Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 14 (1988)

Artikel: Cinq personnages en quête de voix

Autor: Eigenmann, Eric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258734

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CINQ PERSONNAGES EN QUÊTE DE VOIX

Deux pièces et un roman de Marguerite Duras

- Une voix ingrate, comme greffée...
- La voix d'un autre?
- Oui, mais de qui?

Marguerite Duras, *Le Vice-consul*

Les pièces de théâtre de Marguerite Duras sont peu connues, moins que ses romans. Elles ne semblent pas pourtant devoir s'inscrire en marge d'une œuvre dont le dialogue représente une composante majeure, au point de couvrir la quasi-totalité de certains textes, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Le Square* (1955), *Détruire dit-elle* (1969), notamment. Duras a d'ailleurs adapté pour la scène plusieurs de ses romans sans avoir à effectuer de modification profonde. La prise de parole se trouve de surcroît mise en évidence, dans les dialogues romanesques, par un discours attributif fréquent et répétitif – le titre même de *Détruire dit-elle* en procure un exemple. Aussi, contrairement à la position qu'elle occupe dans l'œuvre, contemporaine, de Nathalie Sarraute par exemple[1], la forme dramatique, ou exclusivement dialoguée, constitue-t-elle chez Duras, qui y a consacré plus de vingt-cinq textes à ce jour, la limite supérieure d'une tendance citationnelle avouée.

Qu'une structure énonciative semblable se répète, dans ces textes dialogués, à l'intérieur du discours attribué, dans la bouche donc des personnages, ouvre une perspective vertigineuse: le locuteur désigné comme responsable des énoncés rapportés se voit encore reculé, au risque de se perdre à l'infini. C'est le cas tout au moins de deux des dernières pièces de Duras, *Agatha* (1981) et *Savannah Bay* (1983), dont la parution précède celle de *L'Amant* (1984), roman qui servira d'élément de comparaison[2].

Dans *Agatha* comme dans *Savannah Bay*, la structure énonciative de la citation domine effectivement le discours des personnages.

> LUI. – Vous disiez: «Un jour ou l'autre il le faudra»[3].

De telles répliques foisonnent où, explicitement, un locuteur[4] (ici le personnage qui produit l'énoncé, Lui) en cite un autre («vous», locuteur responsable de l'énoncé entre guillemets). Il arrive aussi que la distinction entre les deux instances énonciatives ne soit manifestée que par les guillemets,

> MADELEINE. – «Vous êtes malheureux, n'est-ce pas, Monsieur?»[5],

voire s'efface complètement sur le plan typographique. Seul le contexte indique alors que le locuteur de l'énoncé, auquel réfère la première personne, n'est pas le personnage qui parle, et que celui-ci le fait littéralement à la place d'un autre, ainsi que cet autre le ferait: qu'il récite un rôle. La didascalie le confirme dans la plupart des cas[6].

A l'inverse, mais le cas est plus rare, quand le discours est transposé ou narrativisé, c'est le second locuteur qui s'efface derrière le premier:

> ELLE. – Vous, vous disiez qu'elle, Agatha, ne pouvait pas mourir[7].

Il n'en conserve pas moins cependant une présence dans l'énonciation[8], distincte de celle du personnage proférant la réplique, dualité qui fait écho à la double énonciation, enchâssée, qu'illustrent les exemples précédents.

La narratrice de *L'Amant*, de même, rapporte et narrativise de nombreuses conversations, non sans s'interposer avec insistance:

> *Elle lui dit qu'*elle ne fume pas, non merci. *Elle ne dit* rien d'autre, *elle ne dit pas* laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors *il lui dit qu'*il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. Elle attend. Alors *il le lui demande*: mais d'où venez-vous? *Elle dit qu'*elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. Il réfléchit et puis *il dit qu'*il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, c'est bien ça n'est-ce pas? Oui c'est ça[9].

A l'instar des personnages d'*Agatha* et de *Savannah Bay*, elle donne à entendre la parole d'autrui (même par hypothèse négative: «elle ne dit pas laissez-moi tranquille»!).

