

Problématique de la communication dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras.

Dr AKA Adje Justin

Assistant,

Département de Lettres Modernes

Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Cocody

Introduction

Depuis que Chrétien de Troyes a fait passer le roman de son acception première désignant la langue (romane) à celle de genre, il est passé par plusieurs péripéties, tant au niveau de la forme qu'au niveau des thématiques. Du Moyen Âge à la contemporanéité, son caractère protéiforme lui a permis de s'adapter aux différentes esthétiques et mutations survenues dans la littérature, assurant même au genre une place majeure et une consécration du lectorat au fil des siècles. Cela est rendu possible par le fait que le roman, dans sa représentation du monde, qui crée ce que Jean Ricardou appelle « l'illusion référentielle », est le genre qui rapproche mieux le lecteur d'un monde qui correspond peu ou prou à la réalité. En tout état de cause, il en donne une image vraisemblable.

Mais, depuis la moitié du XX^e siècle, le roman a connu une autre mue. En effet, si les fictions traditionnelles s'attachaient à raconter une histoire (mythes Antiques, aventures chevaleresques, passions amoureuses, psychologie, sociale...), celles postmodernes transgressent les canons esthétiques fondamentaux génériques. Le point de vue de Jean Ricardou rend compte de cette mutation. Pour lui donc, « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture. » La narration linéaire et chronologique d'une histoire n'est plus la priorité des écrivains car ils s'intéressent davantage aux subtilités de l'écriture. Du coup, le discours enchâssé, la description abondante des objets et le discours à bâtons rompus sont autant d'éléments qui complexifient les récits. Mais, ce qui nous semble important de relever, c'est la solitude des personnages et leur difficulté à communiquer avec leur environnement et leur semblable. Le discours quasiment impossible ponctué de silence est ce qui ressort des écrits de cette époque de l'après-guerre. Toute chose qui amène à s'intéresser au thème de l'incommunicabilité traité par nombre de Nouveaux romanciers, mais qui se perçoit avec acuité dans les écrits de Marguerite Duras.

Chez cette auteure, il ne s'agit pas seulement d'un exercice d'écriture comme l'a brillamment réussi Raymond Queneau dans son *Exercice de style* où la même histoire est racontée, différemment, quatre-vingt-dix-neuf fois. Elle engage, plutôt, l'écriture dans une voie où elle finit par supplanter l'intrigue. Si l'auteure arrive à ce résultat, c'est parce que son roman d'une centaine de pages donne à lire quatre histoires banales qui s'imbriquent mais, sémantiquement, n'ont pas de lien. Ces récits assez brefs qui s'entremêlent constituent la trame de *Moderato cantabile* et mettent en scène quatre personnages solitaires qui parlent à bâtons rompus. Ils ne se soucient pas de la dimension de la communication ou de la rétroaction des échanges. On le comprend par les nombreux blancs qu'on observe entre les répliques et les discours incompréhensibles produits par ces interlocuteurs.

Cette situation d'incommunicabilité se lit aussi bien dans la littérature existentialiste que dans la littérature absurde où l'angoisse du monde d'après-guerre (la deuxième Guerre Mondiale) et corollairement le sentiment de la dérégulation plongent l'individu dans une crise de la parole. Situation qui influence, certainement, dans une perspective littéraire l'attitude des personnages qui développent un discours pompeux et vide et amène à s'interroger sur la problématique de la communication dans *Moderato cantabile*. Si la communication s'entend comme échange d'informations, plus objectivement Birdwhistell repris par Christian Bayron et Paul Fabre affirme que « la communication est un système de codes interdépendants transmissibles à travers des canaux influençables à base sensorielles. »¹ Dans cette analyse, nous ne parlerons pas de conversation, mais d'échanges d'informations entre les interlocuteurs (les personnages en situation d'émetteurs et de récepteurs). Aussi, verrons-nous successivement le dialogue problématique et le silence, caractéristiques du discours durassien.

I- Un dialogue problématique

Dès l'*incipit* du roman le lecteur est confronté à un problème de communication qui se pose, dans un premier niveau, entre les personnages à travers leur discours et leur attitude face aux événements auxquels ils sont confrontés et qui les laissent en émoi et aussi dans un deuxième niveau de compréhension, le lecteur n'arrive pas toujours à élucider la relation entre les événements enchevêtrés.

¹Birdwhistell cité par Christian Bayron, Paul Fabre in, *Initiation à la linguistique*, Paris, Édition Nathan Université, 2003, p.23.

1-1- L'incompréhension

L'incompréhension entre les personnages naît de la perturbation de leur communication² par divers phénomènes. Plusieurs facteurs sont à l'origine de la difficulté de compréhension qui naît entre les personnages. Nous avons d'abord, l'espace. En effet, trois lieux majeurs constituent l'espace durassien : le séjour, le bistrot et le débarcadère.

Le séjour est la partie la plus fréquentée de la cossue maison où vivent l'héroïne Anne Desbaresdes et sa famille. Un piano, meuble principal de la pièce, y est disposé de façon magistrale. Loin de représenter un décor anodin, il dénote plutôt la classe sociale des propriétaires. Cet objet est rendu fonctionnel par le fils de la maîtresse des lieux qui l'utilise pour sa leçon de musique. Il est donc rendu dynamique et prend une autre dimension. Mais, ce milieu d'apprentissage est imprégné de bruits provenant d'un environnement extérieur à la maison. Ce vacarme, composée du bruit des machines et du tumulte des travailleurs, pénètre l'ambiance (feutrée) de la maison, finalement, très peu insonorisée et se répand dans toute la pièce : « Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. » (p.9) ; « Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. » (p.12) Le bruit des machines et des hommes est si intense qu'il envahit toute la maison. Toute chose qui a des conséquences irréversibles sur les personnages et les détourne de leurs sujets de conversation ou de leur centre d'intérêt. Le discours porte sur une leçon de musique avec deux interlocuteurs (l'émetteur : Mademoiselle Guiraud et le récepteur : l'enfant d'Anne Desbaresdes). L'apprentissage de l'enfant est ainsi perturbé et corollairement ce dernier finit par ne plus montrer d'intérêt pour sa leçon de musique. Le pire est que les enseignements sont quelque fois interrompus. Ainsi, le séjour par la submersion du bruit extérieur lui devient similaire et finit par devenir un pôle (dans un sens péjoratif) d'obstruction à l'apprentissage.

