

LE ROLE DES PERSONNAGES ROMANESQUES CHEZ MARGUERITE DURAS

JIRÍ ŠRÁMEK

Dans le roman moderne, le type du héros est depuis longtemps devenu suspect. Reconnu artifice littéraire, il risque même de disparaître dans ce qu'on désigne trop globalement le Nouveau Roman qui, se concentrant plutôt sur les objets, décrits minutieusement, refuse la fonction épistémologique traditionnelle de la littérature. Cette conception se manifeste, sur le plan formel, par certains traits typiques, comme la relativisation des points de vue, la démythification de l'action, la destruction du temps, la décomposition de l'espace — et la désintégration du personnage romanesque dont les liens avec la société sont coupés.

Marguerite Duras, dont les débuts ont été "traditionnels" comme en témoignent ses premiers cinq romans — *Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Marin de Gibraltar* (1952), et en principe aussi *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), semble avoir avec *Le Square*, en 1955, adhéré pour la première fois à l' "école" du Nouveau Roman. En tous cas, la nouvelle orientation a été confirmée par *Moderato Cantabile* (1958), le chef-d'œuvre de la seconde manière durassienne, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966), *L'Amante anglaise* (1967), *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970), *L'Amour* (1971) et *India Song* (1973). Ces œuvres ambiguës traduisent un esprit de recherches très prononcé, accompagné non seulement du dépouillement de l'intrigue et de la suppression du monde référentiel, mais aussi d'une abstraction poussée; il n'y a que *Dix heures et demie du soir en été* (1960) et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) qui échappent à cette tendance. Ainsi on peut dire qu'à partir de 1962 tout au moins, Marguerite Duras n'a pas écrit une seule œuvre qu'on pourrait qualifier de traditionnelle, et le tournant 1953—1955 semble être définitif. Dans cette deuxième période de sa création romanesque, la plus importante, Marguerite Duras s'est rangée parmi les auteurs du refus, parmi ceux qui s'obstinent à découvrir les nouvelles possibilités du langage et de la présentation du texte.

Or, y-a-t-il moyen d'étudier l'univers des êtres quand ceux-ci se meuvent dans un lieu indéterminé et vide, dans un temps indéfini, dans des histoires qui n'obéissent plus à la logique, et ont abandonné la chronologie habituelle? Y-a-t-il lieu de parler du rôle des personnages quand ceux-ci, peints d'une façon abstraite, "artistique", deviennent presque des fantômes? La présente étude se propose de répondre à ces questions, en se basant tout simplement sur ce que les personnages, créés et mis par l'auteur dans certaines situa-

tions physiques, font et disent. Leur présentation et leur conduite définissent leur rôle, donnent accès à leur crise intérieure, et permettent finalement d'établir les liens éventuels entre la fiction et la réalité.

Tout lecteur des romans de Marguerite Duras se rend compte que l'auteur tourne obstinément autour de certains thèmes: *l'amour* (le bonheur), *la solitude* (l'ennui), *la frustration* (la révolte). Il semble même que cette obsession pourrait donner à elle seule la clé à la pensée profonde de la romancière qui, par le biais de procédés déconcertants, fait écho à la réalité humaine de son temps. En fait, le noyau de chaque récit durassien est un personnage en crise. L'ambiguïté des textes s'offre souvent à plusieurs interprétations, plus ou moins plausibles. Pour éviter autant que possible tout malentendu, notre analyse portera sur l'ensemble de l'œuvre romanesque de Marguerite Duras.

a) L'évolution du rôle des personnages durassiens

Il faut dire dès le début qu'en même temps qu'elle refuse les autres éléments de la structure du roman traditionnel, Marguerite Duras refuse aussi le personnage traditionnel: "Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, c'est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là une profonde ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète."¹ Aussi les personnages durassiens, présentés par bribes, de manière fragmentaire, perdent-ils leurs visages. Ils n'en sont pas moins présents tout le temps, et ce sont eux qui provoquent l'action — si pauvre qu'elle soit — dans laquelle l'auteur visualise leur crise intérieure.

Si, dans sa période de recherches, Marguerite Duras fait abstraction de la représentation directe de la société, ce serait une grave erreur de négliger la persistance dans son œuvre de nombreux thèmes de caractère social. La catégorie qui occupe la position-clé dans le rapport réalité — fiction, est justement, dans le roman durassien, le personnage. Marguerite Duras a cependant profondément modifié cet élément de la structure romanesque. Or, l'analyse du rôle des personnages dans une structure renouvelée peut être considérée comme une contribution à la définition du personnage néo-romanesque. Comme l'a formulé Alain Robbe-Grillet, les personnages du Nouveau Roman sont "riches de multiples interprétations possibles".² Emily Zants émet l'idée qu'ils sont "en train de devenir" ("they are becoming").³ Ces traits — qui ne sont pas d'ailleurs tout à fait neufs — sont également les plus typiques des personnages durassiens.

Les caractéristiques des personnages durassiens ont suivi la même voie que les autres éléments structuraux. Assez traditionnelles au début, elles sont devenues plus "épurées", se bornant aux traits qui ne se rattachent

¹ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, "Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin", in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 855.

² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1964, pp. 20-21.

