

**Moderato Cantabile de Marguerite Duras : Étude
des stratégies d'interaction et des procédés
d'argumentation utilisés par l'interlocuteur**

Liliane Ayad

“Terre et ciel que je puis chanter d'un style bas
Non point tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils n'étaient pas.”
—Du Bartas, *Première Semaine*

Considéré par les critiques comme “une œuvre singulière”, occupant une place à part dans l'ensemble de la production romanesque de Marguerite Duras, le récit de “Moderato Cantabile”, étroitement lié aux thèmes exploités par la romancière, se situe “par les techniques utilisés et les recherches particulières qu'[il révèle], un peu à l'écart de cette production”. Une femme, un homme, un enfant et de l'alcool sont à première vue, les ingrédients habituels des récits durassiens. Cependant, l'œuvre nous attire par sa composition savante autour d'“un récit mince et linéaire” où, dès le début, l'évidence d'un fait-divers criminel s'oppose par anti-phrase à l'univers virtuel où les faits ne sont créés que par le biais de la conversation.

Anne et Chauvin venaient de se connaître. Mais, tentant de déchiffrer l'énigme qui entoure le meurtre tragique du café, ils vont découvrir en eux-mêmes une passion naissante et progressante à mesure que leurs rendez-vous se succédaient. C'est alors qu'ils seront entraînés à vivre l'hypothèse avancée par Chauvin pour expliquer le crime qui devient le couronnement de la passion et du désir au lieu d'en être la destruction. Dans leur dernière rencontre, Anne, comme l'assassinée, découvre en elle ce désir d'être tuée par un amant qui en venait à désirer sa mort. Ils se quitteront définitivement sur ces mots:

“— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
— C'est fait, dit Anne Desbaresdes.”

La structure du livre repose donc notamment sur l'opposition, le contraste. L'accomplissement virtuel de la passion des deux personnages s'oppose à l'expérience vécue par l'assassin et sa victime.

“On ne peut donc dissocier les deux couples: c'est le couple vivant qui explique le couple détruit; mais c'est le couple détruit qui rend possible ce qui se produit chez les vivants: la découverte et l'expérience d'une certaine forme de passion fascinée par la mort.”

L'ensemble du récit repose sur cette “superposition variable de deux plans” ; l'univers modéré et rassurant de la bourgeoisie qu'illustrent les leçons hebdomadaires de piano, est opposé à l'univers triste, voire misérable du prolétariat dont est issu Chauvin et que nous découvrons au coucher du soleil, avec le retour des ouvriers épuisés. Le drame indécent et tragique du désir et de la passion charnelle unissant le couple inconnu, donne plus de vigueur à l'expérience intime qui déchire les âmes des deux interlocuteurs, mais cette fois il a lieu en profondeur, sur le plan intérieur, pressenti et donc invisible. La nature des propos échangés entre ceux-ci souligne l'opposition entre le désir nullement voilé qu'éprouve Chauvin et la faim sexuelle jamais avouée dont est proie Anne Desbaresdes.¹

“Telle est donc la composition savante et efficace de *Moderato Cantabile*. Jamais la romancière n'avait mieux associé l'événement extérieur et l'événement intérieur qui sont les deux pôles de plusieurs de ses récits, ni si bien mis en valeur le rôle que le destin des autres peut jouer dans notre vie. Jamais surtout n'avait été plus clair et plus motivé son refus de la psychologie.”

“Marguerite Duras se propose de nous faire épouser une aventure telle qu'elle est vécue: dans le secret de l'être. (...) / Ce que *Moderato Cantabile* rend

1. Brisant l'atmosphère paisible de la leçon de piano à laquelle Anne Desbaresdes, épouse d'un jeune industriel, avait accompagné son enfant comme d'habitude, un cri éclate au café tout proche, juste au milieu de la sonatine de Diabelli, dont l'ouvrage porte le nom. Un homme venait d'assassiner sa compagne, avant de se jeter à son cou dans une étreinte passionnée. Étrangement bouleversée par ce drame, Anne ne put s'empêcher de pénétrer dans le café, tentant de découvrir les véritables raisons du meurtre. Elle y rencontra Chauvin, témoin du crime, et la conversation s'engagea. Anne se rendrait alors au café, à peu près à la même heure, le lendemain et les jours suivants. L'aventure singulière du roman se réduit à cinq conversations entretenues par les deux êtres dans l'espace d'une dizaine de jours. Anne et Chauvin vont essayer de refaire sous nos yeux l'itinéraire du couple tragique au point que — au moment de leur séparation — ils auraient déjà vécu virtuellement le drame qu'ils imaginèrent.

admirablement sensible c'est que pour Marguerite Duras, aimer et désirer jusqu'à vouloir mourir n'est pas une réalité qu'on raconte ou qu'on analyse du dehors, mais une expérience qu'on ne peut comprendre qu'en la vivant."