Autre lieu, le bistrot où les événements majeurs du livre se sont déroulés. Notamment, le mystérieux meurtre, l'alcoolisme d'Anne et la pseudo idylle entre Anne Desbaresdes et Chauvin. Ce milieu, dans une certaine mesure, peut être considéré comme le lieu expiatoire des difficultés existentielles de tous les personnages. La disposition géographique de cet établissement fait qu'il concentre une forte activité humaine. Tous les désœuvrés, les ouvriers des entreprises et ceux en quête d'emploi fréquentent ce débit de boissons. Ce rassemblement

² La communication dans *Moderato cantabile* n'est pas antinomique à celle définie par le linguiste Roman Jakobson. Dans la communication verbale (confère Christian Baylon, Paul Fabre, *Initiation à la linguistique*) il distingue six éléments constitutifs : émetteur, message, récepteur, canal, code et référent.

d'un autre genre génère un vacarme assourdissant et quasi continu qui empêche la bonne réalisation d'une conversation. La communication est impossible dans ces conditions.

Pour finir avec les endroits bruyants, nous avons le débarcadère. L'espace de cette fiction étant une ville portuaire, le débarcadère se prête à toutes les activités humaines. C'est un lieu ouvert qui est propice à la prolifération de tous les bruits naturels (le vent, le ressac de l'eau), ceux humains (la cohue, les activités humaines) et les bruits provenant des énormes machines (usines, bateaux). C'est donc un milieu inadéquat à l'exercice de la parole.

Tous ces lieux (fermés et ouverts) sus-cités sont potentiellement exposés à tous les types de bruits. De nature humaine ou naturelle, ils constituent des facteurs qui empêchent la réalisation de la communication car les personnages sont constamment interrompus par le bruit³(au sens linguistique) qui agit comme un saturateur. Leurs discours sont absorbés ou perturbés par le vacarme. Du coup les messages s'en trouvent déformés ou tronqués. Ils sont ainsi dénués de toute signification et finissent par devenir futiles : « La patronne augmenta un peu le volume de la radio pour ceux des derniers clients qui venaient d'entrer. Anne Desbaresdes se tourna vers le comptoir, fit une grimace, accepta le bruit, l'oublia. » (p.33)

Au demeurant, la difficulté de compréhension du discours peut se percevoir, autrement, par la multiplicité des thèmes traités simultanément par les personnages. En effet, des sujets aussi divers que différents constituent le motif des débats qui préoccupent les personnages. Les difficultés d'apprentissage du garçonnet, l'énigme de la mort d'une jeune femme et la déchéance morale d'une femme constituent autant de sujets de discussion qui ne sont pas traités avec logique. Les personnages exposent et développent tous les thèmes dans un seul paragraphe. Et dans les autres paragraphes le dialogue répète inlassablement les mêmes points de vue. Toute chose, qui ne fait pas avancer la narration et donne l'impression de faire du surplace. Ce discours circulaire se perçoit également dans *Molloy* de Samuel Beckett où le narrateur raconte indéfiniment sa quête singulière d'une mère fictive. Le discours finit par s'enliser et déboucher sur une inconsistance. À l'instar du personnage éponyme de *Molloy*, les personnages durassiens veulent tout dire dans un laps de temps très bref. Cette vaine tentative débouche inéluctablement sur un discours qui manque de logique :

³ En théorie de la communication, c'est l'ensemble des phénomènes qui peut empêcher la réalisation du procès linguistique ou diminuer le volume d'information que produit le personnage émetteur (confère Christian Baylon, Paul Fabre, *Initiation à la linguistique*, Paris, Edition Nathan Université, p.23)

« -Si vous saviez tout le bonheur qu'on leur veut, comme si c'était possible. Peut-être voudrait-il mieux parfois que l'on nous en sépare. Je n'arrive pas à me faire une raison de cet enfant.

-Vous avez une belle maison au bout du boulevard de la Mer. Un grand jardin fermé.

Elle le regarda, perplexe, revenue à elle.

-Mais ces leçons de piano, j'en ai beaucoup de plaisir, affirma-t-elle.

L'enfant, traqué par le crépuscule, revint une nouvelle fois vers eux. Il resta là à contempler le monde, les clients. L'homme fit signe à Anne Desbaresdes de regarder au-dehors. Il lui sourit. »⁴

Le passage au bistrot ne dure jamais. Anne sait que le temps, dans ce cas-ci n'est pas son allier. Mais, cela ne l'empêche pas d'engager la conversation avec l'inconnu qu'on connaîtra plutard sous le nominatif de Chauvin. Cette halte de quelques minutes est rendue dynamique par le dialogue que les deux interlocuteurs tiennent et qui est riche de trois thèmes: l'enfant, la fortune d'Anne et la leçon de piano. Ces sujets alimentent le discours que tiennent les personnages sans pourtant être complètement vidés de leur contenu sémantique. Au contraire, ces opinions apparaissent comme totalement opposées.