³ Emily Zants, *The Aesthetics of New Novel in France*, University of Colorado Press, 1968, p. 51.

qu'à l'action en cours. Le narrateur objectif s'efface derrière les personnages par l'intermédiaire de leurs autoportraits (*Le Marin de Gibraltar*, *Le Square*), ou de la vision du personnage à travers un autre (*L'Amante anglaise*, *Détruire, dit-elle*, *India Song*), de l'arrière-plan (*Moderato Cantabile*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*). "Rien à faire: vous n'êtes jamais, fait remarquer Marguerite Duras en parlant du portrait de J.-P. Sartre par Lapoujade, même à un moment privilégié de votre vie, qu'une illustration insuffisante de vous-même, signe, indice, entre mille d'un tout qui jamais, bien entendu, ne se trouve, en une seule fois, exprimé."⁴ Les personnages durassiens sont des facettes qui s'illuminent pour un court instant et rentrent ensuite dans l'obscurité. Des êtres qui se perdent dans des histoires vagues.

Le déplacement d'accent dont nous sommes témoins dès *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, et qui traduit une tendance vers l'abstraction, se retrouve dans la plupart des romans de la période des recherches de l'auteur. Le résultat de la technique mise en œuvre par Marguerite Duras est que les personnages paraissent "anémiques", et leur comportement souvent inconséquent, contradictoire, incompréhensible. On a l'impression qu'on ne peut plus les disséquer du point de vue de leur psychologie et de leurs liens sociaux. En réalité, Marguerite Duras visait à inventer des procédés permettant de saisir et de présenter une psychologie stylisée, adaptée à des personnages désindividualisés et désémotionnalisés. La conduite des personnages durassiens n'est pas dictée par la raison. Fragiles, délicats et difficilement accessibles, ceux-ci agissent sous la poussée de leurs émotions profondes, mais l'auteur, conséquente avec elle-même, se refuse — dans les œuvres qu'elle apprécie le plus — à peindre leurs sentiments. Marguerite Duras est à la recherche d'un art qui lui permettrait de communiquer son attitude émotionnelle en face de la réalité, et de présenter ses expériences personnelles, en évitant scrupuleusement toute sentimentalité.

Le grand thème des romans de facture traditionnelle est *l'amour*. Maud Grand (*Les Impudents*), Francine Veyrenattes (*La Vie tranquille*), Suzanne (*Un Barrage contre le Pacifique*), Anna (*Le Marin de Gibraltar*) et Sara (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*) sont cinq femmes à la quête de l'amour. Elles sont toutes déçues, parce que pour diverses raisons elles ne trouvent pas le bonheur espéré. Maud Grand épouse Georges Durieux, mais les deux ne savent plus s'ils s'aiment encore. Francine obtient que Tiène reste aux Bugues, mais elle l'a payé cher. Pour arriver à son but, elle a dénoncé à Nicolas, son frère, la liaison entre l'oncle Jérôme et Clémence, la femme de Nicolas. Elle voulait chasser ainsi Clémence, afin que son frère pût faire la cour à la belle Luce, la rivale de Francine auprès de Tiène. Nicolas tue le vieux Jérôme dans une lutte inégale et, tourmenté de remords, se suicide aussitôt après. Suzanne rencontre un jeune homme, M. Jo, mais elle est incapable d'aimer ce riche stupide. Anna s'obstine à chercher le marin, le plus grand amour qu'elle a connu, mais l'homme lui échappe toujours. Sara renonce finalement à une aventure amoureuse qui s'offre à elle, mais qui lui semble sans lendemain. Le rôle initial est donc celui d'une femme qui attend l'amour. Cependant, ce thème individuel dominant ne fait pas

⁴ Marguerite Duras, "La vraie semblance in Lapoujade, Portraits et Compositions", Pierre Domec, Paris 1965.

oublier les réalités sociales. Qu'il suffise de citer à titre d'exemple *Un Barrage contre le Pacifique*, un roman à allusions autobiographiques qui s'inspire de la jeunesse de l'auteur.

Marguerite Duras a passé les années de sa jeunesse, avant la deuxième guerre mondiale, avec sa mère et son frère en Indochine. "Nous n'étions jamais reçues par les blancs, je veux dire dans la <société>, car nous faisons partie de la dernière couche de l'échelle sociale."⁵ Aussi quand la mère de Suzanne, l'héroïne principale d'*Un Barrage contre la Pacifique*, arrive avec ses enfants dans une grande ville coloniale pour y vendre le diamant que Monsieur Jo a offert à la jeune fille, si nous ne lisons nulle part le nom de la ville, nous apprenons qu'il y avait deux villes: la blanche, et *l'autre*. Et que dans la ville blanche il y a la périphérie du haut quartier et le centre. Les universaux de caractère social l'emportent clairement sur la peinture concrète du milieu exotique.

A vrai dire, Marguerite Duras s'intéresse vivement à la vie sociale. "Je suis politisée à la vie", avoue-t-elle à Madeleine Chapsal.⁶ Le thème socio-politique le plus important d'*Un Barrage contre le Pacifique* est la lutte de la "Mère Courage" (la mère de Suzanne) contre le vampirisme colonial, contre les fonctionnaires français du cadastre qui tiennent entre leurs mains le marché des concessions, et dont l'appétit dévorant a ruiné une bonne centaine de familles de colons français. Ils leur revendaient des terrains dévalorisés par les inondations régulières. Les indigènes travaillent sur des plantations dont les propriétaires sont des millionnaires comme le père de M. Jo. Leur sang coule aussi fort que le latex qui, précieux, était cueilli, tandis que le sang se perdait.⁷ La mère et Joseph, son fils, apprennent aux paysans vietnamiens les spéculations des agents cadastraux, ils leur expliquent le mécanisme du vol. Joseph a même une fois tiré en l'air pour chasser un agent du cadastre. Celui-ci, terrifié, n'est jamais revenu. Dans la scène finale, Joseph, avant de quitter la plaine, recommande aux paysans de se défendre même les armes en main.

