voyageurs anglais.»⁹

La description du hall est dépersonnalisée en comparaison de la présentation du village dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Le hall est un espace fermé, artificiel (créé par l'homme), et neutre. La rencontre a cependant son décor naturel (la chaleur), elle est encadrée par les dimensions immenses du continent asiatique (la marche de la mendicante cambodgienne imaginée par Peter Morgan).

Il est impossible de définir la situation physique de *L'Amour* (1971). Au début du roman, il y a une plage, du sable (décor naturel), où la femme, héroïne du récit, rencontre les deux hommes dont la personnalité est énigmatique. C'est ici que la nature est évoquée avec le plus d'insistance:

«La mer, le ciel, occupent l'espace. Au loin la mer est déjà oxydée par la lumière obscure, de même que le ciel.»¹⁰

Si Marguerite Duras manifeste, dès le début, une tendance claire vers une expression serrée, à tous les niveaux de la structure romanesque, dans *L'Amour* le décor est plus que vague, il devient presque littéralement fonction des personnages de l'action inaccessible, ce qui était le cas dans les romans *Abahn Sabana David* et *Détruire, dit-elle*.

Le décor naturel et les locaux publics sont et resteront les composantes de l'espace que Marguerite Duras donne le plus souvent dans ses romans. Ce sont le ciel, le vent, le soleil, la mer, le sable. Qu'il nous suffise de rappeler la couleur rose du crépuscule (*Moderato Cantabile*), la chaleur incessante (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*), le soleil qui se prépare à se lever après l'orage qui a sévi le jour précédent (*Dix heures et demie du soir en été*), le sable de la plage (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour*), la nuit et le froid (*Abahn Sabana David*), la nuit et le jour (*Détruire, dit-elle*). Ce sont aussi les bars (*Moderato Cantabile*), les hôtels (*Dix heures et demie du soir en été*), les maisons d'été (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*) ou bien les salles de représentation de l'ambassade (*Le Vice-consul*). Il n'y a en effet que Lol V. Stein (*Le Ravissement de Lol V. Stein*) et Claire Lannes (*L'Amante anglaise*) — si nous nous bornons aux romans publiés après 1953 — qui sont présentées dans leur milieu habituel. Malheureusement, les deux sont folles. De plus, la crédibilité de l'espace du *Ravissement de Lol V. Stein* est gravement compromise. C'est le cas également d'*Abahn Sabana*

⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris 1966, p. 178.

¹⁰ Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, Paris 1971, p. 9.

David, dont le lieu d'action est «la maison du juif,» celle d'Abahn. Mais il est impossible de localiser Staadt, le lieu indéterminé où il faut que cette maison se trouve, et il est impossible d'identifier Abahn (aussi bien que les autres personnages du roman).

Pourquoi la nature forme-t-elle le milieu immédiat du personnage durassien ? C'est que le milieu primitif de l'homme — à notre avis — l'emporte sur le milieu secondaire, artificiel, créé par l'homme lui-même. Marguerite Duras place ses personnages directement devant les problèmes de leur existence, sans l'intermédiaire des objets qui pourraient les voiler. Bien sûr qu'elle ne peut pas éliminer les objets, mais elle favorise, pour créer l'espace de l'action de ses romans, les coordonnées naturelles.

Avec sa technique des *touches de couleurs*, la romancière arrive à créer un espace neutre, impersonnel, mais non pas dépersonnalisé. La raison en paraît claire. Après avoir réduit l'action et privé les personnages de leur milieu habituel, la romancière n'a probablement d'autre choix pour faire jouer à l'espace son rôle dans la structure romanesque que de le neutraliser par dépouillement afin qu'il devienne fonctionnel, disponible.

Après avoir défini le caractère et le rôle des composantes principales de l'espace durassien, nous pouvons nous interroger encore sur les sens qui prédominent dans la perception de ces composantes. Alain Robbe-Grillet par exemple parle du Nouveau Roman, on le sait bien, comme de *l'école du regard*. Marguerite Duras est une visuelle elle aussi, mais à sa façon : «... j'ai le désir de voir pousser des fleurs... Sensible aux visages aussi, plus exactement à leur charme. Visuelle ? Si vous voulez. Visuelle *intéressamment* surtout. Quand j'ai imaginé un lieu, une maison, ils restent en moi indestructibles.»¹¹ Dans le passage suivant tiré des *Petits Chevaux de Tarquinia*, du récit écrit à la troisième personne et orienté à partir de Sara, on voit non seulement la prédilection pour les phénomènes de la nature que nous avons signalée chez la romancière, mais encore le jeu d'ensemble des différentes perceptions sensorielles :

«C'était presque midi. Les arbrouses *bourdonnaient* d'abeilles et toujours, à cette heure-là, *la puissante odeur des cinéraires* jetait de l'encens dans l'air. Le vent en général se levait plus tard, vers deux heures. Mais déjà *le ciel*, comme chaque jour, *se dégageait, lentement, de la brume...*»¹²

L'élément visuel («le ciel... se dégageait, lentement, de la brume») y est complété d'éléments olfactifs («la puissante odeur des cinéraires») et auditifs («les arbrouses bourdonnaient d'abeilles»).

Maria (*Dix heures et demie du soir en été*) sort du bar avec Judith, sa fille, pour rentrer à l'hôtel : «Des odeurs d'écurie et de foin soufflent dans la ville, La nuit sera bonne, maritime.»¹³ L'odeur de magnolia est douée d'une profonde signification dans *Moderato Cantabile*. Il est intéressant de noter qu'après la vue, c'est l'odorat et non pas l'ouïe qui vient renforcer les descriptions visuelles chez Marguerite Duras. Il y a aussi, mais rarement, des perceptions tactiles. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, elles accompagnent les olfactives. Maria demande à un client — ils sont assis au bar — où est Paestra, meurtrier recherché par la police pour son crime passionnel.

¹¹ Marguerite Duras à Denise Bourdet, *ibidem*, p. 131.

¹² Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953, p. 41.

¹³ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, Gallimard, Paris 1960, p. 17.

«Le client se penche sur elle. Elle sent l'odeur citronnée et épaisse de ses cheveux. Les lèvres sont lisses, belles.

— Sur un toit de la ville.

