

Joanna Jakubowska-Cichoń (Wrocław)

Le rôle diégétique du crime passionnel dans *Moderato cantabile* et *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras.

Comment raconter la passion sans recourir à des poncifs ? Par quels moyens rendre la complexité de cette partie de la vie humaine qui au fond reste inracontable? – on pourrait s’imaginer qu’avec des questions du même genre s’affrontent ou devraient s’affronter les écrivains parlant de ce sujet « usé », si j’ose dire. Les oeuvres de Marguerite Duras, qu’on peut à juste titre appeler écrivain de la passion, sont une preuve incontestable que la chose est possible : que l’écrivain dispose des moyens qui lui permettent de présenter d’une manière originale sa ou ses propres visions de l’amour. D’une manière allusive et elliptique, sans événements dramatiques ni scènes larmoyantes ou indécentes, Marguerite Duras raconte ce qui est, comme elle l’avoue à plusieurs reprises, indicible. Sous la sobriété trompeuse se cachent de véritables drames et aventures émotionnelles qui se révèlent au lecteur indirectement, par le truchement d’éléments apparemment insignifiants, voir redondants. Dans la présente intervention, je voudrais analyser deux histoires d’amour différentes racontées dans *Moderato cantabile* (1958) et *Dix heures et demie du soir en été* (1960) où l’auteur exploite le même motif - le crime passionnel - qui, tout en paraissant être un élément anodin de la diégèse, y remplit une fonction fondamentale parce qu’il change d’une manière latente mais décisive la situation initiale des personnages.

Les deux crimes, quoiqu’ayant un dénominateur commun « passionnel », se déroulent dans des circonstances et pour des motifs différents. La manière que choisit le narrateur pour les présenter change d’un récit à l’autre et cela non sans raison parce que les techniques différentes de la représentation ne mettent pas l’accent sur les mêmes aspects de l’événement. Dans *Moderato*, le meurtre est commis par un jeune homme qui apparemment n’a pas de raisons pour tuer son amante. C’est au cours du récit que nous apprenons le motif hypothétique de ce crime : le besoin de vivre un amour absolu qui ne peut s’accomplir que dans et par la mort. Le lecteur est invité à assister à l’événement avec le personnage principal Anne Desbaresdes (c’est son point de vue qu’adopte le narrateur) qui, après avoir quitté avec son fils l’appartement de Mlle Giraud, professeur de piano, observe un spectacle étrange pendant lequel un homme qui vient de tuer une femme s’allonge auprès d’elle tout en couvrant de baisers sa bouche saignante. Cette présentation qui souligne surtout l’étrangeté du spectacle éveille chez le lecteur, ainsi que chez la protagoniste, le besoin de savoir pourquoi

l'homme a tué son amante et c'est autour de la quête des motifs du crime que se concentrera l'attention de la protagoniste et qui la mènera à son aventure émotive.

Dans *Dix heures et demie*, la cause du meurtre – l'adultère – est connue dès le début : un homme, en découvrant sa jeune femme en flagrant délit avec un amant, n'hésite pas à les tuer de coups de revolver. Comme le savoir du narrateur est restreint le plus souvent au savoir de la protagoniste (autrement dit, le narrateur adopte son point de vue, tout comme le narrateur de *Moderato*) et que le récit du crime est une analepse (ou une rétrospection), l'événement est rapporté au lecteur, ainsi qu'à la protagoniste principale, par le truchement des paroles d'un des personnages secondaires. C'est au cours d'une conversation avec un client d'un bar que Maria apprend ce qui s'est passé dans la ville. Dans cette conversation l'importance du personnage de l'assassin est mise en relief grâce à la réplique qui ouvre le récit :

- *Paestra, c'est le nom. Rodrigo Paestra*¹. (649)