Suzanne, Joseph et la mère sont trois ratés qui rêvent de bonheur, de succès¹. De pauvres malheureux qui désirent échapper à la solitude ou à la misère, mais qui n'y réussissent pas. Le pessimisme foncier d'*Un Barrage contre le Pacifique* est repris dans *Le Marin de Gibraltar* qui développe l'idée que l'amour (un bonheur durable) n'est pas réalisable, qu'il est impossible. Le bonheur existe, mais seulement comme un moment passager dont on a l'intuition, qu'on peut même vivre, mais qu'on ne peut jamais garder. Anna pense à son marin, elle voyage tout le temps pour le trouver, mais en même temps elle en a peur. Ce qui importe ce n'est pas qu'elle ne parvienne pas à rencontrer le marin, c'est qu'elle ne sait plus ce qu'elle ferait si elle le découvrait. Le fait est que la fin du voyage d'Anna mettrait fin à l'illusion qui la faisait vivre. Le personnage durassien est un être qui

⁵ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, "Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin", in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 654. (Le résultat en était que la jeune Marguerite parlait mieux le vietnamien que le français.)

⁶ Marguerite Duras à Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains, Entretiens*, René Julliard, Paris 1963, p. 64.

⁷ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Paris 1958, p. 147.

cherche sans cesse et, comme toute recherche inquiète, il est un être déséquilibré, mais non pas nécessairement désespéré, parce que c'est dans sa quête même qu'il puise de l'espérance. Le thème de l'espoir est en fait intrinsèquement lié aux tentatives ratées de tous les personnages durassiens.

À l'instar d'Anna qui cherche l'amour (le bonheur) qu'elle croit avoir vécu, et qui le fait en vain, Sara (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*) se rend compte à l'avance qu'il n'y a pas de moyen à le trouver. Sara renonce par sa décision de rester et de vivre l'amour présent avec son ennui et tout⁸ à un idéal irréalisable. L'instabilité de la situation précaire des deux personnages féminins est marquée par le thème du voyage. Anna — toujours en loisir — voyage à bord de son yacht de luxe pour trouver le marin légendaire, et ce voyage n'est jamais fini. Les amis de Sara — en vacances — préparent une excursion à Tarquinia pour voir les petits chevaux étrusques, mais ce voyage n'est jamais entrepris.

Le centre du récit dans les romans de facture traditionnelle de Marguerite Duras est une rencontre amoureuse. La structure narrative est bâtie en triade: une attente — une rencontre ratée — une frustration finale. Si *Le Square*, qui représente le premier roman de la seconde manière, marque un tournant du point de vue de la technique artistique, il n'apporte pas encore de changement thématique et la modification du rôle joué par les protagonistes. Seulement l'interférence des thèmes individuel et social est plus intime, et le rapport amour — bonheur et frustration — échec plus net.

Au premier abord, *Le Square* s'écarte visiblement du réalisme. Cependant, les paroles apparemment banales que s'échangent dans un milieu vide les deux protagonistes, une jeune bonne à tout faire et un voyageur de commerce, font l'écho du monde réel. On parle — dans un langage assez soutenu et cérémonieux pour l'occasion — beaucoup des préoccupations de la jeune fille. Elle s'est renseignée par exemple un jour au syndicat s'il n'était pas interdit qu'une bonne s'occupe d'une vieille femme de 92 kilos, et qui n'a plus sa raison. Le réponse n'a été ni oui, ni non — c'est qu'on n'y a même pas pensé. *Le Square*, est-il donc “un roman sur la question syndicale”⁹ ou bien “une conversation politique?”¹⁰ Toujours est-il que la jeune fille attend en premier lieu l'amour, un homme-libérateur qui voudrait l'épouser. Pour elle, le mariage égale à l'échappement à sa condition sociale, la fin de sa solitude et la solution de ses besoins matériels. La jeune bonne est pleine d'espoir, tout comme le commis voyageur n'expectant plus rien de la vie est résigné. Dans *Le Square*, le thème de l'amour est intimement lié au problème de l'existence (ce qui permet une modification progressive de ce thème durassien éternel): Pourquoi vivre, et comment parvenir au bonheur? La leçon tirée de ce roman existentialiste tient du scepticisme. Cependant, le pessimisme sans issue n'est pas le dernier mot de l'auteur. La contradiction des thèmes de *l'amour* (du bon-

⁸ Marguerite Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris 1953, p. 258.

⁹ Jean Bessière, “L'œuvre de Marguerite Duras”, Préface de *Moderato Contabile*, Bordas, Paris 1972, p. 11.

¹⁰ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, “Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin”, in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 658.

heur) et de la *frustration* (de l'échec) a abouti à la création du nouveau rôle des personnages durassiens poussés par *l'espoir*.

Dans bien des romans de la seconde manière se manifeste un nouveau thème important qui a trait entre autres à la technique renouvelée, bouleversante et déconcertante, à savoir celui de la *révolte*. Ce thème reflète la réaction de l'auteur à des conflits socio-politiques de l'époque. En dernier ressort, Marguerite Duras prend la défense de la justice sociale et des droits de l'homme. Seulement, elle recourt, aussi bien dans ses romans que dans ses scénarios de film et ses pièces de théâtre,¹¹ à des procédés indirects et allusifs qui traduisent la difficulté d'être et d'écrire.