Ils se sourient. Il s'écarte. Elle a encore la chaleur de sa voix dans le creux de l'épaule.»¹⁴

L'élément gustatif (la sauce d'Anne-Marie Bousquet) est opposé à la perception olfactive («la menthe anglaise») dans *L'Amante anglaise*. Ces perceptions banales, gustatives et olfactives, aident à expliquer la psychologie de la meurtrière, et le goût de la sauce préparée par la victime sert même de mobile au crime.

Dans les derniers romans de Marguerite Duras, ceux au thème de la destruction (*Détruire, dit-elle*, *Abahn Sabana David*, et *L'Amour*), les facteurs olfactifs, aussi bien que les rares éléments gustatifs et tactiles, disparaissent. Mais les éléments auditifs persistent: par exemple les sons de la musique qu'on entend sur la plage (*L'Amour*), ou le fracas dans la tête d'Alissa qui rêve de destruction (*Détruire, dit-elle*), et les voix des chiens (*Abahn Sabana David*). Est-ce que l'odorat, le goût et le toucher sont plus personnels que la vue et l'ouïe? Toujours est-il que la suppression de ces éléments est liée à la décomposition du personnage et de l'espace. Celui-ci devient un fragment d'une réalité travestie et abstraite qui, apparemment, se réduit aux données les plus générales (décor dépouillé), à celles de la vue en particulier.

Les composantes du décor naturel sont souvent émotionnalisées, subjectivées, par des métaphores. Il est intéressant de remarquer que les métaphores durassiennes sont en général hyperboliques («un himalaya de nuages»¹⁵ et que leur lyrisme éventuel évoque des sentiments tristes («l'état du ciel malade»)¹⁶. D'autres dynamisent et personnifient le phénomène naturel, comme le montre le passage suivant tiré des *Petits Chevaux de Tarquinia*:

«Et le soleil ne brillait pas, étouffé qu'il était par l'épaisse brume qui enserrait le ciel dans un carcan de fer.»¹⁷

Le même dynamisme hyperbolisant donnent au récit les métaphores qui caractérisent le décor naturel d'une autre rencontre sans issue:

«La nuit se poursuit à une allure vertigineuse, brûlant les calmes étapes de son cours.

Sans relais d'événements.»¹⁸

L'expression métaphorique donne plus de relief à l'attente de Maria qui craint l'arrivée du jour pour Rodrigo Paestra, couché sur le toit d'hôtel, tout près d'elle.

On trouve des métaphores aussi dans la présentation du décor artificiel où elles jouent le même rôle. Citons à titre d'exemple un passage révélateur tiré de *L'Amour*. L'héroïne du roman se promène sur un boulevard de S. Thala et regarde autour d'elle:

«Les murs augmentent en nombre, se multiplient, ils se coupent, se suivent, ils battent dans les tempes, font saigner les yeux. Il n'y a toujours aucune ombre.»¹⁹

¹⁴ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 15.

¹⁵ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris 1966, p. 31.

¹⁶ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 31.

¹⁷ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953, p. 22.

¹⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, Gallimard, Paris 1960, p. 77.

¹⁹ Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, Paris 1971, p. 119.

Les métaphores hyperbolisent, leur séquence mène à la gradation de l'expression imagée. Elles soulignent le sentiment d'un homme petit et abandonné non seulement en face de la nature qu'il n'a pas faite, mais aussi devant les fruits de son propre travail ou de celui des autres. Les métaphores rapprochent le décor, l'espace, de la vision d'un individu qui se voit seul au monde, se sent incompris, malheureux, condamné à être dévoré par le temps avant qu'il puisse satisfaire ses désirs. Les métaphores hyperbolisantes, dynamisantes, déprimantes que Marguerite Duras emploie dans la peinture des composantes de l'espace soulignent l'idée d'un homme qui tout simplement existe, d'un homme petit et seul à qui il ne reste plus qu'à chercher une communication avec ses semblables. C'est pourquoi la romancière recourt à des métaphores de ce type dans ses descriptions phénoménologiques, fragmentaires et fonctionnelles qui, sur le plan du style, font penser au propos d'Alain: «Un récit exact et sans aucune métaphore ne fera jamais l'effet de l'objet même, et les détails n'y ajouteront rien.»²⁰

Marguerite Duras sait tirer le même effet d'une autre figure stylistique, typique de sa manière, à savoir de la répétition. Analysons la description du Casino municipal où Lol V. Stein a perdu son fiancé:

«Au centre de T. Beach, d'une blancheur de lait, immense oiseau posé, ses ailes régulières bordées de balustrades, sa terrasse surplombante, ses coupoles vertes, ses stores verts baissés sur l'été, ses rodomontades, ses fleurs, ses anges, ses guirlandes, ses ors, sa blancheur toujours de lait, de neige, de sucre, le Casino municipal.»²¹

Les éléments répétés sont les possessifs («ses») et diverses expressions mettant en relief la couleur blanche de l'immeuble (en particulier «la blancheur de lait»). Ceux-ci rendent la description du Casino municipal non seulement touchante, émouvante, triste, mais encore ils font de l'immeuble un monstre. La métaphore initiale identifiant le Casino à un être animé («immense oiseau posé») permet l'emploi du possessif, en augmentant son expressivité. Le Casino municipal devient ainsi plus qu'une combinaison de couleurs et de formes, plus qu'un bâtiment en ciment. C'est une créature vivante, énorme, dont le caractère principal ne change pas (toujours *de lait*, gardant sa *blancheur*). En cela, le Casino rappelle l'amour de Lol pour Michael Richardson. Enfin, faisons remarquer que les possessifs se rattachent aux détails fragmentaires dont l'accumulation représente un autre exemple de la peinture de l'espace durassien par *touches de couleurs* (ici, c'est le cas de le dire).

Nous avons établi que l'espace durassien possède une valeur suggestive. Est-ce qu'il a une autre valeur encore, peut-être symbolique? Dans *L'Amour* par exemple on trouve un changement du rythme binaire jour — nuit qui paraît significatif. D'autant plus que ce n'est pas ici la première fois qu'une telle dichotomie se produit. Il y a même des cas où la valeur symbolique de cette dichotomie paraît incontestable, à l'encontre de *L'Amour* où elle n'accentue plus ou moins que le temps qui passe.