La narration romanesque recoupe alors l'énonciation dramatique. Quoique à deux niveaux énonciatifs différents, selon que s'expriment les quatre personnages ou la narratrice extradiégétique, celui qui parle, dans une proportion remarquablement large, n'est pas celui qui parle. En termes moins sibyllins: aucun des cinq n'assume intégralement la responsabilité de locuteur de sa propre production verbale. Un tel recours à des autorités de discours étrangères a de quoi surprendre, là où, dans un théâtre de parole comme dans une autobiographie – ce qu'est en partie *L'Amant* –, on aurait pu s'attendre avant tout à l'expression, plus personnalisée, voire typée, d'un moi. Trois questions se posent, qui guident l'observation:

- l'objet de l'énoncé cité – que cite-t-on?
- le sujet de cet énoncé – qui cite-t-on?
- le sujet de l'acte de citation – qui cite?

Il apparaît que, par le biais de la citation, se poursuit une triple quête.

La quête du souvenir

En quoi consiste en effet l'objet de l'énoncé cité?

Dans *Agatha*, un frère et une sœur (Elle et Lui) se retrouvent dans la villa de leur enfance à la veille d'une séparation qui s'annonce définitive, et égrènent des souvenirs. Ils se rappellent mutuellement, à la lettre, certains propos tenus dans ces lieux, et ailleurs. De même que le bruit de la mer qui monte de la plage comme autrefois, ces mots exercent sur eux une indéniable fascination, ils inspirent ceux qui en perpétuent le souffle.

Dans *Savannah Bay*, une vieille comédienne, Madeleine, a retenu tout au long de sa vie tant d'histoires (c'est-à-dire de récits) qu'elle confond déjà les événements auxquels elles se réfèrent: est-ce sa fille ou elle-même qui les a vécus, ou s'agit-il de rôles qu'elle a joués au théâtre? Elle tente, avec l'aide d'une jeune femme, d'empêcher ces récits de sombrer à leur tour dans l'oubli. Quant à la jeune femme, elle veut faire sienne, entre autres histoires que détient Madeleine, celle qui échappe

par définition à la mémoire personnelle directe, l'histoire de sa propre naissance. L'une comme l'autre dès lors *répètent:* elles redisent et (ré)apprennent un texte comme une leçon ou un rôle. Car Madeleine, si elle précède la jeune fille dans la connaissance des textes, n'improvise pas non plus; elle n'a pas l'initiative de l'expression, elle ne fait que participer au «rituel coutumier»[10]: reconstituer «l'histoire», flux verbal autonome, et véritable locuteur des répliques en question. D'elle à la jeune femme, le témoin de l'autorité est en train de changer de main: le rapport maître–élève s'inverse peu à peu.

Or *L'Amant*, partiellement autobiographique, fait comme les deux pièces de théâtre la part belle à la mémoire auditive, mémoire des mots et des voix en particulier. Il est emblématique que les dernières lignes du roman la mettent en abyme, lorsque la narratrice, qui raconte la liaison qu'elle a entretenue longtemps auparavant avec un jeune Chinois et se remémore patiemment leurs longues conversations intimes, en vient enfin à évoquer une conversation habitée elle-même par le souvenir de conversations antérieures:

> Il lui avait téléphoné. C'est moi. Elle l'avait reconnu dès la voix. Il avait dit: je voulais seulement entendre votre voix. Elle avait dit: c'est moi, bonjour. Il était intimidé, il avait peur comme avant. Sa voix tremblait tout à coup. Et avec le tremblement, tout à coup, elle avait retrouvé l'accent de la Chine[11].

Si elle se plaît à citer le détail a priori assez insignifiant de l'échange verbal – ici à vrai dire échange par excellence: «c'est moi/c'est moi» – c'est qu'il contient la mémoire de l'échange amoureux, dans lequel la parole jouait un rôle primordial. La narratrice de *L'Amant* a d'ailleurs découvert l'amour et la confidence dans une même transgression des interdits familiaux:

> Nous avions d'abord appris à nous taire sur le principal de notre vie, la misère. Et puis sur tout le reste aussi. Les premiers confidents, le mot paraît démesuré, ce sont nos amants[12].

