

Šrámek, Jiří

La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras

Études romanes de Brno. 1974, vol. 7, iss. 1, pp. 83-120

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113106>

Access Date: 25. 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.

LITTÉRATURE

LA PERSPECTIVE NARRATIVE ET TEMPORELLE CHEZ MARGUERITE DURAS

JIŘÍ ŠRÁMEK

Dans la prose moderne, on le sait bien, le changement de la perspective narrative, qui est l'une des catégories les plus importantes de toute structure épique, est une chose connue depuis longtemps et généralement acceptée. Or, quoique la suppression de l'auteur omniscient paraisse être un fait accompli, le rôle du narrateur comme tel est «reconnu par la science contemporaine comme la clef de la structure de l'œuvre épique».¹ La perspective narrative représente un trait typique de la manière de tout auteur, d'autant plus qu'elle lui offre toute une gamme de possibilités de renouvellement, comme l'a été par exemple la fixation du point de vue à l'intérieur même de récit. Les problèmes de la perspective ont été étudiés par F. K. Stanzel, W. Kayser, Käte Hamburger, Robert Weimann, Robert Petsch, Percy Lubbock et James Joyce lui-même, en France par Jean-Paul Sartre, Paul-André Lesort, Bruce Morissette et Jean Pouillon, pour ne mentionner que quelques noms représentatifs. Nous n'avons pas l'ambition d'apporter, dans le présent article, une conception nouvelle sur la perspective. Nous nous efforcerons d'analyser son fonctionnement chez Marguerite Duras, en prêtant une attention particulière à l'aspect du temps, vu l'importance de celui-ci dans l'œuvre de cette romancière contemporaine.

Le choix de la perspective entraîne également une certaine organisation des personnages, de l'espace et du temps. Quant à l'aspect temporel, la chronologie avec la connaissance du passé et de l'avenir des personnages était pour un auteur traditionnel indispensable. La motivation et l'action étaient organisées sur un schéma temporel et logique. A l'encontre de cette conception, la notion de temps est ébranlée dans tout ouvrage où manquent cette structure logique et cette trame chronologique. L'aspect du temps serait donc conclusif, même si le temps ne devenait pas un élément constitutif du récit, voire «un thème»,² comme le croit Jean-Luc Seylaz dans le cas de Marguerite Duras. A son avis, c'est avant tout grâce à l'interprétation personnelle de ce thème que la romancière occupe aujourd'hui une place de premier ordre dans le roman français. Elle laisse à ses lecteurs le souvenir durable d'avoir été soumis à un temps singulier, d'avoir épousé une durée. Adolphe Grégoire fait remarquer à son tour l'attention accordée par Marguerite Duras aux impressions, aux souvenirs, aux froissements profonds et fuyants «du film intérieur de la conscience»,³ cependant toujours marginaux. Un lecteur attentif s'aperçoit

¹ Maria Żmigrodzka, «Le problème du narrateur dans la théorie du roman du XIXe et du XXe siècle», in *Littérature comparée en Europe orientale, Conférence de Budapest 1962*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1963, p. 240.

² Jean-Luc Seylaz, «Les romans de Marguerite Duras, Essai sur une thématique de la durée», in *Archives des lettres modernes*, 1963 (1), (III), N° 47, p. 41. (Numéro spécial sur Marguerite Duras.)

³ Adolphe Grégoire, «L'Après-midi de M. Andesmas, de Marguerite Duras», in *Revue nouvelle*, mai 1962, p. 536.

en peu de temps que l'attente (mentionnée par Seylaz), forme avec l'«incertitude» et la «fluidité»⁴ — suivant Jean Duvignand — une part essentielle du récit durassien.

On n'ignore pas que Marguerite Duras est loin d'être une théoricienne. Cependant, elle a trouvé l'occasion de parler des questions qui se posent à elle comme à tout autre écrivain: «A chaque livre, c'est toujours ce même problème de structure: trouver la relation du roman à son auteur.»⁵ Est-ce qu'elle aborde la composition de ses romans d'une façon préméditée? Écoutons ce que dit à ce sujet la romancière elle-même: «Ecrire, c'est se laisser faire par l'écriture. C'est savoir et ne pas savoir ce que l'on va écrire. Ne pas croire qu'on le sait. Avoir peur.»⁶ La préméditation éventuelle se voit donc altérée par le texte qui commence à évoluer, à s'imposer à l'auteur: «La théorie de Sartre qui, en gros, consiste à se mettre dans l'écriture, c'est terminé. Il y a une fonction magique de l'écriture que Sartre me paraît ignorer. Pulsions impersonnelles, celle des mots sur les mots, du sens sur le sens.»⁷ Si Marguerite Duras souligne ainsi l'indépendance du texte, cela ne veut pas dire qu'elle veut mettre l'auteur en dehors. Le résultat en est une symbiose délicate et fragile, dans laquelle l'auteur garde ses distances, en insufflant de la vie au thème: «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.»⁸

Le premier trait caractéristique de la perspective dans la plupart des romans de Marguerite Duras est le soin d'éviter l'explicite, de recourir à la présentation indirecte de l'action et des personnages. L'un des moyens mis au point par l'auteur est la coopération de deux plans dans la récit, utilisés dans leur alternance diachronique et leur interférence synchronique. Le lecteur est censé percevoir ces deux plans parallèlement. On voit que l'aspect du temps est intimement lié à cette technique, d'autant plus qu'il est bien probable que celle-ci s'est développée à partir de la manière dont la romancière exploite le souvenir, ce monde de la durée. Les situations de base dans ses romans (aussi bien que dans ses drames et scénarios) sont condensées dans un moment de crise — qui n'est pas nécessairement dramatique — où le passé et l'avenir sont intégrés dans le présent. La dualité essentielle (l'action directe et le présent d'une part, et l'action indirecte et le passé d'autre part) de bien des romans de Marguerite Duras est la cause primordiale de ce mélange du déterminé et de l'indéterminé, de la transparence et de l'opacité de l'action, ce qui se reflète, du point de vue de l'aspect temporel, dans une détermination minutieuse dissoute dans une indétermination complète. Quels sont les moyens employés par la romancière pour créer le temps et l'espace où «il ne se passera rien» et «dont elle a provoqué l'ouverture»?⁹ On ne saurait répondre à cette

⁴ Jean Duvignand, «Le clair-obscur de la vie quotidienne», in *Cahiers Renaud Barrault*, N° 52, décembre 1965, p. 19.

⁵ Marguerite Duras à Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», in *Synthèses*, août-septembre 1967, N° 254/255, p. 46.

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ *Ibidem*, p. 47.

⁸ Marguerite Duras à André Bourin, «Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima», in *Les Nouvelles littéraires*, le 18 juin 1959, p. 4.

⁹ Michel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Armand Colin, Paris 1967, p. 224.

question sans analyser la perspective narrative et temporelle et le développement de celle-ci dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras.

On sait bien que sa création romanesque peut être divisée en deux périodes. La première (1943—1953) comporte cinq œuvres de facture traditionnelle: *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). A partir de 1953 commence le dépouillement accompagné d'une tendance prononcée à l'ambiguïté. La seconde période, celle des recherches, est inaugurée par *Le Square* (1955), et continue par *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962), *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966), *L'Amante anglaise* (1967), *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970) et *L'Amour* (1971). C'est dans cette deuxième période en particulier que la communication indirecte devient l'objet des efforts de la romancière qui désormais évite la facilité, le charme et l'explicite du récit traditionnel.

Les romans de facture traditionnelle

Il convient donc d'analyser d'abord les romans de facture traditionnelle pour en dégager les traits de base dont l'évolution sera significative pour les romans de la période suivante.

Les Impudents (Plon, 1943), le premier roman de Marguerite Duras, est présenté par un narrateur objectif, la perspective narrative est en principe homogène. Cependant, c'est à partir de l'héroïne, Maud Grand, que s'organisent les personnages, les lieux et le temps. Le lecteur est situé sur un terrain orienté à partir du personnage médiateur, mais on sent continuellement la présence du narrateur qui dirige la progression du récit.

Maud Grand vit dans une famille de petite bourgeoisie dominée par Jacques, son frère aîné, désœuvré et cynique. La jeune fille désire échapper à l'atmosphère qui l'étouffe. Elle en trouve la possibilité à Uderan, propriété de province qui appartient à la famille Grand. Elle y rencontre Georges Durieux qui deviendra le père de son enfant. Paradoxalement, Georges ressemble à Jacques que Maud déteste de plus en plus. Ce que les deux ont en commun c'est justement le «désir impudent de vivre» comme ils l'entendent, et c'est ce qui attire Maud.

Le roman (refusé par sept éditeurs) comporte, en germe, certains thèmes (la rencontre, les rapports mère — fils et sœur — frère, le crime — les agissements de Jacques, le suicide de la jeune servante des Pecresse) et certains procédés (l'action principale condensée dans un temps relativement court, le soin de l'auteur de ne pas exprimer toute la force des sentiments, la dialectique de la participation et de la distanciation réalisée dans la perspective narrative) qui deviendront caractéristiques de l'écriture durassienne.

Dans le roman — d'ennui plutôt que d'amour, parce que Georges et Maud, lorsqu'ils se rencontrent enfin à la gare ne savent plus s'ils s'aiment encore — les deux points de vue, celui du narrateur et celui de Maud, s'enchevêtrent discrètement du début jusqu'à la fin. Un exemple typique:

«Les passants commençaient de sillonner les rues; ils avaient la mine reposée, le pas rapide» (p. 186).

On voit que ce n'est que la première phrase qui est dite par un narrateur

objectif. La seconde implique un observateur-acteur qui est Maud. Le narrateur objectif cède la place à Maud pour reconstituer le drame de la jeune servante qui, maltraitée par Jacques, s'est suicidée. C'est encore Maud qui, informée en partie par Georges Durieux de la tragédie, s'efforce de deviner à partir des faits qui lui sont accessibles comment le drame s'est déroulé et quels étaient ses motifs véritables. C'est aussi Maud qui imagine ce qui se passe dans sa maison pendant son absence, ce que fait Durieux, etc., et non pas le narrateur objectif qui pourrait être mieux informé. Dès son premier roman, Marguerite Duras manifeste une tendance à présenter les événements indirectement. Elle préfère la vue hypothétique et forcément restreinte d'un personnage-acteur à celle de l'écrivain situé au-dessus de la narration. C'est en grande partie grâce à ce mélange discret des points de vue que le livre, quoiqu'il soit écrit à la troisième personne, est subjectivé.

C'est dans *Les Impudents* également que le temps commence à assumer le rôle d'un protagoniste dans le récit. Il est plus qu'une dimension qui permet à l'homme de se souvenir ou bien d'oublier. Maud flâne dans les rues de Paris, avant d'aller au commissariat pour y dénoncer son frère que la police a recherché pour des agissements qui ne lui sont pas entièrement clairs. (Il s'agit d'une enquête qui ne fera aucun tort à Jacques.) «Elle tuait le temps comme elle le pouvait, toujours fascinée par la chose à faire, ne se sentant pas assez résolue cependant pour la faire carrément, sans vergogne. Patiemment, elle se laissait vaincre, elle attendait que se réalisât d'elle-même l'idée qui s'était emparée d'elle et dont elle subissait confusément la puissance suggestive» (p. 234). Voilà qui est une belle définition de l'essence de l'attente passive des héroïnes durassiennes.

La Vie tranquille (Gallimard, 1944) est écrite à la première personne dans une perspective qui apparaît comme homogène et unifiée en comparaison de celle des *Impudents*. La narratrice est en même temps l'actrice principale. Cependant le registre des moyens utilisés est de beaucoup plus varié, l'ouvrage est plus mûr et mieux réussi.

La vie est rien moins que tranquille aux Bugues, où un crime a été commis. La narratrice de l'histoire est une jeune fille, Francine Veyrenattes, qui s'acharne à trouver les vraies raisons pourquoi elle a provoqué la lutte entre son frère Nicolas et l'oncle Jérôme (elle a dénoncé à son frère la liaison de Jérôme et de la femme de Nicolas, Clémence, ancienne servante que le jeune homme a mise enceinte deux ans auparavant). C'est cette lutte qui est le point de départ du livre. Les événements racontés par Francine ne sont pas organisés chronologiquement. Elle se souvient de son enfance en Belgique, de l'arrivée de Tiène qui deviendra son amant, de ce qui a précédé la lutte inégale à la mort de Nicolas avec Jérôme. La véritable raison de son écriture paraît être l'exorcisme. Il domine la seconde partie faisant la part belle au monologue intérieur. La première partie, destinée à l'action directe, à la vie aux Bugues, ne sert que d'introduction. La troisième partie, consacrée au retour de François de son séjour à la mer où elle est allée pour contempler inlassablement sa personne, apporte une solution heureuse: Tiène reste aux Bugues. Et les motifs du comportement de Francine? La mort de Jérôme a eu pour conséquence le départ de Clémence et le rapprochement de Nicolas avec Luce Barragues, une belle du voisinage et rivale de François auprès de Tiène. «Il a fallu forcer Tiène à me remarquer, forcer la porte de sa chambre. Si je

ne l'avais pas fait, il ne serait jamais venu. Il a fallu faire tuer Jérôme. Pour forcer sa curiosité» (p. 162).

Dans *La Vie tranquille* Marguerite Duras essaie d'employer pour la première fois le procédé qui fera ses preuves dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-consul*. Elle change brusquement la perspective narrative, jusque-là à la première personne du singulier, en la remplaçant, à des moments opportuns, par celle à la troisième personne («je» → «elle»). Le jeu souple qui en résulte permet à l'auteur ce que nous appellerons la distanciation :

«J'ai regardé ma robe jetée sur le lit de la chambre. Mes seins lui ont fait deux soins, mes bras deux bras, au coude pointu, à l'emmanchure béante...» (p. 133).

En continuant à se regarder ainsi — à contempler inlassablement sa personne — Francine semble finalement perdre la conscience de son individualité. Elle commence à se regarder comme si c'était une autre femme :

«(Elle a eu très chaud à la figure, elle a mis sa tête dans l'oreiller, elle a voulu mourir tout de suite)» (p. 33).

Le changement du point de vue est marqué ici graphiquement par les parenthèses — procédé auquel la romancière renoncera plus tard (de même qu'à l'écriture en italique, employée dans la troisième partie de *La Vie tranquille* pour signaler le monologue intérieur de Francine).

La distanciation veut dire que l'auteur tâche — dans notre cas par l'intermédiaire d'optiques différentes — d'établir une certaine distance entre lui et le texte (le je-narrateur du personnage-écrivain devient un personnage-acteur dans le récit).

Un Barrage contre le Pacifique (Gallimard, 1950)¹⁰ offre une perspective plus hétérogène encore. Le roman possède des traits autobiographiques : «J'avais treize ans quand eut lieu l'expérience du barrage. A cet âge, ça frappe l'espoir et le désespoir de l'impossible.»¹¹ L'intention de Marguerite Duras a été celle d'une «épopée de l'amour maternel»¹² de sa jeunesse. Elle y peint la vie de trois ratés qui veulent changer le cours de leur existence médiocre. Joseph, Suzanne et leur mère vivent sur une concession modeste dans l'Indochine française des années trente. La terre est sans valeur par suite des inondations régulières qu'on ne peut empêcher malgré les barrages que multiplie la mère. Elle n'y renonce cependant pas, mais est à court d'argent. Suzanne fait la connaissance du riche M. Jo qui s'efforce en vain d'obtenir ses faveurs, mais qui donne à la jeune fille un diamant. La mère veut le vendre pour se procurer de l'argent pour la construction de nouveaux barrages. Si l'on le vend, c'est grâce à Lina que Joseph rencontre dans la ville, une femme mariée et riche qui s'ennuie avec son mari. La mère meurt avant de pouvoir reprendre son travail irréalisable, et Lina vient chercher Joseph pour l'emmener avec elle loin de la plaine. Suzanne, restée seule, part avec son frère.