Il serait néanmoins à noter que cette superposition entre les deux plans opposés entraîne l'un à se métamorphoser graduellement pour se confondre dans l'autre. La passion de Chauvin et Anne se confond parfaitement avec la fin du récit, avec le drame qui les a, au départ, rapprochés. Le décalage allant décroissant va finir par unir l'hypothèse et la découverte. L'explication du crime et l'expérience intime coïncident vers la fin pour se confondre exactement.

"Le progrès de la passion chez Anne et Chauvin devient perceptible au lecteur non pas directement (ce qui serait le déformer, le priver de sa réalité tout intérieur), mais par la compréhension croissante qu'ils manifestent à l'égard du couple détruit."

C'est alors que se dessine, sous les yeux du lecteur, ce mouvement dont l'œuvre constitue une véritable quête, "le mouvement vers l'autre, vers le... sortir de soi, si tu veux, se fondre dans."

Nous avons consacré la première partie du présent travail à l'analyse des divers plans ambigus, entraînant le lecteur habilement sur la voie d'une décroissance progressive de ce décalage, jusqu'à l'aboutissement de l'œuvre — la fusion parfaite des deux clans opposés. Il s'agit notamment des structures profondes de l'action. Nous avons de même cru indispensable de joindre à l'étude des parcours actantiels, celle des modes de narration. Or, selon Genette, "les deux principaux continents de l'univers littéraires" sont la fiction et la diction. Il fallait donc se pencher sur le caractère esthétique caractérisant les écrits durassiens. Une partie à part traite de ce contraste entre la parole et le sentiment, entre le verbe et l'indicible, entre l'éloquence et le silence qui constitue à proprement parler, le véritable pivot autour duquel tourne le récit; la pierre de touche sur laquelle se tisse l'intrigue. Or, c'est par certains procédés d'argumentation utilisés par les deux interlocuteurs que leur conversation nous entraîne vers la découverte de leur intimité. Enfin, une dernière partie est réservée à la rhétorique figurative et son rôle persuasif. Nous découvrons alors comment Anne Desbaresdes représente l'éloquence de ce qui est tu, du non dit, alors que Chauvin, lui, dirigeant leur dialogue "avec habileté et ténacité", réussira à "l'accoucher" de la vérité qui est en elle et "qu'elle se refuse à admettre ou à dire".

"De se dérouler entièrement dans la profondeur des corps et le secret des cœurs, cette aventure charnelle prend une intensité poignante."

Comme dans tout roman, l'action de "Moderato Cantabile" a lieu dans une durée bien déterminée. La saison d'abord, c'est l'été "dont la lourde chaleur favorise l'explosion du drame, et qui est explicitement associé par l'auteur à des idées de pourrissement et de mort." Anne Desbaresdes s'élanche dans sa quête, éveillée par le meurtre qui a lieu dans le café. Mais ce n'est que progressivement qu'elle parviendra à découvrir la réalité du drame, celle du moins dont elle sera convaincue grâce à la version de Chauvin.

"Marguerite Duras se plaît à évoquer, et avec un égal souci de poésie les moments d'attente et d'immobilité d'un être recueilli au milieu d'une (scène) gorgée de chaleur et d'été."

De plus, tout se passe en fins d'après-midi, aux crépuscules, quand la ville s'allume de toutes ses lumières. Tout au long des cinq rencontres entre Anne et Chauvin, l'accélération du temps et l'urgence, cette urgence de découvrir la vérité, rappelle à l'attention des lecteurs l'importance de ces entrevues. Elles ont lieu à la même heure; et "la progression du temps et la succession des minutes" sont soigneusement soulignés chaque fois. Au début, le couple perçoit la sirène des usines indiquant la fin d'une journée de travail, à six heures. Quelques minutes après, c'est le déferlement dans le café, des ouvriers épuisés. Et, les rencontres s'achèvent au moment bien déterminé où le soleil se couche. A cette urgence de vivre rendue plus accrue par la fuite du temps s'oppose la pesanteur, la lenteur dont est dépeinte la soirée dans la demeure bourgeoise, où il paraît que la relation entre le maître de la maison et son épouse Anne Desbaresdes est dépourvue de toute intimité. Il en ressort évidemment une lumière quant à la valeur du temps, son caractère fragile aux yeux des amoureux.