Pour ces sujets durassiens en travail de mémoire verbale, les quatre personnages des pièces et la narratrice du roman, la parole (comme les paroles gelées chez Rabelais) jouit du pouvoir de reprendre vie, en libérant le souvenir qu'elle cristallise.

Citer en effet un énoncé (même partiellement, assez seulement pour qu'en soit perceptible le «tremblement» évocateur), c'est le réciter, le répéter, lui rendre souffle, dans sa temporalité propre, avec la plus grande fidélité possible; l'objet du souvenir connaît une seconde frappe. Qui produit la répétition, ce faisant, se substitue au locuteur originel, prend (parfois reprend) place dans l'acte d'énonciation évoqué. Il ne peut mieux *retenir* celui-ci dans le présent du souvenir: non seulement ne pas le laisser s'évanouir dans l'oubli, mais bien l'apprendre *par cœur.*

L'évocation du souvenir par un geste citationnel trouve une manière d'aboutissement dans la narration au présent historique. Car en disant, par exemple: «oui [c'est] l'été [...] je sors de la villa [...] je cherche ma sœur»[13], alors qu'il dialogue avec elle, l'hiver, assis au salon, le personnage masculin d'*Agatha* émet un énoncé qui relève au présent effectif d'un locuteur du passé, tel qu'il aurait pu l'être plusieurs années auparavant, à l'instant de l'événement remémoré dans lequel son fantasme le projette. La coïncidence avec le souvenir confine à sa réalisation lorsque le sens de la phrase est ambivalent, également véridique au présent: «Nous sommes seuls dans la villa»[14]. L'évocation du passé, comme sacralisée, atteint l'intensité d'une commémoration, davantage: d'une invocation – à la présence de l'évoqué.

La quête de l'autre

Quelle est ensuite l'identité des sujets ou des locuteurs concernés? Qui cite qui?

Madeleine cite la jeune femme, et vice-versa; l'une et l'autre citent «l'histoire», les paroles notamment de la femme qui est sans doute, respectivement, leur fille et leur mère *(Savannah Bay).* Elle, la sœur, et Lui, le frère, se citent aussi mutuellement et se citent eux-mêmes *(Agatha).* Et dans *L'Amant*? La narratrice cite son amant et se cite elle-même... Le dénominateur commun se dégage de toute évidence: tous citent, et le locuteur cité n'est autre – à quelques exceptions près – que le personnage lui-même dans son passé, ou son interlocuteur.

Ajoutons que, pour le personnage dans l'actualité de la pièce, il est toujours, non sans possessivité, un être aimé: admiré, regretté, ou désiré.

Dans certaines répliques, cependant, s'ouvre la perspective d'une coïncidence (déjà remarquée en ce qui concerne le souvenir) entre le personnage et le locuteur qu'il cite, et par conséquent leurs destinataires respectifs. L'ambivalence des (pro)-noms de personne et l'absence occasionnelle de marques attributives feraient à la limite douter de l'existence même de la citation. La jeune femme qui dit à sa grand-mère *(Savannah Bay)*: «Ma petite fille... ma fille... ma petite poupée.. mon trésor»[15], la cite, mais assume également le renversement de l'adresse: la tendresse maternelle, comme l'autorité et de pair avec elle, change de côté. En chantant Piaf à Madeleine («C'est fou c'que j'peux t'aimer»[16]) elle lui dit réellement son amour, ainsi qu'Elle le dit à son frère *(Agatha)* au moment où elle répète devant lui la déclaration qu'elle a faite à son amant... Les répliques qui suivent le passage en question le confirment:

> LUI. – A qui avez-vous parlé?
> ELLE. – Je ne sais pas à qui je parle[17].