Ainsi le personnage de l'assassin apparaît comme élément principal du meurtre. Bien que les circonstances des deux événements soient différentes, il y a un point commun qui les unit et qui finalement permet de les comparer : dans les deux récits les femmes protagonistes sont visiblement attirées par le crime, ce qui entraîne des changements importants dans leur vie intérieure. Cette conséquence, qu'est l'influence du meurtre surtout sur la vie psychique des personnages, peut sembler surprenante car le crime, peu importe qu'il soit passionnel ou non, est susceptible de déclencher et souvent déclenche toute une série d'événements d'une grande intensité dramatique. En reprenant la terminologie de Roland Barthes, proposée dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits »², on pourrait dire que le crime possède intrinsèquement le pouvoir de fonctionner comme un noyau. Barthes, j'en parle à titre de rappel, découpe le discours narratif en deux grandes classes d'unités qu'il situe au niveau du contenu: distributionnelles, qui ont pour « corrélat des unités de même niveau » et qu'il appelle Fonctions et les unités intégratives appelées Indices qui renvoient aux unités significatives d'un autre niveau du récit. Les Fonctions se divisent à leur tour en fonctions cardinales (ou noyaux) et catalyses qui accompagnent et complètent les fonctions cardinales. Une fonction devient cardinale quand « l'action à laquelle elle se réfère ouvre une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclut une incertitude »³. On pourrait dire également que le meurtre implique un riche choix de mondes possibles qui, d'après la définition d'Umberto Eco, sont des prévisions du lecteur qui « configure un cours d'événements possible ou un état de choses possible »⁴.

Sans aucun doute le crime passionnel peut facilement jouer le rôle d'une fonction cardinale tout en fournissant au lecteur une richesse de mondes possibles. Il est un événement potentiellement important de conséquences telles qu'enquête policière, procès judiciaire, fuite aventureuse de l'assassin, pour n'en nommer que les plus spectaculaires. Dans *Moderato* le meurtre n'a qu'une seule

conséquence extérieure: il occasionne une rencontre. Anne Desbaresdes, fascinée par la scène qu'elle a observée, se décide à revenir au lieu du meurtre et c'est là qu'elle rencontre son interlocuteur - Chauvin. Bien que leurs rencontres remplissent la majorité de la diégèse, elles ne provoquent à leur tour aucun événement dramatique. Les rencontres cessent sans qu'il y ait un changement important dans la situation extérieure de la protagoniste. Effectivement, un changement se produit lors de la réception quand Anne, complètement ivre, fait un scandale en transgressant les règles de son milieu. Jean Pierrot a remarqué à ce propos qu' « à l'issue de ce dîner, et quoi qu'elle fasse désormais, elle est maintenant perdue de réputation aux yeux de la bonne société de la ville »⁵. Pourtant le changement de la position d'Anne dans la société ne joue pas un rôle important dans la progression de l'intrigue et remplit plutôt la fonction d'indice qui informe le lecteur de l'hypocrisie et de l'attachement aux convenances de son entourage.

Par contre, dans *Dix heures et demie*, le crime déclenche un certain nombre d'événements plus au moins dramatiques. Premièrement, l'assassin s'enfuit ce qui implique la présence de la police qui le poursuit. Cette présence joue avant tout le rôle d'indice : elle renvoie à une atmosphère d'épouvante et de désordre qui règne dans l'hôtel plein de touristes qui ont dû interrompre leur voyage à cause de l'orage. Les patrouilles régulières sont aussi un indice de l'écoulement lent mais inévitable du temps qui renvoie à son tour à l'état d'attente dans lequel se trouve Maria. Consciente de ce qui se passe entre son mari et Claire, elle prévoit que c'est le jour suivant, dans un hôtel à Madrid, que leur amour s'accomplira. Ne pouvant s'endormir, elle compte sans cesse les heures qui passent, tout en observant les apparitions régulières des patrouilles de police. Le second événement qu'engendre la fuite de Rodrigo Paestra paraît plus important que la présence de la police. Maria devient, à dix heures et demie, témoin involontaire d'une situation intime entre son mari et Claire qui se rencontrent sur un balcon de l'hôtel. A même instant elle aperçoit la forme de Rodrigo Paestra allongé sur un toit de l'immeuble d'en face. Quelques heures plus tard, ne pouvant pas s'endormir à cause de sa double découverte, elle sort de nouveau sur le balcon et, ne sachant que faire du temps qui lui reste jusqu'à l'aube, elle se décide à entrer en contact avec l'assassin. Ce contact ayant été noué, elle s'engage dans une aventure hasardeuse : elle veut sauver Rodrigo en l'emmenant hors de la ville dans sa voiture. C'est un moment qui offre au lecteur un riche choix des mondes possibles, d'où vient la tension produite par cette séquence. Premièrement, Maria risque d'être attrapée par la police (et à ce moment-là la présence de la police devient fonction car elle ouvre une incertitude quant au déroulement futur de l'événement). Deuxièmement, un tête-à-tête nocturne avec un inconnu peut la mener à commettre, à son tour, un adultère qui serait une sorte de revanche sur son mari. La troisième possibilité réside en ce que l'action de sauvetage peut entraver le cours prévu des vacances ce qui contrariera par la suite l'amour de Pierre et Claire. Finalement, aucune de ces possibilités ne s'accomplit car la séquence entamée par le meurtre

