

Šrámek, Jiří

## Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1972, vol. 21, iss. D19, pp. [119]-129

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107538>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

JIŘÍ SRÁMEK

## LE REFUS DE LA PSYCHOLOGIE TRADITIONNELLE CHEZ MARGUERITE DURAS

Les tendances actuelles de renouvellement du roman français coïncident, pour une grande part, avec les tentatives faites par le Nouveau Roman. Le refus de la psychologie traditionnelle, on le sait bien, n'en est pas un trait négligeable. Marguerite Duras qui partage avec les néo-romanciers de pure obédience leur souci de recherche, désire elle aussi se débarrasser des conventions périmées du roman traditionnel.

Comment définir la psychologie traditionnelle? Le zèle de néophyte des Nouveaux Romanciers les pousse à affirmer que tout le roman, avant le Nouveau Roman, est traditionnel. Vu les coordonnées artistiques et historiques de l'œuvre de Marguerite Duras, nous avons décidé d'adopter ce schéma simplificateur.

Il ne peut pas être question ici de donner l'évolution, d'ailleurs bien connue, de la présentation des personnages au point de vue psychologique. Ce qui s'impose, cependant, c'est la nécessité de définir quelques points essentiels qui nous serviront de critères.

L'écrivain traditionnel invitait le lecteur à comprendre le héros. Il le dévoilait pas à pas, en perfectionnant les techniques employées, et même en recourant aux exploits de la psychanalyse. A-t-on fini par espérer l'expliquer ainsi jusqu'aux moindres détails? L'époque contemporaine, marquée par l'anti-scientisme, est en général moins optimiste. Le rocher de Sisyphe fut remplacé par le supplice de Tantale. On se rend désormais compte de la complexité du phénomène en question, et on ne cesse de chercher une échappatoire pour se tirer de l'impasse. Les techniques dont un auteur se sert en vue de saisir la vie intérieure de l'individu, d'analyser la motivation de son comportement et de son développement au lieu de présenter de simples faits, paraissent discréditées. Le Nouveau Roman renonce donc à des préoccupations psychologiques, morales et idéologiques, au moins directes. Selon Bernard Pingaud, il les met „entre parenthèses“.<sup>1</sup>

Dégagée du climat mauriacien et greenien (*Les Impudents*, 1943, *La Vie tranquille*, 1944), et de l'imitation du roman américain (*Un Barrage contre le Pacifique*, 1950, *Le Marin de Gibraltar*, 1952), Marguerite Duras est à la quête d'une écriture neuve. R.-M. Albérès parle d'une „nouvelle sensibilité“<sup>2</sup> et Madeleine Alleins d'une „attitude d'esprit“ qui contient pour le roman „une réelle chance de renouvellement“.<sup>3</sup> Dans le domaine de la psychologie des personnages romanesques, la romancière abandonne la connaissance directe des processus de la conscience. Ceci est accompagné d'un certain choix des procédés employés. Marguerite Duras ne tient pas bien sûr à rejeter tous les moyens existants. Elle garde ceux qui peuvent lui être utiles (la notation des gestes, une espèce de monologue intérieur), mais toute analyse psychologique est proscrite. Cependant, elle a su développer ses propres moyens, et l'application des procédés qu'elle a empruntés est entièrement à elle. Quels moyens neufs emploie-t-elle, et comment s'en sert-elle? C'est à cette question que nous nous proposons de répondre.

---

<sup>1</sup> Bernard Pingaud, „L'École du Refus“, in *Esprit* 7-8, 1958, N° 263-264, pp. 55-59.

<sup>2</sup> R.-M. Albérès, *Le roman d'aujourd'hui (1960-1970)*, éd. Albin Michel, Paris 1970, p. 186.

<sup>3</sup> Madeleine Alleins, „Marguerite Duras, Moderato Cantabile“, in *Critique* N° 134, juillet 1958, p. 664.

Dans notre recherche, nous nous appuyerons sur *Moderato Cantabile* (1958), la première réussite véritable de l'auteur dans son évolution vers une forme personnelle. Ce récit dénudé, où Marguerite Duras a prouvé la maîtrise de ses moyens techniques, peut servir d'excellent modèle.

Le thème de *Moderato Cantabile*, réduit à son schéma, est comme celui du *Square* (1955) ou, plus tard, de *Dix heures et demie du soir, en été* (1960); du *Vice-consul* (1966); attente — rencontre ratée — frustration. La grande unité thématique de son œuvre permet à l'auteur de ciseler les moyens d'expression utilisés. La réduction des thèmes que l'auteur s'impose semble être non seulement en conformité avec les problèmes qui l'inquiètent, mais aussi une condition préalable pour pouvoir se rapprocher de la psychologie d'une manière non-usée. Il est intéressant de remarquer que les thèmes durasiens qui reflètent l'humanisme (et le scepticisme) de l'auteur, ont déjà apparu dans ses ouvrages de facture traditionnelle. L'attente et la rencontre dominant *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique* et surtout *Le Marin de Gibraltar*. Cependant, si ces thèmes y sont dominants, ils n'y sont pas les seuls. Les abus du colonialisme, les horreurs de la guerre atomique (*Hiroshima, mon amour*, 1959), l'injustice sociale, la discrimination raciale (*Abahn Sabana David*, 1970), y ont leur place réservée.

Dans ses livres, Marguerite Duras se refuse progressivement à raconter, quoiqu'elle sache forger une bonne histoire. Son effort de „désencombrer la littérature du bavardage romanesque“ se poursuit toujours. Dans *Moderato Cantabile* elle a essayé de relater une expérience personnelle vécue secrètement. „Alors s'est posé un problème de pudeur. J'ai construit des murs autour de cette expérience. Et je l'ai entourée de glaces. J'ai choisi une forme d'autant plus rigoureuse que l'expérience avait été vécue violemment.“<sup>5</sup> Elle avoue honnêtement qu'elle travaillait dans le noir, qu'elle ne voulait que suggérer ce qu'Anne éprouvait pour Chauvin, et celui-ci pour elle. „L'un et l'autre étaient incapables d'expliquer cet attrait mutuel. Moi non plus...“<sup>6</sup> Comment éclairer les mobiles qui ne se laissent pas saisir? Un thème si délicat exige des moyens à son niveau. Les procédés qui intriguent le lecteur expriment l'embarras de l'auteur lui-même devant cette réalité imposable.

