



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Franska

Marguerite Duras : Les héros de ses premiers écrits

À la recherche des origines du personnage durassien dans
Cahiers de la guerre et autres textes

Auteur : Jørgen Holbøll Green

Directeur de mémoire : Björn Larsson

Mémoire de licence en littérature française

FRAK11, VT 2017

Table des matières

1. Introduction.....	3
1.1 Présentation de Marguerite Duras.....	4
1.2 Résumé des <i>Cahiers de la guerre et autres textes</i>	5
2. Les personnages principaux.....	8
2.1 Marguerite / Suzanne / Théodora.....	8
2.2 Léo / M. Jo.....	14
2.3 Robert et Dionys	17
3. Conclusion	19
4. Bibliographie.....	22

1. Introduction

En lisant les ouvrages de Marguerite Duras, nous pouvons quelquefois avoir, en tant que lecteurs, l'impression d'être confrontés à un monde où les personnages semblent manquer une dimension de leurs personnalités – comme s'il ne s'agissait pas de vrais personnages, mais de fantômes issus de l'esprit de l'auteur. Dans l'article de Bettina Knapp « Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin » (1971), Marguerite Duras a ainsi été posée la question pourquoi elle dépeignait toujours ses personnages d'un côté, au lieu les présenter dans leur totalité. Marguerite Duras y a répondu :

« Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, c'est révolu. J'estime que la description d'un signe, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là une profonde ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. » (Knapp, 1971 : 655).

D'autres chercheurs ont, depuis, abordé le thème de la construction de ses personnages romanesques. Dans sa thèse de doctorat *Une approche de l'autobiographie : reprises et variations dans les écrits de l'enfance chez Marguerite Duras* (2012), Sylvie Hacik Zamaron essaie d'approfondir la réponse de Duras en expliquant comment les personnages, souvent imparfaits, se construiraient comme par hasard, au fur et à mesure que l'écriture – ou la lecture – avance :

« De manière générale, les personnages sont décrits incidemment au cours d'un dialogue et surtout de façon fragmentaire. Le portrait est souvent la résultante d'un faisceau de points de vues et de sensations mais comporte aussi de larges espaces d'indétermination. Les mots s'appellent l'un l'autre et renvoient à une complexité qui se nourrit d'impressions pour donner des personnages une image qui se construit progressivement, articulant conscience intérieure et perception du dehors, anecdotes personnelles et remarques de régie. » (Hacik Zamaron, 2012 : 8)

Hacik Zamaron cherche également à décrire cette sensation que peut avoir le lecteur, où « On ne s'étonne plus dès lors que les personnages présentent une discontinuité psychique troublante, passant de la tendresse à la haine, du désir au refus, de la douceur à la violence comme si l'absence d'ancrage identitaire entraînait un tourbillonnement sans fin de l'affectivité. » (2012 : 9). Cette singularité dans l'œuvre durassienne suscite notre curiosité de comprendre les raisons pour lesquelles, en tant que lecteurs, nous nous retrouvons maintes fois à l'intérieur d'un jeu où les règles changent continuellement : dès que le lecteur a réussi à s'identifier aux personnages, l'auteur

intervient pour changer des éléments de leurs personnalités et, du coup, le lecteur n'arrive plus à les reconnaître dans leurs comportements ou leurs pensées.

Il nous est pourtant difficile d'indiquer les aspects précis chez les personnages qui peuvent provoquer ce sentiment d'éloignement dans l'œuvre de Marguerite Duras. Est-ce une manière de construire les personnages qui se manifeste déjà dans ses premiers écrits, ou s'agit-il plutôt d'un phénomène qui s'est développé plus tard dans son œuvre ? Dans cette étude, nous allons, à l'aide des tout premiers écrits de l'auteur – les *Cahiers de la guerre et autres textes* (écrits entre 1943 et 1949, publiés en 2006) – chercher les racines de ces personnages incomplets¹. En analysant les personnages principaux de plus près, nous allons essayer de détailler leurs ressemblances ainsi que leurs dissemblances pour voir s'il existe un ou plusieurs fils rouges qui peuvent nous donner des indications plus précises sur l'origine de la particularité des personnages dans l'œuvre de Marguerite Duras.

1.1 Présentation de Marguerite Duras

Marguerite Germaine Marie Donnadiou est née près de Saïgon, en Indochine française, en 1914 et morte à Paris en 1996². Sous son nom de plume, Marguerite Duras, elle a écrit un grand nombre d'ouvrages qui constituent aujourd'hui une partie intégrale du patrimoine culturel et littéraire français. Parmi ses œuvres les plus connues, nous trouvons *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984), *Hiroshima mon amour* (1960), ainsi que *La douleur* (1985). En tant qu'écrivaine, dramaturge et réalisatrice, Duras a largement participé au renouvellement de ces genres, en défiant les conventions traditionnelles des phrases, des personnages et du temps. Outre sa diversité et sa modernité, l'œuvre de Duras est particulièrement caractérisée par son aspect autobiographique ; elle tire souvent son inspiration de vécus personnels et de personnages rencontrés dans le passé – un fait qui ne cesse d'attirer l'attention de nombreux biographes, journalistes et chercheurs en littérature.

Issue d'une famille de colons français pauvres, Marguerite grandit en Indochine avec une mère institutrice, veuve, et deux frères aînés. Son enfance, mêlée d'exigence parentale et de liberté d'esprit, est marquée par la pauvreté de sa famille qui essaie de se débrouiller parmi les colons plus fortunés. Après le baccalauréat, Marguerite retourne en métropole pour poursuivre des études de

¹ À partir de ce moment, nous utiliserons le terme *Cahiers* pour nous référer aux *Cahiers de la guerre et autres textes*.

² Source des informations biographiques sur Marguerite Duras, mentionnées dans ce chapitre : Wikipedia [en ligne, consulté le 17 mai 2017], https://fr.wikipedia.org/wiki/Marguerite_Duras

droit et de sciences politiques. À l'âge de 25 ans, elle se marie au poète et écrivain Robert Antelme. Leur premier enfant est mort-né, à quoi Duras se réfèrera à plusieurs reprises dans ses écrits. Pendant la deuxième guerre mondiale, Duras réside à Paris avec son mari et en 1943, dans la capitale occupée, le jeune couple rejoint un réseau de la Résistance, sous la direction de François Mitterrand. En 1944, juste avant le débarquement des Alliés, Robert Antelme se fait arrêter par les Allemands et sera emmené aux camps de concentration en Allemagne. Pendant l'absence de son mari, Duras se lie amoureusement avec l'essayiste Dionys Mascolo, un ami proche de Robert Antelme et de Marguerite Duras. En essayant d'obtenir des informations sur son mari auprès de la Gestapo, Duras aurait également entretenu une relation ambiguë avec l'agent même qui a fait arrêter son mari³.