"Il suffira en effet apparemment de dix jours, et de cinq rencontres qui les réunissent, pour que le couple présent parcoure le cheminement moral qui avait (...) conduit les deux amants tragiques au seuil de la mort."

En outre, l'aventure de notre couple coïncide avec l'époque de la floraison des magnolias. Anne a l'habitude d'en porter une à son corsage lors des dîners organisés chez elle. Elle aura une, entre les seins, au cours de sa rencontre avec Chauvin. De cette fleur se dégage néanmoins, une odeur perçante, celle de la mort, au sein de la vie.

"On devine dès lors quel symbolisme Marguerite Duras a délibérément associé à la fleur de magnolia. Si son épanouissement représente toute l'aspiration à la vie, la bouffée de sensualité et le désir de bonheur (...) son flétrissement rapide suggère, parallèlement au coucher de soleil qui préside à la fin de chacune des rencontres, la progression dramatique du temps et l'approche inéluctable de la mort."

Le lieu de l'action s'avère alors d'une grande importance. Se déroulant dans une ville portuaire, la mer représente l'ailleurs, l'espace ouvert sans fin, symbole de la liberté. La mer c'est aussi le port; l'activité des hommes, le travail laborieux qui éloigne le vice et le vainct. Une ligne de démarcation se trace cependant, car les rencontres du couple ont lieu dans un espace clos. Le café reflète la contrainte de l'amour et le vin qu'on y sert nous rappelle l'immoralité.

“Le cadre de vie et les états d'âme se mêlent, renforçant l'équivalence construite entre la situation spatiale et la situation affective.”

Situé au centre de la ville, le café est à mi-chemin séparant les quartiers populaires dont les hommes travaillent dans le port et les usines, du quartier résidentiel “bourgeois”, habité par les propriétaires des usines et leur famille. Entre ces deux extrêmes, le café, lieu facilitant les relations de connivence, s'oppose par l'ambiance de la convivialité populaire et de l'intimité prolétarienne qui y règne, avec la salle à manger et avec le salon de la grande maison où le mari d'Anne Desbaresdes réunit ses amis. L'épisode de ce dîner où l'on dévore le saumon et le canard à l'orange, mais dans une atmosphère tendue et froide occupe un chapitre à part. Le lecteur averti peut évidemment y déceler un contraste apparent avec les autres chapitres du livre. Le ton de la narration assuré par le passé défini, la description détaillée, s'oppose au reste du roman où l'atemporalité des temps divers et l'absence de présentation détaillée, en dehors de quelques intrusions du narrateur sur des personnages sans figures sont les règles qui prévalent. Ici, au café, l'essentiel de la narration est assuré par le dialogue, les propos échangés dans l'intimité, mais au dîner de Monsieur Desbaresdes, c'est une narration traditionnelle que l'on prévoit. À l'ordre et à la solennité du rituel mondain, les rencontres du café, par le naturel de la parole, fonctionnent par antithèse. L'ici est alors rendu plus accueillant que l'ailleurs.

“Par le seul fait qu'Anne vienne à plusieurs reprises dans ce café, qu'elle y consomme, et en abondance, une boisson populaire, ce vin rouge qu'elle boit avec un plaisir de moins en moins contrôlé, elle transgresse des règles non écrites mais impératives de son milieu.”

La scène du dîner évoque de même un détail dont l'importance n'est point à négliger. Alors que les invités sont en train de suivre des yeux les mouvements étranges de la maîtresse de maison, celle-ci guette la fenêtre au dessous de laquelle se tient Chauvin. C'est d'ailleurs à cette même fenêtre qu'Anne avait l'habitude de humer le parfum des magnolias dans le jardin lorsqu'elle ignorait encore que Chauvin était là. Ce décalage entre le haut où se trouve Anne et le bas d'où son protagoniste essaie de l'atteindre rend plus

accrue la distance qui les sépare tant qu'Anne participait aux activités bourgeoises auxquelles elle s'était donnée.

Procédé habile de destabilisation, le paradoxe — dans l'ensemble de l'œuvre — frappe l'imagination du lecteur et maintient l'émotion. "Monstres de la vérité", les idées et les situations paradoxales autour desquelles se tisse l'intrigue, destabilisent le recep-teur, le conduisent et le mènent à réfléchir; c'est alors qu'il découvre le message ultime de l'émetteur du récit.

"Renverser la pensée commune est un jeu d'autant plus attrayant qu'il conduit à des vérités très profondes."