Le récit commence après le début de l'histoire des barrages, dont on parle d'une manière rétrospective, en expliquant les causes de la maladie — qui n'est pas définie d'une façon plus précise — de la mère. L'action est présentée par un narrateur objectif, mais il y a assez d'interventions des personnages

¹⁰ Les citations sont tirées de l'édition de 1958.

¹¹ Marguerite Duras à André Bourin, «Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima», in *Les Nouvelles littéraires*, le 18 juin 1959, p. 4.

¹² *Ibidem*, p. 4.

qui s'opposent à cette perspective homogène. C'est par exemple le passage qui se rapproche du monologue intérieur, lorsque Suzanne se promène dans le haut quartier de la ville, se rend compte qu'elle n'y a pas sa place, qu'elle est l'objet de regards curieux et de rires, se met à haïr sa mère, comme si celle-ci était la cause de son chagrin, et à penser à Joseph qui symbolise la volonté de se libérer, pour se sauver enfin dans l'obscurité et dans l'anonymat d'une salle de cinéma (p. 164—165). Ici, l'optique de Suzanne est strictement respectée. Cella est valable également pour l'histoire de l'aventure amoureuse avec Lina que Joseph, en tant que porte-parole de l'auteur, raconte à Suzanne (p. 224—243). Cette partie assez longue est narrée tout entière à la première personne, sans interruption de la part du narrateur ou de Suzanne. Le souvenir de celle-ci sert à la peinture rétrospective de l'arrivée de l'agent cadastral, au temps de la construction des barrages. Joseph l'a chassé d'une manière tellement brutale que l'agent apeuré n'est jamais revenu (p. 269—276). Le point de vue de la mère est donné dans sa lettre envoyée à l'agent cadastral au sujet des barrages (p. 252—262). Donc, la perspective objective est complétée de celles de Suzanne, de Joseph et de la mère. Une plus grande variété des points de vue, y compris celui du narrateur qui n'est cette fois nullement impliqué dans l'histoire, est le principal apport du roman à l'enrichissement de la perspective narrative chez Marguerite Duras.

L'action dure peut-être quelques mois, elle couvre la période critique qui a mis fin à tout espoir de reconstruire les barrages. Le récit se termine de façon pessimiste. Suzanne parvient à quitter la plaine, mais seule. Elle n'a plus rien à attendre dans les années à venir. L'aspect temporel dans *Un Barrage contre le Pacifique* est caractérisé par la condensation de l'action directe, par la situation de l'action dans le temps réel (les années trente), et par les rétrospectives fréquentes (y compris l'histoire de la mère, institutrice française, qui est partie pour les colonies pour y servir sa patrie et faire fortune).

Le plus intéressant ouvrage de facture traditionnelle est l'avant-dernier roman de cette période, *Le Marin de Gibraltar* (Gallimard, 1952). L'histoire est racontée à la première personne, par un Français dont on ne nous apprend pas le nom, ancien employé de l'Etat Civil au Ministère des Colonies. (Rappelons que Marguerite Duras était secrétaire dans ce ministère de 1935 à 1941.) Le narrateur a l'intention d'écrire un «roman américain». Son histoire peut donner l'impression d'un livre de mémoires ou d'un récit de voyages commencé à un point donné et terminé après l'incendie du yacht, quoique le voyage — et l'aventure — ne finissent pas encore: «La mer fut très belle vers les Caraïbes. Mais je ne peux pas encore en parler» (p. 372). Au début du récit, le narrateur se trouve en Italie en vacances, avec sa fiancée Jacqueline. Les analyses psychologiques n'y manquent pas. L'homme devient de plus en plus convaincu qu'il lui faut rompre avec sa carrière au ministère, et avec Jacqueline. C'est dans cet état d'âme qu'il fait la connaissance d'une femme riche, Anna, qui voyage à bord de son yacht luxueux en quête du marin de Gibraltar (c'est le nom de son bateau). Elle invite le Français à voyager avec elle. Ils visitent ensemble plusieurs ports de la Méditerranée pour se diriger, toujours en suivant la trace de l'homme qu'Anna cherche depuis trois ans, vers l'Afrique. Cependant le Monsieur blanc n'est pas l'ancien marin de Gibraltar cherché. Le yacht brûle à Léopoldville, mais Anna en achète un autre et la quête continue.

Le plus frappant dans la structure de ce roman autrement banal est l'interférence des plans et la fiction d'un roman sur le roman. L'interférence des plans qui commence à se dessiner dans cet ouvrage, née selon toute vraisemblance de l'exploitation du souvenir, signifie la coopération entre l'action directe qui est en fait secondaire, et l'action indirecte, véritable porteuse du message. Dans *Le Marin de Gibraltar*, l'action directe est représentée par le voyage du Français avec Anna. L'action indirecte est l'histoire amoureuse d'Anna avec le marin de Gibraltar, présentée en marge du récit. La force qui pousse Anna à voyager est le désir de vivre le plus grand amour de la terre; mais celui-ci doit rester plutôt sur le plan idéal: «C'est curieux, dit-elle, je ne me pose jamais la question de savoir ce que je ferais si je le retrouvais» (p. 23).

La technique du roman sur le roman date, on le sait bien, des *Faux-Monnayeurs* (1925) d'André Gide. Marguerite Duras y reviendra plus tard dans *Le Vice-consul* (1966) et dans *Détruire, dit-elle* (1969).

Grâce à ces éléments, la structure du roman qu'on peut qualifier de traditionnelle n'est pas quand même conventionnelle, comme Lafue l'a très heureusement formulé: «Marguerite Duras n'utilise pas des facilités de la description psychologique, du commentaire, des constructions intellectuelles qui donnent l'impression de dominer intelligemment la situation.»¹³ La romancière y réussit en même temps à saisir la troisième dimension de Hemingway, la «fulgurante révélation du réel donnée parfois pour quelques instants impossibles à oublier».¹⁴ Les contours de la troisième dimension, c'est-à-dire de la dimension temporelle, sont tracés eux aussi par le jeu d'ensemble des composantes de la structure.

Le temps de l'action directe — après les vacances italiennes du Français avec Jacqueline — sert de cadre au voyage du narrateur avec Anna. Ils vivent une aventure qui rappelle un de ces amours commençant d'une façon banale pour ne se transformer que plus tard en un sentiment bien plus grave. C'est ce type d'amour qui paraît tellement cher à Hemingway, dont le nom est d'ailleurs mentionné (p. 357). Mais il y a un autre amour, évoqué par Anna au cours du temps réel de l'histoire, un sentiment qui dépasse ce cadre temporel. Anna seule en garde le souvenir et est compétente pour nous en renseigner. C'est son amour pour un marin avec lequel jadis elle a passé quelques mois, quand ils étaient tous les deux employés à bord du yacht qui appartient maintenant à Anna (elle a finalement épousé le propriétaire du bateau). Après le suicide de son mari, elle a vécu encore quelques jours de cet amour exceptionnel à Paris. Le marin n'est pas un homme idéal. C'est un mauvais garçon, même un assassin, et les motifs de l'affection qu'Anna garde pour lui sont relégués dans l'irrationnel humain, ou mieux féminin. Le souvenir durable de ces moments privilégiés est pour Anna tellement important que toute son existence actuelle — elle n'a plus de soucis matériels — s'épuise dans la quête incessante de ces moments, dont le marin de Gibraltar est l'incarnation. Est-ce qu'il est vraiment le seul homme au monde qui puisse donner à Anna un si grand amour? Anna n'en laisse douter personne, en dépit

¹³ M. Lafue, «Marguerite Duras, Le marin de Gibraltar», in *Esprit*, N° 206, septembre 1953, p. 439—440.

¹⁴ *Ibidem*, p. 440.

de l'inconstance apparente de son marin. Si les relations qui se développent entre elle et le narrateur paraissent entièrement différentes de celles qu'Anna a entretenues avec les prédécesseurs du Français sur son yacht, c'est toujours grâce à l'initiation du narrateur à l'amour d'Anna. Et c'est ici que commence leur jeu du roman sur le roman :

— Un jour, dis-je, j'écrirai sur toi un roman américain.

— Pourquoi américain ?

— A cause des whiskys. Le whisky est un alcool américain (p. 174).

Il pourrait sembler qu'il s'agit là d'un roman à écrire, mais le sujet de ce roman américain ressemble à l'aventure racontée dans *Le Marin de Gibraltar* à un tel point qu'on se demande, à juste raison, quel est ce roman américain si ce n'est pas celui de la création du livre qu'on est en train de lire. A la question d'Anna concernant le sujet du roman, le Français répond :

— Ah, j'aimerais bien que les gens prennent ça pour un récit de voyages.

— Ils le prendront, *puisque nous voyageons* (p. 357).

L'identité de l'action se conjugue avec celle des personnages. Lorsqu'Anna parle de sa rencontre avec le marin à Marseille — c'était trois ans après le mariage d'Anna avec le millionnaire — elle fait observer : « Dans ton roman américain, me dit-elle, si tu parles de cette rencontre, il faudra dire qu'elle a été pour moi très importante... » (p. 186).

Sur le plan temporel, il y a une coordonnée initiale exacte : « C'était la deuxième année de la paix » (p. 5). La trame chronologique reste plus ou moins observée dans la première partie du roman qui aboutit à la rencontre du Français avec la riche désoeuivrée. Elle devient secondaire dans la deuxième partie où domine l'action indirecte, celle de l'aventure d'Anna avec son marin.

Les Petits Chevaux de Tarquinia (Gallimard, 1953) sont l'histoire d'un sentiment passager, produit de l'ennui conjugal. Sara, son mari Jacques et leur petit enfant passent, en compagnie des amis, Ludi, Gina et Diana, des vacances splendides en villégiature, à leur endroit habituel de la côte italienne. Arrive un homme inconnu, Jean, qui commence à s'intéresser à Sara. Ils finissent par passer une nuit ensemble, mais Sara renonce à un deuxième rendez-vous, déjà fixé. C'est Ludi qui comprend les motifs de la décision de Sara de ne pas y aller : « L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça » (p. 258). Seylaz voit dans la résolution de Sara non seulement un renoncement aux désirs impossibles, mais encore un consentement à la durée, au vieillissement fatal de l'amour qui faisait accepter la fatigue du temps pour lui donner un sens positif de persévérance.¹⁵

Le thème de l'amour et la notion de durée en connexion avec celui-ci, l'action réduite et comprimée dans un espace limité, de même que le style simple du roman laissent présager l'évolution ultérieure de la romancière. L'action est encadrée par l'attente d'un vieux couple dans les montagnes qui veille sur le cadavre de leur fils, démineur qui a sauté sur une mine, et refuse de signer la déclaration de décès. Leur effort insensé, condamné dès le début à échouer puisqu'il ne leur restera rien d'autre à faire que de se résigner, crée un écho sourd et éloquent à l'histoire de l'amour de Sara, commencée au

¹⁵ Jean-Luc Seylaz, « Les romans de Marguerite Duras, Essai sur une thématique de la durée », in *Archives des lettres modernes*, 1963 (1), (III), N° 47, p. 20.

lendemain de l'accident tragique, et qui, elle non plus, ne dure pas plus longtemps que l'attente des vieux.

La perspective des *Petits Chevaux de Tarquinia* est homogène. L'histoire est présentée par un narrateur objectif, observateur informé qui a le privilège de tout voir, mais non pas de tout savoir. Dans la terminologie de Jean Pouillon, c'est plutôt «la vision avec» orientée à partir de Sara (on se souvient des *Impudents*). Sara et Jean sont sur la plage: «Il la regarda, elle seule, furtivement, mais avec une détermination très étrangère à la conversation qui se déroulait. Personne ne le remarqua» (p. 91). Sara n'assume jamais le rôle du narrateur. Et si celui-ci laisse entrevoir ce qui se passe dans l'âme de Sara, il n'analyse pas les motifs de son comportement. C'est par exemple Ludi qui croit deviner pourquoi Sara ne veut plus continuer son aventure, mais rien n'est sûr. Les hésitations et les décisions de Sara sont mises en marge de l'action apparemment statique et à un haut degré conventionnelle. Colette Audry voit dans ce roman «une contestation de la littérature psychologique».¹⁶

L'action est condensée en quelques jours, dont chacun est introduit sous le signe statique de la chaleur qui dure sans cesse on ne sait exactement depuis quand. Chaque soir, Sara s'endort dans l'espoir d'une pluie qui y mettrait fin pour se réveiller, le matin, déçue. On a l'impression que rien ne change, rien ne peut changer, aussi longtemps que la chaleur règne. L'avenir reste ouvert, symbolisé par un voyage qu'on projette (pour voir en chemin, à Tarquinia, les petits chevaux étrusques), mais celui-ci est absolument incertain. Les données temporelles ont une valeur relative, on ne sait pas quand l'aventure a eu lieu: «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» (p. 11). Pratiquement le passé des estivants n'existe pas. On ne sait qui ils sont, d'où ils viennent, ce qu'ils ont. De riches désœuvrés en vacances, des gens qui s'ennuient. Sara préfigure les femmes malheureuses de la seconde période de Marguerite Duras, Anna Desbaresdes de *Moderato Cantabile*, Elisabeth Alione de *Détruire, dit-elle* et Maria de *Dix heures et demie du soir en été*.

Les Impudents, La Vie tranquille, Un Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* — voilà cinq romans de facture traditionnelle. Quelles conclusions peut-on tirer des procédés employés par Marguerite Duras dans la première période de sa création romanesque? A notre avis, il est possible de distinguer certains traits principaux.

1. La perspective narrative comprend: a) Le point de vue d'un narrateur objectif (*Les Impudents, Un Barrage contre le Pacifique, Les Petits Chevaux de Tarquinia*). b) Le point de vue d'un narrateur subjectif, le récit raconté à la première personne (*La Vie tranquille, Le Marin de Gibraltar*). c) La fiction d'un roman sur le roman (*Le Marin de Gibraltar*). 2. La cohérence de la perspective narrative dominante n'exclut pas ses éventuelles modifications qui permettent d'introduire les points de vue des différents personnages du récit. Leur obtention se manifeste par les formes les plus diverses (souvenirs, lettres, monologues intérieurs, etc.), et cela indépendamment du type de la perspective dominante de l'ouvrage selon le point 1). La perspective objective qui domine peut être

¹⁶ Cité par Olivier de Magny, «Voici dix romanciers», in *Esprit* 7—8, N° 263/264, 1959, p. 53.

transformée en une perspective subjectivée favorisant un personnage par rapport aux autres (*Les Impudents, Les Petits Chevaux de Tarquinia*). 3. L'action est réduite à un moment critique auquel sont ramenés les problèmes qui inquiètent les personnages du roman. C'est le caractère permanent de ceux-ci qui permet, dans un certain sens, d'immobiliser le temps, d'intégrer le passé dans le présent du récit (*La Vie tranquille*).

Les oeuvres de l'époque des recherches

Les Petits Chevaux de Tarquinia marquent un tournant dans le développement de l'art romanesque de Marguerite Duras. Le livre clôt la première période de sa création littéraire. La romancière qui s'applique au renouvellement de la forme renie ce roman: «... je rejette les livres qui plaisent le plus. Je vais peut-être déplaire à nos lecteurs: je rejette *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Parce que c'est un livre plein de charme et de facilité.»¹⁷ Il sera instructif d'étudier comment cette nouvelle tendance à éviter l'explicite et à dépouiller le récit — ce qui aboutit souvent à l'ambiguïté — se reflète dans le choix des moyens utilisés pour créer la perspective narrative et temporelle.