Pendant ce temps, Duras a déjà commencé sa carrière d'écrivaine avec la publication de ses deux premiers romans : *Les impudents* (1943) et *La Vie tranquille* (1944). La parution de ces œuvres, qui comptent désormais parmi ses romans les moins connus, coïncident avec le début de l'écriture des *Cahiers* (2006), écrits entre 1943 et 1949. Découverts seulement en 1995, où ils ont été retrouvés dans les « armoires bleues » de la maison de Duras, puis déposés à l'Imec, les *Cahiers* constituent un document autobiographique qui ne sert non seulement de base pour une grande partie de l'œuvre durassienne, mais qui nous offre également un accès inédit à un véritable banc d'essai des stratégies de la narration autobiographique⁴.

1.2 Résumé des *Cahiers de la guerre et autres textes*

Les *Cahiers*, qui consistent de quatre cahiers ainsi que de dix petits textes, constituent, selon ses éditeurs Sophie Bogaert et Olivier Corpet, « [...] un ensemble homogène : l'unité matérielle établie par Marguerite Duras s'explique par leur cohérence à la fois chronologique et thématique [...] » (*Cahiers*, 2006 : 8). Dans la préface de ce texte, ils soulèvent l'importance qu'a jouée cette période décisive entre 1943 et 1949 dans la vie de l'écrivain – une époque à laquelle Duras se réfèrera à

³ Selon la biographie *Marguerite Duras* de Laure Adler (1998 : 186), Duras aurait eu une relation intime avec Charles Delval, un agent français de la Gestapo qui apparaît plusieurs fois dans *La douleur*, sous le nom de Monsieur X ou Pierre Rabier.

⁴ Imec : Institut Mémoires de l'édition contemporaine, archive et institut de recherches littéraires à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, France (source : www.imec-archives.com). Dans le recueil de textes *Les Yeux verts* (1996 : 10), Marguerite Duras fait ainsi référence aux *Cahiers* : « [...] Le reste, les choses qui traînent dans les armoires bleues de ma chambre, de toutes façons elles seront publiées un jour, soit après ma mort soit avant, si une fois, de nouveau, je manque d'argent. »

plusieurs reprises dans son œuvre (*Cahiers*, 2006 : 9). Le premier et le plus long des cahiers, baptisé *Cahier rose marbré*, parle surtout de l'enfance et de l'adolescence en Indochine française dans les années 1920-30, sous forme d'un récit autobiographique à la première personne. Nous y trouvons d'abord les événements sur lesquels l'écrivain bâtit plus tard les romans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) et *L'Amant* (1984). Ce long récit, qui semble pour la plupart être écrit à partir de l'année 1943, contient une motivation assez précise de la part de l'auteur qui décrit ainsi ses intentions : « Aucune autre raison ne me fait écrire [ces souvenirs], sinon cet instinct de déterrement. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu » (*Cahiers*, 2006 : 73). Duras évoque ensuite ses origines ; comment ses parents étaient venus chercher la fortune en Indochine française et comment la disparition précoce du père avait considérablement marqué la situation financière de sa famille pendant toute son enfance. La mère de Marguerite, Marie Donnadieu, est par la suite obligée de travailler en tant qu'institutrice pour assurer un revenu minimum, mais les événements qui suivent un très mauvais investissement de terre agricole vont provoquer la ruine familiale. Marguerite et ses deux frères aînés grandissent alors dans une famille marginalisée et méprisée par les autres colons français, plus à l'aise financièrement. Confrontée à la fois à la hiérarchie de la société coloniale et aux habitudes de comportement brutal de sa famille – les coups et insultes de sa mère et de Pierre, son frère aîné, sont fréquents – l'adolescente Marguerite se réfugie dans une relation sentimentale avec Léo, un jeune Annamite issu d'une famille fortunée⁵. Léo, qui est une figure récurrente dans l'œuvre durassienne et qui sert d'inspiration dans plusieurs de ses romans, notamment *L'Amant* (1984), apporte une sorte d'espoir pour l'avenir ; d'abord à Marguerite, puis au reste de la famille qui voit Léo comme un moyen d'échapper de la misère financière dans laquelle ils se trouvent. Ce récit autobiographique comporte aussi un point de vue acerbe sur les injustices de la société coloniale ; les inégalités du système scolaire indochinois où les indigènes n'ont pas droit à l'éducation au-delà du lycée, la ségrégation raciale ainsi que l'exploitation et la discrimination des défavorisés, quelles que soient leurs origines :

« Les filles et fils de planteurs et hauts fonctionnaires étaient placés dans les premiers rangs de la classe, ensuite ceux des fonctionnaires à bas traitement, et ensuite les indigènes. [...] Combien de fois ai-je entendu dire par les Français : « Avec cette race-là, il faut faire attention, il ne faut pas les flatter, il se croiraient tout de suite nos égaux. » » (*Cahiers*, 2006 : 77-78).

⁵ Annamite : habitant de l'Annam, royaume qui entra dans l'Union indochinoise, sous protectorat français, en 1887 (source : Le Grand Robert [en ligne, consulté le 10 mai 2017] <http://www.lerobert.com/le-grand-robert/>)

La deuxième partie de ce cahier, plus fragmentaire et moins régulière au niveau de l'écriture, fait un saut temporel et spatial vers Paris à la fin de l'Occupation allemande, en 1944. L'auteur donne ici la parole aux personnages fictifs, notamment à un personnage nommé Théodora, et abandonne la narration à la première personne. L'histoire racontée est celle d'un groupe de membres de la Résistance qui, durant les jours de la libération de Paris, s'occupent des interrogatoires de leurs prisonniers : des miliciens et anciens membres de la Gestapo⁶. Théodora, qui dirige elle-même des interrogatoires de plus en plus brutaux et violents, attend depuis longtemps des nouvelles de son mari qui est interné dans un camp de concentration en Allemagne. Au niveau de la narration, nous rencontrons dans ce récit un grand nombre de phrases de discours direct, entremêlées de passages qui racontent les pensées de Théodora.

La dernière partie du *Cahier rose marbré* est consacrée à une ébauche du roman *Un barrage contre le Pacifique* où nous rencontrons une jeune femme qui, selon les éditeurs des *Cahiers*, est une « transposition romancée de Marguerite Duras » (*Cahiers*, 2006 : 440). Ce texte, narré de manière hétérodiégétique, raconte presque les mêmes histoires de l'Indochine française que nous voyons dans le récit autobiographique, sauf que les noms ont été changés : Marguerite est devenue Suzanne, Léo s'appelle M. Jo et les deux frères aînés, Pierre et Paul, ont fusionné en une seule personne, Joseph.