Le thème de la révolte trouve son reflet en particulier dans le rôle des personnages romanesques. Il apparaît soit sous forme d'une protestation contre les conventions de Classe — l'exemple classique en est l'aventure de Mme Desbaresdes (*Moderato Contabile*), soit sous forme d'un geste absolu, d'un acte de folie — de modèle peut servir le crime de Claire Lannes (*L'Amante anglaise*). Le thème de la folie est conçu par l'auteur comme un signe de la désagrégation progressive du personnage. En détruisant l'identité du personnage, la folie aboutit à abolir les barrières qui séparent les hommes les uns des autres: "Une perte progressive de l'identité, dit Marguerite Duras, est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation: la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. Aujourd'hui nous souffrons tous de cette perte d'identité, de cet éparpillement de la personnalité."¹² Or, le thème de la folie est accompagné de celui de la destruction ou de l'autodestruction (*L'Amante anglaise, L'Amour, Le Vice-consul, India Song, Détruire, dit-elle*), et lié à celui de la révolte. La folie hyperbolise la crise du personnage déchiré, dont le comportement paraît par conséquent d'une fatalité inévitable et, en outre, elle permet des explications symboliques. Donc, la folie est un signe complexe dans les romans de Marguerite Duras, étant liée au problème de l'identité et de la communication, à la révolte, mais encore à l'amour déçu.

À en croire la romancière, le thème de la folie fait valoir aussi sa connaissance intuitive de l'hystérie. On sait que l'étude des névroses et des angoisses a mené Sigmund Freud à la conclusion que celles-ci représentent en dernier ressort de l'érotisme sublimé. Dans son étude consacrée à l'hystérie, Freud trouve qu'il s'agit d'un effort morbide de s'imposer à l'aide des faits extraordinaires et absolus, perpétrés justement par des gens faibles, souffrant souvent du complexe de l'infériorité. Comment ne pas penser à des ratés durassiens, faibles et malheureux, qui — à la manière des héros de Dostoïevski — se rapprochent de l'abîme qui les tente et leur fait horreur à la fois? "Je n'aime que les gens vulnérables, dit Marguerite Duras explicitement. Je pense que ce sont les seuls réellement vivants."¹³

¹¹ *Hiroshima mon amour* (1960), *Un homme est venu me voir* (1969), *Yes, peut-être* (1968) peuvent servir d'exemple de la thématique sociale.

¹² Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, "Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin", in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 656.

¹³ *Ibidem*, p. 655.

Les valeurs psychanalytiques des écrits de Marguerite Duras ont d'ailleurs trouvé l'appréciation d'un spécialiste, Jacques Lacan, qui reconnaît que l'auteur du *Ravissement de Lol. V. Stein* s'avère savoir sans lui ce qu'il enseigne.¹⁴

Quel rôle joue la passion dans le rapport de Mme Desbaresdes et Chauvin? L'intrigue de *Moderato Cantabile* a provoqué les commentaires les plus divers, d'une simple histoire d'adultère ("Geschichte eines Ehebruchs")¹⁵ jusqu'à l'effort d'Anne et de Chauvin de "conquérir la liberté nécessaire à leur amour" qui se "payera par la mort."¹⁶ La réponse est d'autant plus difficile que le livre est autobiographique "du point de vue de l'expérience intérieure".¹⁷

Marguerite Duras explique à Madeleine Chapsal que pour la sexualité de Mme Desbaresdes il suffirait de la scène sanglante. Il s'agit du moment lorsqu'Anne regarde dans le café "de la tendresse folle de l'assassin pour la femme qu'il venait de tuer". Ce n'est que la tendresse aurait manqué à Mme Anne Desbaresdes, mais ce qu'elle y voit c'est "une tendresse d'un genre inconnu . . . Destinée d'ailleurs à le demeurer . . ." ¹⁸ Anne attend la mort à la façon de la victime. Elle l'attend de Chauvin, de l'homme qui la comprend et qui la suit. Il ne suffirait pas à Anne, explique Marguerite Duras toujours à Madeleine Chapsal, que Chauvin la prenne dans ses bras. "Il semble bien qu'Anne n'ait pas tellement besoin que Chauvin lui fasse l'amour, c'est dépassé. D'ailleurs, elle le fait très bien avec son mari." ¹⁹ L'auteur a précisé cette vue dans un petit carnet mis à la disposition de Jeanne Moreau qui allait jouer Anne Desbaresdes dans le film réalisé par Alain Resnais. C'est pourquoi Mme Desbaresdes et Chauvin ne vivent pas une histoire d'amour, mais se contentent de mimer celle des amants tragiques du bar.

Or, si l'on a parlé du "bovarysme" de Mme Desbaresdes, c'est Jean Bessière plutôt qui a raison en faisant remarquer qu'Anne n'est pas une femme mal mariée qui voudrait éprouver l'amour. Il propose d'interpréter l'aventure de Mme Desbaresdes en termes psychanalytiques. Anne, névrosée, se déferait des interdits de "sur-moi" exprimés dans sa situation sociale et dans celle de femme pour enfin prêter voix et vie extérieures au moi latent. L'expression en sont le dialogue qu'elle engage avec Chauvin, et en particulier la manière qu'elle a de doubler par son aventure les événements dont la femme tuée a été témoin.²⁰

¹⁴ Jacques Lacan, "Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol. V. Stein*", in *Cahiers Renaud Barrault*, N° 52, décembre 1965, p. 9.

¹⁵ Kurt Wilhelm, "Die Romane von Marguerite Duras", in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, Band LXXVI, p. 202.

¹⁶ F. F. J. Drijkoningen, "Les cris dans *Moderato Cantabile*", in *Het Franse boek, Explication des textes*, 40^e année, numéro 2, avril 1970, p. 137.

¹⁷ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, "Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin", in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 654.

¹⁸ Marguerite Duras à Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains, Entretiens*, René Julliard, Paris 1963, p. 58.

¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

²⁰ Jean Bessière, "Étude de *Moderato Cantabile*", Postface de *Moderato Cantabile*, Bordas, Paris 1972, p. 104-120.