Il faut dire d'abord que Marguerite Duras ne s'attache exclusivement à aucune de ces catégories que nous avons distinguées dans sa première période (point 1/ de notre résumé ci-dessus). Dans la deuxième période on trouvera des romans présentés par un narrateur objectif (*Le Square, Moderato Cantabile, L'Après-midi de Monsieur Andesmas, Dix heures et demie du soir en été, L'Abahn Sabana David, L'Amour*), et la fiction d'un roman sur le roman (*Le Vice-consul, Détruire, dit-elle*) aussi bien qu'un récit à la première personne (*Le Ravisement de Lol V. Stein*). Un seul je-narrateur contre deux dans les cinq romans de facture traditionnelle est la conclusion la plus intéressante qu'on puisse tirer de cette comparaison. Il paraît que la forme personnelle d'un tel récit n'est pas facilement compatible avec l'emploi des procédés indirects qui rendent possible à la romancière d'éviter l'explicite dans ses œuvres. Il n'est pas sans intérêt non plus de noter que le narrateur subjectif du *Ravisement de Lol V. Stein* ne parle pas de lui-même, mais de Lola Valérie Stein qui est le personnage principal de cet ouvrage. A ce point de vue, *Le Ravisement de Lol V. Stein* est proche de la perspective de *L'Amante anglaise*, roman qui n'a pas de pendant parmi ceux de la première période. C'est un livre formé exclusivement de dialogues, dont l'intention est également de présenter un personnage tel qu'il est vu par les autres (à l'exception peut-être de l'interview finale qui couronne l'enquête menée par l'auteur).

L'ordre chronologique que nous avons respecté dans l'analyse des ouvrages de facture traditionnelle, ou la division que nous avons faite dans le résumé relatif à la première période, ne permettraient pas de montrer les lignes de forces typiques de la nouvelle manière durasienne. Une autre classification s'impose qui serait capable de mettre en relief les éléments de renouvellement que la romancière a apportés dans le domaine de la perspective narrative et temporelle. Nous sommes d'avis que ce sont la *durée*, l'*arrière-plan*, le *décalage* et la *distanciation*. C'est dans ces quatre groupes que nous croyons utile de

¹⁷ Marguerite Duras à Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», in *Synthèses*, août—septembre 1967, N° 254/255, p. 45.

classer, en suivant l'ordre chronologique, les romans publiés par Marguerite Duras après 1953.

Durée

L'aspect du temps que nous définissons par le terme «durée», tel qu'il se rencontre dans *La Vie tranquille* et dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, est développé par la romancière surtout dans *Le Square* (1955), *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), et *L'Amour* (1971). Ces romans montrent le mieux la signification de ce terme chez Marguerite Duras.

Le Square (Gallimard, 1955)¹⁹ qui ouvre la période des recherches est un ouvrage qui innove, à plus d'un titre. La perspective narrative se laisse difficilement classer dans les catégories précédentes (le narrateur objectif disparaît pratiquement, le livre se compose, en grande partie, de dialogues). L'action est dépouillée, il ne se passe absolument rien. La banalité des paroles échangées entre les deux personnages dialoguant laisse entendre une signification qui les dépasse (message indirect). Enfin, le temps du récit est réduit à un seul après-midi.

Le temps réel est presque identique avec celui du récit, avec ses dialogues exubérants et ses silences (ce qui est encore plus marquant dans l'adaptation scénique du roman, dans la version abrégée de 1957 au Studio des Champs-Élysées aussi bien que dans la version intégrale de 1965 au Théâtre Daniel-Sorano).

Une bonne qui promène un enfant rencontre, dans un square, un commis-voyageur. Ils se mettent à parler à bâtons rompus. Leur conversation, au début superficielle et circonspecte, dévoile peu à peu leurs existences et leurs ambitions. La bonne attend un grand amour qui seul saurait la délivrer de sa vie pénible de bonne. Elle ne peut pas se libérer sans l'aide d'un homme qui l'aimerait. Le commis-voyageur paraît résigné. Il n'a plus aucun désir, il est content de sa vie. Cependant, la possibilité reste ouverte pour la bonne d'essayer de «s'embourgeoiser» si elle le veut. Elle peut tenter d'être la seule exception à la règle, la seule femme mariée jouissant d'une fortune modeste qui serait heureuse. Il est même possible que l'homme viendra samedi au bal, que ce sera lui qui choisira la bonne. Qu'il sera celui qu'elle attend depuis longtemps — mais rien n'est plus incertain.

Le Square est divisé en trois chapitres, dont les débuts sont marqués par l'intervention de l'enfant qui vient demander à la bonne de manger, de boire, et de rentrer. La division est purement formelle. L'enfant symbolise dans le contexte du récit la dépendance de la bonne, il est le seul représentant du monde extérieur qui existe, et dans lequel tous les deux devront rentrer, aussitôt leur rencontre finie. Le rôle du narrateur est de lier les parties du récit. Il prend la parole très rarement, mais s'il le fait, il n'hésite pas à dépasser les limites de la stricte et impassible objectivité: «La jeune fille s'éloigna avec l'enfant, d'un pas rapide. L'homme la regarda partir, la regarda le plus qu'il put. Elle ne se retourna pas. Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal» p. 156).

¹⁹ Les citations sont tirées de l'édition de 1969.

Dans cette citation, prise à la conclusion du livre, on peut voir d'emblée les composantes qui sont autant d'illustrations de la manière, dont le narrateur se manifeste dans le texte. Le narrateur décrit ce qu'il voit (élément extérieur, objectif): «La jeune fille s'éloigna avec l'enfant d'un pas rapide.» Son objectivité n'exclut pas une certaine participation à l'optique des acteurs (élément extérieur, subjectif): «L'homme la regarda partir, la regarda le plus qu'il put. Elle ne se retourna pas.» L'impassibilité du narrateur n'est pas absolue non plus, elle permet de comprendre ce qui se passe dans l'âme des personnages (élément intérieur, objectif): «Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal.»

Le Square est le premier ouvrage de Marguerite Duras où elle emploie le «dialogue socratique au point mort»¹⁹ pour construire un récit, pour faire une plongée, de plus en plus profonde, dans l'existence des personnages, en partant d'un moment présent. Dans *Le Square* c'est le hasard d'une rencontre qui permet à la bonne, obsédée du désir de se faire écouter, de parler. Elle parle de sa vie monotone et vide, de son travail, de son espoir. *Le Square*, roman qui couvre l'espace de quelques heures, est un exemple de la plus grande concentration de temps rencontrée jusqu'ici dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras. La notion de temps qui ne fait que couler sans aboutir à rien est encore soulignée par la fin ouverte: le bal de samedi et le «peut-être» de l'homme quant à ce bal. La bonne reste dans son attente, dans la «durée» de son existence, de laquelle elle a été dérangée pour un court moment cet après-midi de printemps.

L'héroïne du *Square* attend l'amour, et de l'amour — le bonheur. C'est un roman d'espoir. Cet espoir, est-il justifié? Si l'on doit en croire *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Gallimard, 1964), on s'attendrait plutôt à une déception. Ce roman s'ouvre par des souvenirs de la jeunesse de Lol. C'est sa meilleure amie, Tatiana Karl, qui en parle au narrateur, dont le personnage n'apparaît qu'au milieu du livre. Jacques Hold (c'est lui le *je-narrateur* et le *personnage-écrivain* du roman) est l'amant de Tatiana et puis de Lol. Il se propose de raconter l'amour que Lol a vécu, il y a dix ans, à S. Tahla. C'est alors, au bal du Casino Municipal de T. Beach, que son fiancé, Michael Richardson, l'a quittée pour s'en aller avec une autre femme, Anne-Marie Stretter (qui apparaîtra dans *Le Vice-consul* deux années plus tard). Lol est tombée malade après ce bal et en dix années de vie conjugale avec Jean Bedford, elle n'a cessé d'être considérée comme une personne sinon folle, du moins complètement différente des autres. C'est Mme Stein qui raconte, probablement toujours à Tatiana Karl, la période de crise passée à S. Tahla. Les amis de Lol sont d'avis que sa maladie a été provoquée par la déception amoureuse. Tatiana croit que Lol couvait cette maladie depuis longtemps, mais qu'elle n'avait pas eu la possibilité de se manifester.

Le roman écrit à la première personne a ainsi un autre protagoniste que le *je-narrateur*. Jacques Hold s'intéresse à Lol qui devient sa maîtresse, il se met à reconstituer son passé pour la mieux comprendre. Le fameux bal de T. Beach ne lui sert que de point de départ pour sa plongée dans une région inconnue et pratiquement inaccessible. S'il évoque ces moments-là, ce n'est que dans

¹⁹ Gennie Luccioni, «Marguerite Duras, *Le Square*», in *Esprit*, janvier 1956, N° 234, p. 148.

ce qu'ils ont de significatif pour le présent. L'amour raté de Lol pour Richardson a été, dans cette optique, le commencement de sa liaison avec Jacques Hold à S. Tahla (Lol est revenue dans cette ville après dix ans passés ailleurs). C'est ainsi que leur amour commence avant qu'ils ne se soient connus : «Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle du Casino municipal de T. Beach» (p. 13). Les deux nouvelles venues sont Anne-Marie Stretter et sa compagne. Hold qui se projette dans le passé de Lol pour renouer avec un sentiment existant depuis dix ans, mais qui ne peut s'appuyer que sur sa propre imagination, prouve ainsi une parfaite connaissance de la psychologie de la femme à conquérir. Il s'approche de celle-ci de la seule manière qui puisse la satisfaire. (La même attitude sera caractéristique de Chauvin dans *Moderato Cantabile*, et de Jean-Marc de H. dans *Le Vice-consul*, bien que leurs efforts ne soient pas couronnés de succès.)

Hold reconstruit le passé de Lol pour la comprendre. Les faits lui manquent, il invente : «D'ailleurs, c'est toujours à partir des hypothèses non gratuites qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais» (p. 41). Une de ses hypothèses est que les promenades à travers S. Tahla permettaient à Lol de penser à son amour mort. Elles ont mis son âme en mouvement, elles l'ont réveillée d'une léthargie qui avait duré dix ans. Lol se met à recommencer, et à ranger son passé. Il est impossible de le revivre. Il ne reste qu'à le simuler. Le passé ne signifie ici que les jours heureux de son premier amour. Les dix ans de son mariage ne comptent pas dans leur immobilité, marquée par la méticuleuse ponctualité pratiquée par Lol dans son ménage. Ce n'est qu'après le retour à S. Tahla qu'elle tolère les écarts à l'ordre établi. C'est que Lol y progresse chaque jour dans la reconstitution de son amour passé : «Elle se promène encore. Elle voit de plus en plus précisément, clairement ce qu'elle veut voir. Ce qu'elle rebâtit est la fin du monde» (p. 52). L'image d'un homme qui devêtit une femme, une autre femme, le souvenir d'une douleur «inommable», mélangé avec une sorte de bonheur, l'a marquée à jamais. Est-ce que Lol a tout simplement manqué l'occasion ? Ou bien est-elle vraiment née pour voir ? Il semble que dans l'effort de Lol de rappeler le passé, les scènes d'amour réelles tuent le sentiment cherché (le présent trop réel supprime le souvenir idéalisé). Voilà pourquoi elle préfère les regarder. Elle se sent ainsi plus libre, plus proche de la réalité de son amour passé. A ce point de vue, les moments où Lol assise dans le champ de seigle derrière l'hôtel où Richardson lui avait fait son serment d'amour, et regardant par la fenêtre Tatiana avec Hold, sont plus importants que ses propres rendez-vous avec celui-ci. Et le livre ne se termine-t-il pas par l'image de Lol regardant de sa place habituelle son amie avec son amant, sans la moindre trace de jalousie, dans la même chambre d'hôtel ? Le résultat en est l'histoire d'un amour consommé mais inconsommable, placée dans une lumière indirecte par la perspective narrative qui permet au personnage-écrivain de garder ses distances, sa pudeur (littéraire, puisque *Le Ravissement de Lol V. Stein* est en effet l'ouvrage le plus «audacieux» de Marguerite Duras quant à la peinture des scènes érotiques). Cette distance, le narrateur la rappelle au lecteur presque agressivement, en répétant des indications comme : «je vois ceci», «j'invente», «je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein», «Lol, je la vois», etc.

C'est aussi dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* que la romancière a développé le procédé de distanciation, essayé dans *La Vie tranquille*. Le «je» du narrateur se voit remplacé, à plusieurs endroits, par la troisième personne du singulier. Les changements de pronoms qui interviennent à l'intérieur d'une même perspective narrative sont bien connus. Cependant, leur rôle diffère. Dans le monologue intérieur, par exemple, le changement «il» → «je» produit souvent l'illusion d'une évolution intérieure et d'une prise de conscience de cette évolution par le personnage lui-même. Ou bien ces passages peuvent être utilisés pour décrire simultanément les gestes (les actes) et les pensées des personnages. Ce sont les procédés employés par Valery Larbaud dans *Mon plus secret conseil* (1923) dédié à Édouard Dujardin. Le héros du récit, Lucas Lethel, devient «il» ou «je» selon ces deux formules. Comparons deux exemples révélateurs, tirés de *Mon plus secret conseil*: «Comment a-t-il pu retomber dans un pareil enfantillage; un homme avec charge d'âme, et au milieu d'une si grave crise sentimentale? C'est pour que mon ange gardien l'aille répéter à l'ange gardien d'Irène, sans doute! Comment pourrait-il ramener Isabelle à son mari? (...) La dernière nuit passée ensemble! Oui, mais soutenu par cette pensée: je la ramène à son mari; je ne l'abandonne pas, et je fais une chose surprenante, romanesque et morale.»²⁰ On verra que cet emploi des changements de pronoms personnels, basé sur une certaine prise de conscience, loin d'être identique, est plus proche du procédé employé par Marguerite Duras que la deuxième formule, basée sur une distinction assez mécanique. Cependant, cette distinction n'est pas toujours nette, on pourrait parler de la combinaison de ces deux méthodes: «Il regarde le ciel, bleu sur bleu, à chaque seconde plus bleu (...) Il est bien fatigué, mais il est libre, et il l'a toujours été (...) Santo Dio! il a oublié de prendre un mouchoir propre. J'en achèterai à Messine ou à Palerme.»²¹ Le rythme des changements des pronoms personnels chez Valery Larbaud est marqué par le degré d'intériorité, de prise de conscience en fin de compte. Cela est valable également pour l'utilisation de la deuxième personne du singulier (qui manque chez Marguerite Duras): «Il a ses clés. Adieu. Regarde encore une fois autour de toi. Adieu.»²² Valery Larbaud s'applique à changer plutôt l'angle de vue que le point de vue. Ce qui importe chez Marguerite Duras, c'est la perspective.

Pierre A.—G. Astier appelle la perspective employée dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* le dédoublement du narrateur («je → il», «narrateur» → «acteur»).²³ Quelle est la fonction de cette alternance dans le roman?

Jacques Hold rencontre Lol dans la maison de Tatiana Karl. Le je-narrateur se rend compte qu'il intéresse cette femme, Lol: «Lol se leva à son tour. En face d'elle, derrière Tatiana. Jacques Hold, moi. Il s'est trompé, croit-il. Ce n'est pas lui que cherche Lol V. Stein» (p. 128). Le changement est brusque, sans transition. On s'écarte d'une manière frappante de la perspective dominante. Quels sont les motifs de cet écart? Le champ paraît libre pour des hypothèses. Nous en voudrions apporter une, en nous basant sur le procédé de distanciation,

²⁰ Valery Larbaud, *Mon plus secret conseil*, in *Amants, heureux amants...*, Gallimard, Paris 1923, p. 151.

²¹ *Ibidem*, p. 163.

²² *Ibidem*, p. 162.

²³ Pierre A.—G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme (Essai de synthèse sur les nouveaux romans)*, Paris, Éditions Debresse, 1968, p. 233.

dont nous traiterons plus particulièrement dans *Le Vice-consul* et dans *Abahn Sabana David*. (La mention de la distanciation «avant la lettre» n'est pas motivée seulement par les différents aspects de ce procédé, dont l'un apparaît dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Il est préférable de rappeler, dès le début, que le regroupement que nous avons entrepris ne met en relief que les éléments les plus typiques des différentes œuvres, dans lesquelles on trouve presque toujours tous les autres moyens que la romancière a mis au point pour atteindre le but qu'elle se propose.)