Elle ne sait pas à qui elle parle, à son amant ou à son frère; elle ne sait pas qui en elle parle, de l'amante ou de la sœur.

Ce jeu sur l'identité du locuteur et de l'allocutaire n'est certes pas nouveau au théâtre. Nul doute que la double énonciation dramatique l'y prédispose (les personnages sont cités, dans le texte par l'auteur, à la représentation par les comédiens). Il suffit de mentionner la scène des *Fourberies de Scapin* de Molière: si Scapin peut se permettre d'insulter son maître Géronte en sa présence sans que celui-ci ne réagisse, c'est qu'il imite le discours d'un autre, profitant de ce que Géronte ne le voit pas. Ou encore la scène 2 de l'acte I du *Misanthrope*, du même auteur; Alceste répond à Oronte, venu lui soumettre un sonnet, en parlant d'une situation semblable: «Mais enfin, *lui disais-je*, quel besoin si pressant avez-vous de rimer?» Il extrait cette phrase d'une situation d'énonciation différente de la situation présente, et vraisemblablement fictive. Les adresses indirectes, émises sous le masque de la (ré)citation, permettent de tout dire sans rien déclarer. Chez Duras, elles ménagent de plus une vibrante pudeur en des dialogues

qui, sinon, exprimeraient une sentimentalité plutôt plate. Contrairement aux exemples classiques qu'elles rappellent, elles offrent moins un moyen de prendre ses distances par rapport à l'énoncé, de fuir sa responsabilité de locuteur, que d'investir et de goûter – éventuellement de nouveau – celle d'un autre que soi-même en l'état présent.

A le faire même avec détachement – les comédiens le savent bien – il est difficile d'accueillir en sa bouche le «je» d'autrui sans qu'il n'habite quelque peu son hôte. D'autant plus que la situation s'y prête davantage, un processus identificatoire se met en marche. L'expérience, symbiotique, qu'en font par exemple les personnages d'*Agatha*, remonte même en deçà du langage puisqu'ils disent voir avec les yeux l'un de l'autre.

Si la citation met l'énoncé à distance, la récitation qu'elle implique, encore une fois, installe (ou réinstalle) qui l'effectue dans la position énonciative du locuteur originel. Elle fonctionne comme un acte cannibalesque – faut-il dire: la cruauté en moins? – permettant de s'approprier, le temps de la manducation de sa parole, l'identité de l'être désiré.

A ce propos on relira avec intérêt l'extrait suivant du *Boa*, nouvelle parue en 1954, où la dévoration qui obsède maints textes de Duras s'actualise de la manière la plus emblématique:

> ... d'une lenteur ondulante, toute parcourue des frémissements de la puissance contenue, le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacré. Dans ce formidable silence intérieur, le poulet devenait serpent[18].

Travaillant à réaliser un fantasme de «transsubstantiation», la dévoration durassienne trouve sans doute dans la récitation de la parole d'autrui un de ses avatars.

La quête de soi-même

La troisième quête résulte des deux premières; ce qui précède l'a déjà esquissée. C'est d'abord tout simplement qu'Elle, Lui, Madeleine, la jeune femme et la narratrice sont souvent

eux-mêmes les locuteurs originels des paroles qu'ils font revivre. Mais ceux-ci leur sont devenus étrangers. Si autrui est fantasmé comme un autre soi-même, soi-même se démarque comme autrui, objet de fantasme potentiel.

La répétition de leurs propres discours participe donc en bonne place du travail d'anamnèse qui occupe tant de personnages durassiens. Dans *Agatha, Savannah Bay* et *L'Amant*, en vertu du phénomène relevé dans la partie précédente, elle répond au désir du sujet, en quête d'une unité personnelle toujours à refaire, de coïncider avec lui-même. Désir d'autant plus grand dans ces trois textes que l'action intervient à un moment de crise, où les identités sont menacées, parce que ce qui participait de leur définition est sur le point de disparaître. Le frère et la sœur, qui ne se définissent guère que comme tels, vont s'éloigner l'un de l'autre jusqu'à se perdre dans la séparation. La mémoire de Madeleine s'éteint, sans laquelle la comédienne et la jeune femme, privées d'histoire, n'existent pour ainsi dire plus.