Le deuxième cahier, nommé *Cahier Presses du XXe siècle*, reprend le récit de Théodora, puis revient à l'autodiégèse avec un texte autobiographique qui est en réalité une ébauche du roman *La douleur*, et qui continue dans le troisième *Cahier de cent pages*. Ce récit, d'une intensité remarquable, raconte les semaines du printemps de 1945 où Marguerite Duras attendait d'avoir des nouvelles sur le sort de son mari, Robert Antelme. Parsemé d'observations critiques sur la situation politique, ce texte donne accès aux pensées et aux sentiments d'une jeune Marguerite Duras qui semble émotionnellement de plus en plus déchirée, à plusieurs niveaux. D'abord, il y a l'attente insupportable qui nuit à sa santé et mène à sa négligence physique ; puis l'amour interdit qui commence à croître entre Marguerite et Dionys, l'ami proche du couple. Et finalement, le retour des camps de Robert, malade et méconnaissable, faute de nourriture, et traumatisé par ses expériences chez les Nazis ; un homme changé à tel point que leur mariage ne pourra pas survivre.

Le quatrième et dernier, le *Cahier beige*, parle de nouveau de l'enfance de Duras et contient encore une ébauche d'*Un barrage contre le Pacifique*. Mais il contient également des ébauches

⁶ La Milice était une formation paramilitaire créée par le gouvernement de Vichy en 1943 et dirigée par Joseph Darnand (Source : Encyclopédie Larousse [en ligne, consulté le 3 mai 2017], http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/la_Milice/133196).

d'autres romans, ainsi que des notations autobiographiques sur la vie conjugale et quotidienne de Duras. Finalement, les *autres textes* sont composés de quatre textes autobiographiques et six nouvelles d'inspiration autobiographique dont les thèmes traités sont l'enfance, la mort de son premier enfant ainsi que la disparition de son père.

2. Les personnages principaux

Pour élaborer un projet d'analyse plus rigoureux et plus précis des personnages principaux des *Cahiers*, nous nous appuyons sur la méthode décrite par Vincent Jouve dans *La poétique du roman* (1997) : le modèle sémiologique. Imaginé par le structuraliste Philippe Hamon, ce modèle distingue trois champs d'analyse : « l'être du personnage », « le faire du personnage » et « l'importance hiérarchique » (1997 : 57-59). Cependant, ici, nous allons uniquement nous servir du premier, « l'être du personnage », puisque ce sont justement les descriptions de « l'être » qui nous intéressent, à cause de leur rareté dans l'œuvre de Duras. Selon Jouve, « l'être » peut se diviser en six parties : *Le nom* (qui suggère une individualité), *le corps* (le portrait physique), *l'habit* (le portrait vestimentaire), *la psychologie* (la vie intérieure), *la biographie* (le passé, l'hérédité) et *les fonctions du portrait* (portrait textuel s'étalant sur plusieurs phrases ou pages) (*ibid.*).

Dans notre analyse, nous allons nous concentrer sur *le nom*, *le physique* (corps et habits) et *la psychologie*. Les personnages que nous avons choisis d'analyser sont ceux qui apparaissent le plus fréquemment dans les textes des *Cahiers* et qui occupent une place centrale dans l'œuvre durassienne : Marguerite Duras et ses « avatars » Suzanne / Théodora ainsi que les hommes avec qui elle a eu des relations amoureuses : Léo / M. Jo, Robert et Dionys.

2.1 Marguerite / Suzanne / Théodora

Le premier personnage que nous allons étudier possède la particularité d'être divisé en trois figures. Selon les éditeurs des *Cahiers*, il s'agit en vérité de la même personne : la narratrice des récits autobiographiques (Marguerite Duras), Suzanne (personnage principal d'*Un barrage contre le Pacifique* ; transposition romancée de Marguerite Duras) et Théodora (personnage principal de *Ter le milicien* et d'*Albert des Capitales* ; identique à Marguerite Duras, selon elle-même) (*Cahiers*, 2006 : 440).

Comme le dit Vincent Jouve (1997 : 57) : « L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet du réel. ». Or, le nom Marguerite n'apparaît guère dans les textes autobiographiques narrés à la première personne. À croire Jouve (1997 : 58), le fait d'omettre un nom pourrait contribuer à déstabiliser le personnage. Mais puisqu'il s'agit d'un texte autobiographique dont nous connaissons déjà l'auteur, nous n'allons chercher ni un sens caché sur ce point ni une signification linguistique ou étymologique du nom Marguerite. Par contre, nous pouvons nous interroger sur le prénom Suzanne. Nous n'avons pas trouvé de mention de la main de l'auteur sur le choix de ce prénom, mais selon l'*Encyclopédie Larousse*, le nom Suzanne est d'origine hébraïque et signifie une très belle femme qui était « Convoitée par deux anciens du peuple, puis accusée par eux d'adultère, elle fut sauvée par Daniel, qui fit la preuve de la forfaiture des accusateurs, dont le châtiment ne tarda pas. »⁷. Suzanne, dans les *Cahiers*, a des traits en commun avec cette description : elle est désirée par un homme plus âgé qu'elle, M. Jo, qui est attiré par sa beauté : « – Vous êtes belle et désirable, dit M. Jo. – Je n'ai que quinze ans, dit Suzanne. Je deviendrai encore plus belle que ça. » (*Cahiers*, 2006 : 143). Cependant, Suzanne n'est pas accusée d'adultère directement, mais sa mère et son frère, Joseph, se montrent très méfiants lorsqu'ils découvrent Suzanne seule avec M. Jo :

- « – Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, tu ressembles à une grue.
- Elle ressemble à ce qu'elle est, dit la mère.
- Joseph, l'air dégouté, va dans sa chambre.
- Qu'est-ce que vous avez foutu, tous les deux, dit la mère. Si jamais je m'aperçois de quelque chose, je vous force à l'épouser dans les huit jours.
- Madame, je respecte trop votre fille, dit M. Jo. » (*Cahiers*, 2006 : 143-144)

En ce qui concerne le nom Théodora, il aurait ses racines dans l'entourage de Marguerite Duras. Ainsi, Renate K. Gunther écrit dans son article « Writing in the Shadow : War and Childhood in Marguerite Duras's 'Cahiers de la guerre' » (2013) : « [...] the figure of Théodora [...] seems to have been inspired by Duras's neighbour and friend Théodora Kats, a Jewish woman whose disabled daughter was murdered by the Nazis at Ravensbrück concentration camp. » (Gunther, 2013 : 58). Dans les *Cahiers*, « Le mari de Théodora avait été arrêté par la Gestapo, elle ne savait pas s'il était encore vivant [...] » (*Cahiers*, 2006 : 116) – il y a donc également une ressemblance sur ce point.