*Moderato Cantabile* raconte l'aventure amoureuse d'une femme mariée. L'héroïne, Mme Desbaresdes, une dame riche et élégante, accompagne régulièrement son fils aux leçons de piano chez Mlle Giraud. Un jour, elle est témoin d'un crime passionnel commis dans un café voisin. Le lendemain, elle y revient, et y fait connaissance d'un homme, actuellement sans travail, qui s'appelle Chauvin. Ils s'y rencontreront cinq fois pour parler de l'amour qui liait les deux amants tragiques. Ils n'aboutiront pas à vivre cet amour, seulement à découvrir, au cours de leur dernière rencontre, le sentiment qu'ils ont cherché. C'est en même temps la fin de leur liaison qui n'en est pas une, mais qui est quand même scandaleuse dans une petite ville où l'on sait tout.

Les personnages ne sont qu'ébauchés. Les indications qui les caractérisent sont dispersées à travers tout le livre. Commençons par celles qu'on pourrait concevoir comme traditionnelles. Elles concernent surtout les personnages secondaires. Mlle Giraud se trahit par son comportement. Elle „délaïa ses bras, frappa le clavier de son crayon, comme elle faisait d'habitude depuis trente ans d'enseignement.“<sup>7</sup> La pensée de la patronne, qui voit Anne et Chauvin revenir dans son café et qui se demande ce que cela peut signifier, est communiquée par l'auteur: „Il était visible qu'à son gré les choses prenaient un tour déplaçant.“ Dans *Moderato Cantabile*, Marguerite Duras n'est pas avare de renseignements qu'elle donne en tant qu'observateur invisible. Chauvin ou Anne parlent d'une voix fatiguée, neutre, posée ou sans timbre. Anne donne l'impression d'„une bête à la forêt“, son visage prend „une expression terne, presque imbécile“. De plus, le commentaire apporte même des réflexions morales: le visage d'Anne hypocritement baissé, les ouvriers qui arrivent dans le café et regardent cette femme adultère. Il y a aussi des allusions à la réalité sociale. Les épaules nues des femmes de la haute société de la ville „ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses

<sup>4</sup> Marguerite Duras à Edith Mora, „Y-a-t-il une littérature féminine“, in *Les Nouvelles littéraires*, 1954, 23 (8) 1951, p. 4.

<sup>5</sup> Marguerite Duras à Hubert Nyssen, „Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases“, in *Synthèses*, août-septembre 1967, No 254-255, p. 44.

<sup>6</sup> Marguerite Duras à André Bourin, „Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima“, in *Les Nouvelles littéraires* 18 (6) 1959, p. 4.

<sup>7</sup> Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, éd. de Minuit, Paris 1958 (Les citations, dont la source n'est pas indiquée, sont faites d'après cet ouvrage).

assises, sur la certitude de son droit". Ces femmes „furent choisies à la convenance de celle-ci. La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien." En vain Anne essaiera-t-elle d'échapper à son sort. Elle ne y parviendra pas. Ni Chauvin non plus, d'ailleurs. Son passé et son avenir sont comprimés dans une remarque, étonnant par sa sincérité, de Mme Desbaresdes: "... vous êtes parti des Fonderies sans donner de raisons ... et vous ne pourrez manquer d'y revenir bientôt, aucune autre maison de cette ville ne pouvant vous employer." Le petit qu'Anne accompagne aux leçons de musique est un enfant difficile, mais s'il devient obéissant, la mère en est lasse. „Je ne sais pas ce que je veux," dit Anne, „quel martyre." Elle ne cache pas l'amour qu'elle a pour son fils. Peut-être est-il même son point faible: „Anne, comme vous le savez, est sans défense devant son enfant." Le mari de Mme Desbaresdes n'est qu'un homme sans visage qui regarde sans paroles sa femme par-dessus la table, „une ombre" qui „apparaîtra dans l'encadrement de la porte restée ouverte sur le couloir" et qui „obscurcira plus avant la pénombre de la chambre". En dehors de ces personnages, il y a des clients dans la café, la foule de la rue le soir du meurtre, la figure hébétée de l'assassin encadré de trois policiers qui l'emmènent, des domestiques et des valets.

La présentation indirecte du sujet véritable du livre (l'impossibilité de l'amour en tant que solution aux problèmes angoissants de l'être) résulte entre autres de l'interférence des deux plans qu'on distingue dans le récit. L'un décrit l'action immédiate, dans laquelle dominent les rencontres d'Anne avec Chauvin (plan A), l'autre exprime l'action imaginaire, la passion évoquée par Anne et Chauvin lors de leurs rencontres, et qui a poussé les deux amants du bar à la scène sanglante (plan B). Cette technique n'est pas une innovation de Marguerite Duras. Mais les écrivains s'en servent plutôt pour relativiser les points de vue, pour envisager la même réalité sous des angles différents. Il dépend de leur souplesse comment ils sauront les exploiter. Parmi les Nouveaux Romanciers, Michel Butor, dans sa *Modification* (1957), utilise le premier plan, la marche du train Paris—Rome, comme un décor rythmique. La modification psychologique qui s'opère dans le héros est autonome, pratiquement indépendante du premier plan. Jean Du vignand fait observer qu'Alain Robbe-Grillet lui-même cherche à créer un monde qui n'apparaisse qu'à travers les moyens utilisés pour le dévoiler.<sup>8</sup> Dans *Moderato Cantabile*, cependant, les deux plans se complètent de telle façon qu'ils impliquent une identification croissante des personnages distincts des deux plans. Pour y parvenir, il faut faire dans la conduite du récit une grande place „à cette espèce d'énorme préambule à une histoire inexistante".<sup>9</sup> Les moyens de Marguerite Duras sont tellement raffinés que le lecteur risquerait de se perdre dans ce qu'ils veulent dire, s'il ne leur prêtait pas l'attention qu'ils exigent. Comment les deux plans participent-ils à la psychologie des personnages?