Entre le dedans et le dehors s'élève de même une autre cloison étanche. Tandis que l'enfant, le petit d'Anne, est en train de jouer dehors, celle-ci consomme les verres de vin au café, et se perd dans ses conversations avec un inconnu. C'est son rôle normale mère qui est ainsi dénié en faveur de cette étrange intimité du dedans.

"L'impression fondamentale d'ambiguïté et d'incertitude" qui se dégage alors de ces rencontres, conduit le lecteur à découvrir le paradoxe véritable du récit; "c'est à dire le clivage dans son extension la plus vaste (toi/moi, bruit/silence, douleur/joie)". Il s'agit de cette plénitude d'un amour qui "trouve son accomplissement dans la mort demandée par l'un des amants à l'autre."

Si toute histoire est histoire des personnages, une analyse approfondie du rôle actantiel de chacun d'eux, de leurs fonctions narratives et de leur interaction semble d'une importance considérable. A première vue, selon les modèles actantiels prônés par A.J. Greimas, il s'agit notamment de cette "action persuasive émanant du destinataire (Chauvin dans notre cas) et provoquant des effets sur une cible, le destinataire-sujet".

Communication (= manipulation)

Destinateur — objet — (destinataire)

(sujet manipulateur)

Sujet

(sujet opérateur)

Or, l'action du récit de Moderato Cantabile ne peut être réduite à la quête d'un objet, entamée par un sujet qui devient destinataire du sujet-manipulateur, agissant sur l'axe du savoir ou de la communication pour

initier Anne dans sa quête. Toujours se fondant sur la base de l'interaction entre ces deux personnages, on devrait plutôt étudier le rôle de chacun d'eux en partant des trois positions fondamentales proposées par Claude Brémond. Cela nous permettra d'étudier, sans passer par le détour d'un modèle très abstrait, les rôles et les modalités assumés par chaque personnage. En ce sens, Anne Desbaresdes est le patient affecté par le processus. Le couple inconnu est alors l'agent qui initie ce processus et Chauvin l'influenceur qui intervient pour former l'état d'esprit, l'attente, l'espoir et les craintes du patient.

Chauvin est donc "le personnage dont le point de vue [que nous ne quittons jamais] oriente la perspective narrative." Le roman se transforme grâce au rôle actanciel de Chauvin, en un "récit à focalisation interne", s'appuyant uniquement sur l'information dont dispose ce personnage. Nous remarquons alors que la figure de ce protagoniste, devenu ainsi une source d'information intradiégétique, n'est point décrite. On peut la déduire si nous voulons.

"En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur."

De sa part, Anne repère les informations narratives qui lui sont transmises par ce personnage servant de "point focal". L'information narrative consiste alors en un reflet subjectif de l'histoire, reconstruit à partir de la perception de Chauvin et de son expérience antérieure. C'est en effet sur son savoir, sa perception et sa psychologie que l'information narrative s'appuiera.

Ensuite, c'est Anne qui entre en jeu car elle va reconstruire un reflet subjectif de l'histoire telle qu'elle la perçoit à travers les suggestions du focalisateur. Anne devient ainsi une conscience à travers laquelle l'information complète son trajet obligatoire du narrateur au lecteur.

Dans notre cas, le narrateur a choisi de s'éclipser derrière son personnage focal afin de mettre en valeur le seul savoir de ce dernier. L'action de l'œuvre repose donc pour l'essentiel sur "l'activité proprement linguistique d'un locuteur". En ce sens, le "dire" de Chauvin constitue un "acte illocutionnaire" explicitant la force que ses paroles sont susceptibles de recevoir. Parce que Chauvin paraît bien connaître le milieu social d'où est issue Anne et qu'il distingue bien ses désirs refoulés et ses intentions voilées, la force illocutionnaire de son énoncé produit sur elle l'effet voulu:

“Dire que L (locuteur) [Chauvin] signifie (veut dire) quelque chose par x équivaut à: L entend que l'énonciation de x produise un effet sur A (auditeur) [Anne] grâce à la reconnaissance de ses intentions. Se trouvent alors conjointes signification et intentions.”

De plus, les trois conditions circonscrites par Searle pour l'accomplissement d'un acte illocutionnaire, correspondent au cas Chauvin. En premier lieu, Chauvin, tenant de la vérité, est en “position d'autorité”. A cette condition préparatoire se joint alors la condition de sincérité vue que Chauvin “désire que l'acte ordonné soit accompli”. Enfin, le locuteur “a l'intention, par ce qu'il dit”, d'amener Anne à exécuter cet acte. Chauvin accomplit ainsi la condition essentielle qui parfait son acte illocutionnaire.