⁷ Source : *Encyclopédie Larousse* [en ligne, consulté le 3 mai 2017], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/rechercher?q=suzanne&t=>

Sur le plan corporel – le portrait physique – Jouve souligne son importance comme un « [...] instrument essentiel de la caractérisation du personnage [qui] participe logiquement à son évaluation », mais le portrait vestimentaire peut aussi nous donner des informations sur les origines socio-culturelles de l'individu en question. (1997 : 58). Dans le cas de Marguerite, elle se décrit, dans les récits autobiographiques sur son enfance, comme quelqu'un qui ne se « distingu[e] pas par la beauté. J'étais petite et assez mal faite, maigre, criblée de taches de rousseur, accablée de deux nattes rousses qui me tombaient jusqu'à moitié des cuisses [...] j'étais brûlée par le soleil [...] » (*Cahiers*, 2006 : 54). En dehors de cela, le regard, auquel la narratrice se réfère à plusieurs reprises, est qualifié comme un regard « pas naturel » que sa mère caractérise même de « venimeux » et qui suscite souvent le malaise de son entourage. Marguerite se distingue d'ailleurs par son apparence arrogante et par un manque d'expressions faciales : « Jamais il ne me vint à l'esprit de sourire [...] Je crois que je manquais du moindre charme à un point inimaginable [...] » (*Cahiers*, 2006 : 51-52, 54-55). Au niveau des vêtements, Marguerite se fait également remarquer parmi les autres jeunes filles puisqu'elle porte des habits révélateurs du statut social de sa famille : un large casque colonial, pieds nus dans des escarpins, des robes vastes et pratiques en cotonnade, déteintes à force d'être trop lessivées (*Cahiers*, 2006 : 52-53).

La description physique de Suzanne est moins détaillée ; nous savons seulement qu'elle est une fille de dix-sept ans aux yeux bleu clair, sa figure couverte de taches de rousseur et avec de longues nattes rousses qu'elle couvre avec un grand chapeau. Elle porte soit des pantalons courts avec un corsage, soit une robe ; un style vestimentaire assez différent de celui décrit dans le récit autobiographique. De plus, Suzanne se maquille, comme nous l'avons vu dans l'extrait plus haut, ce qui marque également un changement par rapport au récit de Marguerite.

En ce qui concerne Théodora, les descriptions corporelles et vestimentaires sont extrêmement rares ; elles se limitent à deux passages : « Elle est mince, elle est jeune et cruelle. » (*Cahiers*, 2006 : 125) et « On ne voit de Théodora que ses cheveux et lorsqu'elle interroge, son front blanc, ses yeux à moitié fermés, comme aveugles. » (*Cahiers*, 2006 : 122). Bref, nous ne savons quasiment rien sur son apparence physique.

Le portrait psychologique joue, dans le modèle sémiologique, un rôle central dans la mesure où elle nous livre l'illusion d'une vie intérieure. Comme le dit Jouve : « L'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur : il suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris. » (1997 : 58). Jouve parle ensuite de deux moyens qu'aurait l'auteur pour créer cette illusion : soit il focalise sur la cohérence – en motivant et en expliquant les

actions et les choix du personnage ; soit il privilégie la complexité – en affichant les aspects contradictoires chez le personnage, le rendant de ce fait plus authentique. (1997 : 59). Ce modèle nous semble cependant un peu noir et blanc, pour ainsi dire, mais nous allons mettre de côté pour plus tard la discussion sur sa pertinence. Ce que nous pouvons constater chez Marguerite / Suzanne / Théodora, c'est qu'il y a une différence au niveau de la voix du récit chez les trois variantes de ce personnage qui fait que nous avons plus facilement accès à la vie intérieure de la narratrice du texte autobiographique : le récit à la première personne ou autodiégétique. Nous sommes, bien entendu, conscients du fait qu'un récit autodiégétique ne donne pas automatiquement un meilleur accès à la vie intérieure d'un narrateur, puisque tous les narrateurs autodiégétiques n'ont pas le même niveau de conscience ou de connaissance de soi. Or, dans le cas de Marguerite Duras, en nous racontant sa propre vie et ses propres expériences, cette narratrice réussit à nous livrer le portrait psychologique d'une fille – et d'une jeune femme – qui réfléchit beaucoup sur ses origines et ses rapports avec autrui. Très tôt dans sa vie, elle s'attache tellement à la mauvaise image imaginée d'elle-même, aux yeux des autres, qu'elle parvient à se persuader d'être un paria : « Dans ce temps-là je ne cherchais pas à comprendre, je subissais la chose comme une fatalité. Elle ne m'attristait pas. J'étais détestable comme les autres étaient aimables ; [...] » (*Cahiers*, 2006 : 49). En nous racontant comment elle est battue à la maison, comment ses camarades de classe l'ignorent ou se moquent d'elle et comment elle en souffre, la narratrice arrive, au début du récit, à créer un lien affectif avec nous, basé surtout sur la pitié. Ceci dit, cette fille ne se présente pas uniquement comme la victime éternelle ; elle est aussi la petite diablesse qui se montre, à son tour, antipathique envers les autres en affichant « [...] une espèce de sauvagerie bien compréhensible, que j'essayais de masquer par une arrogance, sinon une méchanceté certaine. Je n'étais jamais aimable avec personne. L'amabilité, terre inconnue. » (*ibid.*). L'auteur focalise en même temps sur la cohérence et la complexité du personnage en nous dépeignant un être qui est à la fois rationnel et contradictoire ; Marguerite paraît prendre les choses comme elles viennent et subit ainsi les fatalités de sa vie, mais sa rencontre avec Léo suscitera des émotions opposées chez elle. À la première vue, elle est plutôt dégoûtée : « [...] Léo lui-même était laid. Il avait eu la petite vérole et il en avait gardé les traces – il était nettement plus laid que l'Annamite moyen [...] » (*Cahiers*, 2006 : 59). Lors de leur premier baiser, elle est, de plus, écœurée par la répulsion qu'elle éprouve et par « [...] son visage vérolé, sa grande bouche molle [...] J'avais été embrassée par un fœtus, la laideur était rentrée dans ma bouche, j'avais communiqué avec l'horreur. J'étais violée jusque dans l'âme. » (*Cahiers*, 2006 : 86-

87). Mais, en même temps, elle est si attirée par son élégance, sa politesse et sa générosité qu'elle finit, malgré tout, par tomber amoureuse de lui :

« Pourtant j'en étais amoureuse à ma façon, et lorsque pour me punir il restait une semaine sans me voir, j'étais très malheureuse. J'étais amoureuse de Léo-dans-sa-Léon-Bollée⁸. Assis dans sa magnifique limousine, il me faisait un effet considérable et auquel je ne m'habituais pas. J'étais aussi amoureuse de Léo lorsqu'il payait les dîners froids et le champagne des boîtes de nuit. Il le faisait négligemment, avec une désinvolture qui m'allait droit au cœur. » (*Cahiers*, 2006 : 66).