Dans *Le Square* la dichotomie jour — nuit possède un sens symbolique assez traditionnel. Le voyageur de commerce l'emploie dans une comparaison, en parlant de l'attente de la jeune bonne: «Vous désirez en sortir telle que

²⁰ Alain, *Les idées et les âges*, Gallimard, Paris 1927, p. 149.

²¹ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris 1964, p. 204.

vous y êtes rentrée, en somme, comme on se réveille précisément d'une longue nuit. Je sais ce qu'il en est, bien sûr, de *vouloir faire la nuit autour de soi*, mais, voyez-vous, il me semble qu'on a beau faire, *les dangers du jour* percent quand même à travers.»²² La nuit est présentée ici comme la résignation volontaire que la bonne s'impose pour ne pas rendre sa position plus supportable, pour ne pas s'y accoutumer, s'en contenter. Elle ne veut pas vivre une vie de bonne plus supportable, elle veut vivre une vie tout à fait différente. Une autre dichotomie, hiver — été, trouve, elle aussi, son reflet dans le premier roman de la seconde manière, *Le Square*. Cette dichotomie se manifeste clairement dans la pièce de théâtre *Suzanna Andler*. Elle existe — amputée d'un élément (l'hiver) — dans presque toutes les histoires d'amour présentées par Marguerite Duras, parce qu'elles ont lieu toutes en été sous le signe de la chaleur et du soleil. L'hiver exprime le temps de l'attente, et l'été le temps de l'accomplissement que la jeune fille attend, le moment où elle «ouvrira la porte».²³

La nuit en tant que décor qui signifie les ténèbres, la souffrance, revient dans *Abahn Sabana David* aussi bien que dans le drame qui rappelle ce roman, *Un homme est venu me voir*. C'est la nuit que se déroule la conversation dans la maison d'Abahn, la conversation qui ne dure que jusqu'à l'aube. C'est la nuit qu'un visiteur inattendu, Marker, vient dans la maison de son ancien juge, Steiner X. (*Un homme est venu me voir*). La nuit signifie ainsi le temps de l'attente, mais le temps où quelque chose d'important se prépare, se passe. Dans *Détruire, dit-elle*, la nuit l'emporte sur le jour, l'ombre sur la lumière: «Quelle exaltation, dit Stein, nous vient la nuit, c'est vrai, à vous et à moi. Je marche dans le parc. Quelquefois j'entends ma voix.»²⁴ La nuit est pour Stein le moment où, dans le sommeil des autres et quelquefois dans le sien, vient le temps des grandes actions ou des réflexions profondes. La nuit est le temps de l'amour, le temps du changement, où l'on pense autrement que le jour. Il est minuit passé lorsque Maria (*Dix heures et demie du soir en été*) découvre sur le toit de son hôtel l'assassin recherché par la police. Elle l'emmène hors de la ville avant l'arrivée du jour. C'est au cours de la même nuit qu'elle est témoin du rendez-vous de son mari avec Claire. La nuit est non pas le temps mais le milieu dans lequel vit l'espérance. Tout est fini pour Maria à midi, en plein jour, lorsqu'elle découvre Rodrigo Paestra, mort dans le champ de blé. C'est ainsi que la dichotomie jour — nuit revêt un caractère plutôt spatial que temporel.

D'une façon analogue, l'été devient le symbole du loisir, ce moment favorable dans lequel une rencontre peut avoir lieu. Le soleil, la chaleur, l'été composent le décor naturel des aventures amoureuses qui n'en sont pas, dans la plupart des romans de facture traditionnelle aussi bien que dans ceux de la période de recherches. Qu'il suffise de citer *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Le Marin de Gibraltar* du premier groupe, et *Le Square*, *Moderato Cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, et *Le Vice-consul* du deuxième.

Les personnages durassiens — on l'a déjà vu — sont presque toujours en vacances. Ils ne sont pas présentés dans leur milieu habituel. De là résulte la

²² Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, Paris 1955, p. 64—65.

²³ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 136.

²⁴ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969, p. 25.

fonction forcément affaiblie du rôle de la description de l'espace, du milieu qui pourrait les caractériser dans un roman traditionnel. Le rôle de l'espace dans lequel ils agissent se voit par la force des choses profondément transformé. Mais ce que l'espace durassien perd en signification directe, il le gagne en signification symbolique et textuelle. C'est d'ailleurs un trait typique de la seconde manière de Marguerite Duras, un trait qui n'est pas négligeable dans l'effort de renouvellement que la romancière a essayé. C'est ainsi que la *suggestion* remplace, peu à peu, la *fiction*.

Le lieu de l'action est souvent anonyme: une ville, un village, un pays inconnu. Cependant, le caractère «existentialiste» de l'espace durassien est — comme son caractère phénoménologique — aussi éloquent que les indications concrètes. L'homme est un être difficile. Ce qui est le plus bizarre, c'est la mesure dans laquelle les différents individus de cette espèce se ressemblent — dans leurs espoirs, dans leurs malheurs. Enfin, l'espace qu'importe-t-il, si l'on est tellement pareil et si la romancière s'acharne à la même situation psychologique dans presque toutes ses œuvres? La bonne explique au commis-voyageur dans *Le Square*: «On n'est jamais dans tout un pays à la fois, monsieur, ce n'est pas vrai, ni même dans tout un bel hiver, on est seulement là où on est quand on y est, alors?»²⁵ Alors — pourquoi ne pas employer les vues fragmentaires, les touches de couleurs, l'espace anonyme?

Aussi dans *Le Square* l'auteur ne parle-t-il que d'«une ville», d'un «pays», en évitant scrupuleusement toute indication précise. Inconnu reste l'endroit où se trouve le chalet de Monsieur Andesmas qui regarde la forêt, la plaine autour de celle-ci, le village d'en bas sur la côte méditerranéenne (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*). D'autre part, dans *Le Vice-consul*, il y a un nombre d'indications géographiques employées (et imaginées) par Peter Morgan: Tonlé-Sap, Pursat, le Mékong, Pnom-Penh, Calcutta, mais la mendicante n'y comprend rien. Lol V. Stein sait où elle se trouve, mais cela ne compte pour rien. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* il y a deux villes, S. Tahla et U. Bridge, et une station balnéaire, T. Beach. Des noms inventés. De plus, les rues de S. Thala dans lesquelles Lol se promène ne suscitent en elle aucune idée. C'est un espace unidimensionnel qui lui permet de marcher en avant et de se plonger dans son passé à elle.