Cette perspective sémiologique nous entraîne alors, au-delà des réseaux d'actions, à une analyse des réseaux de significations que reflètent le dialogue des deux interlocuteurs. C'est en fait, “dans et par le langage que l'homme se constitue en sujet.”

“Qu'une absence d'histoire (sur le plan de la fiction) engendre une histoire dense (sur le plan de l'écriture), qu'au degré zéro de l'action corresponde un sens plein, une marque signifiante de la parole, que l'événement (le drame), soit en quelque sorte transfusé du monde ordinairement copié (réel, rêve ou fiction) au mouvement même des mots qui fixent ce monde comme des yeux, ce peut être là le départ d'œuvres absolument RÉALISTES.”

Si Duras a excellé à enchevêtrer des situations opposées, à entrecroiser des histoires ambiguës, à aborder des thèmes contradictoires, tels la passion et la mort, bref à nuancer “cet entrelacement de faits qui devient poétique”, cette discontinuité des êtres, des mots et des choses se traduit par un langage et une écriture formant des contrepoints correspondant avec le clivage qui plane sur le récit;

“c'est-à-dire une écoute imperceptible, mais tenace, des en deçà des mots et des âmes, de leurs marges obscures, indéfinies, tremblantes, et qu'elle parvient à traduire, dans cette syntaxe désorganisée en apparence, inachevée, presque incorrecte, et qui, cependant, dit mieux que tout les factures, les trous, les dilutions.”

Occupant une position dominante, Chauvin réussit à transmettre à son interlocutrice (dominée), son message par des procédés formels bien déterminés. Dans ses propos, il use des verbes dits “illocutionnaires”. Des verbes tels “ordonner, demander, conseiller” qui se répètent souvent, outre les tours impératifs qu'ils utilisent, font de son énoncé obligatoirement “agentif”.

Le Piano & l'enfant:

“...mon fils joue un peu (...) enfin, on s’amuse beaucoup avec le piano”

“Quoi faire de l'enfant? Quoi aire de l'enfant, en face de la société? C'est deux intolérables, si vous voulez, l'intolérable de l'enfant et l'intolérable de la société. Quoi faire d'un enfant / quand on l'a fait, n'est-ce pas? Je crois qu'en ce moment, partout dans le monde, toute maternité est dramatique.”

Anne & Duras

“C'est vrai, c'est bien une douleur d'entendre bien jouer, pour moi; quand les gens jouent très bien, je suis à la fois enchantée, éblouie et au désespoir.”

Calme et facile, la parole glisse alors de la bouche d'Anne. Les petits verres de vin servis par la Patronne du café, délient sa langue et l'entraînent sur la piste périlleuse où la mènent les propos de son protagoniste. Au fil de ses questions adressées à Chauvin, Mme Anne Desbaresdes cherche à élucider non pas le meurtre mais la passion amoureuse, celle qui a amené les amants à prendre la décision du crime. Les propos de Chauvin, ayant pour fin de persuader son interlocutrice, reposent notamment sur l'argument par analogie (a simili). Il s'agit de l'extrapolation de sa relation avec Anne dans les liens intimes qui unissait à sa victime, le meurtrier. L'isotopie admet alors comme phore, l'amour du couple du café et comme thème, la relation à faire admettre entre Chauvin et Anne.

“Ce qui est comparé, ce sont des rapports (impliquant la présence de quatre termes) et non deux entités [...] Le principe consiste à affirmer que “a” est à “b” ce que “c” est à “d.”

Dans ce cas, l'analogie peut être énoncée sous la forme algébrique:

Chauvin “a” Anne “c”

=

Le meurtrier “b” La victime “d”

Peu à peu il ne s'agit plus du meurtre mais de quelque chose qui ne se dit pas, qui jamais n'est défini, qui s'élabore dans l'évolution de la relation entre Chauvin et Mme Anne Desbaresdes : le désir qu'ils ont l'un de l'autre, le désir sexuel et la question de son accomplissement, de son aboutissement, de la jouissance, comme dépossession de l'être, comme perte de soi. Un “amour fou, qui ne s'accomplit pleinement que dans la mort” , les attire donc l'une à l'autre. C'est alors qu'interviennent dans le récit les arguments

fondés sur la logique formelle. Évitant de traiter le problème dans sa complexité, Chauvin opte pour la partition. Il tente de reconstituer l'histoire du couple inconnu étape par étape, la ramenant ainsi à chacune de ses composantes et forçant Anne d'induire elle-même, par l'ensemble des détails épars qu'il avance, à la conclusion générale. Incapable de contredire chacune des conclusions partielles, Anne est conduite indubitablement à adopter le point de vue de Chauvin. Ce couple était uni par une passion envahissante. Or, la bipolarité du récit émane de ce sens profond que donne Duras à la passion qui ne trouve son accomplissement que dans la mort.