Dans le même ordre d'idée, les faits narrés sont énigmatiques. Le crime est le fil d'Ariane qui conduit tous les autres événements. En effet, le meurtre perpétré dès l'*incipit* du roman est resté inexplicé jusqu'à son *excipit*. Les faits restent à l'état de péripéties et contribuent, dans ces conditions, à alimenter une conversation plate où aucune explication n'est donnée. C'est un mystère qui donne lieu à toutes sortes d'interprétations, notamment celle de la tenancière, des inspecteurs, des ouvriers et de la maisonnée d'Anne. L'homicide qui se trouve être le mari de la défunte ne donne, quant à lui, aucune explication aux policiers et semble, par l'émotion déployée, être très affecté:

-Mon amour. Mon amour. Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir. La police entra. La patronne, dignement dressée près de son comptoir, l'attendait...L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme. Un inspecteur le prit par le bras et releva. Il se laissa faire. Apparemment, toute dignité l'avait quitté à jamais. Il scruta l'inspecteur d'un regard toujours absent du reste du monde.⁵

Cette attitude participe de l'intensification du mystère. Comment peut-on tuer une personne qu'on aime passionnément? Ni le criminel ni les témoins ne parviennent à renseigner les

⁴ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.33.

⁵ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.18.

policiers sur le mobile et les circonstances de l'acte. Mais, ce fait n'est pas le seul qui soit difficile à comprendre. Dans cette perspective, nous avons l'attitude de l'enfant d'Anne. La préceptrice qui assure son éducation en musique a du mal à capter son intérêt. Au point où, elle a demandé à être remplacée si tant est que sa personne constitue un problème. Cette incompréhension doublée d'une incapacité à faire passer son message accentue les sentiments de désespoir et de mécontentement:

-Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle.

Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois.

-À qui le dites-vous, dit-elle.

L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater.

Il en frémit.

-Je te l'ai dit la dernière fois, je tel'ai dit l'avant dernière fois, je te l'ai dit cent fois, tu es sûr de ne pas le savoir ?

L'enfant ne jugea pas bon de répondre. La dame reconsidéra une nouvelle fois l'objet qui était devant elle. Sa fureur augmenta.(p..8)

La conséquence de ces situations, apparemment banales, est l'inaccessibilité à laquelle se trouve confrontés les personnages. Il y a une impossibilité d'atteindre la vérité sur la nature des relations qu'ils entretiennent. Ceux qui les observent n'en savent rien et même les concernés sont dans la même impasse.

En somme, l'incompréhension s'entend comme une difficulté de communication qui met en cause aussi bien les personnages dans leur relation que ces derniers dans leur tentative de percer le mystère de certains événements du roman où ils ne sont qu'observateurs passifs. Mais, la difficulté dialogique peut prendre une autre dimension.

1-2- La contradiction

Les différentes thématiques développées par les personnages constituent, paradoxalement, le point de dissension, source de conflit entre eux. Nous avons d'abord la leçon de musique. Une professeure de musique, Mademoiselle Giraud, a été engagée comme préceptrice par une dame fortunée pour l'éducation musicale de son enfant. C'est une enseignante passionnée et consciencieuse veut atteindre son objectif en initiant le petit garçon à la pratique d'un instrument de musique, le piano. Mais cette volonté est freinée par un obstacle de taille : le manque d'intérêt du petit garçon. Il ne montre aucune propension à apprendre la musique. De cette contrariété naît une première difficulté qui permet à l'opposition de prendre encre

dans le discours. Trois personnages sont directement concernés par ce discours oppositionnel : Mademoiselle Giraud, le petit garçon et Anne Desbaresdes.

En effet, la négation est la forme utilisée par le petit garçon pour dire son refus. La seule arme qu'il dispose pour faire prévaloir son point de vue est d'adopter un discours qui nie l'affirmation de sa préceptrice. Ainsi, devant le manque d'intérêt de son élève, Mademoiselle Giraud l'interpelle sous la forme interrogative: « Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? »⁶ La réponse de l'enfant est cinglante: « Je ne sais pas. »⁷ Cette réponse négative traduit, l'état d'esprit de l'enfant qui n'est pas enclin à l'apprentissage de la musique. On remarque quelques pages après qu'il n'en veut pas personnellement à Giraud, mais à ce qu'elle représente. Dans cette sorte de transfert, du point de vue psychologique, il reporte son sentiment d'antipathie d'une chose concrète (l'homme) à une autre abstraite (la musique). La preuve, lorsque sa mère a proposé de la remplacer par une autre professeure, il a refusé. Par ce refus il démontre que ce qui l'oppose à Giraud n'est en définitive que l'art que cette dernière s'évertue à lui faire aimer.

Aussi, si la négation était liée à un refus de lire, elle finit par se radicaliser en remettant en cause tout le processus pédagogique et l'enseignement de Giraud: « Je ne veux pas apprendre le piano, dit l'enfant. »⁸, « J'aime pas le piano dit-il dans un murmure. »⁹ Trois verbes de volonté (vouloir, apprendre et aimer) sont utilisés, mais dans une forme négative pour marquer le désir d'exprimer un point de vue auquel il tient à ce qu'elle se conforme. À ce propos, sa mère semble être plus conciliante. Elle ne contredit pas formellement les deux protagonistes, elle utilise une pédagogie moins active mais basée sur l'affectif pour faire accepter à son enfant la leçon. Le faisant, elle rencontre la désapprobation de Giraud: « - L'éducation que vous lui donnez, Madame, est une chose affreuse, cria Mademoiselle Giraud. »¹⁰

Pour finir, les opinions développées par les personnages sont mutuellement contestées et remises constamment en question. Nous sommes dans une forme de négation de la parole incapable d'exprimer certains faits. Dans cette conception on peut établir un parallèle avec *L'Innommable* de Samuel Beckett. Cette négation de la parole est le sort des innommables

⁶ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.7

⁷ Idem

⁸ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.12

⁹ Idem

¹⁰ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.74.



dans leur tentative de traduire leur réalité fictive et leur incapacité d'y parvenir. Toute chose qui finit dans une impasse discursive.