Le sujet de *Moderato Cantabile* présente bien des aspects psychologiques. Il y a l'affection croissante entre les deux amants en puissance, Anne et Chauvin, il y a la différence de classe qui les sépare, il y a l'attachement d'Anne pour son enfant, bref, il y a de quoi faire une intrigue avec la peinture des passions. Mais la passion qui intéresse l'auteur est fragile. S'approcher d'elle en voulant l'expliquer équivaudrait à la détruire. Donc, il faut se méfier de la peinture psychologique compromise. C'est grâce à l'interférence des deux plans qu'on procède au „travail de vivisection en pleine chair".<sup>10</sup> Le mobile du crime? Qui le sait. Elle est morte, lui est devenu fou. Tout ce qu'Anne et Chauvin s'imaginent est pure invention: „Je n'en sais rien, comme vous. Rien." La raison de ce jeu est leur recherche de l'amour inconnu, effleuré par l'émotion d'Anne quand elle voit du sang sur la bouche de la victime que l'assassin embrassait. „Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement." A ce moment-là, un espoir a dû naître dans le cœur d'Anne. A l'avoir vu, „on ne peut pas s'empêcher ... c'est presque inévitable." C'est au lendemain de ce jour-là qu'elle fait connaissance de Chauvin. Leurs rencontres représenteront une *gradation raffinée de leur accord mutuel, de la mesure de leur identification avec les sentiments supposés qui liaient les deux amants du bar*. Anne gémit en écoutant Chauvin qui lui parle de cet amour, et pousse une plainte „presque licencieuse" provoquée par la remarque de Chauvin que l'assassin a visé sa victime au cœur „comme elle le lui demandait".

<sup>8</sup> Jean Du vignand, „Le clair-obscur de la vie quotidienne", in Cahiers Renaud Barrault, No 52, décembre 1965, p. 21.

<sup>9</sup> Marguerite Duras à Hubert Nyssen, *ibid.*, p. 46.

<sup>10</sup> Louis Barjon, „Marguerite Duras et ses personnages", „Le Vice-consul", in Études, juin 1966, p. 814.

Une action brutale (un meurtre) qui s'est déroulée sur le plan A, a rompu l'équilibre et provoqué dans l'âme d'une femme un désordre expliqué à l'aide du plan B: le désir d'un amour qu'elle n'a pas connu et dont elle croit découvrir l'existence dans les mobiles du crime passionnel, commis devant ses yeux. Seulement l'amour qu'elle cherche est irréalisable. Anne Desbaresdes, comme les autres héroïnes de Marguerite Duras, est condamnée à échouer.

L'entrelacement des deux plans dans *Moderato Cantabile* est une technique qui permet à l'auteur d'éviter l'analyse psychologique. Il est intimement lié à d'autres moyens non-traditionnels utilisés par Marguerite Duras, surtout celui des signes. Mais avant d'aborder cette problématique, il faut dire quelques mots à propos du langage de l'auteur.

En refusant la psychologie traditionnelle, Marguerite Duras se voit obligée de délivrer les dialogues de leur charge psychologique habituelle. Les personnages ne s'adressent la parole directement que pour échanger des banalités:

- *Vous allez arriver plus tard que d'habitude dans cette maison, vous y arriverez plus tard, peut-être trop tard, c'est inévitable. Faites-vous à cette idée.*
- *On ne peut pas éviter les heures fixes, comment faire autrement. Je pourrais vous dire que je suis déjà en retard sur l'heure du dîner si je compte tout le chemin que j'ai à faire. Et aussi, j'oubliais, que ce soir il y a dans cette maison une réception à laquelle je suis tenue d'être présente.*

Quelquefois, les paroles sont allusives:

- *L'odeur des magnolias est si forte, si vous saviez.*
- *Je sais.*

La perception olfactive a la valeur d'un symbole. Il s'agit du magnolia dans le jardin de la maison de Mme Desbaresdes.

En même temps, l'existence des deux plans rend possible d'orienter les dialogues du plan A vers le plan B. Les transitions d'un plan à l'autre sont brusques:

- *Ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer. // Vous me disiez la dernière fois qu'il l'avait tuée parce qu'elle le lui avait demandé, pour lui plaire, en somme?*

...

- *Nous avons peu de temps, dit-il. Les usines ferment dans un quart d'heure. // Oui, je crois bien que c'est dans un café qu'ils ont commencé à se parler, à moins que ce soit ailleurs ...*

Olivier de Magny voit dans les dialogues durasiens une espèce de „rideau de paroles“, ou de „mutisme bavard“. <sup>11</sup> Selon Gennie Luccioni, les héros font du bruit, „mais la chose essentielle n'est pas dite“. <sup>12</sup> Barrère va jusqu'à les qualifier de „parleric“ comme on appelle „après Heidegger ce vain bavardage“. <sup>13</sup> Cependant, c'est un effet voulu qui n'est pas en contradiction avec la devise de Marguerite Duras: „C'est contre le bavardage de l'auteur que j'en ai.“ <sup>14</sup> Comme écrit Olivier de Magny, ces dialogues „bourdonnants et creux font peut-être mieux subir le secret des êtres, les mouvements instinctifs de leur intériorité, que les dialogues explicites du roman traditionnel“. <sup>15</sup>

L'auteur se sert d'un langage simple, et poétique à la fois („savour anéantissante des lèvres“, „corps tourmenté par d'autre faim“, etc.). Le vocabulaire paraît réduit, mais il contient des mots surprenants („une chienne“, en parlant de la femme assassinée, „la victime“ qui désigne le canard servi au dîner) et des associations bizarres („faciès impudique“ d'Anne). Contrairement à la doctrine de Robbe-Grillet, ce langage sobre, mais raffiné, n'est pas incompatible avec certains procédés artistiques traditionnels. Il ne manque vraiment pas de métaphores dans les livres de Marguerite Duras, et de même dans *Moderato Cantabile* („une presqu'île de nuages incendiés“, „la splendeur fragile et fugace“ de l'horizon, „l'or des che-

<sup>11</sup> Cité par 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 (numéro spécial sur Marguerite Duras), p. 15.

<sup>12</sup> Gennie Luccioni, „Marguerite Duras et le „roman abstrait““, in Esprit 7—8, 1958, N° 263—264, p. 75.

<sup>13</sup> Jean-Bertrand Barrère, *La cure d'amaigrissement du roman*, éd. Albin Michel, Paris 1964, p. 65.

<sup>14</sup> Marguerite Duras à André Bourin, ibid. p. 4.

<sup>15</sup> Olivier de Magny, „Voici dix romanciers“, in Esprit 7—8, 1958, N° 263—264, p. 42—43.

veux“, une main „de plomb“, etc.). C'est dans les descriptions qu'elles sont les plus abondantes: „Une pelle géante, baveuse de sable mouillé, passa devant la dernière fenêtre de l'étage, ses dents de bête affamée fermées sur sa proie.“ Il est intéressant que justement dans le passage qu'on pourrait concevoir comme la clef du titre de l'ouvrage, il y en a à foison: „La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la *condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent.*“ La sonatine, dont on parle, est celle de Diabelli que l'enfant joue moderato cantabile pendant sa leçon de piano. Chauvin, dans le café d'en bas, „fredonna la sonatine dans le même temps que l'enfant la jouait“. Il aura ce chant de nouveau aux lèvres le soir, quand il sentira l'odeur du magnolia derrière les grilles qui protègent le jardin de la maison d'Anne.