La narratrice? Les transformations de son visage – l'image, changée, que le monde a d'elle et lui renvoie – l'incitent à se remémorer une époque de «vieillissement brutal» et à réanimer – c'est le cœur du roman – «cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé [...], entre toutes [...] celle où je me reconnais»[19], dit-elle. C'est ainsi, son récit homodiégétique portant non seulement sur la jeune fille qu'elle était à l'époque de l'amant chinois, mais sur la femme âgée qu'elle est devenue, qu'il paraît légitime de considérer la narratrice comme un véritable personnage du roman, et le cinquième personnage de notre analyse.

D'autre part, même annoncé comme tiers, un locuteur subordonné peut encore se confondre avec le personnage qui l'évoque. Homodiégétique et hétérodiégétique ne sont pas des catégories étanches chez Duras. La narratrice de *L'Amant* se cite tantôt comme elle-même, tantôt comme quelqu'un d'autre. Madeleine, dans *Savannah Bay*, en vient à s'identifier au personnage principal de l'histoire qu'elle raconte, dont elle a tenu le rôle au théâtre. La même oscillation, symétrique en quelque sorte, se produit du côté de l'allocutaire, qui peut figurer, dans l'énoncé qu'un même individu lui adresse, comme quelqu'un que l'on tutoie, que l'on vouvoie ou comme

une tierce personne. Ainsi par exemple Lui à Elle *(Agatha)*: «je te vois», «je vous regarde» et «je cherche ma sœur»[20] (présent historique). Alors que les trois compléments réfèrent à Elle, les deux premiers présupposent sa présence dans l'interlocution, à une plus ou moins grande «distance» du locuteur, et le dernier, son absence. La troisième personne est à vrai dire la plus conforme à la réalité: quoique sa sœur soit en face de lui, c'est telle qu'elle était dans le passé que le personnage masculin de la pièce la revoit et qu'il désire ressusciter sa présence. Dans presque toute l'œuvre d'ailleurs, première – respectivement deuxième – et troisième personnes entretiennent des rapports étroits. La quête de l'autre et celle de soi-même, telles qu'elles viennent d'être dégagées, dès lors se rejoignent.

Parole réflexive, l'autocitation se double de la réflexivité du regard dans les trois textes. On s'y regarde soi-même comme on s'y écoute en se citant. Se regarder, être regardé, se voir être regardé, le thème traverse le roman, surtout, comme une obsession. Dès le début, dans le miroir du marchand de chapeaux, la jeune fille se voit «comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors»[21]. Une équivalence se dessine entre regard et parole. La jeune fille déplore que ses frères ne regardent son amant ni ne lui parlent. Elle répète combien celui-ci, en revanche, la regarde. Elle goûte, à l'instar du personnage masculin d'*Agatha* chez sa sœur, «cette légère perte de présence qui vous atteint lorsque d'autres vous regardent»[22].

Ce plaisir éprouvé à être objectivé par un regard, remarquable exemple de masochisme sartrien, ne saurait toutefois faire oublier que, pour parler de la quête de soi-même qu'accomplit le personnage durassien, la métaphore du regard réflexif laisse à désirer, dans la mesure où elle implique une distance par rapport à son objet. C'est une tentative plus mystique de «se reconnaître» de l'intérieur que sert ici l'autocitation. Le personnage aspire à y trouver sa voix.

L'énonciation «dramatique»

Que nous ayons pu faire des observations d'ordre formel similaires, et en proposer des interprétations convergentes, dans des textes de genres différents, théâtre et roman, appelle un commentaire. C'est que ce qui précède porte sur un trait

d'écriture que ces textes partagent: la citation ou, plus précisément, la structure énonciative qui lui est propre. Les deux pièces redoublent en effet au niveau de la réplique la citation discrètement contenue dans la forme dramatique – qu'une telle mise en abyme thématise –, alors que le roman la répète, la rappelle ostensiblement; le discours attributif, s'il précise l'identité du locuteur originel de l'énoncé cité, a également pour fonction de manifester l'acte médiateur et la présence incontournable de son sujet. Dans des registres différents, deux descriptions éclaireront ce phénomène de bivocalité. Oswald Ducrot et Aristote, respectivement, leur serviront de guide.