1-3- Le dialogue de sourds

Moderato cantabile est un long dialogue où cinq personnages discutent sur plusieurs sujets et font des commentaires sur des faits d'apparences bénignes, mais dignes d'intérêts pour eux. On s'aperçoit très vite que dans leurs échanges, les interlocuteurs ne prennent pas la peine de s'écouter réciproquement. Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour expliquer ce type de dialogue.

De fait, la particularité de ce discours réside dans la parole qui est proférée. C'est vrai que les personnages durassiens ne sont pas aussi prolixes que ceux de Samuel Beckett et de Jean Genet par exemple. Chez ces écrivains, la parole¹¹ devient une entité libre qui se meut même sans le canal humain. Seulement, il y a ce souci constant de parler ou de dire quelque chose qui prime chez Marguerite Duras. L'intérêt, on le comprendra après n'est pas porté sur le message. La seule chose qui a une importance, c'est l'acte de parler. De cette façon, les personnages produisent des discours sans effet comme le fait l'héroïne Anne Desbaresdes. Elle a pris l'habitude de promener son fils sur le quai jusqu'à ce que le mystérieux meurtre la pousse à fréquenter le lieu du crime, le bistrot. Mais la discussion qu'elle y engage avec la tenancière et Chauvin n'est pas dynamique. Elle a pour thème cet homicide qui la tараude et finit par gangrener toute son existence.

-Dépêchez-vous de parler. Inventez.

Elle fit un effort, parla presque haut dans le café encore désert.

-Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais.

Elle s'arrêta, les yeux encore fermés par la peur. Il la regarda avec une grande attention.¹²

¹¹ Dans *L'Innommable* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, pour ne citer que ces deux romans, la parole est très dynamique. Nous avons des personnages essentiellement verbaux qui parlent pour se donner de la contenance et surtout pour exister. Le personnage innommable de Samuel Beckett et le personnage de Divine chez Jean Genet ne prennent de l'importance que dans le flot de paroles plat qu'ils débitent.

¹² Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.62.

Chauvin et Anne savent que l'enquête des policiers est dans l'impasse et, surtout, que personne ne peut expliquer les raisons et les faits qui ont conduit à cet homicide. Cette situation favorise la tenue d'un discours verbeux qui, vraisemblablement, montre tout l'intérêt pour cette affaire. Il s'agit de propos spéculatifs dont le but est de recueillir davantage d'informations. Dans le dialogue qui suit la patronne essaie de collecter des informations.

- Il fait beau, dit la patronne.
 - J'avais soif, dit Anne Desbaresdes.
 - Les premières chaleurs, c'est pourquoi.
 - Et même je vous demanderai un autre verre de vin.
- Au tremblement persistant des mains accrochées au verre, la patronne comprit qu'elle n'aurait pas si vite l'explication qu'elle désirait, que celle-ci viendrait d'elle-même, une fois cet émoi passé.¹³

Alors que la tenancière lui fait des civilités, elle se contente d'extérioriser son besoin d'étancher sa soif. Le désir est si intensément exprimé que son interlocutrice finit par comprendre qu'elle n'arriverait pas à lui soutirer les informations qu'elle recherche. On comprend que le fil conducteur qui amène à cette spéculation quasi ininterrompue est le caractère mystérieux que prend le crime irrésolu. Le faire donne donc lieu à cette prolixité. Evidemment, dans ce type de communication le locuteur ne tient pas compte de son objectif qui est de transmettre un message compréhensible. Il n'attend pas de feedback, ce qui d'ailleurs montre que la communication n'est pas possible.

Aussi, les personnages durassiens se distinguent par leur expression singulière. Ils produisent un discours où l'argumentation ne respecte aucune logique. En effet, les sujets s'empilent sans transition. Plusieurs thèmes sont évoqués sans être traités ou développés l'instant d'un échange. Le cas du trilogue entre Anne, la tenancière et Chauvin illustre notre propos. Ils parlent en alternance du temps tempéré, du crime, du défilé et de la leçon de musique:

- Je passais, dit-elle.
- C'est un temps à se promener, dit la patronne.
- L'homme avait cessé de lire son journal.
- Justement, hier à cette heure-ci, j'étais chez Mademoiselle Giraud.
- Le tremblement des mains s'atténua. Le visage prit une contenance presque décente.
- Je vous reconnais.
- C'était un crime, dit l'homme.
- Anne Desbaresdes mentit.
- Je vois...Je me le demandais, voyez-vous.

¹³ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, pp.24-25.

- C'est naturel.
- Parfaitement, dit la patronne. Ce matin, c'était un défilé.
- L'enfant passe à cloche-pied sur le trottoir.
- Mademoiselle Giraud donne des leçons à mon petit garçon.¹⁴

Dans ce trilogie, Anne passe d'un sujet à un autre sans qu'on puisse établir un lien. Toute prise de parole est pour elle l'occasion de produire un message différent du précédent. Se référant à ce passage, elle a pris cinq fois la parole. Et, chaque fois elle aborde un nouveau sujet de conversation : la justification de sa présence dans le bistrot (fugace), sa présence chez la préceptrice de son fils la veille, sa réminiscence, son sentiment sur le crime et les attributions de Mademoiselle Giraud. De cette discussion à bâtons rompus on retient le volume important des thèmes abordés sans, *à priori*, chercher à donner des informations cohérentes qui soient profitables aux interlocuteurs.