L'aventure risquée par Mme Desbaresdes qui n'a satisfait son désir que symboliquement rappelle la méfiance de Sara (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*) ou, pour remonter encore plus loin dans le passé, la prudence de Mme de Clèves. Mais il y a autre chose encore. Si Anne n'a pas dépassé les limites imposées par sa situation sociale, les manifestations extérieures de son désir d'amour, ses rencontres avec Chauvin dans le bar du crime, ne sont pas passées inaperçues. Toute la société de la ville de province les voit et les condamne. En ce qui concerne ce côté-là de la révolte de Mme Desbaresdes, c'est probablement Germaine Brée qui est la plus claire : «Le scandale, c'est la rupture totale entre Anne et la société, la rupture provoquée par l'alcool, c'est la révélation du désir sexuel obsessionnel vécu jusqu'à la limite de l'autodestruction. *Moderato Cantabile* est une réaffirmation moderne de l'incompatibilité qui existe entre la passion de l'individu et les mécanismes disciplinés de la vie sociale.»²¹ Toujours est-il que la révolte de Mme Desbaresdes est en premier lieu individualiste, et de nature émotive. Cependant, le fait que l'acte de révolte illustré sur l'histoire d'amour qui n'en est pas une implique des traits de caractère social, distingue essentiellement les mobiles de la frustration de Mme Desbaresdes de ceux qui caractérisent la frustration de Maria abandonnée (*Dix heures et demie du soir en été*) ou de Mme Arc restée seule (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*). Dans ces deux romans domine le thème de l'amour, doué d'un peu d'émotion et conçu de façon plutôt traditionnelle, ce que Marguerite Duras a refusé comme dépassé.

Par Claire Lannes (*L'Amante anglaise*) Marguerite Duras a créé un personnage féminin qui, une fois ayant connu l'amour, est incapable de rester à mi-chemin. L'auteur offre une caractéristique supplémentaire de Claire Lannes à l'occasion de la mise en scène de sa pièce de théâtre du même nom, dans les propos recueillis par Bref: «Elle est née et elle a vécu à Cahors. Fille d'un commerçant riche, Coureuse. Puis un jour elle a rencontré l'agent de Cahors et elle a connu «l'amour fait pour durer toujours». Que cet amour ait cessé dans ses manifestations est secondaire.»²² Claire Lannes se désespère de voir que tout homme la déçoit, la trompe. Croyant ferme que le bonheur n'est réalisable que par l'amour véritable, et restée seule, elle s'acheminait vers le crime devenu fatal: une folle tranquille finit par tuer sa cousine sourde-muette, victime innocente et inoffensive. Le choix de la victime montre tant le caractère absolu que provocatif du crime. D'une part, le meurtre commis par Claire Lannes est un acte désespéré, une révolte insensée et irrévocable ; le point final des héroïnes durassiennes frustrées. D'autre part l'auteur vise la criminalité latente de la société bourgeoise bien pensante et sûre de son droit. S'étant inspirée d'un crime réel, Marguerite Duras a déplacé l'action dans un milieu bourgeois. Pierre Lannes, le mari de la coupable, a même des ambitions politiques. «C'est un bateleur, dit Marguerite Duras. S'il avait eu l'instruction nécessaire, et les moyens financiers, Pierre Lannes se serait présenté à la députa-

¹ Germaine Brée, «Quatre romans de Marguerite Duras», in *Cahiers Renaud Bagnault*, N° 52, décembre 1965, p. 34.

² Marguerite Duras, «Je cherche qui est cette femme», Propos recueillis par Bref, in *L'Avant-scène*, N° 422, 15 mars 1969, p. 6.

tion sur les listes du gouvernement en place.”²³ Quoi qu'il en soit, la révolte (le crime) de Claire Lannes se laisse toujours expliquer par sa maladie, sa folie, son hystérie. Même chose pour la folie non-agressive de Lol V. Stein et celle de la femme non-nommée qui figure dans une variante épurée du *Ravissement de Lol V. Stein, L'Amour*.

La frustration de Lol, trahie par son fiancé lors du bal où celui-ci a rencontré Anne-Marie Stretter, se traduit par une conduite bizarre, par une folie qui “symbolise un genre de bonheur. Lol a cette faculté de pouvoir vivre à travers les autres.”²⁴ Lol perd tout simplement son identité, en renonçant au droit à l'amour. Après avoir fait la connaissance de Jacques Hold, elle va dans une chambre d'hôtel avec l'homme qu'elle aime, y connaît la même expérience que les autres femmes, et ainsi pour la première fois ce personnage ne vit pas à travers les autres, mais directement.²⁵ Le choc est violent, et Lol en perd la tête. Comme sa folie — son confort de décomposition et de dépersonnalisation — est fracassée, Lol redevient “voyeuse”, c'est-à-dire elle se remet à suivre le comportement que sa folie lui dicte: elle refuse le bonheur par précaution pour ne pas le perdre. Douée d'une capacité de vivre le bonheur d'autrui, Lol est le modèle de l'individu qui sait abolir les frontières qui le séparent des autres. Elle refuse d'accepter les limites du moi, et — dans un certain sens — la folle réussit à vaincre son angoisse. L'héroïne non-nommée de *L'Amour* rappelle Lol V. Stein grâce à des allusions à un bal et à la trahison d'un fiancé après laquelle la femme tombée malade a perdu la raison. Pour le reste, c'est un personnage désagrégé, figurant dans une histoire vague où la folie de l'héroïne ne représente qu'une variante de la frustration sentimentale qui s'empare de la femme déçue.