passionnel se clôt sur la mort de l'assassin lui-même : les protagonistes, en arrivant le matin dans les champs de blé où Maria avait laissé Rodrigo, découvrent qu'il s'est suicidé. Cette mort n'est pas d'ailleurs tellement surprenante pour un lecteur averti qui peut la pressentir grâce à la façon dont Rodrigo Paestra est évoqué dans le discours du narrateur : il est souvent réduit à la « forme noyée » (664) ou « morte » (666), il est aussi couvert d' « un linceul du criminel » et figé dans « la pose mortuaire » (672).

Si l'on voulait créer le schéma diégétique des deux histoires, c'est-à-dire ordonner et résumer chronologiquement les composants de la diégèse où s'opèrent des changements importants dans la situation des personnages principaux⁶, on y insérerait le crime passionnel qui, somme toute, provoque certains événements extérieurs mais sans le considérer pourtant comme un événement décisif de la diégèse. Tout de même la lecture attentive de deux récits de Marguerite Duras actualise un problème que Markiewicz, en parlant des schémas narratifs, formule de la manière suivante : le schéma narratif est-il constitué seulement d'actions et d'événements « de caractère physique » ou peut-on y introduire aussi des activités psychiques et des processus lents de toute sorte ? Je m'inclinerai plutôt vers la deuxième possibilité qui inclut les processus psychiques dans le schéma narratif : si le changement est un élément fondamental de l'intrigue, il ne me semble pas légitime de favoriser les changements extérieurs au détriment des changements intérieurs qui peuvent, eux aussi, créer la tension et assurer la progression romanesque. Même s'ils sont obscurs, cela ne signifie nullement qu'ils sont moins importants : l'intrigue qui se fonde sur les changements intérieurs exige seulement une lecture plus attentive. En analysant les éléments de base d'une séquence « narrativement importante », Umberto Eco semble partager ce point de vue. Il en énumère quatre, à savoir « un agent, un état initial, une série de changements orientés dans le temps et produits par des causes et un résultat final »⁷, sans spécifier de quel type de changements il parle. Les considérations théoriques ne sont pourtant valables que lorsqu'une oeuvre littéraire peut les confirmer et les récits de Marguerite Duras semblent prouver la légitimité des constatations mentionnées ci-dessus : c'est surtout la vie psychique des personnages et les changements qui s'y opèrent qui constituent le fondement de l'intrigue. Si j'en parle à présent, c'est parce que c'est le meurtre passionnel qui joue le rôle du ressort de l'intrigue, quoique dans *Dix heures et demie* il partage ce rôle avec le motif d'adultère.

Les deux femmes se sentent attirées par le crime et elles s'identifient avec les acteurs de ces crimes. Certes, cette identification avec les personnes concrètes ne se produit pas indépendamment du contexte situationnel qui comprend tout un réseau de relations interpersonnelles, rêvées par Anne et réellement vécues par Maria. La protagoniste de *Moderato*, fascinée par le meurtre dont elle ignore la cause, revient au café où elle trouve un interlocuteur qui l'incitera à en parler. En inventant et en verbalisant l'histoire des amants, elle se rend compte de son fantasme érotique, à savoir le besoin de l'anéantissement dans l'amour lié