Le texte sur l'Occupation en France – l'ébauche de *La douleur* – se distingue des autres textes autobiographiques par un flot de pensées qui donnent quelquefois l'impression d'être incontrôlables et qui dominent un récit où le dialogue oscille, presque inaperçu, entre dialogue intérieur et extérieur :

« Être raisonnable. Je suis raisonnable. J'attends Robert [Antelme] qui doit revenir. Le téléphone : « Allô ? » « Allô ! vous avez des nouvelles ? » Deux temps. Le premier : il arrive que le téléphone sonne, il n'est pas inutile d'attendre qu'il sonne, un téléphone sert à sonner. Le deuxième : merde. Envie d'égorger. « Aucune nouvelle. » « Rien ? Aucune indication ? » « Aucune » [...] » (*Cahiers*, 2006 : 176).

Ce texte, qui fait penser à un journal intime, nous plonge directement dans la tête d'une femme qui attend impatiemment des nouvelles sur son mari, disparu dans les camps allemands. Bien que ses pensées soient souvent chaotiques et généralement imbibées d'un attachement à la souffrance – Duras parle elle-même d'une « Délectation de la douleur » (*Cahiers*, 2006 : 178) – il ne nous est pas difficile de nous identifier au personnage et de ressentir de la pitié et de l'admiration. Pourtant, l'image qui se dégage de ces récits autobiographiques et plutôt ambigus – sur l'enfance et l'adolescence en Indochine et sur l'Occupation en France – n'est ni celle d'un personnage qui fait naître en nous la pitié inconditionnelle ni celle qui nous procure un sentiment d'admiration pure. Nous avons plutôt affaire à un être plus ou moins complet qui paraît d'avantage plus authentique – mais aussi plus fragmenté – au cours du récit.

Suzanne d'*Un barrage contre le Pacifique* et Théodora de *Ter le milicien* et d'*Albert des Capitales* sont racontées par une autre voix – la voix hétérodiégétique, absente de l'histoire, et qui raconte à la troisième personne. Le discours des personnages est un mélange de discours narrativisé,

⁸ Morris Léon Bollée : automobile de qualité franco-anglaise, fabriquée au Mans (France) entre 1925 et 1928 (source : Wikipedia, consulté le 10 mai 2017, https://fr.wikipedia.org/wiki/Léon_Bollée)

de discours transposé et de discours rapporté et le narrateur n'est pas assez omniscient pour que nous ayons un accès illimité à la vie intérieure des personnages. Dans le cas de Suzanne, nous devons donc nous appuyer sur ce qu'elle dit et ce qu'elle fait, ce qui nous donne malheureusement très peu d'informations sur son être. Néanmoins, il existe quelques phrases rares où le narrateur pénètre dans la tête de la jeune fille, comme par exemple dans la scène de rencontre (et de bains) entre Suzanne et M. Jo (alias Léo dans le récit autobiographique). M. Jo, allumé par son désir, frappe pour entrer dans la salle de bains de Suzanne pour voir son corps nu :

« Suzanne se raidit. Elle vint contre la porte.

– Joseph dit que vous ressemblez à un fœtus, dit Suzanne.

Les coups s'arrêtèrent. Suzanne recommença à se rincer. Elle ressentait qu'en ce moment M. Jo ressentait l'insulte et cela lui procurait une satisfaction violente, une sorte de revanche exultante. » (*Cahiers*, 2006 : 142).

En utilisant le discours transposé indirect, de la part du frère de Suzanne, Joseph, l'auteur réussit, de manière raffinée, à nous faire parvenir le message du manque de beauté chez M. Jo et en même temps nous dépeindre une image illustrative, non seulement de la relation ambiguë du couple d'amants, mais aussi de la petite diablesse qui vit à l'intérieur de Suzanne.

Au sujet de Théodora – l'interrogatrice féroce et violente des collaborateurs et des miliciens lors de la libération de Paris – l'accès aux pensées du personnage est plus fréquent que chez Suzanne, mais il se fait malgré tout rare. Or, à un seul endroit, ses pensées sont rapportées, citées littéralement, entre guillemets, au début du récit : « Dans une petite pièce, face au bar, il y a six collaborateurs qui jouent aux cartes, ils se sont groupés parce que ceux du hall leur paraissaient vulgaires. « Y en a marre des prisonniers », pense Théodora. » » (*Cahiers*, 2006 : 104). Dans le reste du récit, les réflexions du personnage, transposées indirectement par le narrateur, nous décrivent un être d'un esprit qui paraît à la fois désespéré et sans cœur et qui nous inspire plus de mépris que de pitié. Les observations relatives à l'existence chez Marguerite dans le récit autobiographique sont ici réduites à des petites éruptions de jugements enragés qui manquent de réflexion – sans doute à cause de l'épuisement physique et mental du personnage : « Théodora trouvait qu'il avait une gueule de baiseur et de noceur. Il était sûr d'être fusillé [...] Théodora se demandait ce qu'elle était en train de faire, elle n'aurait pas su dire, mais c'était nécessaire [...] Elle se rappelait : cent cinquante mille fusillés. » (*Cahiers*, 2006 : 107, 117). » Pourtant, il y a ce passage à la fin du récit qui révèle un motif ainsi que des pensées plus profondes et qui nouent un lien entre Théodora et la petite Marguerite de l'Indochine française :

« Une fois, Théodora se demanda comment elle pouvait supporter la vue et l'odeur de ce sang. Je suis méchante, depuis toujours je m'en doutais. Enfin, elle donnait toute sa méchanceté. Quand elle était petite elle avait reçu beaucoup de coups, elle n'avait jamais pu les rendre, elle rêvait qu'elle frappait son frère aîné. » (Duras, 2006, 131).

Pour résumer le personnage Marguerite / Suzanne / Théodora, nous pouvons donc constater qu'il s'agit d'un être qui n'est pas du tout homogène mais qui, au contraire, possède un caractère aux multiples facettes. Son comportement et ses pensées changent avec le temps et les circonstances ; la jeune fille plus au moins cohérente, qui prend le temps de réfléchir sur son existence, devient une femme adulte très complexe qui, affrontée à une réalité de guerre, vit au jour le jour et réfléchit de moins en moins, laissant la place aux actions.

Sur le plan du portrait psychologique, Jouve nous a expliqué, dans son modèle, qu'un auteur aurait deux démarches opposées pour créer cet « effet de réel » qui est nécessaire pour créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur : la focalisation soit sur la « cohérence », soit sur la « complexité » du personnage (1997 : 59). Or, nous pensons que le modèle de Jouve est trop noir et blanc dans sa démarche ; qu'il y aurait d'autres moyens pour un auteur de créer ce lien affectif que de se limiter soit à la cohérence, soit à la complexité d'un personnage. Ne serait-il pas possible, par exemple de focaliser sur les deux en même temps et toujours réussir à créer ce lien affectif ? Dans le cas de Marguerite Duras, nous pouvons constater que c'est justement le cas. En privilégiant les deux en même temps, Duras parvient à créer un effet de réel qui suscite, sans grand doute, à la fois l'admiration, la pitié et le mépris chez le lecteur doué d'empathie et de compassion. Bref, elle nous montre un personnage crédible et complexe, un être humain comme nous.