Ainsi le rôle initial, celui d'une femme qui attend l'amour, se transforme en celui d'une femme qui se révolte. Dans *Moderato Cantabile, L'Amante anglaise* et *L'Amour*, le thème de la révolte est individuel, et l'héroïne principale est une femme frustrée. Cependant, le thème de la révolte, tel qu'il apparaît dans *Le Vice-consul, Détruire, dit-elle, Abahn Sabana David* et *India Song*, devient plus stylisé, plus subtil, séparé de la frustration sentimentale. Ce n'est d'ailleurs que dans ces romans-là que les personnages masculins jouent des rôles de premier plan (*Le Vice-consul, Abahn Sabana David, India Song*).

Jean-Marc de H. (*Le Vice-consul*) est un peu un voyeur à la manière de Lol V. Stein, ou plus exactement un être qui sait “vivre à travers les autres”. Cet homme qui n'a pas connu de femme (à ce qu'il en dit au moins) accepte qu'Anne-Marie Stretter, qui lui inspire l'amour dont il lui ose parler à la soirée organisée à l'ambassade, continue à aimer Michael Richardson (*India Song*): “Je vous aime ainsi, dans l'amour de Michael Richardson.”²⁶ Mais le comportement fou du vice-consul — les coups de revolver tirés à Lahore — ne peut pas être expliqué par un accès d'hystérie.

²³ *Ibidem*, p. 6.

²⁴ Marguerite Duras à Bettina L. K n a p p, “Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin”, in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 656.

²⁵ *Ibidem*, p. 656.

²⁶ Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, Paris 1973, p. 96.

La crise de nerfs de Jean-Marc de H. a été provoquée par la réalité asiatique que Marguerite Duras connaît si bien. Le vice-consul a tiré “sur la peine et la souffrance”, il a tiré “sur une idée”.²⁷ Dans *India Song*, le vice-consul donne à son acte de Lahore un sens existentiel, sa révolte se rapproche de l'autodestruction: -“J'ai tiré sur moi à Lahore, s'avoue-t-il à Anne-Marie Stretter, sans en mourir. Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas. C'est moi Lahore.”²⁸ Jean-Marc de H. qui se prépare à conquérir la femme par les larmes (*Le Vice-consul*), trouve dans cette femme, dans la reprise de la même histoire, un être sympathisant, un être qui sait souffrir avec lui (*India Song*). Anne-Marie Stretter comprend l'acte de l'homme désespéré, son impossibilité de supporter la faim et la lèpre, la misère du continent. “Nous n'avons rien à nous dire, constate le vice-consul. Nous sommes les mêmes.”²⁹

Il convient donc de parler plutôt de révolte que de folie chez ce personnage. Jean-Marc de H. n'est pas indifférent à la misère qui l'entoure. Prédéterminé par sa disposition naturelle, il recourt à un acte insensé et provocateur. Le personnage-narrateur de l'histoire de la mendicante cambodgienne met en relief tant le caractère fatal que le côté autodestructeur de la révolte du vice-consul: “Ces choses, écrit Peter Morgan, je suis à peu près sûr qu'il a cru devoir les faire parce que depuis toujours il a vécu dans cette idée qu'un jour il se devait exécuter quelque chose de définitif, après quoi...”³⁰ Le jeune Anglais, un des intimes de Mme Stretter, désire lui aussi “prendre la douleur de Calcuta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise.”³¹ Alors que pour Peter Morgan l'exorcisme est l'écriture, le vice-consul recourt à des coups de feu.

Détruire, dit-elle affiche le thème de la destruction dans la titre même. En quoi consiste la folie des personnages “malades” qui peuplent le récit ambigu? La plupart de ces êtres frustrés et pris de désir sont non seulement des ratés, mais aussi des parias sociaux, bien qu'ils ne soient pas nécessairement pauvres. Ce sont leurs noms juifs (Stein, Thor) qui le signalent. Au cours des événements de mai 1968, dont *Détruire, dit-elle* est un écho, l'auteur a entendu dans les rues de Paris les contestataires se plaindre: “Nous sommes tous des étrangers.” À la hauteur du boulevard Saint-Germain, ce mot d'ordre est devenu: “Nous sommes tous des juifs allemands.”³² Chez Marguerite Duras, les noms juifs symbolisent une des minorités opprimées (d'autres sont par exemple les noirs, les jeunes, les Portugais, les femmes) par laquelle passera éventuellement la destruction capitale du monde. Les meneurs de cette révolution seront les déshérités qui ne trouvent pas pour diverses raisons leur place dans la société de classes. Les personnages “fous” de *Détruire, dit-elle*, séquestrés dans un hôtel isolé (un ghetto symbolique), se mettent à se révolter contre les

²⁷ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, “Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin”, in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 656.

²⁸ Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, Paris 1973, p. 97.

²⁹ *Ibidem*, p. 98.

³⁰ Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Gallimard, Paris 1966, p. 160.

³¹ *Ibidem*, p. 29.

³² Marguerite Duras à Gérard Langlois, “La caméra, c'est tous les autres et nous”, in *Lettres françaises*, N° 1290, juillet 1969, p. 18.

riches et forts, contre les égoïstes sûrs d'eux-mêmes, représentés par Bernard Alione, le mari d'une des malades, Elisabeth. La révolte destructrice d'Alissa Thor vise au plan symbolique à atteindre les fondations mêmes de la société établie, en dernier ressort l'ordre social injuste. "Détruire, dit-elle, constate Jean Bessière, fait de cette obsession du néant un thème politique, bien que le roman ne traite pas explicitement de politique."³³ En faisant table rase, Alissa Thor veut se dégager des contraintes imposées de toutes sortes. Cependant, la destruction n'est pas le seul moyen de se révolter.