au besoin de la soumission qui caractérise les rapports sado-masochistes⁸. C'est cette relation particulière qu'elle essayera de reproduire par la suite. L'impact du crime passionnel sur la vie d'Anne n'est possible que par le truchement de ses paroles : c'est en parlant qu'elle apprend quelque chose de nouveau sur elle-même. Le langage d'Anne remplit donc une fonction d'intermédiaire mais d'intermédiaire à double titre : premièrement, à travers les paroles elle prend connaissance de son fantasme, et deuxièmement, c'est par le langage que ses désirs désormais plus ou moins conscients peuvent s'exprimer. Cette possibilité d'exprimer indirectement sa propre sexualité et partant la possibilité de créer une relation passionnelle avec un interlocuteur qui adopte les règles du « jeu » permettent à Anne de vivre son fantasme. Métaphoriquement parlant, l'impact qu'a le crime passionnel sur la vie d'Anne ressemble au vol d'une balle qui rebondit d'un but qu'elle vient d'atteindre : ainsi le meurtre provoque un changement profond dans la conscience d'Anne ce qui par la suite s'extériorise à travers le langage et aboutit à un autre changement : l'expérience virtuelle d'une passion absolue. Il est même possible que grâce à cette expérience Anne arrive aussi à corriger la réalité insatisfaisante, à savoir la banalité de la vie quotidienne, les règles et le factice asphyxiants de son milieu bourgeois et surtout l'insatisfaction sexuelle. C'est le dernier échange des protagonistes :

- *Je voudrais que vous soyez morte.*
- *C'est fait⁹.*

qui légitime cette interprétation (une parmi plusieurs possibles) car Anne semble admettre à la fin que la passion rêvée s'est accomplie symboliquement jusqu'au bout, ce qui lui a permis d'exorciser, pour ainsi dire, ses hantises.

Dans *Dix heures et demie* la situation initiale de la protagoniste est un peu différente. Maria, en observant pendant le voyage et juste après l'arrivée à l'hôtel le comportement de Pierre et Claire – une amie qui les accompagne pendant les vacances, s'aperçoit très vite du sentiment qui commence à les unir : c'est surtout le jeu ambigu de leurs mains qui l'en avertit. En arrivant dans la ville elle se sent en quelque sorte déjà trahie. L'affinité entre elle et Rodrigo s'établit donc dès le début : c'est une affinité réelle, relevant de l'expérience commune, et non virtuelle et désirée, comme celle d'Anne Desbaresdes. Elle s'accroît encore à cause d'une autre expérience vécue en commun : l'attente nocturne. Rodrigo attend l'aurore qui va le découvrir et délivrer à la police et Maria, quant à elle, attend le jour qui mènera à l'accomplissement inévitable de l'amour de Pierre et Claire:

Maintenant tout le monde dort dans l'hôtel et dans la ville, excepté elle, Maria, et Rodrigo Paestra. (673)

Mais elle reste sur ce balcon, les yeux fixés sur lui, sur cette forme réduite à l'imbécilité animale de l'épouvante. Sa propre forme à elle, Maria, aussi bien. (677)

Une autre différence importante, concernant le fonctionnement du meurtre dans les deux récits, consiste dans fait que, dans *Moderato*, il est le premier et le seul événement qui déclenche toute une série de changements tandis que, dans *Dix heures et demie*, c'est l'adultère qui est déclencheur de l'intrigue. L'influence qu'a le meurtre sur la vie de la protagoniste n'est qu'une conséquence immédiate de la découverte de l'amour adultère à dix heures et demie du soir sur le balcon de l'hôtel. Ce moment-là, « le croisement » de deux événements fondamentaux, la découverte de l'adultère et de la présence de l'assassin, est un moment crucial pour la diégèse parce qu'il provoque une « crise émotive »¹⁰ de la protagoniste. Au moment où Maria devient témoin de l'adultère, elle se voit contrainte à une réaction : elle n'a pas le choix car ne pas réagir serait aussi une réaction. Rodrigo Paestra se présente dans cette perspective comme une incarnation de l'une des attitudes possibles : active, cherchant à empêcher et à punir les coupables. La présence de Rodrigo incite Maria à s'opposer à l'adultère, ce qui se manifeste par son aventure risquée de sauvetage. On a déjà dit que cette action pourrait déjouer la liaison passionnelle entre Pierre et Claire, et Maria considère un court moment ce scénario possible. En hésitant à raconter son aventure nocturne à Pierre et tenant ainsi la promesse donnée à Rodrigo de venir le chercher à midi, elle se conforte aussitôt dans son entreprise :