Ce qui est caractéristique du langage de Marguerite Duras, c'est que la romancière s'efforce de charger les mots d'une signification qui dépasse leur „vérité dérisoire“<sup>16</sup> de tous les jours. Par cette attaque menée contre l'évidence du langage, elle se débaie le terrain pour des allusions d'une grande subtilité. Même les mots les plus innocents peuvent acquérir un caractère ambigu. C'est dans le cadre de ce tissu de sous-entendus qu'on peut savourer ce que Mlle Giraud et Mme Desbaresdes disent à propos de leçons de piano du petit:

- Vous devriez avoir honte, Madame Desbaresdes, dit Mademoiselle Giraud.
- On le dit, répond Anne.

Pour Anne, il ne s'agit pas du manque d'assiduité de son fils, mais plutôt de ses rencontres avec Chauvin dans le café voisin qui ont fait beaucoup de tapage. Mlle Giraud, toujours en parfaite innocence, propose qu'une autre que Mme Desbaresdes accompagne le petit à ses leçons de piano.

- Je crains que je le supporterai très mal, dit Anne Desbaresdes.
- Je crains fort qu'on soit toujours même obligé d'y arriver, dit Mlle Giraud.

Mlle Giraud prophétise sans le savoir. Les leçons de musique resteront liées aux rencontres d'Anne avec Chauvin. Ne lui annonce-t-elle pas pendant leur dernier rendez-vous, qu'à partir de cette semaine-là d'autres mèneront l'enfant à sa leçon de piano? Toute la capitulation d'Anne qui a perdu sa cause dans un procès invisible est résumée dans son aveu évasif: „C'est une chose que j'ai acceptée que l'on fasse à ma place.“

Les sous-entendus de *Moderato Cantabile* se combient avec un autre procédé durasien, celui des mots-clefs. Ces mots, situés en marge du récit, acquièrent une densité remarquable. Leur valeur est textuelle, non référentielle. Ils se sont développés pas à pas, ils sont devenus signes par mise en relief et grâce au rôle qu'ils accomplissent. Ils sont d'autant plus faciles à remarquer que l'auteur a réduit le registre des thèmes traités.

La notion de symbole dans l'œuvre de Marguerite Duras a été étudiée par Guicharnaud. Il affirme que la femme y est constamment dépossédée, et que tout, sauf son enfant, appartient à d'autres. „Les ouvrages de Marguerite Duras sont pleins de symboles de cette dépossession.“<sup>17</sup> Hoog, de son côté, trouve dans *Moderato Cantabile* ce qu'il appelle une „intoxication sexuelle“: les mains qui se touchent, les gorges et les épaules de femmes, et l'arôme nocturne des fleurs.<sup>18</sup> Mais il y a autre chose. Les signes durasiens forment plus qu'une atmosphère. C'est justement dans *Moderato Cantabile* que les signes, comme nous nous efforcerons de le montrer, jouent un rôle extrêmement important.

Gaëtan Picon dresse une liste des signes, dans laquelle sont inscrits ceux qui figurent non seulement dans *Moderato Cantabile*, mais encore dans les ouvrages qui le précèdent: l'enfant (éventuellement le rapport mère-fils, mère-fille), le bateau, l'alcool, la rencontre, divers signes par lesquels la distance sociale est accusée (le repas dans *Moderato Cantabile* par ex.).<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Barbara Bray, „Marguerite Duras: Le langage comme événement“, in *Revue des lettres modernes*, Nos 94—99, 1964 (1), p. 76.

<sup>17</sup> Jacques Guicharnaud, „Woman's Fate, Marguerite Duras“, *Yale French Studies*, No 27, Spring — Summer 1961, p. 107.

<sup>18</sup> Armand Hoog, „The Itinerary of Marguerite Duras (Or, From the Dangers of the American Novel to the Perils of the Abstract Novel, Without Mishap)“, in *Yale French Studies*, No 24, Summer 1959, p. 73.

<sup>19</sup> Gaëtan Picon, „Les romans de Marguerite Duras“, in *Mercure de France*, juin 1958, p. 312.

Le premier de ces signes est celui de l'enfant. Liana Repețeanu croit qu'il doit suggérer l'innocence et l'impuissance de comprendre un monde absurde et hostile.<sup>20</sup> Peut-être ce monde est-il représenté par le piano avec ses gammes, par les mots étranges de moderato cantabile que l'enfant ne réussit pas à retenir. „Ils n'ont pas demandé à vivre," dit Anne à Mlle Giraud, „et voilà qu'on leur apprend le piano en plus."

Le signe du bateau, c'est dans *Moderato Cantabile* d'abord la vedette qui passe dans le cadre de la fenêtre ouverte pendant la leçon de piano. L'auteur n'indique nulle part que le bateau pourrait signifier le désir de liberté. Ce n'est pas une métaphore non plus, ni un symbole qui inciterait le lecteur à chercher son sens. L'importance de la vedette pourrait passer complètement inaperçue, s'il n'y avait pas son histoire, mais surtout sa mise en relief et son rôle. Expliquons-nous: L'histoire veut dire que le bateau figure dans *Le Marin de Gibraltar* (roman de facture traditionnelle), et dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (roman où l'auteur commence à réduire l'intrigue). Là ce signe accompagnait le désir d'échapper à la grisaille de la vie quotidienne. La mise en relief et le rôle veulent dire que même le lecteur qui n'est pas au courant de l'histoire du signe chez Marguerite Duras, commence à s'interroger sur la fonction d'un mot présenté, à plusieurs reprises, en marge du récit, et qui exerce une influence incontestable sur celui-ci. Prenons l'apparition de la vedette.

L'enfant cesse immédiatement de jouer du piano. Il remue à peine „alors que la vedette lui passait dans le sang" (mise en relief!). Mlle Giraud ne s'aperçoit de rien. Pour elle, le petit est distrait et manque de discipline. En fait, le garçon reste sourd et muet, jusqu'à ce que la vedette traverse le cadre de la fenêtre. Après seulement, il se réveille et répond à la question de son institutrice. La mise en relief et le rôle du signe ont permis à l'auteur de faire voir, d'une manière indirecte, une partie de l'univers intérieur de l'enfant, son désir d'échapper aux contraintes imposées par le devoir. Ce désir est partagé par sa mère. L'auteur le montre à l'aide du même signe qui continue ainsi à jouer son rôle. Après sa deuxième rencontre avec Chauvin, Anne et l'enfant rentrent. Pense-t-elle à la possibilité de s'évader? L'auteur ne nous en dit rien, mais à la question inattendue de son enfant qui lui demande ce qu'elle va lui acheter, elle répond sans hésitation:

— Un bateau rouge à moteur, veux-tu bien?