2.2 Léo / M. Jo

Les éditeurs des *Cahiers* décrivent ainsi le personnage Léo : « [...] premier amant de Marguerite Duras [...] » et ainsi M. Jo : « [...] personnage d'*Un barrage contre le Pacifique*. Premier soupireur de Suzanne, il est un des avatars de Léo des *Cahiers de la guerre* [...] » (*Cahiers*, 2006 : 438). Nous allons, de ce fait, traiter cette figure comme un seul personnage. Nous le rencontrons pour la première fois sur la toute première page du récit autobiographique.

L'origine du personnage Léo a suscité – et suscite toujours – de nombreuses polémiques sur la véracité de cette figure ; a-t-il vraiment existé ou s'agit-il d'une invention dans la tête d'une jeune

fille ? Or, dans cette étude, nous ne nous intéressons pas à la *vérification* des personnages – au contraire, nous nous occupons de la *description* des personnages, qu'ils soient « vrais » ou non. Nous avons, à ce propos, envie de citer Monique Pinthon qui, dans la conclusion de son article « Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question » (2009), écrit :

« On a pu mettre en doute la réalité de la relation d'une adolescente blanche avec un amant chinois dans la société coloniale de cette époque, mais là n'est pas l'important. Même s'il ne s'agit que d'une légende inventée, cette légende « murie toute une vie, finit par devenir vraie » (Vircondelet, 1996, 27). Cette relation est inscrite si profondément en elle qu'elle en est devenue mythique. » (Pinthon, 2009 : 41).

Nous n'allons donc pas trop nous appuyer sur les origines du nom Léo, mais seulement noter que, selon Bethany Ladimer, il s'agirait du surnom d'un certain Huynh Thuy Lè, un jeune Vietnamien de bonne famille (Ladimer, 2009 : 106, 109). Le nom M. Jo, pour sa part, aurait, selon Monique Pinthon, ses origines dans la relation qu'avait Marguerite Duras avec ses deux frères ; Pierre, l'aîné qui était dominant et violent et Paul, avec qui elle aurait eu une relation passionnelle, voire incestueuse : « Or, dans le roman [*Un barrage contre le Pacifique*], les figures fraternelles fusionnent en une seule [: Joseph]. En outre, le prénom donné à l'amant est constitué de la première syllabe du prénom du frère – Jo/Joseph [...] » (Pinthon, 2009 : 41).

Le portrait physique de Léo est assez détaillé. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au portrait psychologique de Marguerite dans le récit autobiographique, Léo n'est non seulement caractérisé comme laid : « Léo était le ridicule même [...] Il avait une tournure ridicule, parce qu'il était si maigre et petit et qu'il avait les épaules tombantes [...] sa tête qui, si elle était laide, n'était pas dénuée d'une certaine distinction. » (*Cahiers*, 2006 : 63). Pourtant, son vestiaire, ses manières et – surtout – son argent font rêver la jeune Marguerite : « Léo était indigène mais il s'habillait à la française [...] Léo était très élégant. Il avait un gros diamant au doigt et il était habillé en tussor de soie grège [...] J'avais compris qu'il était d'une richesse extraordinaire et j'étais éblouie. » (*Cahiers*, 2006 : 31-32). Quant à M. Jo, nous avons mentionné dans le sous-chapitre précédent que Suzanne et ses frères trouvaient qu'il ressemblait à un « fœtus ». En dehors de cela, le texte nous donne quelques petites indications sur le physique de ce personnage : nous savons qu'il est un riche « propriétaire du Nord », planteur de caoutchouc, qu'il est métis, qu'il porte un costume de tussor de soie et qu'« au doigt il avait un magnifique diamant. ». Comme Léo, sa tête avait gardé des traces de la petite vérole et son corps était de faible construction (*Cahiers*, 2006 :

148-149). Nous pouvons donc constater que le portrait physique de Léo / M. Jo est moins détaillé que celui de Marguerite, mais plus détaillé que ceux de Suzanne et de Théodora.

Lorsque nous analysons le portrait psychologique de Léo, une des premières choses qui nous frappe est, sinon une absence, une insuffisance de réflexion dans ce personnage. Nous n'avons pas le même accès à ses pensées comme nous le voyons chez Marguerite ; nous devons nous contenter de ses paroles rapportées par la narratrice, ainsi que des réflexions qu'elle fait sur lui. Lors de leur première rencontre, sur un bac traversant le Mékong, Léo aborde la jeune Marguerite en lui disant qu'il la trouve belle, et ils entrent par la suite en conversation (*Cahiers*, 2006 : 31). Connaissant les circonstances raciales dans l'Indochine française des années 1920 – et que nous avons mentionnées dans le chapitre consacré au résumé des *Cahiers* plus haut – cela peut nous paraître curieux qu'un indigène, à l'époque, ait l'audace d'aborder une jeune Française. La description de leur deuxième rencontre nous révèle cependant que Léo possède un caractère très déterminé : « [...] j'entendis à l'heure de la sieste un grand coup de klaxon. C'était Léo [...] je n'osai pas sortir sur le balcon. Trente-cinq fois de suite Léo passa dans sa voiture. » (*Cahiers*, 2006 : 40-41). Bien que Marguerite essaie au début de se convaincre que Léo n'est que son « chauffeur privé », il est évident que leur relation n'est pas tout à fait convenable aux yeux de la société :

« Malheureusement Léo était annamite, malgré sa merveilleuse auto. Celle-ci m'éblouit à un tel point que j'oubliai cet inconvénient. Mes camarades du lycée s'éloignèrent définitivement de moi. Les seuls qui me voyaient jusqu'alors n'osèrent plus se compromettre en ma compagnie. » (*Cahiers*, 2006 : 42)

Outre son côté déterminé, Léo se montre également très poli et – surtout – extrêmement généreux, quoique « d'une générosité suffisamment éclairée pour qu'on ne puisse pas lui « demander n'importe quoi ». Il était assez fin pour ainsi saisir dès son entrée dans ma famille le danger qu'il y courrait s'il se laissait faire. » (*Cahiers*, 2006 : 59). Ce signe de réflexion intérieure nous montre que ce personnage n'est pas totalement naïf, mais qu'il y a des limites à sa charité. Néanmoins, Marguerite nous fait aussitôt savoir que « Cette méfiance native n'empêchait pas que Léo fût à peu près inintelligent. Il était d'un snobisme européen du pire goût [...] » (*ibid.*). Cette manière de ridiculiser un personnage ressort aussi du récit qui raconte la relation entre Suzanne et M. Jo, mais se concentre plutôt – comme nous l'avons vu plus haut – sur son apparence physique. Le portrait psychologique de M. Jo se limite à quelques passages révélateurs de son désir pour Suzanne ainsi que de sa générosité envers Suzanne et sa famille (*Cahiers*, 2006 : 143, 151). Le seul endroit où M. Jo expose un brin de réflexion plus profonde est lors d'une conversation avec Suzanne, au sujet de