Selon la terminologie de Ducrot[23], dont il a déjà été fait usage ci-dessus, les quatre personnages et la narratrice, «sujets parlants», c'est-à-dire producteurs des énoncés qui sortent de leur bouche – éventuellement de leur plume – introduisent dans leur énonciation des «locuteurs» étrangers. Or quel modèle Ducrot donne-t-il de cette structure énonciative? Un comédien et son personnage, en tant qu'ils se partagent l'énonciation d'une réplique: la profération de l'énoncé et sa plus ou moins forte modalisation pour le premier, pour le second la responsabilité de l'énoncé proprement dit.

Les personnages d'*Agatha* et de *Savannah Bay*, ainsi que, *mutatis mutandis*, la narratrice de *L'Amant*, font donc, d'un point de vue énonciatif, figure de comédiens. De comédiens épiques plus précisément. Comme chacun manifeste clairement sa propension à s'exprimer «à la troisième personne» en tant, littéralement, que «porte-parole» d'un tiers, l'énonciation du personnage inscrit dans le texte même le rapport d'altérité propre au jeu théâtral, que Brecht tenait à maintenir patent:

> [Le comédien] ne doit pas faire disparaître de son interprétation toute trace du «*il* a fait ceci, *il* a dit ceci».
>
> La transposition à la troisième personne et au passé permet au comédien de se placer à une juste distance de son personnage.

Ou encore, qui correspond fort bien à la récitation-souvenir étudiée précédemment:

> S'il parlait de mémoire, il aurait exactement la même attitude[24].

Le discours ainsi fissuré, le dit détaché du dire et du diseur, ce dernier se retrouve en position d'auditeur de la parole qu'il profère. «Madeleine s'arrête, interdite, comme si elle avait entendu ce qu'elle venait de dire comme dit par un autre»[25]. Brecht de même préconise que le comédien, récitant son rôle à la troisième personne, le fasse «sur le ton de celui qui l'a entendu»; dans l'espace de la représentation, «lui-même [doit être] un spectateur»[26].

En tant que metteur en scène de cinéma, Marguerite Duras recherche une déconnection semblable entre les composantes de la représentation. Elle éprouve «quelque chose de vulgaire, de trivial dans le fait du direct»[27], de la synchronisation entre l'image et le son. Dans *India Song* (film, 1975) notamment, les comédiens évoluent bouche close; quand les personnages s'expriment, les voix retentissent *off screen*. Pendant le tournage des scènes sans paroles d'ailleurs, les comédiens entendaient, à la troisième personne, le scénario de l'action qu'ils étaient en train d'accomplir («Anne-Marie Stretter entre dans le salon particulier, regarde dans le parc»); ils en restent à l'image légèrement distraits, dépersonnalisés. De sorte que toute identification au personnage, de la part du comédien comme de celle du spectateur, se trouve récusée: «ce qui a lieu sous nos yeux se donne d'emblée pour un simulacre»[28] d'autres corps et d'autres voix.

Bien entendu, au-delà du refus commun d'un jeu réaliste fondé sur l'identification, les objectifs de Duras diffèrent de ceux de Brecht. Elle ne s'attache pas tant à la mise en évidence du personnage, surtout à des fins critiques, qu'au travail d'évocation qu'effectue le comédien, ou quiconque donne voix comme lui à la parole d'autrui.

A la lecture, le personnage-comédien durassien, tel qu'il a été décrit plus haut, n'en est pas moins dénoncé pour ce qu'il est: recevant, plutôt qu'il ne l'émet, une parole qui ne lui appartient pas en propre – attribuée d'un côté par la voix qui l'introduit, empruntée de l'autre à celles qu'il récite. Cette seconde dépendance, accidentelle, rappelle la première, essentielle, soit le statut énonciatif du personnage dans la forme dramatique.