Après la publication des premiers romans de Marguerite Duras, Yves Berger a lancé la notion d'"incarnation" des personnages durassiens. Il comprend par celle-ci *l'individualisation* qu'il oppose à la *non-incarnation*. La bonne du *Square* par exemple est incarnée d'une façon imaginaire. Elle attend un homme, et jusque-là elle "n'existe pas". Le voyageur de commerce ne connaît pas le sentiment d'un individu incarné (dans l'espace et dans le temps.) L'incarnation est accomplie dans *Moderato Cantabile* où Mme Desbaresdes et Chauvin s'identifient avec le couple du bar. Dans les cas précités, l'incarnation des personnages implique un changement radical. La vie calme menée par Sara (*Les Petits Chevaux de Tarquinia*) avec son mari lui donne à elle aussi le sentiment d'être absente de la vie. Mais si elle ne donne pas suite à sa tentation amoureuse, et si elle reste avec son mari et son enfant, c'est que l'incarnation peut s'opérer dans la persévérance, et non pas toujours dans la rupture.³⁴ D'une façon analogue, le rôle des personnages qui se révoltent n'est pas lié exclusivement à l'emploi des éléments destructeurs, que nous avons rencontrés dans *Le Vice-consul*, *India Song* et *Détruire*, dit-elle. La révolte par laquelle est terminée l'action du roman *Abahn Sabana David* est accomplie dans un acte de solidarité.

A Staadt, le lieu de l'action d'*Abahn Sabana David*, les riches ont fait un pacte avec les parvenus du pouvoir. Or, le pouvoir menace de l'emporter sur l'argent (l'idée de Bertolt Brecht mise à l'envers; pour le reste, les conditions d'existence à Staadt rappellent le mécanisme nazi — aussi le premier titre du roman devait-il être *L'Écriture bleue* pour mettre l'accent sur les chambres à gaz): "À Staadt, Gringo est fort. Il a l'accord des marchands de Staadt. Il est installé au milieu des marchands. Il a ses bureaux. Ses succursales. Il a sa police. Il a son armée. Il a ses armes. Il fait peur aux marchands depuis assez longtemps déjà."³⁵ Au sujet du *Jaune le Soleil*, le film qui s'inspire de ce roman, Marcel Martin pose la question qui tranche dans le vif, à savoir si l'auteur, voulant faire œuvre politique, a eu raison d'en rendre la lecture malaisée.³⁶ Sans aucun doute, la réponse doit être cherchée dans la méthode artistique, comme tout créateur a droit de chercher les moyens propres à son art et capables de traduire ses

³³ Jean B e s s i è r e, "L'œuvre de Marguerite Duras", Préface de *Moderato Cantabile*, Bordas 1972, p. 18.

³⁴ Bernard Pingaud, *Ecrivains d'aujourd'hui 1940—1960*, Dictionnaire anthologique et critique, Éditions Bernard Grasset, Paris 1960, p. 211.

³⁵ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, Gallimard, Paris 1970, p.15.

³⁶ Marcel Martin, "Nous sommes tous des juifs allemands, *Jaune le Soleil* de Marguerite Duras", in *Lettres françaises*, N° 1424, février 1972, p. 17.

intentions. Il n'est pas sûr que Marguerite Duras vise à l'efficacité immédiate du texte, mais la méthode choisie lui permet d'aboutir à des simplifications significatives qui s'imposent d'elles-mêmes. La transaction entre Gringo et les riches par exemple est résumée ainsi: "Gringo a conclu un marché avec les marchands. Ils ont dit à Gringo: Si tu nous laisses vendre aux Grecs, on te donne Abahn le juif. Gringo a accepté."³⁷ "Les marchands", "Gringo", "les Grecs", et d'autant plus dans la terminologie du roman "les juifs", sont les noms qui ne sonnent pas creux, et qui symbolisent des forces sociales concrètes, incarnées par les personnages romanesques. C'est sur ces notions-là que s'appuie l'image artistique du mécanisme d'oppression et d'exploitation, inventé et maintenu par les dirigeants du pouvoir et les capitaines d'industrie.

L'aperçu des rôles joués par les personnages romanesques témoigne non seulement du développement de la manière de l'auteur, mais aussi de l'évolution de sa pensée. Il nous permet de reconstituer le monde des personnages durassiens.

b) L'univers romanesque de Marguerite Duras

L'analyse des rôles des personnages qui figurent dans les romans de Marguerite Duras fait voir la transformation d'un personnage en attente en un personnage en révolte. Le changement a été accompagné de la suppression progressive du personnage traditionnel. L'auteur a ainsi suivi certaines recettes néo-romanesques sans vouloir les imiter. Marguerite Duras n'a jamais, à l'instar du roman robbe-grilletien, subordonné l'homme à l'objet. Elle est allée jusqu'à la désintégration des personnages dans pratiquement tous les romans publiés après 1967, mais la crise intérieure des héros reste le centre du livre. Les personnages durassiens ont un trait en commun: ils vivent dans l'attente d'un moment décisif qui leur permettrait d'accomplir leur rôle. A ce moment de révélation, ils trouvent ce qu'ils cherchent ou croient l'avoir trouvé pour le perdre aussitôt, ou ils se révoltent au bout de l'espoir, lassés par une longue attente, sans gagner par là quoi que ce soit. En attendant, l'auteur les dégage de tout engagement prématuré ce qui fait un vide autour d'eux.