En somme, on aboutit à un dialogue de type complexe car la contradiction, l'incompréhension et le dialogue de sourds ne permettent pas aux personnages de se comprendre. Les informations émises ne sont pas développées et manquent de logique. Elles sont constituées d'informations fragmentaires qui révèlent une incapacité de communication et amène les personnages à adopter une autre posture. Au-delà de ce fait, force est de reconnaître que d'autres types de dialogues se rencontrent dans *Moderato cantabile*. On perçoit un dialogue didactique¹⁵ dans le cas des échanges entre Mademoiselle Giraud et le petit garçon. Egalement, un dialogue dialectique¹⁶. Ce type de dialogue intervient à la suite du crime perpétré dans le bistrot. Tous les intervenants sont au même niveau d'information et le discours qui est développé a pour finalité de découvrir la vérité sur ces faits dramatiques. Cependant, ce discours ressassé indéfiniment finit par s'engluer dans une forme de mutisme.

II- Le silence

Lorsque les mots ne sont pas assez significatifs pour décrire une certaine réalité ou ne suffisent plus pour la décrire, seul le silence s'impose. On ne l'appréhende pas ici comme absence de bruit (même si le bruit, en théorie de la communication agit comme élément

¹⁴ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.25.

¹⁵ Éric Bordas et autres, dans *L'analyse littéraire* définissent le dialogue didactique comme « celui qui sait s'adresse à celui qui ignore. L'enchaînement dominant fait se succéder questions et réponses, selon un déséquilibre notable : les propos du maître occupent bien plus de place que ceux du disciple... », p.147.

¹⁶ Idem. Dans le dialogue dialectique ou heuristique « les interlocuteurs sont ici sur un pied d'égalité, puisqu'aucun n'en sait plus que les autres. Ce dialogue vise à faire progresser l'ensemble des intervenants vers un savoir commun. »

perturbateur et donc a pour conséquence l'irréalisation de la communication), mais comme comportement observable chez les personnages.

2-1- L'absence de parole

Il est difficile de comprendre que les personnages de Marguerite Duras peuvent s'enfermer dans un mutisme qui compromet, du coup, la réalisation de la communication. Par cette attitude, ils s'interdisent d'alimenter les répliques constitutives du dialogue qui est abusivement utilisé par l'auteure comme s'il s'agissait d'un drame, même si la trame de l'histoire est une tragédie d'une extrême violence. En effet, le mutisme affiché par certains personnages traduit leur volonté de ne pas exprimer une opinion sur un sujet de conversation. Il se caractérise par le manque de réponse devant les questions posées. C'est l'attitude que choisit d'adopter le petit garçon d'Anne. *L'incipit* du roman donne à lire une leçon de musique qui visiblement ne se déroule pas idéalement, car Mademoiselle Giraud est confrontée au comportement antipathique de son élève qui n'est pas disposé à recevoir son enseignement.

« -Et qu'est-ce que ça veut dire, moderato cantabile.

-Je ne sais pas.

Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.

-Tu es sûr de ne pas savoir ce que ça veut dire, moderato cantabile ? reprit la dame.

L'enfant ne répondit pas. » (p.7) ;

« Recommence, dit la dame.

L'enfant ne recommença pas.

-Recommence, j'ai dit.

L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau. » (pp.11-12)

Ce dialogue est composé de questions-réponses qui montrent l'acharnement dont fait preuve l'enseignante pour faire passer son message d'un côté et de l'autre, un refus de réception. L'enfant marque sa désapprobation en choisissant de ne pas répondre et donc de ne pas participer à la leçon. Au début, il y a un dialogue avec prédominance de la négation, ensuite, le discours s'amenuise jusqu'à une évanescence de la parole chez l'enfant.

Aussi, d'autres personnages à l'instar de l'homicide anonyme choisissent cette communication blanche où aucune parole n'est proférée. Ici, la vive émotion ressentie par le fiancé meurtrier explique son incommunicabilité.

L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme. Un inspecteur le prit par le bras et le releva. Il se laissa faire. Apparemment, toute

dignité l'avait quitté à jamais. Il scruta l'inspecteur d'un regard toujours absent du reste du monde. L'inspecteur le lâcha, sortit un carnet de sa poche, un crayon, lui demanda de décliner son identité, attendit.

-Ce n'est pas la peine, je ne répondrai pas maintenant, dit l'homme.

L'inspecteur n'insista pas et alla rejoindre ses collègues.¹⁷

La conséquence de ce silence que choisissent d'afficher les personnages est le développement d'un langage corporel (un langage de substitution à la parole). La communication non linguistique¹⁸ est celle qui intervient à ce niveau du dialogue. Elle est utilisée indifféremment par tous les personnages qui, pour une raison ou pour une autre, ne sont plus en mesure d'utiliser le verbe. La conversation entre Mademoiselle Giraud et le garçon d'Anne révèle ce type de discours où les gestes sont utilisés comme autre moyen de communication. Pour comprendre cette communication non verbale on se référera à Christian Baylon et Paul Fabre qui la mettent en parallèle avec la culture : « On considère comme une donnée évidente le fait que la langue est le principal système de communication entre les hommes. En réalité, la langue est toujours accompagnée d'autres systèmes ou moyens de communication. Et toute culture est un réseau complexe de systèmes signifiants permettant divers types de communication dont la langue n'est qu'une composante. »¹⁹ En définitive, la culture est un moyen de communication. Voici la définition qu'en donne Trager: « La culture est la somme des répertoires des comportements codés, accomplis et interprétés par les membres de l'organisation sociale dans des situations communicatives. »²⁰

C'est donc ce moyen de communication basé sur un code accepté et compris de tous qu'utilisent les personnages durassiens qui suspendent la parole qui jusqu'ici était usuellement employée dans les échanges. L'exemple de ce discours constitué essentiellement d'attitude et d'une gestuelle témoigne de la dynamique de la communication non verbale dans ce roman.