C'est ainsi qu'une dernière question se pose, dans ce contexte: la présence ou l'absence des indications géographiques et leur signification dans la structure romanesque. Il y a des œuvres dont l'action se laisse facilement situer, mais il y en a qui sont absolument «insituables». *Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Les Chantiers*, et *L'Amante anglaise* se laissent situer dans la province française. *Le Marin de Gibraltar* dans la Méditerranée et sur la côte africaine. *Les Petits Chevaux de Tarquinia* sur la côte italienne. *Dix heures et demie du soir en été* en Espagne. *Moderato Cantabile* et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* probablement quelque part sur la côte française. *Mme Dodin*, *Ah! Ernesto* et *Le Square* dans une ville française. *Des journées entières dans les arbres* à Paris. Dans *Détruire*, dit-elle on est selon toute probabilité quelque part en France sans savoir quoi que ce soit sur la localisation précise et la destination de l'hôtel dans lequel l'action se passe. L'action de *L'Amour* se déroule sur une plage, dans un hôtel et dans les rues non loin de S. Tahla, tandis que

²⁵ Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, Paris 1955, p. 68.

celle du *Ravissement de Lol V. Stein* à T. Beach et à S. Tahla, et celle d'*Abahn Sabana David* dans un autre endroit imaginaire, à Staadt, lieu fictif dont le nom rappelle l'expression allemande pour une ville («Stadt») aussi bien que celle pour un État («Staat»). Staadt est une ville et un État à la fois, le monde entier en dernier ressort, puisque les conditions dont souffre la vie à Staadt peuvent se produire sur n'importe quel point du globe. L'espace n'est pas présenté par le narrateur. Il est mentionné dans les dialogues, hermétiques et difficilement accessibles, et le narrateur respecte son interprétation donnée par les personnages. Il ne s'agit pas en principe d'un lieu proprement dit, mais plutôt d'une attitude. On porte dans son cœur la haine et la volonté de dominer (Gringo), la volonté de résister même si cela signifie la persécution, voire la mort (Abahn), ou la quête dirigée par la peur, par le manque d'intelligence, et l'amour pour l'homme (David, secondé par ses deux femmes, Sabana et Jeanne). Comme l'identité des personnages, dans *Abahn Sabana David* c'est aussi la réalité du lieu qui est mise en doute. Les personnages symbolisent la lutte intérieure. Staadt est présenté comme un lieu qui est *ici* et *partout*, c'est-à-dire là où il y a des hommes. Le lieu de l'action du roman revêt un caractère symbolique. Il y a quelque part (*partout* et *ici*) encore Auchstaadt (auch = aussi) avec les chambres à gaz. Ce nom rappelle Auschwitz d'autant plus que le titre originaire du roman était *L'Écriture bleue*. Le bleu était la couleur du gaz employé dans les chambres de mort d'Auschwitz.

Les indications géographiques deviennent, dans les romans de Marguerite Duras, de plus en plus rares et de plus en plus secondaires. Elles ne s'opposent jamais au caractère neutre de l'espace. Un tel lieu géographiquement déterminé n'est rien de plus qu'un point sur le globe que le hasard a choisi pour une rencontre (c'est ainsi qu'on parle de Grenoble dans *Détruire, dit-elle*, ville dans laquelle Élisabeth Alione s'est éprise d'un jeune accoucheur). C'est pourquoi la romancière ne voit enfin aucune raison pour ne pas remplacer les noms géographiques par des noms inventés, symboliques, doués d'une puissance suggestive.

En résumé, on peut dire que le personnage durassien se meut souvent en pleine nature dont les aspects sont présentés par le narrateur. Quel que soit le décor naturel (été, soleil, vent, chaleur, nuit, jour), il s'agit de coordonnées qui échappent à la vision immédiate du personnage, ou qui la dépassent. Il s'agit de notions tellement supérieures, persistantes et omniprésentes, qu'il ne serait pas logique de les envisager au niveau de la perception des acteurs. Le terme de décor, mais d'un décor qui n'est pas sans signification pour l'action, paraît le mieux approprié.

Le décor naturel est complété par le décor artificiel. Celui-ci est le monde des objets. Les techniques de la vision mettant ensemble le personnage et l'espace avec les objets qui le remplissent, il nous paraît logique d'étudier cette coexistence romanesque des êtres et des objets dans un chapitre à part. C'est de la fonction des objets dans le récit que nous avons l'intention de partir en analysant l'intégration des composantes de l'espace durassien dans la structure du récit.

c) Sa présentation

L'espace durassien, comme l'a montré notre analyse des composantes de celui-ci, est assez pauvre et monotone. C'est la valeur poétique du décor

qui remédie à cette pénurie. Celui-ci, de même que les objets, auxquels correspond au niveau de la composition la description, sont subordonnés aux personnages qui se dévoilent dans les dialogues, éventuellement dans les monologues intérieurs. Si l'espace (avec les objets qui le remplissent) n'est pas dévoilé par les personnages du drame conformément à la technique de la caméra, il est présenté comme un phénomène sans cette profondeur personnelle, comme existant par hasard, comme le fragment d'un tout dont on ne sait rien, un fragment cependant qui devient important pour le récit.

La description durassienne, comme toute description, suppose un certain angle de vue de l'observateur. Elle implique une certaine vision de l'espace. On sait aussi très bien qu'au niveau de la composition, la description — à la différence de la narration qui fait avancer et articule — nivelle et manque un temps mort. La description donnée chez Marguerite Duras soit par un narrateur objectif, soit par un je-narrateur ou par un personnage-acteur, visualise le décor. L'espace n'est pas envisagé tel qu'il est, mais tel qu'il est vu dans une certaine perspective. Si Marguerite Duras s'attarde à certains objets, c'est pour faire des plongées dans les profondeurs de la situation psychologique, et non pas pour mettre l'accent sur eux. Si l'on compare la narration et la description en tant qu'éléments compositionnels du récit, et si l'on se rend compte du fait que dans le récit durassien la narration est fort réduite, ce n'est pas la description qui en profite, comme dans les romans de Claude Simon, Alain Robbe-Grillet ou J.- M.- G. Le Clézio. Chez Marguerite Duras, c'est le dialogue.