Le rôle de départ, et le plus fréquent qui, profondément modifié, dure toujours, est celui d'une femme à la quête de l'amour, du bonheur durable, d'une femme seule et malheureuse qui espère avant la rencontre (*Les Impudents, La Vie tranquille, Un Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar, Les Petits Chevaux de Tarquinia, Le Square, Moderato Cantabile*) ou qui est résignée et frustrée après celle-ci (*Le Ravissement de Lol V. Stein, L'Amante Anglaise, L'Amour*). En fait, l'espoir de la femme est chaque fois trompé, et la frustration dont la femme est victime implique la folie (*Le Ravissement de Lol V. Stein, L'Amour*) ou la révolte (*L'Amante anglaise*). Le rôle final est celui d'un personnage qui se révolte (*Le Vice-consul, Détruire, dit-elle, India Song*). Les mobiles de cette révolte sont émotionnels et complexes.

En réfléchissant sur les personnages de F. M. Dostoïevski, Nathalie

³⁷ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, Gallimard, Paris 1970, p. 14.

Sarraute remarque que ceux-ci ont tous le même penchant vers quelque chose d'absolu, de définitif: "Le crime même, l'assassinat qui est comme l'ultime aboutissement de tous ces mouvements, le fond du gouffre vers lequel à tout moment tous se penchent, pleins de crainte et d'attrait, n'est chez eux qu'une suprême étreinte et la seule définitive rupture. Mais même cette rupture suprême peut encore être réparée grâce à la confession publique par laquelle le criminel verse son crime dans le patrimoine commun."³⁸ Il est vrai que Marguerite Duras a abandonné les réflexions morales qui torturaient les personnages de l'auteur russe. C'est que les personnages durassiens ne connaissent pas les règles du jeu, et ne savent pas non plus quand celles-ci sont transgressées. En échange, Marguerite Duras offre une autodestruction — qui n'a rien à faire avec le suicide — avec une destruction symbolique du monde étranger aux déclassés qui n'ont jamais cessé d'espérer. Autrement dit, la condition de tout changement "extérieur" est un changement "intérieur". Sans une révolution intérieure tout le reste est de la vague utopie.³⁹

Dans l'univers romanesque de Marguerite Duras, c'est le personnage féminin qui symbolise l'espoir et la sincérité et qui promet un changement vers le bien, alors que l'homme représente le pôle opposé. C'est lui qui rate tout dans les rencontres durassiennes par exemple, vues à une seule exception près (*Le Vice-consul*, où le thème social d'ailleurs l'emporte sur le thème de l'amour) de la perspective de la femme déçue. On n'a pourtant jamais osé qualifier l'auteur de féministe. Marguerite Duras voit dans les femmes le symbole d'une des nombreuses minorités opprimées: "Je ne pouvais pas supporter la moindre sournoiserie de la part d'Alissa, explique Marguerite Duras en parlant du film qu'elle était en train de tourner sur le sujet tiré du roman *Détruire, dit-elle*. Si vous voulez, les hommes ne sont pas dans l'innocence alors que les femmes le sont. Elles portent d'ailleurs des costumes d'esclaves. Elles portent le deuil. Il faut chercher l'explication dans l'oppression dans laquelle est tenue la femme. Je ne peux les supporter qu'en noir."⁴⁰ Les "femmes", comme les "jeunes" (le symbole rencontré dans *Détruire, dit-elle*, *Abahn Sabana David*, aussi bien que dans certaines pièces de théâtre, comme *Y es, peut-être* par exemple) ou les "juifs" sont appelés à perpétrer la révolte finale dont l'auteur ne sait dire pour le moment rien de plus que ce qu'elle est nécessaire de rendre le monde actuel plus humain.

c) En guise de conclusion

Le Nouveau Roman a tiré du fait reconnu et évident, à savoir que les personnages romanesques sont des êtres fictifs, des conséquences extrêmes. Il a aboli la notion de personnage traditionnel, déterminé entre autres par son milieu social. La modification de la structure romanesque, effectuée par les Nouveaux Romanciers et représentant une tentative d'essayer les

³⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1956, p. 37.

³⁹ Marguerite Duras à Gérard Langlois, "La caméra, c'est tous les autres et nous", in *Lettres françaises*, N° 1290, juillet 1969, p. 18.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

possibilités du texte, reflète un esprit des recherches, partagé par Marguerite Duras. Cependant, si les personnages durassiens eux aussi ne paraissent plus être des répliques faites sur la réalité, ils n'en sont pas des créations d'une imagination purement arbitraire, ils n'excluent pas a priori une charge épistémologique. Désindividualisés et désagrégés, ils traduisent non seulement la conviction de l'auteur que la position du héros romanesque est ébranlée, mais encore la conception d'un être déchiré, intérieurement décomposé, désespéré par l'absurdité de son existence, à laquelle il ne sait pas ou ne parvient pas à remédier. Cet être isolé qui cherche en vain la compréhension des autres, et sa place dans le monde, qui se révolte quand il ne trouve pas d'échappatoire à son inquiétude, donne une image de l'homme profondément mécontent de la société de consommation telle qu'elle s'est développée en Europe occidentale après la guerre.

Marguerite Duras a créé un univers romanesque caractérisé par la sympathie de l'auteur pour les malheureux qui jouent les rôles des personnages qui attendent, qui aspirent au bonheur et qui se révoltent. Le thème individuel de l'amour est devenu à la fois un thème philosophique (la recherche du bonheur absolu et durable) qui implique les traits de caractère social (la révolte contre le monde mal fait). La combinaison des thèmes individuel et social est typique de presque tous les rôles joués par les personnages durassiens.

La tentative de Marguerite Duras, opérée en marge du Nouveau Roman, a réussi à unir, d'une façon très personnelle, l'esprit des recherches à l'image artistique et polyvalente de la réalité humaine contemporaine.