Il faudrait le leur dire, contrarier leur désir naissant, abandonner Madrid où doit se faire, ce soir, leur amour. (697)

Dans cette réplique une ambiguïté qui relève du fonctionnement déconcertant des pronoms s'installe : « le » renvoie directement au lieu du refuge actuel de Rodrigo – les champs de blé, mais dans le discours de Maria, ce que je vais démontrer dans ce qui suit, le thème de Rodrigo sert à remplacer le thème de l'adultère : Maria éprouve un besoin impérieux de révéler à son mari et à Claire qu'elle est au courant de leur passion et, ne pouvant pas l'exprimer directement, elle emploie le thème de Rodrigo en tant que code. A l'état initial de la diégèse, ce ne sont que des présuppositions : tant que l'amour adultère et que le lieu du refuge de Rodrigo ne sont pas sûrs, la conversation, quoique fragmentaire, est encore possible :

- *Il est sur les toits, dit Maria tout bas. Ils n'ont pas entendu. (656)*
- *On m'a dit qu'il était sur les toits, répète Maria. Ils ont entendu. Mais ils ne s'étonnent pas. (657)*
- *Mais il est sur les toits, dit-elle tout bas.*
- *C'est drôle, dit Claire tout bas, ça m'est complètement égal.*
- *Mais, dit Maria, simplement, je le sais. (658)*

C'est à dix heures et demie du soir que les présuppositions se confirment et dès lors, l'état des choses s'étant compliqué, toute communication devient de plus en plus difficile tandis que le besoin de parler d'adultère à travers le thème du meurtre s'impose avec plus de force :

Maria devrait le redire à Pierre : « Tu sais, c'est fou, mais Rodrigo Paestra est vraiment là, sur le toit. En face. Et dès le jour il sera pris ». Maria ne dit rien. (669)

Va-t-elle le lui dire : C'est idiot Pierre mais Rodrigo Paestra est là. Là. Là. Et dès le jour il sera pris. (670)

- Je voulais te dire, Pierre.

- Qu'est-ce que tu veux me dire, Maria ?

Pierre attend longuement une réponse qui ne vient pas. (671)

C'est idiot, mais j'ai vu Rodrigo Paestra. Il est sur le toit. Pierre dort. (672)

Plus tard, quand Maria raconte à Pierre son aventure nocturne, le lecteur apprend le véritable référent des paroles évoquant l'assassin :

- Un hasard aussi, dit Maria à Pierre, la première fois que je l'ai vu, tu étais sur un balcon de l'hôtel avec Claire.

- Je le savais, dit Pierre.

- Je te l'ai dit, continue Maria, après que nous avons fini de parler. Mais tu dormais. (699)

Dans le contexte de la première réplique de Maria, la double référence du pronom « le » dans la dernière phrase devient évidente : le pronom renvoie directement à la conversation sur Rodrigo, mais sous-entend l'adultère de Pierre. C'est cette conversation aussi qui rend ambiguë la réplique que j'ai citée tout à l'heure et à laquelle je voudrais revenir maintenant :

Il faudrait le leur dire, contrarier leur désir naissant, abandonner Madrid où doit se faire, ce soir, leur amour. (697)