L'analyse de quelques descriptions se montre conclusive pour l'évolution de la manière durassienne. Prenons au début la description d'une pièce de l'appartement parisien de la famille Grand, tirée des *Impudents*. C'est un roman de facture traditionnelle. La description y trahit l'interdépendance directe entre le décor et les acteurs: «Au fond de la salle à manger se trouvait le buffet. C'était un meuble Henri II, très banal, mais qui avait pris à la longue le rôle d'un personnage muet chez les Grand. Il avait suivi la famille et dans les assiettes ébréchées qu'il contenait, depuis plus de vingt ans, ils prenaient leur nourriture. Le désordre qui y régnait, son style, témoignaient chez eux de l'absence curieuse du moindre goût. En voyant ce buffet on comprenait que les Grand ne choisissaient ni n'achetaient jamais de meubles et qu'ils se contentaient de ceux plus ou moins beaux, plus ou moins prescrits que les hasards des héritages leur avaient attribués.»²⁶

Cette description présente une chambre, en particulier ses meubles, le buffet intimement lié aux vicissitudes de la famille dont les membres habitent dans la pièce décrite et mangent dans les assiettes mentionnées. Le buffet est là, il était là, et il restera là. Non seulement existe-t-il avec les personnages, mais aussi il permet de mieux les comprendre. La description du buffet avec les assiettes ébréchées contribue à la création de l'atmosphère recherchée. L'atmosphère étouffante d'un appartement petit-bourgeois. Un monde qui se conforme aux traditions, aux hasards des héritages de toutes sortes. La salle à manger est, de plus, le foyer de la famille Grand. C'est là qu'on discute l'accident de voiture qui a causé la mort de la femme de Jacques.

Le Marin de Gibraltar fait partie, lui aussi, des romans de facture tradition-

²⁶ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Plon, Paris 1943, p. 2.

nelle. Cependant, dès ce roman un déplacement de l'angle de vision est bien évident. Prenons la description de la cabine du Français à bord du *Gibraltar*. C'est le premier jour après le départ de Jacqueline, vers le soir, à l'heure du coucher. Anna et le personnage-narrateur, le Français, se lèvent de table pour aller voir la cabine :

« Nous descendîmes sur l'entrepont. Les six cabines donnaient sur le gaillard arrière. Quatre étaient occupées maintenant par les marins. Elle entra dans la sixième à bâbord. Celle-ci était vide et visiblement depuis assez longtemps. Elle était à une seule couchette et mitoyenne de la sienne. La glace était ternie. Le lavabo était recouvert d'une fine poussière de charbon. Le lit n'était pas fait. (...) J'allai au hublot. Il donnait sur la mer et non sur l'entrepont comme je l'aurais cru. Je revins au lavabo et j'ouvris le robinet. Il résista. L'eau coula rouillée, puis claire. Je me rinçai la figure. »²⁷

La comparaison entre la description précitée de la cabine et celle de la salle à manger de la famille Grand montre un grand décalage d'accent chez Marguerite Duras. La cabine est décrite d'une façon concise et fonctionnelle, comme saisie par un regard rapide. Aucun détail particulier ne s'impose. La séquence des détails est visiblement liée au regard que le Français, le narrateur, promène sur l'intérieur de la cabine. La description de quelques objets (la couchette, la glace, le lavabo) choisis au hasard de la vue est donnée au moment même où le je-narrateur, qui voit la cabine pour la première fois, les découvre lui-même. Cependant, ce n'est pas une caméra objective et impassible, c'est un homme qui regarde, réfléchit, apprécie (la cabine apparemment vide depuis longtemps — les preuves : le lavabo recouvert de poussière, le lit défait, l'eau rouillée dans le robinet). L'image est suffisamment complète et précise pour permettre de se faire une idée de la cabine où le Français doit passer plusieurs semaines ou mois. Elle est complète dans ce sens que tous les éléments importants y sont compris. La description n'est pas objective (comme celle tirée des *Impudents*) ce qui serait d'ailleurs difficile dans un roman présenté par un je-narrateur. Aussi la cabine n'est-elle pas vue comme un îlot isolé du reste du monde. Elle est rangée, classée dans le cadre du yacht. Mais rien n'est dit au sujet de l'histoire de la cabine d'une façon directe. En fait, c'est une cabine de passage, aussi impersonnelle qu'une chambre d'hôtel. On se rapproche du milieu neutre, typique de la seconde manière de Marguerite Duras.

Les descriptions de l'espace dans les romans de facture traditionnelle sont explicatives et assez complètes. Le perçu est accompagné du connu. Vers la fin de la période des romans de facture traditionnelle (dans les romans tels que *Le Marin de Gibraltar*, 1952, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, 1953, et dans les contes qui se situent à mi-chemin — *Des journées entières dans les arbres*, 1954 et *Les Chantiers*, 1954), les descriptions se voient largement réduites, voire supprimées. Celles qui restent s'orientent plutôt vers la suggestion que vers la description, elles sont plus évocatrices que descriptives.

Dans les romans de la période de recherches, le rôle de l'espace, en tant que composante indispensable à la structure traditionnelle, se trouve considérablement transformé.

Il n'y a presque pas de descriptions dans *Le Square* et dans *L'Amante anglaise*.

²⁷ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, Gallimard, Paris 1952, p. 163.