Tâchons de remplacer, dans l'extrait cité ci-dessus, la troisième personne par le pronom «je», tout en conformité avec la perspective dominante du roman: «Lol se leva à son tour. En face d'elle, derrière Tatiana. Jacques Hold, moi. Je me suis trompé, je crois. Ce n'est pas moi que cherche Lol V. Stein.» La perspective deviendrait trop personnelle et ne serait pas compatible avec le fait que ce n'est pas le je-narrateur, mais Lol qui est le personnage principal du récit. Le dédoublement du narrateur (qui intervient dans la deuxième partie du roman) 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. Hold danse avec Tatiana, sa maîtresse, dont le mari, Pierre Beugner, est présent: «Surtout lorsque Jacques Hold parle à Lol et que celle-ci lui répond sans que rien dans cette réserve ne se modifie, ne fasse deviner un peu la nature de la question posée ou de celle de la réponse qui va lui être faite» (p. 181). Il est difficile de dire si, dans la première partie de cet extrait, Jacques Hold imagine ce que pense le mari qui se doute de ce qui se passe entre sa femme et son subordonné (Jacques travaille dans l'hôpital de Beugner), ou si c'est Beugner qui «parle» ainsi. Toujours est-il que le narrateur n'emploie pas le pronom «je», mais le nom propre qui remplace la troisième personne — Jacques Hold, bien qu'il parle de lui-même. Le narrateur s'efforce de démontrer qu'il y a une distance entre l'auteur et le texte (de tels changements compromettent la «vérité» de l'histoire), de même que ce n'est pas lui qui est le centre d'intérêt du récit. S'il se voit obligé d'écrire de lui-même, la distance risque de disparaître. Donc, il a fallu trouver un moyen de la rappeler. On peut illustrer le fonctionnement de ce moyen dans la peinture de la scène où Jacques Hold, brûlant de désir, attend Tatiana, dans la chambre d'hôtel. Il sait que Lol se trouve dans le champ de seigle pour les regarder: «Je ne sais que faire. Je vais à la fenêtre, oui, elle dort. Elle vient là pour dormir. Dors. Je repars, je m'allonge encore. Je me caresse. Il parle à Lol V. Stein perdue pour toujours, il la console d'un malheur inexistant et qu'elle ignore. Il passe ainsi le temps. L'oubli vient. Il appelle Tatiana, lui demande de l'aider» (p. 187). La rupture brusque de la perspective a mis fin à l'illusion naissante, celle d'un souvenir trop personnel.

La perspective choisie dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* rend possible de présenter les personnages comme présents et lointains à la fois. Il paraît que c'est elle aussi qui — n'aboutissant qu'à une atmosphère — est la cause de cette absence dans le roman de toute angoisse et de toute pitié qui déconcerte Albérès.²⁴

²⁴ R.—M. Albérès, *Le roman d'aujourd'hui* (1960—1970), Albin Michel, Paris 1970, p. 186.

En dernier ressort, c'est l'intention de l'auteur de ne pas annuler la distance entre lui et le texte qui se trouve à la base de toute manipulation des points de vue dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*. C'est à la lumière de cette perspective que le roman acquiert son caractère abstrait, tout en gardant cependant la possibilité de toucher le lecteur pas son atmosphère étrange. L'emploi original de la perspective narrative est dicté non pas par le désir de surprendre le lecteur, mais par celui de supprimer l'explicite.

En principe, l'action du roman peut être divisée en deux niveaux temporels. Le premier est consacré à l'histoire du fameux bal, le départ de Richardson et le commencement de la maladie de Lol. Le deuxième présente l'histoire de quelques jours, après le retour de Lol à S. Tahla, l'aventure de celle-ci avec Jacques Hold. Cette histoire est expliquée à l'aide du passé, du souvenir, de la durée. Tatiana Karl est d'avis que la crise et Lol ne font qu'un depuis toujours. Les notions d'antérieur et de postérieur perdent ainsi beaucoup de leur clarté. Lol elle-même s'est mise en dehors du temps, après le bal de T. Beach: «Elle disait toujours les mêmes choses: que l'heure d'été trompait, qu'il n'était pas tard» (p. 23). Le temps s'est arrêté pour Lol en ce sens que rien ne changeait et qu'il ne serait jamais tard. «Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os» (p. 53).

Dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* on trouve pour la première fois ce jeu d'âges (repris plus tard dans *Détruire, dit-elle*) qui subordonne les données temporelles au fonctionnement du récit. Tatiana Karl, témoin de la scène où Richardson a quitté Lol, se souvient de la danse de Richardson avec Anne-Marie Stretter, et de Lol, immobile, tout ce soir-là: «Il était plus jeune qu'elle, dit Tatiana, mais à la fin de la nuit ils paraissaient avoir le même âge. Nous avions tous un âge énorme, incalculable. Tu étais la plus vieille.» (p. 121). Dans cette optique, la remarque de Jacques Hold: «Il y a cent ans que j'ai Lol dans mes bras» (p. 177), est plus qu'une expression poétique. Par l'intermédiaire de cette hyperbole, le personnage-écrivain identifie le passé avec le présent, le sentiment que Lol avait pour Richardson avec le souvenir de celui-ci dans la pensée de Lol, ou même il s'identifie lui-même avec Richardson, homme idéal dans la pensée de Lol. Donc, la division du récit en deux niveaux n'est que provisoire. C'est la durée qui le domine, dans laquelle le présent vaut la passé et le passé vaut le présent. La séquence est logique, non pas temporelle.

L'Amour (Gallimard, 1971) est une variante hermétique du *Ravisement de Lol V. Stein*. Les personnages perdent leurs noms, leurs figures. Leur passé se confond dans un moment mystérieux dont on sait seulement qu'il se rattache — d'une certaine manière — au présent. La perspective narrative dominante dans l'action directe (la rencontre présente) est celle d'un narrateur objectif et impassible. L'action indirecte (le passé mystérieux) est évoquée par les dialogues qui sont tous situés dans la deuxième moitié de la page (ce procédé rappelle une scène de *Détruire, dit-elle*, où elle servait à distinguer deux actions parallèles) — de là une séparation graphique, strictement observée à travers tout le livre, de la perspective narrative.

Quel est le sens de ce roman? Quelle est la raison de son ambiguïté? On y voit trois personnes, une femme et deux hommes. Un homme qui marche, et qui est venu à S. Tahla pour revoir la femme avant de se tuer, et un homme qui regarde. Ils sont liés par le passé. Ils se connaissaient (s'aimaient-ils? s'aiment-ils?), ils ont le souvenir commun d'un bal qui a eu lieu non loin de la plage

déserte où ils se recontrent maintenant. L'homme qui marche mène une enquête sur une femme tombée malade après le bal. La femme n'a jamais guéri, elle n'est pas morte non plus, mais elle a «fini» à la prison de S. Tahla (la femme sur la plage parle de la police qui la cherche — pourquoi? l'incendie qu'on mentionne dans le récit y est-il pour quelque chose?). Ce passé, est-ce un souvenir? Ou une fiction? Impossible de donner une réponse. C'est valable également pour la part rétrospective, dans laquelle le voyageur (l'homme qui marche) repasse devant la maison habitée quelque part à proximité (quand?).

La chronologie n'a rien à faire dans le roman. Les retours en arrière, les plongées dans la durée des personnages, sans transition, dans un contexte où tout est vague et semble avoir la même validité, la fiction aussi bien que la réalité, finissent par créer cette impression. D'autre part, il y a des indications qui provoquent par leur précision. Celles-ci se rapportent soit au passé («le 14 septembre» — qu'est-ce qui a eu lieu ce jour-là?), soit — pour la plupart — aux différentes rencontres du voyageur avec la femme sur la plage («trois jours ont passé au courant desquels il y a un dimanche», «le matin», «le début de l'après-midi», etc.). «Une nuit», «un jour», voilà comment se réalise le rythme du temps rendant l'action imédiate qui n'est qu'un prétexte, qu'une porte vers l'abîme de l'existence. Cette porte, on l'ouvre à un moment donné, on la laisse ouverte pendant un certain temps, et on se meut tout le temps sur le seuil non pas de l'infini, mais d'une existence en dehors du temps:

— Elle a habité partout, ici ou ailleurs. Un hôpital, un hôtel, des champs, des parcs, des routes — il s'arrête — un casino municipal, vous le saviez? Maintenant elle est là (p. 53).

Tous les moments de l'existence de la femme sont également présents, également passés. Où est cette femme maintenant? On croirait que c'est celle avec laquelle l'homme est en train de parler, mais on apprend qu'elle est — au casino municipal, là où a eu lieu un bal, probablement tellement important que la femme y est maintenant comme elle y a été hier, comme elle y sera demain.

En outre, le voyageur et la femme dans *L'Amour* sont aussi des «voyeurs» à la manière de Lol V. Stein:

«Elle dit:

— On parle, là à côté.

Des voix dans les sables, près. Il dit:

— Des amants.

Ils entendent les plaintes amoureuses, les gémissements atroces du plaisir. Elle dit:

— Je ne vois plus rien» (p. 138—139).

L'extrait est aussi un exemple caractéristique des données présentées par la perspective objective. Le narrateur se borne à désigner les personnages qui parlent, à peindre le décor nécessaire, d'ailleurs monotone et aux contours vagues (la plage, les sables, l'hôtel). C'est juste l'espace où les personnages peuvent se mouvoir. Cependant, même ce cadre impassible n'exclut pas toute participation des personnages. C'est à partir des sensations de l'homme, par exemple, que la phrase que nous citons ci-dessous est organisée:

«Elle a l'odeur du sable, du sel. L'orage a noirci ses yeux» (p. 35).

Le vocabulaire est très pauvre, simple (les «gémissements atroces du plaisir» dans l'extrait précité représentent une exception à la règle, mais une exception qui n'est pas unique et qui contribue à créer la saveur du récit durassien). On voit que c'est le plus souvent la nature qui sert de décor chez Marguerite Duras (le soleil, le vent, la chaleur, l'orage, etc.). Dans *L'Amour*, on trouve même l'écho de ce décor naturel dans l'action. L'homme se souvient de quelque chose (de quoi?):

«Il répond sans voix:

— De tout, de l'ensemble.

Il a répondu:

le mouvement de la lumière reprend, le bruit de la mer recommence, le regard bleu de l'homme qui marche se retire» (p. 19).

On tourne en rond, dans tout le livre, autour d'un mystère, d'un sentiment, mais quel est ce mystère, quelle est l'essence de ce sentiment? L'amour — comme l'indique le titre? Si l'on admet que c'est l'amour — et on a tout lieu de le croire — quel est le sens d'un tel hermétisme? L'intérêt de recherche y est pour beaucoup, sans doute. Et puis peut-être l'essai de présenter la durée dans sa nudité, en tant que schéma abstrait. C'est vraiment la durée qui devient le thème de ce récit sans action. Une durée objectivée à l'extrême, une formule artistique dans laquelle chacun est libre de substituer les données subjectives correspondantes. Avec de telles données, substituées par l'auteur lui-même, ce serait de la psychanalyse. Sans celles-ci, on obtient un récit dénudé, typique de Marguerite Duras.

Arrière-plan

Nous avons pu observer l'importance de l'action indirecte dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou, pour revenir aux romans de la première période de la romancière, dans *Le Marin de Gibraltar*. Cependant, celle-ci ne doit pas remonter toujours à un passé lointain. Marguerite Duras a écrit des romans où l'action indirecte forme une composante de la structure du récit, une composante qui complète l'action directe parallèle. C'est dans *Moderato Cantabile* (1958), dans *Dix heures et demie du soir en été* (1960) et dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) que son rôle est le plus prononcé.

Dans *Moderato Cantabile* (Les Éditions de Minuit, 1958), l'action directe est dépouillée à l'extrême. La signification de l'arrière-plan et de ce qui n'est pas dit expressis verbis l'emporte indiscutablement et sur l'action directe et sur la valeur nominale des mots employés. Olivier de Magny a trouvé un nom pour cette technique parmi les figures de rhétorique. C'est celle qui consiste à dire moins pour faire entendre plus: «Marguerite Duras a su faire de la *litote* un mode d'expression romanesque. Elle a retrouvé et renouvelé cette forme racinienne de retenue grâce à laquelle un drame de complainte populaire vous enferme soudain dans sa secrète vérité: celle d'une tragédie de l'amour.»²⁵

²⁵ Olivier de Magny, «Moderato Cantabile par Marguerite Duras», in *Les Lettres nouvelles*, avril 1958, N° 59, p. 603.

Le roman raconte l'aventure amoureuse qui n'en est pas une de Mme Desbaresdes. A son origine est un crime passionnel, commis dans un café de la rue où elle accompagne régulièrement son fils aux leçons de piano. Elle revient le lendemain, y fait connaissance d'un homme, Chauvin, qu'elle rencontrera cinq fois, toujours dans le même café du crime, pour parler de l'amour qui apparemment liait l'assassin et la victime. Ils n'aboutiront pas à revivre cet amour (est-ce qu'ils le veulent, d'ailleurs?), mais ils réussissent à découvrir, au cours de leur dernière rencontre, le sentiment qu'ils ont cherché. Un autre amour par procuration peint par la romancière.

Toute analyse de la perspective narrative de *Moderato Cantabile*, raconté par un narrateur objectif, doit souligner l'emploi actif de l'arrière-plan (l'amour supposé des deux amants du bar, évoqué par Mme Desbaresdes et Chauvin), et le degré élevé de l'hermétisme. Celui-ci est dû aux dialogues pleins d'allusions, aux propos chargés de significations sous leur banalité apparente: «Vous allez aux grilles, puis vous les quittez, puis vous faites le tour de votre maison, puis vous revenez encore aux grilles. L'enfant, là-haut, dort. Jamais vous n'avez crié. Jamais» (p. 62). Quel est le sens véritable de ces mots dits par Chauvin à Anne Desbaresdes? Il ne s'agit pas d'une description du tour de propriétaire de celle-ci. Dans le code du livre Chauvin dit à la femme qu'elle est malheureuse avec son mari, qu'elle est attachée à lui et à son monde par l'intermédiaire de l'enfant qu'elle aime, et qu'elle n'avait jamais connu d'amour. Pour bien comprendre ce passage, il faut connaître les signes (ici c'est l'«enfant» et le «cri») et leur fonctionnement dans le récit. Avant de nous attarder à ce problème, analysons le fonctionnement de l'arrière-plan.

Mme Desbaresdes imagine la grande affection qui liait la femme assassinée au meurtrier: «Quand il l'appelait, elle revenait. Et de la même façon qu'elle partait lorsqu'il la chassait. De lui obéir à ce point, c'était sa façon à elle d'espérer. Et même, lorsqu'elle arrivait sur le pas de la porte, elle attendait encore qu'il lui dise d'entrer» (p. 87). Sans la participation active de cet arrière-plan, on ne saurait comprendre le sens de la phrase de Chauvin et de l'obéissance immédiate d'Anne qui la suit. C'est que les mots murmurés par Chauvin: «Je voudrais que vous partiez» (p. 88), et la docilité de Mme Desbaresdes qui s'en va tout de suite, montrent que tous deux se mettent à la place des deux amants idéalisés. Ces quelques lignes ne sont qu'un exemple de l'interférence des deux plans qui se manifeste dans le récit du début jusqu'à la fin («Je voudrais que vous soyez morte», de Chauvin, p. 114).

Les rencontres d'Anne Desbaresdes avec Chauvin durent environ huit jours. Le texte abonde en indications relatives au temps (les jours de la semaine, les heures du jour, etc.), mais le but de l'auteur n'est pas de jalonner ainsi les péripéties d'un amour hésitant. Les indications du temps qui se rattachent aux différentes rencontres d'Anne avec Chauvin permettent des plongées de plus en plus profondes dans l'existence de la femme. Le souvenir du crime dans *Moderato Cantabile* n'est pas celui qui a existé depuis longtemps dans l'âme de l'héroïne. Le meurtre qu'elle se rappelle est une impulsion extérieure qu'on peut facilement situer dans le temps (le vendredi, avant sa rencontre avec Chauvin). C'est le crime passionnel qui est le point de départ du livre et la base de l'arrière-plan du récit.

L'harmonie de l'action directe et de l'arrière-plan trahit la main du narrateur objectif, elle ne peut être complètement réalisée qu'à partir de la perspective

objective de celui-ci. Il y a deux aspects encore qu'il faut mentionner. Ce sont l'emploi de signes et la musicalisation du roman.