la fortune de M. Jo : « – La richesse ne fait pas le bonheur, dit M. Jo nostalgiquement. » (*Cahiers*, 2006 : 150). Cette insuffisance que nous constatons, par rapport aux signes de vie intérieure du personnage Léo / M. Jo, ne favoriserait pas l'établissement d'un lien affectif entre personnage et lecteur – à croire les théories de Jouve (1997 : 59). En conséquence, nous aurions du mal à ressentir de l'admiration, de la pitié ou du mépris pour ce personnage. Certes, la figure Léo / M. Jo laisse paraître très peu ses sentiments, mais nous devrions – outre les signes de sa vie intérieure – prendre en considération les circonstances historiques, raciales et socio-culturelles et les incorporer dans l'analyse. Quels étaient les moyens, pour un Vietnamien, à l'époque, de se lier amoureusement à une Française ? Quel rôle joue la question de l'exploitation : qui essaie de tirer profit de qui ? En intégrant ces aspects historiques et socio-culturels dans l'analyse, nous verrions non seulement que l'établissement d'un lien affectif entre personnage et lecteur est possible, mais nous obtiendrions sans doute aussi un portrait plus complet et moins fragmenté de ce personnage.

2.3 Robert et Dionys

Robert et Dionys sont deux personnages individuels qui apparaissent dans l'ébauche de *La douleur* ainsi que dans les récits *Souvenirs d'Italie* et *Pas mort en déportation* qui font partie du dernier cahier, le *Cahier beige*. Dans l'index des personnages apparaissant dans les *Cahiers*, ils sont décrits ainsi : « Robert Antelme, (1917-1990), époux de Marguerite Duras de 1939 à 1947, ami de Dionys Mascolo. Déporté en Allemagne de 1944 à 1945 [...] ». « Dionys Mascolo (1916-1997), compagnon de Marguerite Duras à partir de 1942. Père de son fils Jean, né le 30 juin 1947. » (*Cahiers*, 2006 : 436, 439). Puisque leurs noms sont des noms propres de personnages non-fictifs, nous n'allons pas procéder à les analyser de plus près, mais aller directement à l'analyse des portraits physiques.

La description physique de Robert se fait en deux temps : il est d'abord décrit dans *La douleur*, absent physiquement du présent de l'histoire, mais quand même omniprésent dans l'imagination de la narratrice qui se le figure « Dans un fossé, la tête tournée vers la terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Je vois. Tout. Il est mort de faim. À travers les squelettes de Buchenwald, son squelette. Il fait chaud. Peut-être commence-t-il à pourrir [...] Sa bouche est entrouverte. » (*Cahiers*, 2006 : 178). Ce portrait physique horrifant, quoique imaginé par la narratrice, contribue non seulement à nous fournir les informations nécessaires pour comprendre les émotions de la personne qui raconte, mais renforce également la description

physique de Robert après son retour de Buchenwald, comme décrit dans *Pas mort en déportation* : « [...] trente-huit kilos répartis sur un corps de un mètre soixante-dix-sept [...] ses jambes, son corps que nous recouvrons à ses propres yeux et auquel on ne *pouvait pas* s'habituer, qui était incroyable, incroyable parce qu'il *vivait encore* (c'était cela l'incroyable) » (*Cahiers*, 2006 : 288). Cette description s'ajoute à d'autres, encore plus explicites, comme celle-ci : « Fallait voir comment il mangeait. Cet homme mangeait comme jamais homme ne mange. Ni bête non plus. » (*Cahiers*, 2016 : 283). Ou bien celle-ci :

« Une fois assis sur son seau, il lâchait sa merde d'un seul coup, dans un glouglou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne le pouvait, il lâchait son contenu. Tout lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à [leur] tour, sauf le cœur qui continuait à retenir son contenu. » (*Cahiers*, 2006 : 285-286).

Or, au niveau de la psychologie, nous n'apprenons presque rien sur Robert. À un endroit, la narratrice nous indique qu'il est d'habitude distrait et « marrant » (*Cahiers*, 2006 : 221), à un autre qu'il est curieux de tout ; « Il nous demandait si on allait bien. Il ne savait pas qu'il était en train de mourir. » (*Cahiers*, 2006 : 268). Il peut ainsi paraître étrange pour nous, en tant que lecteurs, de connaître, en détail, l'imagination, la peur et l'angoisse de la narratrice qui attend son mari, mais en même temps ne rien apprendre sur la vie intérieure de Robert à son retour. Même en nous appuyant sur les émotions et sur les sentiments de la narratrice, il nous serait difficile d'établir un vrai lien affectif entre nous et le personnage Robert, selon le modèle de Jouve (1997 : 59). Cependant, les circonstances historiques devraient, encore une fois, être prises en considération ; puisque nous ne connaissons que trop bien les atrocités des camps de concentration, il est difficile de ne pas être affecté et de ne pas sentir de la pitié pour ce personnage.

À propos de Dionys, le portrait physique est à peu près non-existant. Nous savons seulement qu'il a un sourire très doux et que son rire est extraordinaire (*Cahiers*, 2006 : 209, 221). De même, sur le niveau psychologique, les informations fournies par la narratrice sont si peu nombreuses que nous ne pouvons que difficilement établir un portrait de lui qui montre sa vie intérieure. Ce qui affleure est néanmoins l'image d'un homme doux qui s'occupe du bien-être de sa compagne ; qui est « là » pour elle quand elle en a besoin : « Les bras de D. autour de moi. Plus il serre fort, beaucoup plus que des paroles, ça soulage. Dans l'étau des bras de D., parfois, je pourrais croire que ça va mieux. Une minute d'air respirable. » (*Cahiers*, 2006 : 181). En résumé, Dionys est l'amant doux, mais quasi-invisible, qui joue le rôle de refuge pour Marguerite, mais qui n'est pas assez détaillé pour qu'un lien affectif puisse le lier émotionnellement au lecteur.

3. Conclusion

Nous nous sommes, au début de cette étude, posé la question sur les origines des personnages de Marguerite Duras : ont-ils toujours eu cette tendance à être décrits de façon fragmentaire, comme le constate Hacik Zamaron (2012 : 8) ? Ou est-ce un phénomène qui arrive plus tard dans son œuvre ? Ce que nous avons pu constater, en faisant une analyse sémiologique des personnages principaux des *Cahiers*, c'est qu'il y a une différence remarquable entre la description des personnages des récits autobiographiques et celle des personnages des récits romanesques : les textes romanesques ont tendance à dépeindre les personnages de manière beaucoup plus imparfaite, comparés aux textes autobiographiques, plus détaillés sur ce niveau. Cependant, les deux grands récits autobiographiques – sur l'enfance en Indochine et sur la vie pendant l'Occupation en France – diffèrent, pour leur part, énormément sur le plan descriptif des personnages : le premier révèle des personnages plus au moins cohérents et détaillés, tandis que le dernier met au jour des personnages beaucoup plus fragmentaires, moins cohérents, mais en même temps plus complets, plus réels, plus « crédibles », si l'on veut, à cause de leurs personnalités complexes.