« La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea. » (p.7) ; « L'enfant ne témoigna aucune surprise. Il ne répondit toujours pas. Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort que le crayon se cassa.

¹⁷ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, p.18.

¹⁸ Confère Christian Baylon, Paul Fabre, *Initiation à la linguistique*, Paris, Édition Nathan Université, 2003. Si « la communication linguistique implique l'utilisation du langage articulé, système de signes directs, phoniques, oraux, ou celle du langage écrit, code de signes substitutifs du langage parlé », la communication non linguistique se caractérise par l'utilisation d'autres moyens tels les gestes par les intervenants pour communiquer une information.

¹⁹ Christian Baylon, Paul Fabre, *Initiation à la linguistique*, Paris, Édition Nathan Université, p.23.

²⁰Trager, *Language and Languages*, Chandler, 1972, cité par Christian Baylon et Paul Fabre.



Tout à côté des mains de l'enfant. Celles-ci étaient à peine écloses, rondes, laiteuses encore. Fermées sur elles-mêmes, elles ne bougèrent pas.

-C'est un enfant difficile, osa dire Anne Desbaresdes, non sans une certaine timidité.

L'enfant tourna la tête vers cette voix, vers elle, vite le temps de s'assurer de son existence, puis il reprit sa pose d'objet, face à la partition. Ses mains restèrent fermées. » (pp. 8-9)

Le cri interjectif et le geste rageur de l'enseignante relève plus de la kinésie²¹. De même, les gestes simples et décisifs de l'enfant, expression de son impassibilité, se perçoivent à travers des signes: ses mains étaient fermées et ne bougeaient pas devant ce qu'on peut appeler une menace ; Il reprit sa pose d'objet. Cette forme de stoïcisme montre l'insensibilité du garçonnet qui exprime son refus par cette gestuelle. Le silence est aussi l'expression de personnages solitaires qui éprouvent de réelles difficultés à se socialiser, à l'instar de Chauvin, du criminel anonyme, d'Anne Desbaresdes. Cependant, le silence affiché par les personnages peut s'expliquer par d'autres réalités.

2-2- L'indicibilité

La spécificité de *Moderato cantabile* réside dans les faits narrés qui sont manifestement singuliers. Il s'agit d'évènements qui sont totalement ambivalents, en tenant compte de leur importance. Soit ils sont trop banals soit ils sont extrêmement graves. Dans les deux cas de figure, le caractère particulier de ces histoires provoque une difficulté de communication. Pour saisir cette idée, nous nous référons aux évènements majeurs qui cristallisent le XX^e siècle. La deuxième guerre mondiale, avec ses corollaires de camps de concentration dont Auschwitz, le bombardement atomique des villes japonaises, ses dégâts matériels et humains, a contribué à créer un sentiment d'angoisse et de rejet des croyances religieuses qui amène à la conscience de l'absurdité de l'existence. Cette dérégulation amène au repli sur soi car la communication n'est pas possible avec le monde que l'existant ne comprend plus. C'est une crise de la communication qui se comprend par le fait même que l'écriture de Marguerite Duras s'inscrit dans la lignée des Nouveaux Romanciers qui réagissent contre ce siècle de deshumanisation en transgressant les normes d'écriture générique (le roman).

Ainsi, dans le cadre de ce roman de Duras, nous avons dans un premier temps une réalité fictive d'une grande banalité qui n'émeut personne et donc n'a point d'intérêt. Qu'il s'agisse de la leçon de piano dans une maison de bourgeois, des caprices d'un enfant trop choyé ou

²¹ Confère *Initiation à la linguistique* de Christian Baylon, Paul Fabre qui traite de cette notion, p.23.

encore de l'alcoolisme d'Anne Desbaresdes nous avons là, des histoires toutes aussi simples qu'habituelles. Elles n'étonnent personne à cause de leur caractère ordinaire. C'est, en parallèle, cette banalité qu'on lit dans *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. L'histoire d'un homme qui épie les moindres faits et gestes de sa femme qu'il soupçonne d'entretenir des relations adultères avec le voisin. La description minutieuse de chaque objet de la maison, la position des assiettes et des verres, la manière de les tenir etc... ne sont pas des choses qui sortent de l'environnement social de l'homme. Disons tout simplement qu'elles sont vraisemblables. C'est vrai que la création nous montre autrement des réalités déjà communes pour qu'on s'y intéresse, mais il y en a qui ne suscite aucune réflexion ou aucun débat. Par exemple, dans ce roman de Marguerite Duras qui nous sert de corpus nous pouvons isoler deux scènes très ordinaires : la promenade régulière de la mère et de l'enfant sur le quai, qui se fait en suivant un itinéraire qui ne change pas et l'afflux et le reflux des clients au rythme des heures de travail et de pause des usines dans le bistrot. Chaque événement engendre les mêmes gestes de la tenancière pour faire son service avant et après le passage des clients. Ce sont des actes d'une routine qui ne déconcertent plus tellement ils sont automatiques.

La question est de savoir en quoi ces faits sont indicibles ? Pour décrire un événement, il faut qu'il ait de l'envergure. Or, aucun des faits sus-cités n'en a. Ils n'ont de valeur que leur platitude. Ce qui fait que les autres personnages n'en font pas un sujet de conversation privilégié. D'ailleurs, toutes ces actions et le discours qui s'en suit reste au niveau de leurs énonciateurs. Ainsi, le discours sur la leçon de piano ne dépasse pas le cadre d'Anne Desbaresdes et de Mademoiselle Giraud. Il n'est pas partagé par les autres personnages.