L'introduction d'un symbole, d'un signe, dans le récit signifie inévitablement qu'on échappe à l'optique immédiate des acteurs. Le symbole (le signe) est forcément un résultat de l'organisation créatrice de la totalité du texte. Le signe dévoile le rôle assumé par l'auteur, d'autant plus s'il caractérise tout le récit, comme c'est le cas dans *Moderato Cantabile*. Dans ce contexte, le signe peut être n'importe quel mot tant qu'il fonctionne dans le récit d'une manière qui dépasse sa valeur nominale, tant qu'il se voit chargé de connotations textuelles qui lui prêtent une signification supplémentaire à celle qu'on trouve dans les dictionnaires. Cette conception est proche de celle de Michel Butor qui en parle à Charbonnier: «Porte, lune, lézarde, déchirure, broussailles, lumière, obscurité, grille, frontière, tous ces mots ont un sens en dehors du livre. S'ils prennent un sens nouveau, c'est parce qu'ils fonctionnent par rapport à d'autres mots» et deviennent les «noeuds d'un système de référence». ²⁶ C'est ainsi par exemple que la fleur de magnolia qui se fane lors d'un repas somptueux servi dans la maison de Mme Desbaresdes (ce repas est d'ailleurs un chef-d'œuvre de présentation indirecte de l'action) devient le signe symbolisant un amour impossible, condamné à échouer. C'est d'une manière semblable que le cri devient le signe d'un amour de la plus grande intensité, et cela pas seulement dans l'extrait que nous avons cité. L'emploi des signes chez Marguerite Duras mérite une étude approfondie et plus détaillée. Cependant, c'est plutôt une question de style qui, dans le cadre de la structure, concerne tant les personnages que la perspective narrative.

La musicalisation du roman n'est certes pas non plus une invention de Marguerite Duras, quoique la romancière en offre un exemple des plus intéressants. «Édouard, le romancier des *Faux-Monnayeurs*, voulait s'inspirer des lois de L'Art de la fugue. Gide confiait, dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, qu'il cherchait à imbriquer l'un dans l'autre un motif d'andante et un motif d'allegro. Jean Giraudoux comparait l'art du romancier à celui du musicien.» ²⁷ Françoise Van Rossum-Guyon rappelle la prédilection de Michel Butor pour la composition musicale. Il l'a utilisée dans *L'Emploi du temps* (1956), dans *La Modification* (1957), et dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965). Dans *La Modification*, les suites narratives sont introduites «progressivement comme les diverses voix d'une fugue» qui «s'imitent et se répondent en canon, selon des rythmes très précis». ²⁸

La musique en tant qu'élément constitutif de la composition d'un ouvrage concerne la perspective narrative en cela au moins qu'elle suppose la subordination des points de vue des différents personnages à l'organisation musicale de la structure du récit. Le rôle de la musique dans *Moderato Cantabile* a été étudié par Kneller et Drijkoningen. John W. Kneller analyse le dialogue du chapitre VI de *Moderato Cantabile* pour trouver que chaque personne continue à répéter la même idée ce qui ressemble à une réponse antiphonique de thèmes musicaux contrastifs dans le premier mouvement d'une sonatine («bears a close

²⁶ Cité par Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, Paris 1970, p. 259.

²⁷ Michel Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Armand Colin, Paris 1967, p. 168.

²⁸ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, Paris 1970, p. 249.

ressemblance to the antiphonal response of contrasting musical themes in the first movement of a sonatina».²⁹ L'analyse de F.—F.—J. Drijkoningen embrasse de ce point de vue le roman entier: «Il se compose, on le sait, de huit chapitres et est coupé en deux par les deux leçons de musique qui ont lieu au premier et au cinquième chapitre. Serait-ce par hasard que la mesure de la sonatine de Diabelli est à quatre temps, de sorte qu'on obtient deux fois quatre temps? Si l'on tient compte ensuite du fait qu'en général, sans de pareilles mesures, l'accent tombe sur le premier temps, deux choses semblent soulignées par la seule composition du roman. L'importance de la musique d'abord. Là, il n'y a rien d'étonnant puisque le titre l'avait bien annoncé. Mais ce qui apparaît encore comme souligné par cette composition, c'est la relation mère — enfant. Car Chauvin, à une petite exception près, ne figure pas dans les deux chapitres indiqués.»³⁰ (Ajoutons que l'enfant dont parle Drijkoningen est un des signes durassiens qui apparaît très souvent.) Toutes ces remarques montrent que la structure de *Moderato Cantabile* est très savamment élaborée, et qu'elle laisse entrevoir une harmonie qui, indépendamment des points de vue des différentes personnalités, émane d'un seul centre organisateur.

Quel était le but de la romancière? Il est bien significatif qu'elle-même parle d'une «syntaxe musicale» qu'elle a cherché à réaliser pour la première fois dans *Le Vice-consul* (1966), donc huit ans après la publication de *Moderato Cantabile*. Elle s'efforce de définir ce qu'elle veut dire par là. Il s'agit de l'histoire de la petite Asiatique (l'«arrière-plan» dans *Le Vice-consul*), où la romancière a voulu rendre par des répétitions le thème de la faim, en dehors de tout esprit de charité. Elle a voulu le rendre «musicalemment» avec des coups de marteau, faire de la faim «hallucination» et «absurdité». A mesure que la faim se détruit, la scène se vide, et l'entrée du vice-consul se prépare sur un «terrain musical». Les éléments employés étaient selon Marguerite Duras très simples: «le ciel nu», «la boue», «la pierre», «la poussière», «le sel».³¹

Il faut mentionner enfin une pièce de théâtre de Marguerite Duras, «son œuvre peut-être la plus parfaite»,³² *La Musica*.³³ Les époux, Michel Nollet et Anne-Marie Roche, se rencontrent à l'Hôtel de France d'Evreux. Ils avaient vécu ensemble dans cette ville avant leur séparation d'il y a deux ans. Ils ont besoin de régler certaines affaires relatives à leur divorce. Est-ce que tout est fini entre les deux ex-mariés fatigués de cette «musique lassante de la vie commune»?³⁴ L'idée qu'Anne-Marie, avec son amant, pourrait quitter à jamais la France est pour Nollet insupportable. Il veut la revoir, fût-ce de temps en temps, il veut savoir qu'elle n'a pas cessé d'exister. Dans le film, tiré de cette pièce, trois couples s'affrontent, mais chacun des couples est amputé d'un

²⁹ John W. Kneller, «Elective Empathies and Musical Affinities», in *Yale French Studies*, N° 27, Spring-Summer 1961, p. 117.

³⁰ F.—F.—J. Drijkoningen, «Les cris dans *Moderato Cantabile*», in *Het Franseboek, Explication des textes*, 40^e année, numéro 2, avril 1970, p. 139—140.

³¹ Marguerite Duras à Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», in *Synthèses*, août—septembre 1967, N° 254/255, p. 45.

³² Louis Barjon, «Marguerite Duras et ses personnages, «Le Vice-consul»», in *Etudes*, juin 1966, p. 815.

³³ Marguerite Duras, *Théâtre I*, Gallimard, Paris 1965.

³⁴ R.—M. Desnues, «Marguerite Duras à la recherche de *La Musica*», in *Livres et lectures*, février 1967, p. 55.

partenaire (on obtient ainsi trois duos: jeune fille — homme, jeune fille — femme, femme — homme). «Ce film-ci, c'est de la musique de chambre.»³⁵

L'action de *Dix heures et demie du soir en été* (Gallimard, 1960) débute — comme celle de *Moderato Cantabile* — par l'atmosphère d'un crime passionnel. A la différence de *Moderato Cantabile*, l'action directe y joue un rôle de premier plan. L'héroïne principale, Maria, est témoin de l'action indirecte (l'amour de Rodrigo Paestra pour sa femme). Trois Français, Maria, Pierre, son mari, et Claire, son amie, arrivent dans une petite ville espagnole. Ils sont forcés d'y passer la nuit à cause de l'orage qui éclate vers la fin de l'après-midi. Peu avant leur arrivée, un homme du pays, Rodrigo Paestra, a tué sa femme avec l'amant de celle-ci. Maria en est vivement touchée. Elle se doute bien de la fin de son mariage avec Pierre qui est attiré par la jeune et belle Claire. La nuit, Maria découvre Rodrigo, recherché par la police, sur la toit de l'hôtel. Elle l'emmène dans sa voiture hors de la ville et le laisse dans un champs. Le lendemain, quand elle y revient, elle le trouve mort. L'homme s'est brûlé la cervelle. On continue vers Madrid. Avant d'arriver dans la capitale espagnole, pendant une escale, Pierre et Claire trouvent l'occasion d'assouvir leur passion.

La perspective objective domine. Mais le narrateur oriente la progression de l'action à partir de Maria (tout comme dans *Les Impudents*). Maria cherche quelqu'un qui lui ferait un geste amical dans sa triste solitude. Elle ne se contente pas d'un souvenir, comme Lol V. Stein, d'une nuit superbe passée avec Pierre à Vérone. Elle est une héroïne active qui ne laisse pas le temps régler son affaire. Mais elle n'en est pas plus heureuse. Deux amours sont présentés en marge du récit. Celui de Paestra pour sa femme, et celui qui naît entre Pierre et Claire. Dans les deux cas Maria n'est qu'une observatrice. Sa tentative à elle échoue.

Le roman le moins ambigu (et le plus traditionnel) de la deuxième période de Marguerite Duras s'attache par sa perspective au premier roman de facture traditionnelle. Par son thème aussi, parce qu'il a pour thème, comme la plupart des autres romans, l'amour en tant que problème angoissant de l'existence humaine, touché au vif, au moment critique. C'est un roman sans passion, sans larmes, sans récriminations, sans jalousie ni sentimentalité, mais non pas dépourvu de sentiment. Le point de départ ressemble à celui de la tragédie classique, mais l'action n'évolue pas d'une façon dramatique, les péripéties y remplacent la catastrophe. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria se comporte en philosophe, comme si elle se rendait compte de la futilité de tout effort, de tout amour.

L'action directe (le voyage du trio avec la petite Judith, la fille de Maria et de Pierre) est condensée sur un espace de temps qui ne dépasse pas un seul jour (elle commence à cinq heures de l'après-midi et finit dans l'après-midi du jour suivant). Les indications temporelles sont soit objectives (les heures du jour), soit relatives (par exemple le temps mesuré par le passage de la patrouille de police dans la rue devant l'hôtel), et ne concernent que le présent de la narration, qui n'est aucunement encadrée dans le temps. Les huit ans de vie conjugale de Maria avec Pierre sont réduits au souvenir de la nuit à Vérone, et à la présence de l'enfant, dont l'âge est probablement assez bas.

³⁵ Jean-Louis Bory, «Interdit au public!», *La Musica de Marguerite Duras*, in *Nouvel Observateur*, N° 114, 1967, p. 44.

Ils sont dépaysés du point de vue du temps aussi bien que de l'espace. Le narrateur organise conformément le décor (la nuit, l'orage, le soleil éclatant d'Espagne). Si les protagonistes étaient dans leur milieu habituel, ils ne manqueraient pas de devenir plus humains, plus touchants. En même temps, cependant, l'impression étrange créée par le jeu de la perspective, basé sur la vue indirecte du sujet (le besoin d'amour chez Maria, montré par l'intermédiaire de l'arrière-plan), serait perdue.

L'action indirecte l'emporte sur l'attente qui remplit l'après-midi d'un vieillard dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (Gallimard, 1962). Monsieur Andesmas, assis dans un fauteuil devant son chalet dans la forêt, attend l'arrivée de l'architecte Michel Arc qui doit lui projeter une terrasse. L'homme est en retard. Arrive la fille de Michel Arc pour excuser son père et pour assurer Monsieur Andesmas qu'il ne manquera pas de venir. Puis la femme de l'architecte qui sait ce que la fille ne savait pas dire — qu'il y a un amour naissant à ce moment-là entre Valérie Andesmas, la fille du vieillard, et Michel Arc, son mari. Les deux amants en puissance se trouvent au bal du village, en bas. Du haut, on voit les mouvements de l'auto noire de Valérie, et c'est aussi le bruit de la voiture qui signale leur arrivée. Le livre se termine avant celle-ci. Il n'y a plus rien à dire, l'auteur ne recherche pas le drame, le dénouement de cette large exposition, sa raison d'être, est justement la présentation indirecte du sujet.

Valérie Andesmas et Michel Arc, les véritables protagonistes du récit, n'apparaissent jamais sur la scène. Leur histoire trouve son reflet dans la vaine attente du père de Valérie. «Un événement était en cours, il le savait bien, M. Andesmas — qu'il nomma leur rencontre, bien plus tard. Cet événement prenait très durement racine dans la rude durée présente, mais il fallait néanmoins que ce fût fait, que ce temps-là aussi passât» (p. 71). Comment atténuer l'action directe pour faire valoir le message indirect? Ce sont l'immobilité du temps, le décor statique (on est tout le temps devant le chalet de M. Andesmas) et une tonalité d'étrangeté (le vieillard s'endort plusieurs fois au cours de l'après-midi, rêve-t-il aussi?). La saisie de la dimension temporelle accompagne dans le récit celle de la dimension spatio-temporelle simultanée — l'action indirecte (l'arrière-plan). Adolphe Grégoire songe à Merleau-Ponty en disant que Marguerite Duras tente de décrire, dans ce roman, la dimension temporelle de notre subjectivité, le «champ de présence». ³⁶ Antonio Corte parle de l'«eternità del tempo» ³⁷ démontrée, sur le plan syntactique, par le passage des verbes employés du présent à l'imparfait ou au passé composé.

Les indications temporelles dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* servent de points de raccord entre l'action directe et l'arrière-plan. M. Andesmas habite le village depuis un an — juste le temps que Mme Arc connaît Valérie. Du village d'en bas on entend l'air qui revient «toutes les vingt minutes». Une autre indication qui jalonne cette attente (et la progression de l'arrière-plan) est la longueur croissante de l'ombre du hêtre planté à côté du chalet. L'histoire de l'amour de Valérie est intégrée dans une tranche de la durée de son

³⁶ Adolphe Grégoire, «L'Après-midi de M. Andesmas, de Marguerite Duras», in *Revue nouvelle*, mai 1962, p. 537.

³⁷ Antonio Corte, «Un romanzo di Marguerite Duras», in *La Fiera letteraria*, 4 marzo 1962, N° 9, Anno XVII, p. 4.

père. M. Andesmas aime sa fille (c'est l'apparition de la fille de Michel Arc qui lui rappelle la jeunesse de Valérie quand elle n'était qu'à lui). Il comprend qu'il va la perdre bientôt et que l'attente actuelle en signale une autre, plus longue, qui finira par la mort. «M. Andesmas prétendit plus tard avoir été la victime, cet après-midi-là, d'une découverte — pénétrante et vide, dit-il — qu'il n'avait pas eu le loisir de faire au cours de sa vie (...) en raison de la défaillance de son vocabulaire, il la nomma celle de l'intelligence de l'amour de son enfant» (p. 41).

Marguerite Duras, auteur de scénarios de film, emploie dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* un procédé qui rappelle la nouvelle vague française avec les retours en arrière et avec l'ébranlement final de la ligne de l'action, et qui mérite notre attention. L'extrait suivant du roman en est une excellente illustration.

La petite fille de Michel Arc est venue expliquer au vieillard le retard de son père. M. Andesmas lui donne une pièce de cent francs pour la récompenser. La petite, distraite, oublie la pièce sur le sol. M. Andesmas, immobile sur sa chaise, condamné à regarder passivement le monde autour de lui, se laisse entraîner par son imagination. La petite, que fera-t-elle lorsqu'elle se rendra compte de son oubli? Il y a plusieurs possibilités, et M. Andesmas les développe tour à tour, en revenant toujours au point de départ. Elle aura dû s'arrêter sur le chemin, se demander si elle ne va pas retourner, mais enfin elle continue à avancer vers le village. Ou bien, une fois arrivée sur la place, elle s'est aperçue, en disant à son père que M. Andesmas l'attendrait tant qu'il y aurait de la lumière, qu'elle a perdu la pièce? Ou plutôt c'est en quête d'un paquet de bonbons qu'elle s'aperçoit de sa perte, et pleure dans un coin? M. Andesmas décide de demander à Valérie de retrouver l'enfant et de lui rendre son trésor. Voilà trois solutions différentes, toutes fictives, toutes commencent au moment hypothétique quand la petite s'aperçoit qu'elle n'a plus la pièce de cent francs. En réalité, comme le révèle Mme Arc le soir du même jour à la demande de M. Andesmas, l'enfant a complètement oublié d'avoir reçu cet argent.