En vue d'emmener son interlocutrice sur le terrain de la contrainte et d'accentuer le caractère persuasif de ses propos, Chauvin a recours soit à des questions rhétoriques ou questions de style qui ne requièrent pas de réponse — “autrement dit une sorte d'affirmation déguisée en question” — soit, un peu plus tard, à des questions suggestives induisant la réponse que doit prononcer Anne. Les tours interrogatifs jouent alors un rôle subjectif de prime importance. Chauvin en use incessamment afin d'engager sa partenaire à des aveux complets. C'est Chauvin qui mène le jeu, le long des cinq conversations. C'est grâce à cette stratégie manipulatrice qu'il guidera Anne vers la réponse finale.

Mais c'est notamment sur le concept de la causalité que repose l'argumentation de Chauvin. D'abord, c'est la cause “immédiate” de l'acte meurtrier, laquelle se révèle par le baiser affolé que pose l'homme sur la bouche de la femme qu'il vient de tuer. Or, si cet acte est commis par amour, quelles en sont les causes “profondes” ou “médiates”? Ces amoureux étaient-ils, comme Anne et Chauvin, destinés à vivre séparés pour des raisons sociales? La mort était-elle l'unique voie qui pourrait les unir à jamais? Après avoir entraîné Anne pour quelques temps sur la piste des causes lointaines de l'acte, Chauvin aboutira à la cause dite “finale”. Nos deux interlocuteurs n'envisagent plus alors une explication, mais le dessein du couple inconnu.

“Le “parce que” devient un “pour que”; autrement dit un phénomène s'explique comme étant le moyen d'une fin.”

Au lieu de s'intéresser aux causes, Anne, sous les pressions de Chauvin, glisse alors vers la conséquence de l'acte. Cette argumentation dite pragmatique convient le mieux à la persuasion. C'est ainsi que Chauvin parvient à atteindre son objectif visé, le même que celui du couple; “je veux que vous soyez morte”, lance-t-il impérieusement à son interlocutrice. Les tours impératifs qu'il emploie renforce chez le lecteur l'idée de la souveraineté qu'il exerce sur Anne. À l'aide de formules péremptoires telles que : “Parlez-moi,

parlez-moi encore, dépêchez-vous de parler. Continuez,...”, il prouve de plus en plus son autorité.

Face aux pressions de Chauvin, Anne adopte à son tour des astuces de défense. À ses paroles suggestives, elle répond par des questions-relais ou contre-questions. Par prudence, ou par crainte, elle réplique à son locuteur par des questions telles que :

Aux propos persuasifs destinés à la convaincre, Anne oppose en outre un silence obstiné. Moyen de persuasion aussi efficace que les mots, l'argument du silence occupe une place considérable dans le récit durassien. Ce procédé pousse trop loin la provocation puisqu'il est un “moyen de rompre ou de suspendre la communication.”

Par le biais de ces conversations qui abondent en des procédés d'argumentation, l'auteur de “Moderato Cantabile” semble rechercher, entre ces deux zones antagonistes — le dedans d'un être et son dehors — ce qui est au cœur de l'homme. Elle traque “la périphérie du silence, la région tremblante du désir, (...) le bonheur simple, quêté, impossible.” Le drame énigmatique que revit Anne nous est alors dépeint en toute minutie et les arguments avancés par Chauvin sont une tentative de percer le mystère de la passion, de découvrir avec un minimum de mots, ce que Duras appelle “la vérité des ténèbres”.

Le point de départ qui déclenchera la parole et frayera la voie au dialogue est ce cri qui “jouerait le rôle initiateur et en même temps énigmatique d'abord que revêt la madeleine proustienne”. Il éclate au beau milieu de la leçon de piano, rompant ainsi d'une manière secrètement ironique, la petite phrase de la sonatine de Diabelli. Le tempo modéré et chantant que le titre même du roman désigne, est d'un coup perturbé. Le cri perça tout le rituel de la petite ville maintenu par la rumeur de la mer parvenant de loin et celle des hommes sortant des usines et passant par le café en face de l'immeuble où mademoiselle Giraud donne ses leçons.

“Nul doute que tout cela représente pour Anne la brusque révélation d'un autre univers que celui où se déroule sa vie ordinaire, un univers dont elle gardera désormais l'inoubliable nostalgie.”