Il y en a très peu dans *Moderato Cantabile*. Dans ce roman, les données sur le monde sont réduites au minimum. Il y en a qui sont subjectivées. C'est le cas de Chauvin parlant dans le bar à Mme Desbaresdes de la ville: «C'est une petite ville, en effet. A peine le contingent de trois usines.»²⁸ Il y en a qui sont en apparence objectives, mais cela ne veut pas dire qu'elles sont réellement rédigées par un narrateur objectif. Quant aux autres, elles sont orientées vers l'action, mettant en relief les problèmes qui inquiètent les personnages. Les techniques développées par la romancière visent à la suppression de l'explicite, à la suggestion. Voilà pourquoi Marguerite Duras préfère des procédés indirects. Citons à titre d'exemple une des cinq rencontres de Mme Desbaresdes avec Chauvin dans le café du crime. Ils sont assis dans un coin:

«Le mur du fond de la salle s'illumina du soleil couchant. En son milieu, le trou noir de leurs ombres conjuguées se dessina.»²⁹

Les ombres de ces deux amants en puissance semblent découper un trou noir dans le mur. Un trou ou bien un vide, noir ou bien impénétrable. Un vide qui provoque. Il souligne, au niveau de la description de l'espace d'une des situations physiques qui sont toutes des situations-clés, l'angle sous lequel est vue toute l'action du roman — en tant qu'ombre jetée par une autre action. C'est à quoi nous pensons en disant que les descriptions de l'espace dans les romans de la période de recherches se remplissent d'allusions, s'orientant vers l'action, et se rattachant aux problèmes des personnages. L'espace, quel qu'il soit, vraisemblable ou symbolique, crédible ou mystérieux, joue toujours son rôle qui est en conformité avec la tonalité de base du récit. Le moindre fragment de cet espace, la moindre touche de couleurs, est calculé de ce point de vue.

Analysons l'excursion mystérieuse (on ne sait rien du temps où celle-ci a lieu, ni de la ville dont on y parle) de la femme qui est l'héroïne de *L'Amour*:

«Elle regarde. Devant eux la maison grise, le rectangle gris aux volets blancs, perdue au milieu du vertige de S. Thala.

Le jardin est autour, l'herbe, encore verte, folle, prise dans les volets gris, débordant les murs. Elle regarde, elle dit:

— Ce n'était pas la peine de revenir.»³⁰

L'Amour est une œuvre très dépouillée, et de plus hermétique. Les personnages et les événements sont aussi énigmatiques et décomposés que l'espace. La description précitée ne dit rien sur la destination réelle et sur l'image véritable de la maison qui a trait à l'action du roman. Le gris, le blanc, le vert, l'idée d'une maison vide, inhabitée. Pour toute description de l'extérieur une métaphore «géométrique». Les volets au lieu des fenêtres comme les yeux fermés sur un visage humain. Aucune explication n'est donnée quant au rôle de cette maison dans la vie de l'héroïne, si ce n'est justement cette idée suggérée qu'il y a une certaine liaison entre elles. L'espace est présenté par l'auteur comme vu dans la perspective des personnages sans être vraiment vu par ceux-ci.

²⁸ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Les Éditions de Minuit, Paris 1958, p. 45.

²⁹ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 45.

³⁰ Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, Paris 1971, p. 111.

Aucun livre de Marguerite Duras ne s'appuie sur la description «*créatrice*», notion lancée par Jean Ricardou. Il s'agit d'une description exempte de tout sens préalable, d'une description qui établit les relations originellement scripturales entre les divers objets, d'une description qui invente son monde et son histoire selon une cohérence accomplie.³¹ Dans l'approche partielle du monde, dans les touches de couleurs de Marguerite Duras se traduit une *sensibilité*. Jean-Pierre Kremer caractérise la description chez Marguerite Duras: «Si sa description est phénoménologique, c'est toujours pour étonner: l'étonnement pour Marguerite Duras est que nous soyons incapables de nous étonner.»³² En fait, le moindre détail peut *étonner*, soit grâce à son fonctionnement dans le texte, soit grâce à un observateur qui peut être un acteur du drame. La technique de la vision, l'angle de vue, peut prêter à l'objet sa nouvelle importance, comme le dit Marguerite Duras dans la préface de son roman *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*: «Il y a ici des moments de lumière absolue, accusant tout, polyvalente, et en même temps précise, s'acharnant sur un seul objet...»³³ La lumière qui accuse tout est dans ce roman-là la lumière intérieure polyvalente qui a permis au vieillard de comprendre l'amour de son enfant, Valérie, qu'il aime d'un amour paternel.

L'observateur est soit sensible, soit impassible. L'impassibilité, en général, va de pair avec l'objectivité de la présentation. Dans la période de recherches, Marguerite Duras favorise les techniques de vision qui tendent vers une impassibilité apparente. Apparente, parce que l'objectivité à laquelle parvient la romancière témoigne d'une sensibilité intérieure de l'écrivain, bien mieux que ne pourrait le faire l'emploi de la subjectivité émouvante et facile à laquelle recourt le roman traditionnel. Chez Marguerite Duras, l'espace (la coordonnée horizontale) est aussi ouvert que le temps (la coordonnée verticale). C'est ainsi que le personnage-écrivain de *Détruire, dit-elle* réduit l'espace à une apparence pour permettre de l'expliquer en tant que catégorie polyvalente. L'espace du roman isole, met en relief les personnages marqués par le désir, par l'amour, par la révolte enfin, et qui ne sont pas comme les autres gens. Ou mieux qui sont tout comme les autres, mais à la différence de ceux-ci, ils se rendent compte que la vie «normale» ne les satisfait pas.

On a vu que l'espace durassien n'est pas exempt d'objets. Quel est le rôle de ceux-ci? Analysons quelques exemples pour l'éclaircir.

La terrasse du chalet de M. Andesmas (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*) est là pour donner un prétexte à l'arrivée de Michel Arc qui doit la reconstruire. La voiture de Valérie Andesmas sert au couple amoureux (et invisible!) comme moyen de transport, et en même temps signale les mouvements des deux jeunes gens à l'observateur, M. Andesmas, assis devant son chalet sur la colline. L'auteur mentionne, et rien de plus, le piano qui sert à Mlle Guiraud pour donner ses leçons (*Moderato Cantabile*). La voiture que Maria emploie pour emmener Paestra hors de la ville espagnole, où elle passe une nuit, est un instrument nécessaire pour sa tentative d'évasion (*Dix heures et demie du soir en été*). Il serait inutile d'entasser les exemples montrant les objets

³¹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du seuil, Paris 1967, p. 110.

³² Jean-Pierre Kremer, «Marguerite Duras: vingt ans de métier», in *Cahier des Saisons*, Julliard, printemps 1966, numéro 45, p. 599.