L'enfant soupesa cet avenir en silence, soupira d'aise.

— Oui, un gros bateau rouge à moteur. *Comment t'as trouvé?*

Le signe du bateau est accompagné de celui de la mer. Elle aussi, par son immensité et par son éternité, incite à s'évader de la banalité.<sup>21</sup> C'est sur le fond du bruit de la mer qu'on entend, au cours de la leçon de piano, un cri de femme. C'est ce cri qui amène Anne dans le café où elle rencontrera Chauvin. Est-ce qu'elle sent la séduction de la mer, lorsqu'on mange chez elle „le saumon des eaux libres de l'océan"? Est-ce que la „marche inéluçable" du saumon „vers sa totale disparition" dans les appareils digestifs des invités symbolise la frustration inévitable de tout sentiment libre dans un monde étroit et utilitaire?

Les rencontres d'Anne avec Chauvin sont dominées d'une couleur rose du couchant (tous leurs rendez-vous ont lieu au même café et à la même heure), du beau temps qu'il fait au cours de cette semaine du printemps finissant, et du bruit des remorqueurs dans le port voisin, mais surtout d'un autre signe qui s'est depuis acclimaté dans les livres de Marguerite Duras — celui de l'alcool. Le lendemain du crime passionnel, Anne se met à boire. Avant de parler à Chauvin, comme si elle avait besoin de ce coup de fouet que lui donne le vin. Le signe n'est pas tout à fait neuf. Le bord du yacht, dans *Le Marin de Gibraltar*, est plein de whisky. Chauvin pousse Anne à boire. Il comprend qu'elle en a besoin. D'alcool? Pas du tout. Ce n'est pas de l'alcool comme tel qu'il s'agit. C'est la volonté d'évasion de cette femme qu'il faut fortifier. Chauvin s'invente, à cette fin, une histoire sur la femme assassinée qu'on trouvait, dit-on, le soir dans les bars, ivre morte. Cette ivresse supposée ne symbolise qu'une sorte d'extase, inséparable de l'amour. La réaction d'Anne le montre clairement: „Je m'en doutais, mais pas à ce point. Peut-être dans leur cas était-ce nécessaire?" Quand Anne et Chauvin sentent que l'accomplissement de leur amour s'approche, c'est toujours l'alcool qu'il leur faut:

— Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible?

— Je crois que ce serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes.

<sup>20</sup> Liana Repețeanu, „Universul poetic al Margheritei Duras", in *Analele Universității București, limbi romanică, Anul XIX — 1970*, p. 183.

<sup>21</sup> Liana Repețeanu, *ibid.*, p. 182—183.

Le somptueux repas dans *Moderato Cantabile* signifie, selon Picon, la distance sociale. Le repas y tient lieu de l'auto de M. Jo dans *Un Barrage contre le Pacifique*, et du yacht d'Anna dans *Le Marin de Gibraltar*, ou du personnage de la bonne dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953). Cette liste de Gaëtan Picon n'est pas exhaustive. Dans *Un Barrage contre le Pacifique* on aurait pu ajouter le diamant de M. Jo. Dans *L'Amante anglaise* (1967) — pour parler des ouvrages postérieurs à *Moderato Cantabile* — il y a le signe de la tête qui incarne le mystère du crime, son véritable mobile qu'on cherche à travers le livre. La tête coupée du cadavre „ne se jette pas dans le train“.<sup>22</sup> Dans *Abahn Sabana David* (1970) et dans *Détruire, dit-elle* (1969), la liberté est symbolisée par le signe de la forêt.

Drijkoningen constate qu'à travers les paroles d'Anne, dans *Moderato Cantabile*, percent bien des choses caractéristiques de la thématique générale de Marguerite Duras. Il étudie leur valeur symbolique, et mentionne, dans ce contexte, les arbres, les amantes, les oiseaux („sans doute un symbole de la liberté“).<sup>23</sup> C'est surtout la fonction du cri dans l'ouvrage qu'il analyse, pour trouver que le cri traduit une rupture d'équilibre et d'harmonie dans l'âme d'Anne, qu'il ne peut jamais s'organiser, qu'il est essentiellement chaotique, et qu'il s'oppose ainsi à la musique.<sup>24</sup>

Cependant, si certains signes durasiens peuvent être envisagés comme symboliques, ce qui est valable en particulier pour les signes qui reviennent (enfant — innocence, mer — immensité, bateau — liberté, alcool — évasion, extase), ce serait une grande erreur de chercher à tout prix leurs connotations extratextuelles. Rien n'est plus vague que celles-ci. Dans *Moderato Cantabile* par exemple, l'enfant symbolise le devoir — le pôle opposé à l'amour d'Anne — aussi bien que l'innocence. Il ne manque pas de signes dans ce livre, dont personne, à notre connaissance, n'a parlé jusqu'à présent, et qui montrent d'une manière claire que chez Marguerite Duras la valeur des signes ne réside pas dans leur charge symbolique éventuelle, mais qu'elle ressort du contexte de tout l'ouvrage. Un essai d'analyser les signes n'employés que dans *Moderato Cantabile*, et typiques de ce livre, pourrait aboutir à des résultats plus concrets.

La charge connotative de ces signes caractéristiques de *Moderato Cantabile* varie. Leur fréquence non plus n'est pas égale. Quelques-uns n'apparaissent que sur plusieurs pages, tandis que d'autres se développent au fur et à mesure que le récit continue.

Parmi les signes du premier groupe on peut citer à titre d'exemple le signe du hêtre. Il est introduit de la manière la plus discrète. L'enfant joue dans le jardin, et avant d'aller se promener avec sa mère, comme d'habitude, il lève la tête pour regarder une fenêtre „derrière un hêtre“, où Anne lui sourit. Le signe est repris par Anne dans sa conversation avec Chauvin. Elle se plaint de ce hêtre planté devant sa fenêtre, parce qu'il lui „cache la mer“. Par la répétition et par la mise en relief (soulignée encore par sa position immédiate devant un autre signe), le mot commence à fonctionner en tant que signe, et sa valeur de signe de la dépendance s'affermir. Tout d'un coup, on ne parle que de lui. „Je crois, ça n'a pas d'importance que ce hêtre soit là ou non. A votre place, je laisserais grandir avec son ombre chaque année un peu plus épaisse sur les murs de cette chambre qu'on appelle la vôtre, m'a-t-il semblé comprendre, par erreur.“ Cette dépendance marque la mort de tout amour. „Toutes les femmes“ qui ont vécu dans cette maison sont mortes „dans cette chambre derrière ce hêtre“. Est-ce une invitation à risquer une liaison? Toujours est-il que les signes orientent le lecteur, mais rien de plus. Ils restent eux aussi ambigus.