Dès ce cri et son arrêt soudain, Anne s'interroge sur l'absolu destructeur de la passion; et le couple présent s'exaltera à l'évocation du couple passé. Le cri n'était d'ailleurs pas celui d'une femme qui subit la violence d'un crime. L'assassin lui-même, indifférent à la présence de la foule, a des postures amoureuses à l'égard du cadavre de sa maîtresse. Le cri de la femme tuée prend alors tout son sens: jouissance et dépossession, confondues avec la

mise à mort. C'est autour de ce "double tempo simultané, celui du quotidien, celui de la tragédie", que tourne l'action du récit.

Une technique particulière, usant du mode répétitif est sans doute l'un des procédés d'argumentation qu'adoptent à la fois le protagoniste et son interlocutrice.

"L'école du Nouveau Roman a été assez friande de ce procédé qui brouille l'effet de réel, insiste sur la perception et situe l'intérêt de la lecture dans les déplacements parfois minimes que l'écriture introduit dans la répétition."

Le texte de *Moderato Cantabile* raconte n fois l'incident qui s'est passé une seule fois dans la fiction. Mais, il est évoqué différemment selon le point de vue de chaque personnage. De sa part, Anne essaie à tout prix d'élucider le mystère qui fait de la perte de soi, une véritable jouissance. Des "voyez-vous" insistant et sollicitant son partenaire sont repris dans la bonne partie de ses répliques. En même temps, elle tente de fuir les pressions de son protagoniste. "Elle mentit" nous dit-on; "elle mentit de nouveau" Au début de leur conversation, c'est un refus obstiné qui se révèle par la répétition de certains termes chers à Duras. Les termes "rien", "peut-être", "vie", "mort", "peur", "silence(s)", sont repris tour à tour soit par l'interlocutrice, le narrateur ou le protagoniste.

Mais, l'attitude obstinée qu'adopte Anne se transforme petit à petit, peut-être avec l'ivresse due à la consommation itérative et inhabituelle de vin rouge. Cette transformation graduelle paraît clairement dans ses propos, au cours des rencontres suivantes. Marqué à maintes reprises d'omissions, son discours devient de plus en plus dérouter. C'est alors qu'apparaît le plus clairement cette aptitude dont est douée notre auteur "Notre-Dame-des-Mots, Notre-Dame-du-Silence, du balbutiement confus que fait le silence". Le trouble d'Anne est rendu illustre par sa prédilection pour le silence et son impuissance face aux propos laconiques, allusifs, chargés de sous-entendus que lui lance son soupirant. Elle glisse alors inconsciemment du couple passé à la rencontre actuelle.

"Au fur et à mesure qu'Anne et Chauvin s'efforcent de reconstituer l'histoire du couple passé, des similitudes de plus en plus nombreuses apparaissent entre ce couple et eux-mêmes."

Or, une application de la catégorie nouvelle de "transformation narrative" introduite dans l'analyse du récit par Todorov semble ici indispensable. Une relation étroite lie le prédicat de base, dans le récit durassien, au prédicat transformé. Les transformations qui s'opèrent alors dans l'âme d'Anne "do-

minent et déterminent le déroulement linéaire du récit”. C’est ainsi que Chauvin passe de la tentative de reconstitution à une invention hypothétique de ce qui a pu conduire les deux amants à couronner leur passion dans le sang. Il s’agit notamment de transformations de subjectivation, où il exploite, par la suite, le prédicat du meurtre et le relie à l’état d’Anne, sans que ces deux prédicats puissent s’identifier. Il parvient alors à suggérer à son interlocutrice son point de vue.

“Chauvin, qui mène le jeu la plupart du temps, s’arrange pour faire dévier la conversation du couple inconnu à la personne même d’Anne, à son passé, à sa vie présente.”

Les transformations de subjectivation permettent à son discours “d’acquérir un sens sans que celui-ci devienne pure information”. Selon Todorov, de telles transformations doivent toujours se référer à “des actions dénotées par les verbes croire, penser, avoir l’impression, considérer, etc.” Ce sous-ensemble de verbes est aisément repérables dans les paroles de Chauvin.

Chauvin utilise aussi les figures, éléments qui “visent directement le récepteur pour agir sur lui” en vue de pousser son interlocutrice à adopter son point de vue et la forcer à avouer sa passion.

“Les “figures de pensée”, ainsi caractérisées par l’écart entre la pensée dite et la pensée vraie.”

“les signifiés en relation de substitution dans la métaphore et la métonymie”

Parmi les figures d’analogie, le discours de Chauvin use de métaphores et des comparaisons où, en opposition avec la métaphore, il n’y a pas seulement le comparant et le comparé mais aussi le modalisateur comparatif.