³³ Marguerite Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, Paris 1962, p. 7

dont la valeur est instrumentale (on s'en sert) ou qui sont nécessaires, éventuellement significatifs, pour l'action en cours. Ce qui est plus important et révélateur de la seconde manière de Marguerite Duras, c'est leur éventuelle valeur symbolique. La fleur de magnolia fanée dont se pare Mme Desbaresdes (*Moderato Cantabile*). Les balles de tennis qui rappellent le monde extérieur qui existe (*Détruire, dit-elle*). La menthe anglaise qui est la fleur favorite de Claire Lannes, parce que la folle l'oppose dans sa tête à la sauce détestée préparée par sa victime (*L'Amante anglaise*). C'est que la romancière sait douer ces objets d'une valeur supplémentaire, de connotations textuelles, de sorte qu'ils cessent d'être de simples objets pour devenir des signes.³⁴ Dans son conte *Ah! Ernesto* (1972) Marguerite Duras obtient cet effet sans modifier la structure rien que grâce au jeu de l'angle de vue. Ernesto est un garçon qui ne veut pas aller à l'école. Il n'y comprend rien. Il regarde la matériel scolaire: «Le pousse-pousse. Le train. La rose. Le papillon. La terre... Le Président. Le Nègre. Le Chinois, l'Homme.»³⁵ Ernesto ne s'intéresse pas au Président, il ne le connaît pas: «C'est un bonhomme, dit-il.»³⁶ Mais ce qui est pire, c'est ce papillon, orange et bleu, épinglé dans une boîte vitrée. «C'est un crime»,³⁷ s'écrie le petit. Si les objets trahissent les personnages chez Marguerite Duras, c'est qu'ils les provoquent à prendre une attitude, à se dévoiler. L'idée que les objets pourraient les caractériser comme dans le roman traditionnel est rejetée.

La valeur symbolique de l'espace (des objets) est rendue possible, entre autres, par suite de la structure romanesque changée. Un des traits typiques de la nouvelle manière de Marguerite Duras est le fonctionnement de l'arrière-plan. Ce procédé est employé pour présenter l'action de *Moderato Contabile*, de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, du *Vice-consul*, de *Dix heures et demie du soir en été*, et même de *Détruire, dit-elle*. L'existence de ces différents plans dans le récit se reflète-t-elle dans le rôle de l'espace? Comment l'espace y est-il perçu et présenté?

Dans les romans précités, il est possible de distinguer l'espace de l'action directe (la chambre de Mlle Guiraud, la rue, le bar du crime, la maison des Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*, l'endroit devant le chalet en pleine forêt dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Calcutta, l'ambassade, française, la maison du vice-consul, l'hôtel dans les îles dans *Le Vice-consul* une petite ville espagnole, l'hôtel aux couloirs longs et étroits, la route vers Madrid, le champ, le paradior dans *Dix heures et demie du soir en été*, et l'hôtel, le jardin et la forêt dans *Détruire, dit-elle*). L'espace de l'action indirecte (de l'arrière-plan) serait un terrain anonyme, un espace qui n'est même pas imaginé et sur lequel devraient se mouvoir les amants du bar (*Moderato Cantabile*). Le village d'en bas (évoqué dans les souvenirs de Monsieur Andesmas et Mme Arc), l'intérieur de la voiture noire de Valérie Andesmas (les mouvements de la voiture sont suivis du haut de la colline par les deux qui attendent), et la forêt (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*). Une maison

³⁴ Jiří Šrámek, «Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras», in *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 19, ročník 1972 (année), Universita J. E. Purkyně, Brno 1972, p. 119—129.

³⁵ Marguerite Duras, *Ah! Ernesto*, Harlin Quist, Paris 1972.

³⁶ Marguerite Duras, *ibidem*.

³⁷ Marguerite Duras, *ibidem*.

modeste dans une petite ville espagnole (Paestra et sa femme infidèle), un appartement ou une chambre anonyme (Pierre et Claire) dans *Dix heures et demie du soir en été*. Grenoble, selon toute probabilité, pour l'aventure d'Élisabeth Alione avec le jeune accoucheur (*Détruire, dit-elle*). Le chemin du Cambodge à Calcutta et les rues de cette ville (*Le Vice-consul*).

Dans *Moderato Cantabile* et dans *Dix heures et demie du soir en été* l'espace de l'action directe et celui de l'action indirecte coïncident pour un moment. La scène tragique du bar a lieu devant les yeux de Mme Desbaresdes. Maria s'aperçoit de Rodrigo Paestra sur le toit d'hôtel presque en même temps qu'elle est témoin des caresses qu'échangent Pierre et Claire sur un balcon au-dessous d'elle. Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* les espaces restent strictement séparés et les deux amants, Valérie Andesmas et Michel Arc, n'apparaissent jamais sur la scène. Le seul lien avec l'histoire qui a eu lieu à Grenoble est Élisabeth Alione (*Détruire, dit-elle*) qui en témoigne à la manière d'Anna (*Le Marin de Gibraltar*, roman de facture traditionnelle), dont le témoignage se voit cependant contesté par Bernard Alione, son mari. L'espace de l'arrière-plan imaginé par Peter Morgan pour la mendicante cambodgienne dans *Le Vice-consul* croise l'espace de l'action directe à Calcutta et, désormais, reste joint à celui-ci.

Le rôle de l'arrière-plan est d'aider à comprendre la situation psychologique de l'action directe. C'est sous cet angle de vue que l'espace de l'action indirecte (de l'arrière-plan) devient logiquement secondaire, voire inexistant dans certains romans, sur le plan du récit. La majeure partie de cet espace n'est ni perçue, ni imaginée, elle n'est en effet que *supposée*.