Le trait commun à *Agatha, Savannah Bay* et *L'Amant*, c'est aussi précisément ce qu'Aristote appelle *dramatikon*. Dans sa

Poétique, «l'adjectif *dramatikos* renvoi[e], par-delà le jeu dramatique, à la caractéristique formelle du texte qui en fonde la possibilité – au mode d'énonciation qui distribue le *je* entre les personnages»[29] – nous dirons: entre des voix subordonnées, mode d'énonciation que nous avons relevé chez les cinq «sujets parlants» dont il a été question. Le «dramatique», en ce sens, n'est donc pas confiné dans les textes de théâtre[30].

«Dramatiques» certes, Elle, Lui, Madeleine, la jeune femme et la narratrice le sont également dans l'acception émotionnelle du terme. Ils mériteraient même d'être qualifiés de tragiques, puisqu'ils ne font finalement que subir plus ou moins directement leur condition énonciative, marquée par l'altérité, de personnage et/ou de rapporteur de dialogue. L'«action» se situe dans l'énonciation du texte autant que dans son intrigue. Or la triple quête dont nous sommes témoins est condamnée à la circularité – le rapprochement du verbe, de la voix, de l'être désirés n'abolit jamais la distance qui le suscite. Inexorablement, à la jointure des deux voix entre lesquelles la parole récitée s'articule, demeure perceptible une muette défaillance: à peine un souffle, un soupir.

Eric Eigenmann
Université de Genève

NOTES ET RÉFÉRENCES

[1] Alors que Nathalie Sarraute fait également une large part à la parole, on connaît son aversion contre tout discours attributif, fût-il déguisé.

[2] M. Duras, *Agatha*, Paris, Minuit, 1981; *Savannah Bay*, nouvelle édition augm., Paris, Minuit, 1983; *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

[3] *Agatha*, p. 8.

[4] Pour la notion de «locuteur», cf. Oswald Ducrot, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. Cf. aussi *infra*, p. 142.

[5] *Savannah Bay*, p. 86.

[6] Par exemple *Savannah Bay*, p. 72: «*... elle parle pour Madeleine. A la place de Madeleine.*»

[7] *Agatha*, p. 65.

[8] Présence en tant qu'«énonciateur», dirait Ducrot, *op. cit.*

[9] *L'Amant*, p. 43. Je souligne le discours attributif.

[10] *Savannah Bay*, pp. 30-31.

[11] *L'Amant*, pp. 141-142.

[12] *Ibid.*, p. 75.

[13] *Agatha*, p. 22.

[14] *Ibid.*, p. 21.

[15] *Savannah Bay*, p. 49. Le texte ne comporte pas de guillemets.

[16] *Ibid.*, pp. 14 sq.

[17] *Agatha*, p. 20.

[18] *Le Boa*, in *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1954, p. 101.

[19] *L'Amant*, p. 9.

[20] *Agatha*, pp. 20, 15, 22.

[21] *Ibid.*, p. 20.

[22] *Ibid.*, p. 23.

[23] *Op. cit., supra*, note 4.

[24] B. Brecht, *L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 1970, p. 68; *Ecrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1972, pp. 333 et 340.

[25] *Savannah Bay*, p. 34.

[26] Brecht, *Ecrits sur le théâtre I, op. cit.*, pp. 382 et 397.

[27] M. Duras et X. Gauthier, «Dépossédée», in *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1979, p. 80.

[28] D. Mascolo, «Naissance de la tragédie», *ibid.*, p. 153.

[29] Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 162, note 3b.

[30] La critique dramaturgique aurait grand intérêt à annexer à son champ d'exploration ce territoire «dramatique» que représentent les discours rapportés, les dialogues de roman, par exemple. Ne les appelle-t-on pas aussi «scènes»?