De même, l'alcoolisme d'Anne est circonscrit dans une spatialité. Le bistrot est le lieu où s'est développée son addiction au vin. Cette attitude, nouvelle certainement pour elle, ne rencontre aucun étonnement chez les autres buveurs habitués, encore moins chez la tenancière qui est habituée à voir des gens ivres complètement déconnectés de la réalité. C'est dire que ces faits n'ont rien de particuliers au point d'être décrits avec minutie ou faire l'objet d'un abondant discours de la part des personnages.

Également, l'état d'ivresse ne favorise pas la tenue d'un discours cohérent et soutenu. Toute chose qui explique les longs silences qui s'installent dans les dialogues. Les personnages n'éprouvent aucun intérêt à donner suite à des messages très peu signifiants²². Les pages qui suivent permettent de mieux comprendre ces événements trop plats pour être consistants :

²² "Signifiant" n'est pas utilisé ici dans sa signification linguistique, comme image acoustique. Il désigne plutôt quelque chose qui n'a pas de signification. Confère *Initiation à la linguistique* de Christian Baylon et Paul Fabre.

« -Il apprend le piano, dit-elle. Il a des dispositions, mais beaucoup de mauvaise volonté, il faut que j'en convienne.

Toujours pour faire place aux hommes qui entraient régulièrement très nombreux dans le café, il se rapprocha un peu d'elle.

Les premiers clients s'en allèrent. D'autres arrivèrent encore. Entre eux, dans le jeu de leurs allées et venues, on voyait le soleil se coucher dans la mer, le ciel qui flambait et l'enfant qui, de l'autre côté du quai, jouait tout seul à des jeux dont le secret était indispensable à cette distance. Il sautait des obstacles imaginaires, devait chanter.

-Je voudrais pour cet enfant tant de choses à la fois que je ne sais pas comment m'y prendre, par où commencer. Et je m'y prends très mal. Il faut que je rentre parce qu'il est tard.

Je vous ai vue souvent. Je n'imaginai pas qu'un jour vous arriveriez jusqu'ici avec votre enfant. »²³

Son interlocuteur du moment pas plus que son fils, concerné directement par cet apprentissage, ne comprend et ne partage son obstination à lui faire aimer la musique. Après deux prises de parole, Chauvin ne daigne même pas répondre à ses répliques afin de ne pas prolonger la conversation et change de sujet. Mais, si la banalité des faits peut constituer une difficulté de communication, son extrême gravité entraîne les mêmes conséquences.

Dans un second temps, ce roman relate certains faits effectivement graves et aux conséquences insoupçonnables dont la description paraît difficilement dicible.

En effet, les personnages, émotionnellement affectés, sont dans l'impossibilité d'extérioriser le trouble qui modifie considérablement leur attitude. La parole aurait pu agir comme un exutoire mais ils en sont empêchés par ce trouble psychique. Dans ces conditions la parole se raréfie jusqu'à devenir intermittente. Ce bouleversement se manifeste par une affliction, une timidité et une irascibilité dans lesquels se trouvent transportés les personnages. Ces troubles de l'affectivité ont pour conséquences l'incapacité de l'individu à décrire ce qu'il ressent et partant à le faire partager. Ainsi, le meurtrier anonyme est rongé par une vive douleur (certainement le remord) après avoir froidement assassiné sa fiancée : « -Mon amour. Mon amour.

Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, excepté celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir. » (pp.17-18)

Devant la foule médusée et les policiers dépêchés sur les lieux du crime, l'homme semble être dans un état second où plus rien n'a d'importance. Toutes les interrogations explicitement

²³ Marguerite Duras, *Op. Cit.*, pp.32-33.

formulées ou non des agents et des badauds restent sans suite. À l'instar de cette scène de *Moderato cantabile*, cette passion amoureuse aux conséquences désastreuses se lit aussi dans *l'Histoire du chevalier desGrieux et de Manon Lescaut*²⁴. Le personnage principal, Desgrieux est animé par ce sentiment qu'il n'arrive pas à décrire mais qui le ronge de l'intérieur et détruit, progressivement, sa vie sociale.

De même, la timidité d'Anne Desbaresdes constitue un véritable obstacle à la communication. Et la parade qui devait l'aider à avoir plus d'entrain se mue en un désastre. Elle commence à développer une addiction à l'alcool qui réduit sa lucidité et l'empêche de formuler ses idées avec clarté.

« Je voudrais que vous preniez un autre verre de vin, dit l'homme, les yeux sur la porte.

Il commanda le vin. La patronne s'exécuta sans un mot, déjà lassée sans doute du dérèglement de leurs manières. Anne Desbaresdes s'adossa à sa chaise, s'abandonna au répit que lui laissait sa peur.

-Il y a maintenant trois jours, dit l'homme. Elle se redressa avec effort et but de nouveau son vin.

-C'est bon, dit-elle, bas.

Les mains ne tremblèrent plus. Elle se redressa encore, s'avança légèrement vers lui qui maintenant la regardait. » (p.40)

Sa timidité ne s'exprime que devant Chauvin et surtout est causée par l'environnement étrange du bistrot qu'elle n'a pas l'habitude de fréquenter. On peut rappeler que son rang social l'empêche de se retrouver dans ce type de milieu mal famé qui est, plus exactement, un repère de désœuvrés et d'ouvriers. L'influence de ce milieu sur son psychique est total. Elle perd toute son assurance.