Si M. Andesmas se charge ainsi d'une tâche qui incombe en principe au lecteur, c'est aussi pour avertir celui-ci qu'il y a des événements qui se déroulent en dehors de l'action directe. Sa tentative ratée montre également comment il est difficile de les imaginer. Marguerite Duras aime offrir une gamme de solutions, dont aucune n'est plus sûre qu'une autre. Cela est valable aussi pour le temps en dehors de celui de l'action directe. Dans le passé de M. Andesmas, par exemple, il y a un secret. Mme Arc et les gens du village savent que le vieillard a été dans le pays bien avant, avec la mère de Valérie. Il est arrivé quelque chose à Mme Andesmas en ce temps-là ou depuis. L'allusion n'est pas expliquée, elle renvoie aux mystères du passé intime du personnage. Tout comme dans le texte, avec les renvois à l'arrière-plan — l'histoire de l'amour de Valérie.

Décalage

De même que l'évocation du souvenir servant à donner l'impression de la durée s'est développée en un arrière-plan qui est venu la compléter, l'arrière-plan à son tour contient le germe d'un autre élément typique de la nouvelle manière de la romancière, de ce que nous appellerons le décalage. Quelle est la

différence entre le décalage et l'arrière-plan? L'arrière-plan est basé sur la présentation indirecte du sujet. Il forme dans le récit une ligne séparée qui complète l'action directe. Le décalage qui se rattache à la place de l'auteur dans le récit suppose la présentation indirecte de la totalité du texte. C'est un alibi de l'auteur comme celui des personnages, où chaque personnage est vu par les yeux des autres. On pourrait rappeler la présentation de Lol V. Stein par Jacques Hold. Cependant, pour montrer le mieux le fonctionnement de ce procédé, nous avons choisi *L'Amante anglaise* (1967) et *Détruire, dit-elle* (1969).

Si Marguerite Duras n'avait pas été l'auteur du *Square*, basé presque exclusivement sur les dialogues, et, à plus juste titre encore, si elle n'avait pas écrit *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1960 déjà, une pièce de théâtre qui traite le même sujet que le premier roman classé par nous dans cette catégorie, on aurait pu chercher dans *L'Inquisiteur* (1962) de Robert Pinget un «modèle» pour *L'Amante anglaise* (Gallimard, 1967). Le sujet du livre est une énigme psychologique, les motifs d'un crime commis par une folle, Claire Lannes. Le thème a été tiré de la réalité, mais l'imagination de l'auteur a beaucoup transformé les données (il suffit de comparer les différences considérables entre *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et *L'Amante anglaise*). «Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes, et pourquoi elle dit avoir commis ce crime. Elle ne donne aucune raison à ce crime. Alors je cherche pour elle» (p. 62). Ce sont les mots du personnage-écrivain qui parle à Robert Lamy, tenancier du bar où la coupable a été arrêtée. Le personnage-écrivain l'interviewe comme les autres qui connaissaient la folle. Ce sont les interviewés qui font le livre, le personnage-écrivain ne fait que le rédiger. Dans tout le livre il n'y a pas un seul mot qui ne soit présenté dans le dialogue. A la différence du je-narrateur dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, le personnage-écrivain dans *L'Amante anglaise* n'est pas un personnage-acteur. Jacques Hold a construit la bonne part de son livre sur les paroles de Tatiana Karl. Le personnage-écrivain dans *L'Amante anglaise* construit tout le livre à l'aide de cette technique, sur les paroles des autres. C'est ainsi que le roman devient ce qu'Etienne Lalou appelle «l'enregistrement en fait des dialogues au deuxième degré, ce décalage, qui donne une ombre aux personnes en un écho aux voix»,³⁸ en faisant une allusion à l'enregistrement de la première partie du livre sur une bande magnétique qui finit par l'aveu de Claire Lannes dans le bar de Lamy.

Les motifs qui ont pu pousser Claire à commettre le crime atroce, à savoir l'assassinat de Marie-Thérèse Bousquet, se révèlent ainsi comme les points de vue de Robert Lamy, le propriétaire du café Le Balto, l'ami de la famille Lannes, de Pierre Lannes, le mari de Claire, et de Claire Lannes elle-même. L'avis d'Alphonso, l'amant occasionnel de la victime (Alphonso figure dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, où d'ailleurs les autres noms sont changés), n'est pas donné. En dépit des différentes optiques, l'enquête progresse d'une manière cohérente et logique. Le livre pose le lecteur devant une énigme, mais tout est clairement dit, il n'y a pas d'ambiguïté.

Robert Lamy présente Pierre Lannes qu'il connaît bien. Le mari de Claire Lannes est un coureur de filles, avec une ambition pour la politique non satisfaite à cause de sa femme folle. Pierre Lannes, le mari de la meurtrière, expli-

³⁸ Etienne Lalou, «Comprendre est un bonheur, *L'Amante anglaise* par Marguerite Duras», in *Express* 27 mars—2 avril 1967, N° 823, p. 82.

que au personnage-écrivain les rapports qui existaient dans la maison du crime entre les trois personnes qui y vivaient: lui-même, Claire Lannes, une «folle tranquille», et Marie-Thérèse Bousquet, leur parente. Pourquoi cet homme plein de vie et ambitieux a-t-il épousé une folle? La seule explication qu'il donne est qu'il l'aimait physiquement. Et Claire, a-t-elle été toujours malade? On sait qu'elle a eu un grand amour à Cahors. La trahison de son amant l'a profondément changée. La victime, Marie-Thérèse Bousquet, a vécu dans la maison depuis vingt ans, faisant la cuisine et le ménage. Pierre Lannes donne une opinion partielle et informée. Il croit que tout était toujours parfait entre les deux femmes, et c'est pourquoi il n'aurait jamais imaginé que Claire fût capable de commettre une action si terrible. Mais il admet en même temps, a posteriori, qu'il ne voyait aucune existence qui aurait évité à Claire de commettre ce crime. Le meurtre est présenté comme une fatalité — point de vue partagé plus tard par la coupable. Claire allait vers le crime dans le noir de son existence folle, et si elle n'avait pas tué Marie-Thérèse, elle aurait tué quelqu'un d'autre. La fin est réservée à la maniaque, Claire Bousquet-Lannes. Elle se souvient des futilités, des repas servis par la morte, en particulier de la viande en sauce après laquelle elle vomissait. En écoutant cette interview «authentique» on a presque l'impression que la viande en sauce qu'on mange souvent et qu'on n'aime pas pourrait bien suffire pour tuer un homme. (Le titre du livre donne la clé à ce problème. La menthe anglaise était, dans le jardin de Claire, sa fleur favorite qui est devenu dans son esprit le contraire de la viande en sauce, et qu'elle appelait par contamination significative l'amante anglaise.) En fait c'est l'amour malheureux pour l'agent de Cahors qui est le motif le plus profond — et le plus présent — du déséquilibre mental de Claire. Elle aimait son agent à la folie. Ils ont vécu deux années ensemble et puis, un jour, il a menti. «Ma route est allée vers ce crime» (p. 188).

Le crime couvait en elle depuis vingt ans peut-être. L'auteur a choisi, dans l'existence de l'héroïne, le moment crucial pour mettre devant les yeux du lecteur les quelques fatras qui, à la manière d'une goutte d'eau qui ne cesse de tomber, finissent par faire déborder le vase. La fin reste cependant ouverte. Claire, après avoir apparemment dit tout ce qu'elle avait à dire, s'écrie: «Moi, à votre place j'écouterais. Ecoutez-moi» (p. 195).

Le décalage est poussé encore plus loin dans *Détruire, dit-elle* (Les Éditions de Minuit, 1969). Le procédé de décalage auquel recourt Marguerite Duras dans ce roman peut être comparé à celui mis au point par Michel Butor dans *Les Degrés* (1960). Dans la deuxième partie du livre de Butor, le je-narrateur de la première partie, Pierre Vernier, confie l'enregistrement des événements à son neveu, Pierre Eller qui doit s'efforcer de voir les choses du point de vue de son oncle. Le centre de la troisième partie est Henri Jouret, un autre oncle de Pierre Eller. Cependant, à l'instar des *Degrés* construits sur la succession des trois pronoms personnels (je — tu — il), *Détruire, dit-elle* est présenté par un narrateur objectif qui se nomme et qui avoue qu'il décrit les événements et les personnages non pas de son point de vue, mais de celui d'un autre. Les deux — le personnage-écrivain et le personnage-narrateur — figurent dans le livre.

Cinq personnages peuplent ce roman, dont l'action se déroule dans un hôtel isolé du monde, plus probablement dans une maison d'aliénés, où règnent le calme et le silence. L'hôtel est habité par des malades: Stein, Max Thor, Alissa Thor, sa femme, et Élisabeth Alione, que viendra chercher son mari,

Bernard Alione. Les autres clients n'existent pas. Des joueurs de tennis qu'on entend, des jeunes gens des environs, sont moins qu'une ombre. Il n'y a ni infirmières, ni médecins. C'est sur cette scène vide que se dessine le drame du désir, de la convoitise de posséder, et de la frustration menant à une destruction totale. «Personnages qui sont tous présents et en même temps — ce qui se passe, ce qui est écrit, l'est à chaque instant non plus du point de vue d'un seul, comme dans le roman traditionnel, mais de celui de tous. *Détruire, dit-elle* réussit le tour de force de rendre littéralement la simultanéité des consciences.»³⁹

La simultanéité des consciences dont parle Madeleine Chapsal, découle avant tout du décalage des consciences, d'une saisie simultanée de quatre consciences différentes. Il s'agit de Stein, de Thor, d'Alissa et d'Élisabeth. Un qui pro quo psychologique, souligné encore davantage par la similitude physique des deux juifs, Thor et Stein, et des deux femmes, Alissa et Élisabeth. On analyse un sentiment, non pas un individu. Voilà pourquoi le personnage-écrivain est libre de faire usage de n'importe quel protagoniste grâce à la similitude, voire à l'identité, de leurs problèmes. Si Stein parle de l'amour de Thor au lieu de Thor et en même temps en son propre nom, c'est qu'il parle d'un sentiment qu'il connaît de sa propre expérience, qu'il est en train de vivre, au même endroit, au même moment :

«Stein se rapproche, il pose sa tête sur les jambes nues d'Alissa. Il les caresse, il les embrasse.

— Comme je te désire, dit Max Thor.

— Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime» (p. 42).

On sait cependant que Thor aime Élisabeth Alione. Mais on se comprend l'un l'autre. À la place des drames de jalousie, une harmonie complète :

— Nous faisons l'amour, dit Alissa, toutes les nuits nous faisons l'amour.

— Je sais, dit Stein. Vous laissez la fenêtre ouverte et je vous vois.

— Il la laisse ouverte pour toi. Nous voir (p. 52).

Le parallélisme de l'élément féminin (Alissa et Élisabeth) et masculin (Thor, Stein) est marqué dans cet amour à quatre par une différente organisation graphique (p. 53—65). Alissa et Élisabeth sont allongées dans le parc au soleil. Thor et Stein les regardent par la baie vitrée de la salle à manger. Pendant les douze pages qui suivent, les mots échangés entre les deux femmes avec le commentaire du personnage-narrateur, sont écrits sur toute la longueur de la ligne, tandis que la partie de cet extrait qui a trait aux deux hommes, ne couvre que la deuxième moitié de la ligne. On obtient ainsi des blocs nettement séparés.

L'héroïne principale est Élisabeth Alione, une femme mariée et malheureuse. L'amour qu'elle a eu pour un jeune accoucheur de Grenoble est selou toute probabilité la raison de sa présence dans l'asile (c'est la mort de son bébé qui en est la cause immédiate). Ici, c'est Thor qui la fait penser à son amour (elle dit Stein à Alissa en voulant dire Thor). Thor lui aussi a prononcé le nom d'Élisabeth dans la nuit (dans la tendresse et le désir comme le fait remarquer sa femme Alissa). Ainsi tous les quatre sont liés l'un à l'autre par ces liens

³⁹ Madeleine Chapsal, «Le plus beau sujet de Marguerite Duras», in *Express*, N° 925, 1969, p. 102.

amoureux, mystérieux et difficiles à comprendre. Arrive un intrus, Bernard Alione, qui vient chercher sa femme pour l'emmenager :

— Que se passe-t-il ? demande Bernard Alione.

— Nous sommes tous dans cet état, explique Stein, tous les quatre (p. 112).

Son arrivée met fin à cette aventure commune, mais celle-ci n'est pas terminée. Après le départ des Alione, les trois qui restent projettent de rejoindre la malheureuse et son mari qui ne la comprend pas pendant leurs vacances dans le Sud. Est-ce qu'ils se rencontreront encore une fois, le soir dans la rue, ou dans un café, quelque part en Espagne ? Les fins ouvertes de ses livres permettent à Marguerite Duras d'intégrer le futur dans le récit. Il est vrai que celui-ci est hypothétique, mais le passé, lui, est-il clair ? Le passé tire toute son importance de ce qu'il a d'indispensable pour le moment actuel du récit. De plus, il est présenté sous des aspects qui mettent en doute son incontestabilité historique. C'est un passé ouvert. L'auteur, dans sa perspective, renonce à en parler avec autorité. Prenons les motifs de la maladie de Mme Alione. Elle prétend que le jeune docteur qu'elle a aimé à Grenoble est mort. Elle lie vaguement son amour à la mort de son enfant quand elle le mettait au monde (un châtement ?). Son mari ne voit dans la mort du bébé qu'un accident, et prétend que le docteur est toujours sain et sauf. On ne sait pratiquement rien sur Stein et les Thor.

Quelle est la perspective de *Détruire*, dit-elle avec la fiction d'un roman sur le roman et réalisant le décalage que nous nous proposons d'analyser ? La scène initiale s'ouvre sur l'image d'une femme avec un livre devant elle et prenant des pilules à chaque repas (point de vue du narrateur objectif). Il y a six jours qu'elle est arrivée (indication temporelle relative donnée par le même narrateur objectif). L'optique jusque-là neutre s'individualise d'un coup grâce à la remarque qui signale l'attitude d'un acteur :

« Quelqu'un téléphone.

La première fois elle était dans le parc. Il n'a pas écouté le nom. La deuxième fois, il l'a mal entendu » (p. 11).

Dans le texte, on en est donc au troisième coup de téléphone (donné par Bernard Alione à sa femme). Les mentions des conversations précédentes sont faites par un homme qui regarde cette femme, qui la suit, qui s'intéresse à elle, depuis le temps qu'elle se trouve dans cet hôtel. On a l'impression de quelqu'un qui n'est pas impassible devant les conversations téléphoniques de la femme. Ce quelqu'un est le personnage-narrateur qui regarde pour le personnage-écrivain. Le narrateur est Stein, l'écrivain est Thor. Mais Thor n'est pas capable d'écrire : « Car tout se passe, ici, comme si je comprenais qu'on puisse... — il sourit les yeux fermés — chaque nuit, depuis que je suis arrivé dans cet hôtel, je suis sur le point de commencer... je n'écris pas, je n'écrirais jamais... oui, chaque nuit change ce que j'écrirais si j'écrivais » (p. 38—39). Son écriture ratée ferait la joie des psychanalystes : « Il y a dans cet hôtel quelque chose qui me trouble et qui me retient. Je reconnais mal. Je ne cherche pas à reconnaître mieux. D'autres pourraient dire qu'il s'agit de désirs très anciens, de rêves faits dans l'enfance (...) » (p. 38). C'est ainsi que le décalage qui en résulte est un double-twist de la perspective narrative. Analysons pour le démontrer un extrait révélateur qui prouve que *Détruire*, dit-elle est sans aucun doute le livre rêvé par Max Thor, quoique celui-ci ne l'écrive pas :

- Ainsi il y aurait à dire sur les tennis? demande Alissa.
- Oui. Sur les tennis qui sont regardés.
- Par une femme?
- Oui. Distraite.
- Par quoi?
- Le néant.
- Sur les tennis déserts, la nuit, continue Alissa, y aurait-il à dire aussi?
- Oui.
- On dirait des cages, rêve Alissa. Inventerais-tu dans ton livre?
- Non. Je décrirais.
- Stein?
- Non. Stein regarde pour moi. Je décrirais ce que Stein regarde (p. 47).