Parmi les signes particuliers doués d'une aptitude à évoluer il y a dans *Moderato Cantabile* d'abord celui de la fleur de magnolia. La fleur a l'avantage d'être un symbole de l'affection, de la beauté. A l'encontre du symbole statique, le signe durasien est dynamique. La fleur s'épanouit et se fane, au sens propre comme au figuré. Le signe est introduit dans le récit par Chauvin qui rappelle le magnolia „à l'angle gauche de la grille, en fleurs“, dans le jardin d'Anne. Le signe est cependant abandonné aussitôt qu'apparu. Quelques pages plus loin Chauvin ajoute en passant: „Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud.“ La prochaine fois seulement il évoquera la cérémonie d'il y a une année, quand Anne, femme du patron, accueillait sur le perron le personnel des Fonderies: „Au-dessous de vos soins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia.“ Le lendemain de cette rencontre les magnolias fleurissent. En revenant du port, Anne a cueilli une fleur, elle s'en décore pour le repas solennel servi dans sa maison.

<sup>22</sup> Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, éd. Gallimard, Paris 1967, p. 83.

<sup>23</sup> F. F. J. Drijkoningen, „Les cris dans *Moderato Cantabile*“, *Het Franse boek*, Explication des textes, 40<sup>e</sup> année, numéro 2, avril 1970, p. 137.

<sup>24</sup> F. F. J. Drijkoningen, *ibid.*, p. 139-140.



Elle a ainsi adopté la fiction de Chauvin. Ne lui a-t-elle pas dit qu'elle ne se souvenait pas d'en avoir porté? Le comportement d'Anne, ivre, venue en retard sans s'excuser, fait scandale. Le signe permet à l'auteur de dire tout cela sans en parler d'une manière explicite:

*Elle soulève une nouvelle fois sa main à hauteur de la fleur qui se fane entre ses seins et dont l'odeur franchit le parc et va jusqu'à la mer.*

*— C'est peut-être cette fleur, ose-t-on avancer, dont l'odeur est si forte?*

*— J'ai l'habitude de ces fleurs, non, ce n'est rien.*

Elle ne se soucie guère d'observer les bienséances. Elle n'est pas capable de réagir à ce qu'on lui dit. „Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas.“ Elle s'imagine Chauvin, rôdant autour de la maison. Sa main s'abaisse de ses cheveux et „s'arrête à ce magnolia qui se fane entre ses seins“. L'action s'avance désormais par le développement du signe. „Les doigts le froissent jusqu'à le trouver puis, interdits, s'arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire. Car on s'en est aperçu. Anne Desbarres s'essaye à un sourire d'excuse de n'avoir pu faire autrement, mais elle est ivre et *son visage prend le faciès impudique de l'aveu*.“ C'est le signe de l'alcool qui revient ici: l'ivresse d'Anne marque son extase illégitime. Tout le monde dans la petite ville est d'ailleurs au courant de son aventure. On se rend compte de la désapprobation de la société, à laquelle Anne appartient. „D'autres femmes boivent à leur tour, elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, mais d'épouses.“

La fleur — ce symbole fragile — fanée et froissée par les doigts d'Anne, au cours du repas, préfigure la fin, parce qu'Anne et Chauvin se sépareront le jour prochain, quand elle le rencontrera pour la dernière fois. „Le magnolia entre ses seins se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps.“ Le dîner fini, les invités se retirent, Anne s'en va dans la chambre de son enfant où elle s'allonge par terre „au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il n'en restera rien“. Est-ce l'amour maternel qui vainc l'amour de la femme? Cette solution reste ouverte, d'autant plus que le signe de l'enfant — quoique l'enfant lui-même n'accompagne plus sa mère — réapparaîtra au cours de la rencontre finale.

Comme le signe intime du magnolia, les autres signes typiques de *Moderato Cantabile* expriment, eux aussi, le développement de la passion latente qui semble naître entre Anne et Chauvin. Ce sont les signes du *cri* et de la *peur* qui symbolisent l'idée de l'amour-mort qui ouvre et clôt le récit.

Anne et Chauvin sont à la recherche de l'amour-mort, vécu jusqu'à la consommation tragique par les deux amants du bar. Trois jours après le meurtre, Chauvin rencontre Anne pour une deuxième fois. Cette rencontre est dominée par l'évocation du cri que la femme a poussé au moment de mourir, „un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même“. Anne aussi a crié une fois dans sa vie de cette façon. Au moins le croit-elle. Quand elle a eu son fils. Chauvin n'est pas d'accord. Il évoque le mariage bourgeois d'Anne, les grilles autour de la maison qu'elle a épousée. „Jamais vous n'avez crié. Jamais.“ On ne fait l'amour dans cette maison au long couloir éclairé la nuit.

*— Pourquoi allumer aussi ce couloir et pas seulement votre chambre?*

*— Une habitude que j'ai. Je ne sais pas au juste.*

*— Rien ne s'y passe, rien, la nuit.*

*— Si. Derrière une porte, mon enfant dort.*

Les désirs inavoués de cette femme, mariée depuis dix ans, sont transposés par le rappel de ses nuits sans sommeil, quand, couchée dans son lit, elle entend les ouvriers, de simples employés qui passent, à l'aube, pour se rendre au travail, aux fonderies de son mari peut-être. Le hasard veut qu'elle en rencontre un, un jour. C'est Chauvin. C'est lui qui semble comprendre ce dont elle est avide.