Enfin, l'irascibilité dont fait preuve Mademoiselle Giraud est révélatrice de son incapacité à transmettre son savoir et aussi est facteur du mutisme dans lequel s'emmure l'enfant. Elle apparaît comme une passionnée qui veut communiquer son art à son élève. Malheureusement, ce dernier n'est pas disposé à recevoir ce type d'enseignement. C'est ce refus qui l'agace au point de la désarçonner. Elle ne comprend pas qu'on puisse détester la musique et pire, refuser de l'apprendre. Cette situation d'incongruité agit donc sur son expression. « Sa fureur augmenta » (p.8) ; « Tu vas le dire tout de suite, hurla la dame. » (p.9) ; « Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort que le crayon cassa. » (pp.8-9) ; « Sa

²⁴ L'Abbé Prévost, *Histoire du chevalier desGrieux et de Manon Lescaut*, Paris, Édition Bookking International, 1994.

colère fléchit et elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant. » (p.10) Les termes, “fureur”, hurla”, frappa”, “fort”, “se cassa”, “colère” constituent le champ lexical de la violence. Ces mots composés de verbes, de substantifs et d’adjectifs montrent un état d’irritation agressive. La colère est si intense qu’elle annihile tout le processus de formation basée sur la façon conciliante d’amener un néophyte à s’intéresser à un art qui est nouveau pour lui.

Par ailleurs, le trouble émotionnel qui mine les personnages durassiens dans cette fiction se transforme en un trouble psychique. On ne va pas comprendre cette anomalie ou cet état dans le sens de Beckett qui, dans sa déconstruction du personnage, l’affuble d’une maladie schizophrénique et d’une névrose. Ici, il s’agit surtout de troubles affectifs que développent les personnages. Ce qui fait qu’ils sont tous sujets à une obsession qui, inéluctablement, modifie leur comportement social : la violence de Giraud, l’alcoolisme et les mauvaises fréquentations d’Anne. En effet, Mademoiselle Giraud ne parvient plus à se contrôler au point de devenir violente. Quant à Anne Desbaresdes et Chauvin, ils reviennent régulièrement sur le lieu du crime. Ils questionnent et se soumettent au même exercice dans le but de connaître les motivations du criminel et le profil psychologique du couple et finissent par entretenir une idylle très singulière. Ces attitudes situées aux antipodes de celles communément admises provoquent l’incompréhension de leurs entourages.

En somme, l’affliction, la timidité et l’irascibilité constituent des troubles de l’affectivité qui entraînent la communication dans une impasse. Dans ce roman, la situation morale des personnages ne leur permet pas d’avoir une conversation dynamique et interactive. On le perçoit dans les constructions phrastiques inachevées et le caractère taciturne des personnages qui s’isolent ainsi et se ferment à la communication avec l’autre. La crise de la communication est donc interne puisqu’elle opère dans une spatialité quasiment fermée. Cette claustration entraîne le discours dans une forme de circularité qui ramène tout au point de départ.

Conclusion

Cette étude s’est proposé réfléchir sur la problématique de la communication dans *Moderato cantabile*. La spécificité de Marguerite Duras étant de construire ses romans comme des drames, cette fiction se présente sous la forme d’un long dialogue où plusieurs personnages échangent des points de vue. Objectivement, l’interaction qui existe entre eux pourrait faire



penser à un dialogue. Mais, la définition qu'en donne Éric Bordas et autres amène à nuancer nos propos. Selon ces critiques le dialogue, « c'est lorsque l'allocution (*je te parle...*) devient interlocution (*...et tu me réponds*) que l'on peut parler de dialogue. En tant qu'unité textuelle définie par un *échange de discours*, le dialogue suppose un engagement réel des divers intervenants qui interdit la coexistence de paroles parallèles sans influence réciproque. Dans tout vrai dialogue en effet, les répliques se déterminent mutuellement : c'est pour répondre à A que B prend la parole, et conditionne dans le même temps l'intervention suivante de A. Le dialogue pourra alors se définir comme une interaction. »²⁵ Or, la conversation que tiennent les personnages durassiens ne suit pas ce schéma. Dans les discours qu'ils tiennent les répliques ne sont pas des réponses ou des suites à des propos. Plusieurs phénomènes constituent un obstacle au déroulement du discours. Il s'agit essentiellement de l'incompréhension, du dialogue de sourds et de la contradiction qui se composent d'informations fragmentaires qui ne peuvent être relayées par les personnages, parce qu'incompréhensibles. Ceux-ci finissent par s'emurer dans un silence, car les faits auxquels ils sont confrontés sont indicibles.

On en vient à comprendre que ce texte s'apparente à celui de Nathalie Sarraute en ce qu'il se présente sous la forme d'un long dialogue entre le narrateur homodiégétique et son double. En effet, dans *Enfance*, l'auteure relate des morceaux d'évènements choisis dans la première moitié de sa vie. Sous le prisme de la confidence elle s'adresse à son *alter ego* invisible. Si chez Sarraute les reliques sont interactives, elles le sont moins chez Duras. Le dialogue que donne à lire *Moderato cantabile* est incohérent et très souvent il n'y a pas de suite logique au niveau des intervenants. Tout cela provoque une difficulté de communication qui se perçoit comme un problème.

Bibliographie

1. Armelle Heliot, « Nathalie Sarraute ou l'incommunicabilité », article paru dans *LeFigaro* du 20 octobre 1999.
2. Christian Baylon, Paul Fabre, *Initiation à la linguistique*, Paris, Édition Nathan Université, 2003.
3. Emile Buysens, *La Communication et l'Articulation linguistique*, P.U.F., 1967.
4. Emmanuel Fraisse, Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Éditions du Seuil, février 2001.
5. Éric Bordas et autres, *L'analyse littéraire*, Paris, Édition Armand Colin, 2011.
6. Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Édition De Boeck Duculot, 1986.
7. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

²⁵ Éric Bordas et autres, *L'analyse littéraire*, Paris, Édition Armand Colin, 2011, p.145.

8. Paul-André Bourque, « Jacques Poulin ou l'art de communiquer l'incommunicabilité », article paru dans *Québec français* n.34, 1979, in www.erudit.org.
9. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.