Quelles sont les idées principales qu'on peut y trouver? a) L'identité du sujet et du personnage principal: une femme regarde les tennis, c'est Élisabeth, à qui — on le sait — Max Thor s'intéresse pour des raisons «littéraires». b) L'opposition des jours et des nuits qui rythme la progression du récit, les moments de détente et de tension qu'on distingue dans *Détruire*, dit-elle. c) Le refus d'inventer sous le prétexte de décrire ce que voit un autre (la vision «authentique» intimement liée au procédé de décalage dans notre conception).

Est-ce Stein qui écrit? («Stein écrira, dit Alissa. Alors nous n'avons pas besoin d'écrire» p. 46.) Est-ce la tentative toujours renouvelée de Thor? (Alissa à Thor: «Où en est-tu dans ce livre?») Et la réponse: «Dans des préambules sans fin» p. 48.) Ce qui importe dans *Détruire*, dit-elle, cependant, ce n'est pas la fiction du roman sur le roman, mais la prise simultanée et authentique des consciences, rendue possible par le décalage effectué dans le livre. Remarquons enfin que la «nouvelle sensibilité»⁴⁰ chez Marguerite Duras, dont parle R.-M. Albérès, doit beaucoup à cette symbiose de perspectives, à l'instar de la froideur de l'«école du regard».

Dans *Détruire*, dit-elle on trouve également le «décalage» d'âges (rencontré pour la première fois dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*): «Il y a deux ans lorsqu'elle est arrivée chez moi, une nuit, Alissa avait dix-huit ans,» dit Max Thor (p. 63). Un peu plus tard, toujours à Stein au même sujet:

- Quel âge a Alissa? demande Stein.
- Dix-huit ans.
- Et lorsque vous l'avez connue?
- Dix-huit ans (p. 134).

La répétition de «dix-huit ans» signifie, dans la bouche de Thor, que celui-ci se rend compte d'un amour naissant pour Alissa chez son interlocuteur. Pour Stein, comme pour lui, Thor, il y a deux ans, Alissa doit être également jeune, avoir le même âge, dix-huit ans. Mais qu'importe-t-il, l'âge, si l'on aime? «Dans la chambre, dit lentement Stein, dans la chambre Alissa n'a plus d'âge» (p. 63). Le même jeu avec le temps, dans *Détruire*, dit-elle, comme avec les consciences individuelles. Chacun pour tous, tous pour chacun. La question qui suit est posée par Mme Alione:

⁴⁰ R.-M. Albérès, *Le roman d'aujourd'hui (1960—1970)*, Albin Michel, Paris 1970, p. 186.

— (...) D'habitude vous allez à la mer?

— Non, dit Stein.

— Nous traversons les plages l'été, dit Max Thor, mais nous ne nous arrêtons pas.

(...)

— Mais... vous vous connaissez depuis longtemps alors?

— Depuis quatre jours, dit Alissa (p. 83—84).

Le «longtemps» de Mme Alione se trouve en opposition aux «quatre jours» d'Alissa. Alissa ne parle pas de Thor, mais du temps depuis lequel elle connaît Stein — à partir de son arrivée à l'hôtel. Stein à son tour se mêle à la conversation au lieu de Thor, il s'identifie à Thor dans son rapport à Alissa, et c'est lui qui cause ce «malentendu».

Nous avons classé *Détruire, dit-elle* dans la même catégorie que *L'Amante anglaise*, en nous basant sur le décalage que ces deux ouvrages ont en commun. Si l'on choisissait un autre critère, le degré de dépouillement et d'ambiguïté par exemple, il faudrait classer ce récit à côté de *Moderato Cantabile*, *Abahn Sabana David* et *L'Amour* qui sont tous présentés par un narrateur objectif. Il pourrait paraître que la perspective objective employée dans la plupart des romans de la période des recherches, et qui reste la base de la structure épique dans l'œuvre romanesque tout entière de Marguerite Duras, est le mieux appropriée pour permettre à la romancière de mener sa tentative d'éviter l'explicite jusqu'au bout. On voit néanmoins que la fiction d'un roman sur le roman n'est pas incompatible avec celle-ci. C'est valable tant pour le procédé de décalage que pour celui de la distanciation.

Distanciation

Tous les éléments typiques de la manière durassienne analysés jusqu'ici — la durée, l'arrière-plan et le décalage — aboutissent au quatrième que nous avons défini sous le terme de distanciation. Nous avons déjà employé ce terme pour décrire le procédé qui permet à l'auteur de garder ses distances dans le texte. Nous avons vu aussi que l'arrière-plan, comportant un message indirect, pouvait servir à la distanciation du sujet.

Mais l'arrière-plan (rappelons *Moderato Cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*, et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*) complète l'action directe (toujours une histoire d'amour) et est évoquée par celle-ci. Ici, nous appelons la distanciation le procédé qui met en relief ce message indirect, et qui débanalise un thème de caractère social. C'est sur l'exemple du *Vice-consul* (1966) et d'*Abahn Sabana David* (1970) que nous tenterons de l'illustrer.

Le *Vice-consul* (Gallimard, 1966) est l'histoire d'une mendicante cambodgienne «vécue par moi, lorsque j'étais enfant» et «qui m'a accompagnée toute ma vie»³¹ pour employer les paroles de Marguerite Duras elle-même. La peinture de la misère de tout un continent, le plus peuplé du monde, trouve son antipode dans le personnage d'Anne-Marie Stretter, la femme de l'ambassadeur français à Calcutta. Jean-Marc de H., ancien vice-consul de Lahore, un autre re-

³¹ Marguerite Duras à Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», in *Synthèses*, août-septembre 1967, N° 254/255, p. 46.

présentant du bien-être européen, devient un révolté, un fou qui agit contre toutes les règles, et ce qui pire est, contre ses propres intérêts. Le vice-consul est le condamné, le bouc émissaire, chez qui l'antagonisme de ces deux mondes, de celui de la misère et de celui de la richesse, atteint son point d'explosion. Le personnage du vice-consul représente, comme le montre Jean-Louis Bory, le lien entre la paysanne cambodgienne écrasée par une faim inimaginable et le désespoir de la femme qui vit dans l'aisance, donc entre les «deux extrémités de la condition humaine». ⁴² Le livre se compose de deux lignes parallèles, dont la première est concentrée sur la rencontre du vice-consul avec Mme Stretter, et la seconde est imaginée par un des amis de Mme Stretter, l'Anglais Peter Morgan. C'est par l'indépendance de ces deux lignes de l'action que *Le Vice-consul* diffère des ouvrages caractérisés par le rôle actif de l'arrière-plan. Quelle est la fonction de ce parallélisme? A notre avis, c'est précisément le dernier moyen d'éviter l'explicite mis au point par Marguerite Duras, à savoir la distanciation.

Le point de départ est la longue marche de la jeune Cambodgienne, enceinte et chassée par sa famille de sa plaine natale de Tonlé-Sap. Au bout de dix ans peut-être elle arrive à Calcutta. Elle perd tout ce qu'on peut perdre, pendant ce temps, en particulier sa mémoire. La faim l'a rendue folle. Son histoire, inventée par Morgan qui veut écrire un livre sur la mendicante, est un mélange curieux du point de vue du narrateur objectif et du monologue intérieur de la malheureuse. Les changements de perspective sont marqués par l'alternance des pronoms personnels qui a fait ses preuves dans les romans antérieurs. Les transitions sont brusques, comme d'habitude, sans aucune préparation: «Elle dort: Je suis quelqu'un qui dort» (p. 18). Les passages d'une ligne à l'autre sont nettement coupés. Le lien sur le plan structural est Peter Morgan. Celui-ci est le narrateur dans une partie du livre (l'histoire de la mendicante), et l'acteur dans l'autre (l'histoire du vice-consul). C'est lui qui, après avoir cessé d'écrire, se lève et observe la mendicante devant la résidence de l'ex-vice-consul de France qui est venu de Lahore.

Les deux lignes de l'action sont construites sur un mystère. L'un est le passé réel de la mendicante avant son arrivée à Calcutta. L'autre est la chose terrible que le vice-consul a faite à Lahore et qui lui a valu une suspension immédiate. «On a d'abord cru, explique l'ambassadeur, que c'était un farceur, un maniaque du revolver et puis il a commencé à crier la nuit... et puis il faut bien le dire, on a trouvé des morts dans les jardins de Shalimar» (p. 41). Est-ce la folie? Est-ce possible de trouver l'explication de ce comportement dans quelques irrégularités de la vie du vice-consul? La tante de Jean-Marc de H. refuse dans sa lettre (faisant partie de la perspective du narrateur objectif qui narre l'histoire du vice-consul) de remonter à l'enfance de celui-ci pour trouver les causes de cette conduite. Il faut chercher à Lahore, écrit-elle, sans pour autant refuser à son neveu certaines dispositions. Le vice-consul donne son point de vue lorsqu'il s'entretient avec le directeur du cercle européen. De ces conversations on apprend la propulsion au vandalisme du vice-consul qui a marqué sa vie précédente (c'est le «bonheur gai» à Montfort, et les lampes cassées dans sa maison déserte de Neuilly).

⁴² Jean-Louis Bory, «Le jeu des regards (*Le Vice-consul* par Marguerite Duras)», in *Le Nouvel Observateur*, N° 66, 1966, p. 34.

Le point culminant de l'histoire du vice-consul est la réception à l'ambassade française de Calcutta. Le vice-consul qui est l'un des invités parle à Mme Stretter de l'amour qu'elle lui inspire. Leur rencontre n'aboutit à rien. Est-ce encore une possibilité ratée? Les deux, le vice-consul et l'ambassadrice, sont condamnés au malheur. Ils se rencontrent dans la salle, aux yeux de tous. Le drame intime de leurs existences se déroule en public. Quels sont les moyens employés dans le but de ne pas se rapprocher d'une manière dangereuse de cette intimité, de «distancier» cette scène intime? Il faut mentionner l'emploi intéressant d'un pronom dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici. C'est le pronom «on», le plus fréquent de tous auquel on recourt pour raconter la soirée chez Anne-Marie Stretter.

D'abord, le pronom «on» est utilisé tout à fait normalement, il paraît au lecteur entièrement à sa place, il ne lui paraît nullement suspect: «Le vice-consul a un regard difficile à supporter. On dirait qu'il attend de la douceur (...)» (p. 140). Cependant, l'effet que Marguerite Duras sait tirer de l'emploi de ce pronom est de le mettre en relief et de lui prêter une véritable valeur universelle. Dans cette application, le pronom «on» est en général mis à la ligne. L'impersonnalité du récit s'en voit augmentée, la saisie du milieu, avec son atmosphère, est d'un anonymat total qui remplace l'ensemble des vues fragmentaires et individuelles:

«On dit: Vous avez vu?»	«On demande:»	«On pense:»
«On voit:»	«On songe:»	«On entend:»

Le «on» l'emporte sur les autres pronoms sporadiques. En outre, on recourt à d'autres expressions de valeur universelle (quelques-uns, une personne, etc.). Le lecteur a l'impression de se trouver quelque part au milieu d'hommes sans apercevoir leurs visages (rappelons le repas servi dans la maison de Mme Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*, où le milieu est également «creux»). Les cas ne sont pas rares où l'on est tenté de remplacer les expressions de valeur universelle par des noms propres, par celui de Mme Stretter ou de l'un de ses amis favorisés Charles Rossett, par exemple. Toujours est-il que de telles substitutions — correctes ou fausses, peu importe — modifieraient, par leur caractère implicite, radicalement l'atmosphère de la scène.

A la fin, les deux lignes de l'action se confondent pour faire une seule. Morgan ne veut pas écrire simplement l'histoire de la Cambodgienne, il désire aussi incorporer dans son récit le personnage de l'autre femme, Anne-Marie Stretter. Après la réception à l'ambassade, Mme Stretter part avec ses intimes, dont Peter Morgan, pour les îles. La mendicante les suit, et Morgan parle du livre qu'il est en train d'écrire:

— Elle serait à Calcutta comme un... point au bout d'une longue ligne, de faits sans signification différenciée? Il n'y aurait que... sommeils, faim, disparitions des sentiments, et aussi du lien entre la cause et l'effet?

— Je crois que ce qu'il veut dire, dit Michael Richard, c'est plus encore, il voudrait ne lui donner d'existence que dans celui qui la regarderait vivre. Elle, elle ne ressent rien (p. 182).

La perspective du livre où ce projet est réalisé dépasse cependant le point de vue de Peter Morgan. Donc, une perspective semblable à celle qu'on a employée dans *Le Marin de Gibraltar*, à cette différence près que le narrateur

objectif remplace le narrateur subjectif. Les destins des deux femmes dans *Le Vice-consul* sont liés l'un à l'autre par le malheur. Sur le plan formel, il est intéressant de remarquer qu'Anne-Marie Stretter est la seule dans le segment narratif (histoire du vice-consul) qui a le droit au monologue intérieur, réservé dans le segment fictif (histoire de la mendiante) à la petite Cambodgienne. C'est quand elle est aux îles, malheureuse elle aussi, entourée de ses amis, avec la mendiante derrière la grille du parc de l'hôtel: «Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse (...)», un monologue qui n'est pas prononcé à haute voix, suivi d'une remarque du narrateur: «Elle sait qu'ils sont tous là (...)» (p. 198). (Remarquons l'alternance des pronoms personnels «je» — «elle», identique avec celle que nous avons trouvée dans le récit de Morgan.)

Et maintenant — où est la mise en relief du message indirect dans *Le Vice-consul*? Qu'est-ce qui l'emporte dans le livre — la rencontre de Jean-Marc de H. avec Anne-Marie Stretter, ou la misère du peuple indigène par suite, entre autres, de l'exploitation coloniale? Les deux thèmes, on le sait bien, sont chers à la romancière. Leur présentation simultanée nous place devant un problème dont la solution doit être cherchée dans le scénario du film le plus célèbre de Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (Gallimard, 1960).

Il suffit que l'homme de notre temps lise le nom de Hiroshima pour qu'il se rappelle les horreurs de la guerre atomique. Il paraît qu'il n'y a rien à ajouter. Marguerite Duras ne l'ignore pas, et c'est pourquoi elle tente de présenter cette horreur tragique sous un autre angle. Elle veut la «distancier» pour le débanaliser. Des deux histoires dont le scénario se compose, celle de la ville morte et celle de l'amour entre la Française qui y est venue pour tourner un film sur Hiroshima et un Japonais qui y vit, le choix est clair:

«Toujours leur histoire personnelle, aussi courte soit-elle, l'emporte sur HIROSHIMA.

Si cette condition n'est pas tenue, ce film, encore une fois, ne serait qu'un film de commande de plus, sans aucun intérêt sauf celui d'un documentaire romancé» (p. 4).

La même attitude est valable, à notre avis, pour *Le Vice-consul*. C'est l'aventure du vice-consul qui est indépendante et qui l'emporte, mais en même temps c'est l'histoire de la mendiante, avec toute la misère du continent asiatique qu'on ne pourra plus oublier après la lecture, si marginale que ce thème puisse paraître.

Dans *Hiroshima mon amour* on trouve encore la même distanciation obtenue par l'alternance des pronoms personnels comme dans *Le Vice-consul*. On la trouve dans ce que Marguerite Duras elle-même appelle le «dialogue intérieur», ayant pour tout accessoire la glace dans laquelle la Française se regarde en parlant à son amant mort, un officier allemand fusillé peu avant la fin de la guerre à Nevers:

«Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand...

Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons.

Elle n'est jamais allée en Bavière. (*Elle se regarde dans la glace.*)

Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour.

Tu n'étais pas tout à fait mort.

J'ai raconté notre histoire.

Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu» (p. 90).

Il semble que c'est la prise de conscience qui dicte ici le passage de «elle» à «je». Ce n'est qu'après s'être adressée à son amant mort, dans ce dialogue intérieur, qu'elle recourt à la première personne du singulier. L'Allemand se sert de «nous». Le cadre (le dialogue intérieur) est un procédé de distanciation. Le passage de la troisième personne à la première dans le cadre de ce dialogue cependant a pour effet une gradation évidente de la puissance émotive du dialogue. (Quant aux temps utilisés, la femme emploie le passé composé et l'imparfait — ce qui est entièrement logique aussi longtemps que la troisième personne ne se transforme pas en «je». Le futur employé par l'homme donne à ses mots une marque d'authenticité. C'est probablement la promesse de l'Allemand que la femme a retenue.)

La distanciation du message se rapproche de l'hermétisme dans *Abahn Sabana David* (Gallimard, 1970). Les deux lignes du récit (ce qui se passe dans la maison d'Abahn, et ce qui se passe en dehors de celle-ci) y sont séparées par des coordonnées spatiales. Dans la maison d'Abahn il n'y a que trois personnes: Abahn, David et Sabana (éventuellement quatre après le dédoublement d'Abahn, avec Abahn II). En dehors, il y a «Staadt», avec les Portugais, les marchands, Jeanne, et Gringo. C'est ce qui se passe en dehors de la maison, dont on ne sort pas, dans un pays probablement troublé par les problèmes sociaux, économiques et politiques, que la romancière veut nous présenter dans ce livre. Au lieu d'une histoire plus concrète, plus réelle, qui ne serait qu'un autre «livre de commande» — ce mythe hermétique à la Swift qui offre plus d'intérêt qu'une critique romancée.

Le narrateur objectif reste un simple commentateur, un observateur impassible qui s'applique scrupuleusement à maintenir l'atmosphère étrange qui caractérise l'ouvrage:

«La nuit vient. Et le froid.

Ils sont sur le chemin blanc de gel, elle une femme, lui un jeune homme. Arrêtés, ils regardent vers la maison» (p. 7).

Le commentaire se limite aux faits extérieurs de caractère général (nuit, froid), à la présentation des personnages aussi peu précis que possible (un homme, une femme — qui deviendront plus tard David et Sabana, sans que leurs noms apportent quelque chose de nouveau à leur caractéristique vague) et aux gestes que ces personnages font, au décor (une maison) qui est anonyme, froid, voire abstrait. Rarement, sans céder sa place à personne d'autre, le narrateur objectif organise les coordonnées à partir d'un personnage, par exemple d'Abahn qui observe Sabana, venue dans sa maison avec David: «Elle ne voit pas qu'il la regarde, arrêtée à la sortie de l'autre pièce» (p. 45). On juge des faits intérieurs selon leurs manifestations extérieures: «On dirait que la fatigue du juif grandit» (p. 14). De là on n'est pas loin, en dépit de l'impassibilité de la narration, de l'établissement d'un modeste contact avec le lecteur: «Les yeux de David se levèrent vers Abahn. On voit leur couleur, le bleu des yeux de David est clair, mêlé de blanc» (p. 57).

Le thème de ce roman? C'est un mélange du réel et de l'imaginaire, dont l'idée principale est la défense de l'humanisme et la condamnation de tout système réactionnaire qui opprime les travailleurs symbolisés par David et les «juifs». L'action du roman qui dure une seule nuit peut être condensée dans le mûrissement de David, maçon et partisan fidèle de Gringo, venu dans la maison d'Abahn pour lui faire savoir que celui-ci doit mourir le matin, sur

l'ordre de Gringo. Il arrive accompagné de sa femme, Sabana. L'ouvrier est chargé de garder le juif jusqu'à l'arrivée de Gringo. Quelles sont les raisons de la condamnation du juif? Celui-ci reçoit un sosie qui s'appelle Abahn lui aussi. Ce Juif errant éternellement persécuté est mort maintes fois déjà dans le passé, et plus récemment dans les chambres à gaz. D'une part, Abahn est le représentant de tous les persécutés à Staadt, d'autre part il semble être le symbole d'une résistance au régime de Gringo parce qu'il insinue le doute aux âmes des autres, en particulier dans celle de David. Une partie assez importante est réservée dans le roman à la perspective d'Abahn (p. 78—83), lorsque celui-ci se met à lire ses notes sur David, sur Gringo, sur le chantier où David travaille, sur les machinations de la Société Immobilière qui emploie David et d'autres maçons et qui les exploite comme main-d'œuvre étrangère ne jouissant pas de la même protection des lois que les ouvriers originaires du pays. L'existence de ces papiers est l'une des causes de la persécution d'Abahn — venu on ne sait d'où — par Gringo, démagogue du monde ouvrier, mais servant en fait les «marchands», véritables maîtres du pays. David a parlé au juif, sur le chantier, et, réveillé par celui-ci de sa léthargie d'automate qui travaille sans penser, refuse à la fin de laisser entrer Gringo qui, devant cette solidarité, s'enfuit, impuissant.

Les personnages sont vagues, presque dépourvus de leur identité. Qui est Sabana? La femme de David, mais David a une autre femme encore, c'est Jeanne. Est-ce que les deux femmes symbolisent la lutte intérieure de David, dans laquelle Sabana représente cette part de la conscience de David qui pense et qui s'interroge, tandis que Jeanne peut être envisagée comme la part la plus rétrograde de son être, la plus attachée à Gringo? On sait que Sabana part avec David et Abahn (le trio du titre), tandis que Jeanne reste.

Les contours indécis de l'individualité des personnages de ce récit hermétique et ambigu sont soulignés encore davantage par le fait que ceux-ci deviennent de simples porteurs d'idées qui quelquefois appartiennent aux autres. Ce procédé peut paraître analogue à celui de *Détruire, dit-elle*, mais tandis que dans ce roman-là on pouvait substituer une conscience masculine ou féminine à l'autre, dans *Abahn Sabana David* c'est Abahn qui visiblement dépasse par son point de vue les autres acteurs. Voici de quelle perspective il parle à la place de David: «J'ai répété ce que le juif a dit dans le café, continue Abahn. Gringo m'a demandé. J'ai répété. Gringo a dit ce qu'il fallait mettre dans le rapport ce n'était pas ce que le juif avait dit dans le café mais autre chose. Autre chose de plus simple. Il fallait mettre dans le rapport ce que le juif voulait dire et non pas ce qu'il avait dit dans le café» (p. 60). Le perspective d'Abahn paraît dépasser celle du narrateur. D'où sait-il ce dont il parle? Lit-il la pensée secrète de David qui, à ce moment-là, dort devant lui et Sabana à laquelle il arrive aussi de parler en nom de David? A-t-il simplement épié le maçon après leur rencontre tellement dangereuse pour le juif? Est-ce qu'il sait plus que le narrateur objectif lui-même? La seule réponse est toujours ce souci de distanciation que le moyen employé permet de satisfaire.

L'étrangeté de l'ouvrage se reflète aussi dans la perspective temporelle. Les données temporelles sont relatives et leur valeur a un caractère plutôt symbolique. Abahn est arrivé à Staadt «il y a six mois» (p. 9), mais cette indication ne signifie rien de plus qu'un certain temps, elle représente la notion de passé. Voyons un autre exemple: «Sale juif! sale chien! je t'apprendrai qu'un révolu-

tionnaire ne doit désespérer de personne! encore six mois et David t'aurait abattu sans la moindre hésitation, toi et tes chiens!» (p. 145). Dans cette plainte de Gringo découragé devant la porte de la maison d'Abahn, vers la fin du livre, la durée de six mois elle aussi n'est que symbolique. Le temps figure seulement comme un facteur qui fait mûrir — rappelons ce qu'est devenu David au cours d'une seule nuit, dans laquelle ont été condensés les «six mois» qui l'avaient précédée. Enfin, Marguerite Duras n'hésite pas à miner la notion de temps dans le roman de sorte qu'on n'emporte du livre qu'une impression de durée, sans pouvoir en définir l'essence:

— C'était quand? demande David.

— Toujours, dit le juif, maintenant (p. 102).

Cette unité dialectique de la durée et du moment précis du présent est exprimée dans le roman par un des moyens caractéristiques du style de Marguerite Duras, à savoir par la répétition:

— Il rêve, dit Sabana.

— De quoi?

— Du ciment et des chiens.

(...)

— Mille ans? dit le juif à David.

(...)

— Mille ans, répète David.

— Mille mille ans? continue le juif.

(...)

— Mille mille ans, répète David (p. 53).

Le rêve de David débouche dans cette existence millénaire qui dépasse son expérience personnelle, qui contient celle de tous les maçons de Staadt avant David, exploités comme l'est David par la Société Immobilière ou celle qui l'a précédée.

En guise de conclusion

Toute perspective narrative, on le sait bien, doit résoudre le problème de l'intégration du monde extérieur avec ses dimensions temporelle et spatiale. L'intégration de ces deux aspects est liée, à son tour, à la situation des personnages, c'est-à-dire à leur place dans le monde aussi bien que dans le texte. Si nous avons examiné les modalités de la dimension temporelle, cela ne veut pas dire que nous ignorons le fait que celle-ci ne représente qu'un des multiples aspects de la perspective narrative. Avant de procéder au résumé, il serait utile de jeter un coup d'œil sur la présentation des lieux, des choses et des événements liée à celle des personnages dans les romans de Marguerite Duras.

Les personnages durassiens ne touchent pas le lecteur par leur destin malheureux (Anna Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*, ou la femme dans *L'Amour*), mais l'objectivité avec laquelle ils sont présentés n'exclut pas toute sympathie, toute pitié (Maria dans *Dix heures et demie du soir en été*, la bonne du *Square* ou Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-consul*). Dans les romans de Marguerite Duras les personnages sont en général peu nombreux,

leur histoire est comprimée dans un espace étroit et dans une tranche du temps bien courte. L'homme y paraît condamné au malheur, à la solitude, et ce n'est qu'exceptionnellement qu'il se rend compte de la force d'une collectivité (*Un Barrage contre le Pacifique*, *Abahn Sabana David*). Le clair-obscur de la perspective narrative, incorporant les personnages aux contours vagues et dont la place dans le monde n'est pas clairement définie, comprend également la présentation du milieu dans lequel les personnages se meuvent.

L'action se passe le plus souvent dans un milieu neutre — dans un bar, sur une plage, dans un square, dans les rues, dans les hôtels de voyageurs. Les objets sont esquissés avec une objectivité extrême, indépendamment s'ils sont peints par un narrateur objectif ou par un je-narrateur. Les objets, ainsi que les événements, ne sont pas dévoilés par les acteurs du drame, mais le narrateur peut organiser l'apparition de ceux-ci à partir du protagoniste (*Les Impudents* et *Dix heures et demie du soir en été* en sont les cas les plus caractéristiques). Ce manque de précision est entraîné par l'action dénudée et se trouve en conformité avec la tendance à la présentation indirecte réalisée dans la perspective narrative.

Le lieu de l'action ne se laisse souvent localiser que très vaguement. On sait d'ailleurs que ce lieu, de même que les conditions sociales et historiques, n'est pas tellement important parce que l'auteur n'a pas l'ambition de faire une anatomie sociale ou psychologique. Son choix est cependant significatif. Ce n'est pas par hasard que deux romans importants de Marguerite Duras (*Un Barrage contre le Pacifique* et *Le Vice-consul*) sont situés en Asie. Les souvenirs d'enfance y sont sans doute pour beaucoup, mais ce continent n'est-il pas celui qui, après la Seconde Guerre mondiale, a connu le plus de changements et presque toutes les guerres qui ont eu lieu depuis? Et n'est-ce pas la misère (ou la faim) qui est la cause de tout le mal? *Les Impudents*, *La Vie tranquille* 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. Il est impossible de déterminer le lieu de l'action de *L'Amour*, du *Ravissement de Lol V. Stein*, d'*Abahn Sabana David* et du *Square*. L'action de *L'Amour* se déroule sur une plage non loin de S. Tahla, celle du *Ravissement de Lol V. Stein* à T. Beach et à S. Thala, celle d'*Abahn Sabana David* à Staadt, lieu fictif dont le nom rappelle l'expression allemande pour une ville, mais Staadt est un pays, un État, le monde entier en dernier ressort, puisque sur n'importe quel point de globe les conditions dont souffre Staadt peuvent se produire. Dans *Le Square* on parle d'une «ville», d'un «pays», en évitant scrupuleusement toute indication géographique. Dans *Détruire*, dit-elle on est quelque part en France, selon toute probabilité, sans savoir quoi que ce soit sur la localisation et la destination de l'hôtel, dans lequel l'action se passe. Chez Marguerite Duras l'espace (la coordonnée horizontale) est aussi ouvert que le temps (la coordonnée verticale) dans la structure du récit.

La contribution personnelle de Marguerite Duras au renouvellement de la perspective narrative et temporelle peut être ramenée au maniement des différents moyens permettant d'éviter l'explicite dans le récit. La romancière recourt en principe à la technique de vue indirecte, dont les aspects caractéristiques sont les suivants: 1. L'exploitation de la durée, quand l'auteur

s'attarde au récit de quelques jours ou même de quelques heures — une durée qui engloutit le passé et l'avenir. 2. L'emploi de l'arrière-plan qui est souvent porteur de message. 3. Le décalage qui détermine la place de l'auteur dans le récit et qui permet de présenter les personnages tels qu'ils sont vus par les yeux des autres. 4. La distanciation en tant que procédé qui rend possible à l'auteur de garder ses distances dans le texte aussi bien que de débanaliser le sujet par la distanciation de celui-ci.

Pour l'action, la romancière choisit de préférence un milieu vague, abstrait, tout en sachant cependant conserver l'écho des relations sociales et politiques qui existent dans le monde d'aujourd'hui.

La perspective narrative se compose a) d'éléments qui reflètent l'action directe, accompagnée en général de données temporelles précises, et b) d'éléments qui évoquent l'action indirecte, passée ou parallèle. Conformément à cela il faut distinguer dans le récit: 1. Le temps immédiat qui n'est pas toujours un cadre formel à l'intérieur duquel se déroule une histoire, mais cette histoire même en train de se faire (*Le Square, L'Amante anglaise, Le Ravisement de Lol V. Stein, Le Vice-consul*). Le texte fournit suffisamment d'indications qui permettent de regrouper les événements de l'action directe dans un ordre chronologique, les autres dates étant organisées à partir de celle-ci. b) Le temps de l'action indirecte (de l'arrière-plan), dont les variations contradictoires désorientent le lecteur et lui interdisent de se repérer dans le temps en dehors de l'action immédiate. Quelquefois, des souvenirs ou des projets appartenant à des périodes différentes du moment de crise qui constitue le noyau du récit se succèdent pêle-mêle, s'interrompent ou s'entrecroisent de sorte qu'il devient impossible d'établir un réseau de correspondances entre la situation actuelle et les situations passées ou futures (*Abahn Sabana David, L'Amour, Détruire, dit-elle*).

La structure narrative est le centre organisateur duquel dépendent toutes les composantes qui la forment, en particulier le temps, l'espace et les personnages. Marguerite Duras n'a pas renouvelé la perspective narrative en inventant un procédé entièrement neuf (il y a des surprises comme le monologue intérieur dans *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin ou le «vous» dans *La Modification* de Michel Butor). Elle a montré son invention dans la souplesse avec laquelle elle sait exploiter les modulations des points de vue et les combinaisons calculées des perspectives narrative et temporelle. C'est ainsi que pour ce qui est du maniement des perspectives ou de l'invention de nouveaux procédés, ce que la romancière apporte de neuf ne saurait faire oublier ce qu'elle a su garder. Marguerite Duras s'applique à écrire des œuvres ouvertes, et elle apporte des solutions qui ne le sont pas moins.