Si le pronom « le » dans cette réplique avait un double référent : le lieu du refuge et l'adultère, on y trouverait l'explication de ce besoin insolite qu'éprouve Maria de révéler sa découverte : en manifestant le savoir sur l'adultère, Maria tenterait d'une autre façon de séparer Pierre et Claire car, la passion des amants n'étant plus secrète, c'est la décence qui ne leur permettrait pas de s'aimer devant les yeux de la femme que, somme toute, tous les deux estiment. Dans cette perspective les tentatives langagières de Maria seraient importantes au même point que son aventure nocturne. Le choix d'une attitude active s'avère doublement manqué. Les tentatives discursives échouent au moment où Pierre s'endort à l'instant même où Maria ose enfin lui parler. Ce sommeil peut être considéré comme un présage symbolique de la défaite suivante, plus évidente, du suicide de Rodrigo Paestra. La révolte et la réaction contre l'adultère s'avèrent inutiles car la douleur et la souffrance condamnent d'emblée la victime d'adultère à la mort, qu'elle soit physique et réelle comme celle de Rodrigo ou symbolique et émotive comme celle de Maria. Ce n'est pas par hasard que le narrateur, même avant le suicide de Rodrigo, parle de lui à plusieurs reprises comme de « l'animalité de la douleur » ou de « la forme morte de la douleur ». Pierre pense même un court moment, juste après l'acte sexuel

avec Claire, que Maria, suivant l'exemple de Rodrigo Paestra, va se suicider dans les champs de blé :

La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra ? (719)

Le personnage de Rodrigo, qui métonymiquement renvoie au crime, joue ainsi un double rôle diégétique : sa présence incite la protagoniste principale à réagir activement contre l'adultère (et cela à deux niveaux : celui des actions et celui du discours) et en même temps son échec la convainc que la passivité est la seule attitude possible. Le suicide de l'assassin est une preuve pour Maria que le tout-puissant désir est comme une fatalité et que toute tentative de le contrarier serait futile. Il semble d'ailleurs que l'idée générale du récit pourrait être formulée de la même façon.

Ayant admis que les changements dans la situation intérieure des protagonistes peuvent constituer le noeud de l'intrigue au même point que les événements extérieurs, il me semble justifié de considérer le meurtre passionnel dans *Moderato cantabile* et dans *Dix heures et demie du soir en été* comme un événement d'une importance décisive pour l'intrigue. Dans *Moderato* le crime, d'une façon autonome, engendre une réaction de la part de la protagoniste tout en lui permettant de découvrir ses propres fantasmes, de les vivre et même, peut-être, de corriger ainsi une réalité accablante. Dans *Dix heures et demie*, quoique le meurtre ne soit pas un événement autonome (c'est avant tout l'expérience douloureuse de l'adultère qui provoque des changements), il joue un rôle crucial dans le choix de l'attitude de la protagoniste devant ce problème avant tout émotionnel qu'elle est obligée de résoudre. On ne peut pas sous estimer non plus le rôle que joue le thème du meurtre dans les discours des personnages : aussi bien Maria qu'Anne, confrontées à l'ineffable, peuvent se servir de ce sujet suppléant pour exprimer leurs sentiments et émotions. Je dirais même que les discours des protagonistes sont en quelque sorte le miroir où se reflète la stratégie de l'auteur qui, pour nous raconter quoi que ce soit, se sert d'un élément apparemment anodin, en l'occurrence du meurtre passionnel, qui véhicule pourtant des sens cachés que le lecteur est censé déchiffrer. De cette façon Marguerite Duras semble répondre dans et par ses textes aux questions que j'ai posées au début de cette intervention.

Notes

- ¹ Duras M., *Dix heures et demie du soir en été*, [dans :] *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Gallimard 1997, (Quarto). Les numéros des pages renvoient à cette édition.
- ² Barthes R., „Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications*, 8, 1966.
- ³ Ibidem, p. 9.
- ⁴ Eco U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985, pp. 145-146.
- ⁵ Pierrot J., *Marguerite Duras*, Corti, 1989, p.113.
- ⁶ Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, Wrocław 1984.
- ⁷ Eco, op. cit., p. 146.
- ⁸ Anderson S., *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Droz, Genève 1995.
- ⁹ Duras M., *Moderato Cantabile* suivi de „*Moderato Cantabile* et la presse française”, [1958], Éditions de Minuit, rééd. 2001, p. 123.
- ¹⁰ Guers-Villate Y., *Continuité/ discontinuité de l’oeuvre durassienne*, Ed. de l’Univ. de Bruxelles, 1985.