Le signe de la peur, lui aussi, dans la bouche des personnages de *Moderato Cantabile*, ne fait que démontrer une certaine étape de l'identification d'Anne et de Chauvin avec le couple du bar: „Tout est devenu clair pour eux, un matin,“ s'imagine Chauvin. L'inconnue a su soudainement ce qu'elle désirait de son amant, qui l'aurait assassinée de lui-même un jour, „parce qu'elle n'était pas seule à avoir découvert ce qu'elle désirait de lui“. La naissance de l'idée de l'amour-mort est marquée par ce signe de la peur: „Une certaine nuit, ils tournent et retournent dans la chambre, ils deviennent comme les bêtes enfermées, ils ne savent pas ce qui leur arrive. Ils commencent à s'en douter, ils ont peur.“ Huit jours après le meurtre, Chauvin examine de nouveau les mobiles du crime. Il trouve que, pour l'assassin, la victime cessait d'être belle, laide, jeune ou vieille, comparable à quiconque,

même à elle-même: „Il avait peur.“ Si, le jour de leur dernière rencontre, le visage d'Anne manque du soin qu'elle y mettait d'habitude, et si Chauvin ne s'est pas rasé, il ne s'agit pas d'une négligence. C'est une nouvelle marque de leur identification avec le couple du bistrot. Les apparences physiques ne comptent plus. D'ailleurs, le mécanisme du meurtre virtuel est essayé à l'avance. Il est préparé par l'épisode imitant l'obéissance supposée de la femme assassinée. Quand l'homme l'appelait, elle revenait, et elle parlait, lorsqu'il la chassait. Comme „une chienne“. C'était plus fort qu'elle. „Je voudrais que vous partiez,“ murmure Chauvin. A ces mots, Anne se lève de sa chaise et quitte sans mot dire la salle. Vu la technique de Marguerite Duras, c'est le rapport imitation (plan A) — obéissance supposée (plan B) qu'il faut se rappeler pour bien comprendre cette scène, et ne pas regarder les lignes qui immédiatement précèdent:

- *Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour...*
- *Anne Desbaresdes releva ses mains vers son cou nu dans l'encolure de sa robe d'été.*
- *Que là, n'est ce pas?*
- *Là, oui.*

L'interférence des plans est accentuée par le passage des signes du plan B dans le plan A. Ce vendredi, Anne rentre en pleurant. Elle arrive dans sa maison énorme, dont on sait qu'elle est tellement ancienne qu'on peut tout y supposer: „Il doit y arriver qu'on y prenne peur.“

Grâce aux connotations textuelles que Marguerite Duras a prêtées à ce signe, le mot sort de son cadre habituel, transcend vers des horizons indéfinissables. L'évolution du signe de la peur préconise l'accomplissement de l'amour-mort pendant la dernière rencontre. Anne et Chauvin avaient trouvé que l'amour et la mort font un, ou presque. Ce degré d'amour était sa qualité suprême. „Il a dû réussir très tard seulement à se la préférer morte.“ Anne partage cette optique: „Elle avait beaucoup d'espoir qu'il y arriverait.“ C'est cette manière identique d'envisager l'amour imaginaire du couple du plan B qui, à ce qu'il paraît, unit le plus fermement le couple du plan A. „J'ai peur,“ dit Anne. Suit ce baiser froid, seule consommation physique de leur amour. Après, Anne sent qu'elle se rapproche du but. Elle „accepta la peur“. L'expérience de l'amour-mort est imminente. „Une minute, et nous y arriverons.“ Ils attendent cette minute, et „ça“ est arrivé. En un seul instant, Anne et Chauvin ont revécu l'amour-mort, tel qu'auraient pu le sentir les amants du bar:

- *Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.*
- *C'est fait, dit Anne Desbaresdes.\*)*

Le meurtre virtuel commis par Chauvin représente l'identification suprême et finale des plans A et B. Elle n'est compréhensible que grâce au fonctionnement des signes qui l'annoncent. Elle est signalée par la scène de l'obéissance („Je voudrais que vous partiez“), et le développement du signe de la peur.

Les signes sont un moyen efficace mis au point par l'auteur pour débarrasser l'ouvrage des procédés psychologiques traditionnels. Ils traversent le récit, passent d'un plan à l'autre, en coopérant dès le début jusqu'à la fin. Ils créent une chaîne associative qu'il n'est pas difficile de tracer.

On a pu également remarquer que la vie intérieure des personnages est réduite à quelques prises de vue fragmentaires. Les personnages sont sans passé et sans avenir. „Ils vivent dans une sorte d'immobilité. Ils sont comme le temps dans lequel ils vivent: le temps qui coule et ne s'écoule pas. Ils n'existent, en réalité, que par leurs paroles.“<sup>26</sup> La succession des composants du récit évite en effet toute suite chronologique et causale. S'il n'y a pas de chronologie, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas non plus d'antériorité et de postériorité. Cependant, ces notions n'obéissent pas à la logique du temps abstrait, mais aux besoins du récit. C'est à travers la conscience du présent que Marguerite Duras veut atteindre à „cette réalité en formation“<sup>27</sup> qui l'intéresse.

\*) Dans la version filmique — *Moderato Cantabile* fut porté à l'écran par Gérard Jarrow — Anne pousse le même cri comme la malheureuse du café.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Jacques Guicharnaud, *ibid.*, p. 111.

<sup>26</sup> Henri Hell, „L'Univers romanesque de Marguerite Duras“, in *Moderato Cantabile*, éd. de Minuit, Paris 1958, p. 131.

<sup>27</sup> M. Lafue, „Marguerite Duras, Le Marin de Gibraltar“, *Esprit* N° 206, septembre 1953, p. 440.

Les rencontres d'Anne avec Chauvin (plan A), y compris deux leçons de musique et le repas bourgeois, durent environ huit jours. Le texte abonde en indications relatives au temps (vendredi, lundi, le lendemain, le soir, etc.), mais ce n'est pas leur valeur temporelle qui importe. Le but de l'auteur n'est pas de suivre les coordonnées d'un amour naissant, mais de présenter, à l'aide du plan B qui fonctionne en dehors du temps du plan A, une attraction qui simplement existe, et à laquelle on revient lors des cinq rencontres d'Anne avec Chauvin. C'est toujours le même sentiment. La notion de développement que nous employons ailleurs ne signifie que le degré, de plus en plus grand, de la compréhension de ce sentiment analysé.

Le lecteur, qui sent qu'il pourrait se passer d'indications concernant le temps, se voit tout d'un coup frappé d'une concordance significative. Le meurtre, par exemple, a eu lieu un vendredi. C'est le vendredi prochain que Chauvin et Anne se rappellent les sept jours (sept nuits!) qui se sont écoulés à partir de la tragédie, et que Chauvin prépare son meurtre virtuel en formulant son désir pour qu'Anne lui obéisse comme „une chienne“. L'indication du jour a souligné l'interférence des plans, typiques de la structure du récit.