Il existe également une disproportion par rapport aux descriptions des personnages « moi » et les autres personnages dans les *Cahiers*, notamment en ce qui touche la psychologie – la vie intérieure, les émotions et la conscience. Les récits autodiégétiques se concentrent ainsi considérablement sur le personnage qui narre l'histoire – psychologiquement comme physiquement – et laissent les autres personnages un peu dans l'ombre, comme s'il s'agissait d'êtres secondaires. Dans l'histoire de l'amant vietnamien, par exemple, ce sont ainsi les réflexions et les émotions de Marguerite qui sont mises en valeur, en dépit de celles de Léo. Dans l'histoire de Robert qui retourne des camps allemands, ce sont les peurs et les souffrances de Marguerite qui dominant – et non pas ce qu'a vécu Robert dans les camps. Cette disproportion est également visible dans les récits romanesques, où l'attention du narrateur est davantage portée à la figure féminine et centrale : Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* et Théodora dans *Ter le milicien* et *Albert des Capitales* – toutes les deux des « avatars » de l'auteur. Nous pouvons donc constater que les *Cahiers*, bien qu'il soit un recueil de textes mélangeant autobiographie et fiction, est un ouvrage qui a comme point d'ancrage la vie de son auteur, Marguerite Duras. De ce point de vue, les *Cahiers* sont en accord avec le reste de l'œuvre de Duras qui tourne autour de sa propre vie – qu'elle soit

vécue ou imaginée. Monique Pinthon le souligne ainsi : « Marguerite Duras aurait pu reprendre à Montaigne sa célèbre formule des *Essais* : « Je suis moi-même la matière de mon livre », il aurait suffi que le pluriel remplaçât le singulier. En effet, elle a toujours tiré de son vécu la matière de ses ouvrages. » (Pinthon, 2009 : 40).

Mais il y a un point central où les *Cahiers* se distinguent des autres ouvrages de Marguerite Duras, et où nous ne sommes pas entièrement d'accord avec Hacik Zamaron lorsqu'elle constate que les personnages de Duras manquent généralement de cohérence (2012 : 8). Dans notre analyse des *Cahiers*, nous avons ainsi pu constater que le personnage du « moi » et de ses « avatars » possèdent ce qu'il faut pour que le lecteur puisse se lier à eux ; ils n'ont pas du tout l'air d'être des fantômes issus de l'imagination de l'auteur, mais sont effectivement des êtres qui, par leur complexité et leurs vécus, paraissent authentiques, et à qui nous pouvons nous identifier, en tant que lecteurs. Nous devons donc conclure que le phénomène des personnages « flous » n'est pas un phénomène qui s'applique aux premiers écrits de Duras. Quant à son œuvre plus tardive, il serait intéressant de mener un travail de recherche plus approfondi pour savoir si nous pouvons, en effet, de manière générale, parler de personnages « flous » dans toute l'œuvre durassienne.

Sur le niveau de la théorie utilisée dans cette étude, nous devons conclure que le modèle sémiologique de Jouve et de Hamon, dans sa démarche d'identifier les moyens de créer les liens entre personnage et lecteur, paraît trop simple par le fait qu'il se limite soit à la cohérence, soit à la complexité d'un personnage – ignorant ainsi qu'un auteur comme Duras sait se servir de toute une gamme d'outils pour créer ces liens affectifs.

Lorsqu'on fait une analyse comparative de personnages autobiographiques et romanesques, il faut faire attention de ne pas tomber dans le « piège de la vérité », c'est-à-dire qu'il faut éviter de se poser des questions sur la véracité des personnages autobiographiques. Or, les textes de Duras ne cessent de relever des questions de ce genre, puisqu'ils oscillent constamment entre le monde réel et le monde fictif. De plus, le fait que nous avons affaire à un auteur si central du monde littéraire qui, plus de vingt ans après sa mort, suscite toujours discussions et controverses sur la véracité de ces écrits, nous a rendu presque impossible de rester complètement neutres dans notre analyse. Par conséquent, nous pensons qu'il est temps d'enterrer la question de la vérité. L'important, en tant que lecteurs des *Cahiers*, est de pouvoir constater que, derrière ces mythes qui ont formé l'œuvre durassienne, il y a une âme qui, non seulement, sait donner une vie à ses personnages, mais qui réussit aussi, tout simplement, à raconter des histoires captivantes.

Marguerite Duras, comme nous l'avons vu, a écrit ces textes pendant une période qui était marquée par de grands changements – dans sa vie ainsi que dans la société : les années autour de la Seconde Guerre mondiale. Comme l'histoire de l'amant, le récit sur son mari, Robert Antelme, qui revient des camps de concentration, reste un élément central et fascinant des *Cahiers*. Ce texte, caractérisé par un style et une narration hors de l'ordinaire et publié sous le titre *La douleur* (1985), est complètement dominé par les peurs et les souffrances de Duras – et caractérisé par un manque presque total de mots de la part du mari. Or, Robert Antelme a aussi écrit sa version de l'histoire dans son ouvrage *L'Espèce humaine* (1957) où il décrit, jour par jour, ses expériences et ses réflexions comme déporté dans les camps nazis⁹. Il serait intéressant, par la suite, d'essayer de comparer ces deux ouvrages au niveau des points de vue, des réflexions et des émotions du narrateur. Nous apprendrions sans doute que certaines choses sont si inimaginables qu'un auteur ne pourra les raconter sans les avoir vécues.

⁹ Antelme, Robert, *L'Espèce Humaine*, Paris, Gallimard, 1957. Source : Wikipedia [en ligne, consulté le 22 mai 2017], https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Espèce_humaine

4. Bibliographie

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998

Duras, Marguerite, *Les cahiers de la guerre et autres textes*, Édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, P.O.L./Imec, 2006

Gunther, Renate K., « Writing in the Shadow : War and Childhood in Marguerite Duras's 'Cahiers de la guerre' », *Review of European Studies*, Vol. 5, No. 4, Canadian Center of Science and Education, 2013

Hacik Zamaron, Sylvie, *Une approche de l'autobiographie : Reprises et variations dans les écrits de l'enfance chez Marguerite Duras*, École Doctorale 5, Concepts et langages, Université Paris-Sorbonne, 2012

Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Campus Lettres, Sedes, 1997

Knapp, Bettina L., « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, Vol. XLIV, No. 4, American Association of Teachers of French, 1971

Ladimer, Bethany, « Wartime Writings, or the Imaginary Lover of Marguerite Duras », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 33, Iss. 1, Article 7, 2009

Pinthon, Monique, « Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question », *RELIEF Revue électronique de littérature française*, 3 (1), 2009