Michel Raimond, en réfléchissant à la signification de l'espace chez Marguerite Duras, est impressionné en particulier par *l'espace clos* qui apparaît dans *Moderato Cantabile* (la chambre de Mme Desbaresdes) et dans *Dix heures et demie du soir en été* (le couloir de l'hôtel où Maria a couché sa petite fille, et d'où elle s'est aperçue du meurtrier sur le toit). Michel Raimond va jusqu'à constater qu'« il n'y a que ces schémas spatiaux qui aient une efficacité romanesque ».³⁸ Pour Michel Raimond, la question de l'espace de l'arrière-plan ne se pose pas. Il est vrai que celui-ci ne possède aucune valeur symbolique, du moins directe. N'étant que supposé, il n'est, dans la plupart des cas, ni clos, ni ouvert. « La réussite, à mon sens exceptionnelle, de Marguerite Duras, dit Michel Raimond, c'est de trouver dans l'espace la *figure d'une nouvelle mythologie*, selon laquelle la *proximité de l'être*, rendue possible par l'ouverture d'un espace, renvoie à un *éloignement de la joie*. Un espace est ouvert, mais il désigne une absence. Nous sommes au monde, et la joie n'y est pas. Enfin la vraie vie est absente. Le monde ne coïncide pas avec l'être; et l'espace est précisément cette dimension qui nous tient éloignés du cœur de l'être, du noyau de l'essentiel, dont la chambre est peut-être une image archétypique. »³⁹ Cependant, la mythologie spatiale, dont Michel Raimond parle, dérive de l'interférence des deux plans dans le récit laquelle — nous avons déjà eu la possibilité de le

³⁸ Michel Raimond, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970), Éd. Klincksieck, Paris 1971, p. 182.

³⁹ Michel Raimond, *ibidem*, p. 190.

montrer⁴⁰ — participe à la création de la psychologie du personnage durassien. Selon la conception de Michel Raimond, il y aurait une opposition entre l'espace ouvert et l'espace clos dans *Moderato Cantabile* (la maison des Desbarreuses, et les rues de la ville avec la mer à l'horizon), dans *Le Vice-consul* (les salons dans lesquels se rencontre la colonie européenne, dont fait partie le vice-consul, et les plaines comboégiennes et les rues de Calcutta où vit la mendicante affamée, aussi bien que les îles où part Anne-Marie Stretter avec ses amis anglais pour y pleurer son amour impossible et irréalisable), dans *Détruire, dit-elle* (l'hôtel avec les malades, et le reste du monde), et dans *Abahn Sabana David* (la maison du juif et Staadt, les Judées, opposées à la mer, l'espace libre derrière la chaîne de ces Judées successives). L'espace ouvert qui supprime la joie serait celui du *Square*, de *L'Amour*, des *Petits Chevaux de Tarquinia*, du *Marin de Gibraltar*, et de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Cet espace ouvert se voit contesté par l'espace clos des *Impudents*, de *La Vie tranquille*, de *Dix heures et demie du soir en été*, du *Ravissement de Lol V. Stein*, et de *L'Amante anglaise*. Les héroïnes des romans précités se rapprochent de l'amour, de la joie, mais celle-ci reste également absente. Il faut dire enfin que la bipolarité spatiale que nous avons repérée dans *Moderato Cantabile*, dans *Le Vice-consul*, dans *Détruire, dit-elle*, n'est absente ni dans les romans caractérisés par la prédominance de l'espace ouvert, ni dans ceux desquels est typique l'espace clos. L'espace de l'action directe est ouvert, parce qu'il permet des explications qui le dépassent et qu'il désigne une absence, celle d'un sentiment qu'on cherche en vain. Il paraît aussi qu'on peut expliquer l'ouverture de l'espace comme un signe de l'évasion, cette fois au niveau de la structure, un signe opposé à celui de la clôture. Ces signes accompagnent la tentation éternelle des héroïnes durassiennes qui, au carrefour de leur existence, sont placées devant le choix de rester ou de fuir.

En guise de conclusion

Le rôle de l'espace, tel qu'il est réalisé dans les romans de Marguerite Duras, diffère dans la période de facture traditionnelle de celui de la période de recherches. Cependant, la différence est plutôt quantitative que qualitative. Comme le reste de la réalité qu'on trouve dans les romans de la période de recherches, l'espace n'y est que suggéré. Il est orchestré de manière à convenir à la fuite de l'explicite du roman traditionnel. Il devient inquiétant, provoquant et se décompose dans les derniers romans dont le thème est la destruction.

La hiérarchie de l'espace durassien se présente comme suit: a) la nature (le ciel, le temps, le soleil, les couleurs), b) le lieu de l'action proprement dit dont la description concise et fragmentaire est fonctionnelle (de préférence un milieu neutre), c) les données exactes qu'on fournit éventuellement.

Les techniques de la vision favorisent, indépendamment de la méthode employée, objective ou subjective, la création de cette atmosphère disponible qui seule est convenable aux personnages durassiens et à l'action dans laquelle ils figurent.

⁴⁰ Jiří Šrámek, «Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras,» in *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, D 19, ročník 1972 (année), Universita J. E. Purkyně, Brno 1972, p. 119—129.

L'espace est dévoilé au fur et à mesure de la progression de l'action. Comme l'action est en général très courte, l'espace ne change pas.

La description du décor et des objets est souvent poétique et recourt à des métaphores. L'auteur met en relief les aspects fonctionnels des objets, ceux qui ont trait à l'action immédiate. Les perceptions les plus favorisées dans les descriptions sont les perceptions visuelles et les perceptions olfactives. La description reste subordonnée à la narration, à la présentation des personnages, elle n'est jamais sujet elle-même.

En résumant le rôle de l'espace dans les romans de Marguerite Duras, nous pouvons constater quelques tendances nettement définies. 1) La coordonnée verticale (le temps) l'emporte sur la coordonnée horizontale (l'espace), dans la structure du récit, étant plus intimement liée à l'action et à la perspective narrative. 2) L'espace (le décor, le milieu) n'est donné ni d'une manière exhaustive, ni d'une manière exacte (« touches de couleurs »). 3) La romancière a le goût des dimensions naturelles. Ce sont les phénomènes de la nature qui prévalent dans la peinture du décor. Ce décor naturel peut être chargé d'une signification supplémentaire (dichotomie jour — nuit, été — hiver). 4) Les objets sont assez rares, ils sont présentés au moment où ils sont perçus par les personnages. 5) L'espace et les objets créent une atmosphère suggestive, souvent symbolique.

L'espace, comme les autres catégories de la structure romanesque chez Marguerite Duras (le temps, les personnages, l'action) est dépouillé, ouvert et disponible.