Au fait, les données qui concernent le temps ne disent rien sur le temps, comme les données qui concernent le milieu qui entoure les personnages (la chambre de Mlle Giraud, le café du crime où les clients boivent en écoutant la radio, les rues de la ville balnéaire où Anne se promène avec son enfant, le salon de la maison d'Anne ou l'on sert le dîner) ne disent pas grand chose sur leur entourage. Toutes ces indications ne représentent que des points de repère dans le récit, elles n'accompagnent pas l'action, et ne disent ainsi rien à propos de la psychologie des protagonistes. Le temps joue dans le récit le rôle d'un élément qui entre dans l'organisation du texte. Les personnages ne s'en rendent pas compte plus que du milieu qui les environne. Les objets dans *Moderato Cantabile* sont isolés, assez rares, et jamais vus par les yeux des personnages. Ceux-ci gardent une sorte d'impassibilité vis-à-vis du monde réel dans lequel ils vivent, ou plutôt se meuvent.

Sur le plan formel, Astier fait observer que Marguerite Duras abandonne dans *Moderato Cantabile* le passé simple, employé par les écrivains traditionnels, pour le remplacer par le présent de l'indicatif. Le passé simple, croit-il, est le temps mort qui fige les êtres et les choses pour l'éternité. Chez Marguerite Duras, le passé simple est employé pour les actions accomplies, par les personnages que le narrateur ne quitte pas d'un pas. Il y joue le rôle d'un passé immédiat juxtaposé au présent de l'indicatif.<sup>28</sup>

Donc, si l'on veut se dégager des servitudes imposées par l'analyse psychologique, basée sur la causalité réalisée dans le temps, il faut ébranler le rôle du temps dans le récit. Marguerite Duras ne s'attaque pas au temps pour le détruire, mais pour le ralentir; à un tel point, qu'on est tenté de dire — pour l'arrêter.

Il nous reste à résumer, en guise de conclusion, les procédés analysés qui, à notre avis, ont permis à l'auteur de *Moderato Cantabile* de renoncer à la psychologie traditionnelle. Sans prétendre à présenter tous les aspects de la manière durasienne, on peut faire ressortir les moyens suivants: 1. l'interférence des deux plans qui se complètent, et qui rendent possible d'identifier les personnages des plans A et B; 2. le recours à la chaîne associative des signes qui permet de suggérer l'action; 3. la déchronologie qui sert à souligner le moment présent de l'existence du personnage, autour duquel on tourne en rond. Les procédés mentionnés sont largement facilités par l'unité thématique de l'œuvre de Marguerite Duras.

Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras fait partie de son effort de dépouiller le récit, d'éviter le trop explicite, de traduire le message par des moyens neufs. Elle n'atteint pas son but par un mélange de procédés particuliers. Il lui faut mettre en accord tous les moyens indiqués. Marguerite Duras sait manier ses outils d'une manière qui témoigne de sa maîtrise artistique dans le domaine de la psychologie non-traditionnelle des personnages romanesques.

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

<sup>28</sup> Pierre A. G. Astier, *La Crise du roman français et le nouveau réalisme (Essai de synthèse sur les nouveaux romans)*, éd. Debresse, Paris 1968, p. 213-214.

## ODMÍTÁNÍ TRADIČNÍ PSYCHOLOGIE U MARGUERITY DURASOVÉ

Současné snahy o obnovu francouzského románu souvisí do značné míry s „novým románem“. Marguerite Durasová sdílí s představiteli tohoto směru snahu zbavit žánr zastaralých psychologických analýz. Autorka, která ze svého díla postupně vytlačuje tradiční rysy, přináší v *Moderato Cantabile* zdařilou ukázkou svých nových tvůrčích postupů.

Marguerite Durasová má vyhraněný tematický okruh. Schéma, k němuž se v jeho rámci nejčastěji uchyluje, tvoří trojice očekávání — zmařené setkání — frustrace. K problémům hrdinek, marně hledajících východisko ze začarovaného kruhu své existence, a k aktuálním otázkám současného světa (jako jsou například zlořády kolonialismu, hrůzy atomové války, sociální nerovnost a rasismus), přistupuje autorčino hledání vlastního výrazu.

Rozbor jednotlivých prvků, jichž autorka používá, aby se vyrovnala s problémem psychologie románových postav, je proveden na příkladu *Moderato Cantabile*. Prvním z analyzovaných prvků je existence dvou rovin, reálné a imaginární (A a B), jež se navzájem doplňují a pomáhají tak vytvářet niterné zázemí protagonistů. Funkční analýza dialogů vede k stručnému zamýšlení nad autorčím prostým jazykem. Názorně je ukázáno, že přes svou střízlivost se nevyhýbá užití tradičních poetických prvků, mimo jiné metafor. Originální postup Marguerity Durasové, jemuž je v této stati věnována největší pozornost, je používání takzvaných znaků. Jde o specifický druh klíčových, často symbolických slov v textu. Některé znaky se objevují v různých dílech (dítě, alkohol, setkání, loď atd.). Důležité jsou však zejména zvláštní znaky, typické pro jisté dílo, které byly doposud opomíjeny. V této souvislosti je zkoumána úloha zvláštních znaků v *Moderato Cantabile*, kde hrají mimořádně významnou roli. Mezi hlavními znaky, vyjadřujícími milostné vzplanutí a ideál lásky-smrti, vystupují květ magnólie, výkřik a strach. Tyto znaky se stávají do jisté míry nositeli děje a dávají možnost vyhnout se tradičním psychologickým analýzám.

Románové postavy Marguerity Durasové žijí ve stále přítomnosti, jejich minulost a budoucnost ustupuje do pozadí. Stejně tak prostředí, v němž se pohybují. Potlačení vnitřního života postav, rozvíjejícího se v čase, nese s sebou i potlačení chronologie, které je posledním z analyzovaných prvků.

Závěrem lze říci, že u Marguerity Durasové jde v podstatě: 1. O prolínání dvou doplňujících se rovin, které umožňují identifikaci osob vystupujících v obou rovinách. 2. O použití systému znaků, schopných nést děj. 3. O potlačení chronologie, které dovoluje vytknout přítomný okamžik. Tyto postupy jsou značně usnadněny velkou tematickou jednotou autorčina díla.

Odmítání tradiční psychologie v díle Marguerity Durasové je součástí jejích snah oprostit román od mnohomlnosti a vyjádřit se novými slohovými a kompozičními prostředky. Marguerite Durasová projevuje v oblasti netradiční románové psychologie pozoruhodné mistrovství.