Comme nous l’avons bien vu, le récit de “Moderato Cantabile”, se déroulant en quelques jours, à la même heure, dans l’admirable présence du soleil couchant, constitue au fond une représentation aussi intense que vive, d’un adultère virtuel glissant d’une passion fatale, née dans une première rencontre, à la mort ardemment souhaitée. Serait-ce une simple analyse psychologique pareille à celle où excellaient les traditionalistes? Ou par contre, s’agit-il d’une recherche formelle et technique s’éloignant de toute intrigue à l’exemple des nouveaux romanciers? Par son récit original, Marguerite Duras s’éloigne en toute évidence de la psychologie traditionnelle trop explicite usant des dialogues et des scènes vécus pour aboutir à des conclusions qui ne seront que suggérées. Ayant allégé l’œuvre de tout ce qui est description, analyse, discours, au profit d’un art souverain de la suggestion, elle en fait

une pièce d'art unique. Mais, il reste à souligner que si elle participe au renouvellement du roman, elle refuse de se plier aux tendances strictement formelles, en vogue lors de la publication de l'œuvre. Par le déroulement linéaire, l'intrigue cohérente et simple, la progression naturelle de la narration, son récit, loin de déconcerter le lecteur, l'entraîne sans peine, à déceler son contenu humain. Modéré et chantant, tel est le mouvement même du récit associant, sans affectation aucune, l'extérieur à l'intérieur et dessinant ainsi étape par étape, la progression évidente et irrésistible d'une passion. Pointillistes et heurtés, les dialogues servent alors à jouer le rôle d'un rideau à l'abri duquel mûrit peu à peu, la vérité du sentiment. Duras possède l'aptitude de donner une présence très sensible aux personnages comme au décor et à l'atmosphère. C'est cette œuvre particulière qui a fait l'originalité de ses écrits:

“...ce que je raconte dans *Moderato Cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... et à partir de là les livres ont changé (...) je pense que le tournant, le virage vers... vers la sincérité s'est produit là.”

“c'est ce mélange inimitable de sensualité et de rigueur, de distance et de saisie brutale qui la sépare des terres glacées du “nouveau roman””

Cet aperçu succinct tout en pointant l'originalité de l'esprit durassien ne nous rappelle-t-il pas la phrase célèbre de Jean-Jacques Rousseau:

“Lecteurs vulgaires, pardonnez-moi mes paradoxes: il en faut faire quand on réfléchit; et, quoi que vous puissiez dire, j'aime mieux être homme à paradoxes qu'homme à préjugés”? (Émile, livre second)

Bibliographie

BAJOMÉE Danielle, Veiller sur le sens absent, in *Magazine Littéraire*, No.278, juin 1990.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966. P.159.

BRÉMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.

DENIS-SLAKTA Caen, “Essai pour Austin”, In *Langue Française*, No. 21, février 1974.

- DURAS Marguerite) & GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit Éd. De, 1974, 247p. P. 210.
- DURAS Marguerite , *Moderato Cantabile*, Minuit, 1974.
- DURAS Marguerite) & PORTE Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit Éd. De, 1977. P. 39.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, p.46.
- GENETTE Gérard, *Figures VI*, Paris, Le Seuil, 1999, Coll. Poétique. P. 16.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, Coll. Poétique. P. 24.
- GIROUD Jean-Claude) & PANIER Louis, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979,208p., Coll. Linguistique et Sémiologie, 6e.éd., 1988. P.102.
- GRACIAN, *Art et figures de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1983. P. 180.
- GREIMAS A.J., *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970.
- GUERS-VILLATE Yvonne, *Continuité/ Discontinuité de l'ouvre durassienne*, Bruxelles, Université de Bruxelles Éd. de, 1985. P.210
- PIERROT Jean, *Marguerite Duras*, Paris, José Corti Librairie, 1986, 339p. P.33.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993, 227p. P. 175.
- SEARLE J. R., *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972, trad. H. Pauchard. P.62.
- SEYLAZ Jean-Luc, "Les romans de Marguerite Duras - Essai sur une thématique de la durée", In *Archives des Lettres Modernes*, 1963, No. 47. P. 34.
- SOLLERS Philippe) Préface, *Tel Quel - Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, 1968, 320p., Coll. Points/ Sciences humaines. P.33.
- VIRCONDELET Alain, "L'actualité imaginaire," in *Magazine Littéraire*, No.278, juin 1990.
- VIRCONDELET Alain, *Duras - Biographie*, Paris, François Bourin Éd. , 1991, 459p. P.290.