

Spring 1995

Le Boa et Moderato Cantabile: Le Monde Inversé de Marguerite Duras

Kristi Meyer

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/honors_etd



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Le Boa et Moderato Cantabile:
Le Monde Inversé de Marguerite Duras

Kristi Meyer
Honors Thesis
Spring 1995
Profs: Brind'Amour
Jensen
Protevi

Les lecteurs des années cinquante ont été complètement étonnés quand le nouveau roman a fait son apparition. Ces lecteurs constituaient une génération élevée selon les principes traditionnels de la religion Judéo Chrétienne. La Bible leur avait donné des idées concrètes au sujet du bien et du mal. Par exemple, que Dieu est bon et que le diable est mauvais. Ces jugements ont même été adoptés par les autorités civiles et le système légal. On ne doit pas voler ou tuer quelqu'un à moins de vouloir être appréhendé par la police. Donc, si un personnage d'un roman ressemblait à une figure biblique, ces lecteurs transféraient le jugement du bien ou du mal de la figure biblique au personnage du roman. C'est à dire, s'ils voyaient une jeune fille innocente dans une histoire, ils avaient été conditionnés à penser à Ève avant la tentation par le serpent. En conséquence, ils présumaient que la jeune fille aurait telle caractéristique d'Ève.

Le roman traditionnel comble souvent ces attentes parce que le narrateur est omniscient et qu'il donne au lecteur tous les renseignements nécessaires, comme les pensées des personnages et l'histoire de leur vie passée, pour passer un jugement correct. En plus, les événements de l'histoire sont présentés chronologiquement et les dialogues imitent les conversations de tous les jours.

Sous cette perspective, le nouveau roman paraissait tellement bizarre parce qu'il représente un mouvement dans

lequel on essaie de "reproduire la vie...et dans la vie il nous est impossible de voir autrement que de l'extérieur"¹ Selon Thomas Bishop, ce genre de roman "renonce aux suppositions, aux interprétations"², et en conséquence, le lecteur n'a pas de renseignement suffisant pour passer de jugement, bien qu'il ait toujours ses attentes. En d'autres termes, le narrateur rapporte ce qu'il voit ou ce qu'il entend au lieu d'être totalement omniscient; donc le lecteur ne peut pas compter sur ses attentes pour se former une opinion précise sur les personnages. En plus, contrairement à l'ordre chronologique du roman traditionnel, les événements de ce nouveau roman semblent se passer au hasard; ils sont pourtant souvent présentés tandis que le personnage y pense ou quand le personnage les interprète. De plus, les dialogues consistent en des phrases coupées qui semblent quelquefois dénuées de sens.

Dans cette dissertation, j'analyserai deux de ces nouveaux romans, dont un a été écrit au commencement de ce mouvement et l'autre représente le nouveau roman dans tous les aspects mentionnés plus haut. Ma discussion sera construite à partir du point de vue d'un lecteur habitué au roman traditionnel. J'ai été élevée dans la religion luthérienne, il est donc facile pour moi d'attribuer certains jugements préconçus aux personnages des histoires, préjugés basés sur les jugements de l'Église. Donc, quand j'ai lu quelques oeuvres écrites par Marguerite Duras, tous

mes jugements ont été ébranlés par la vision du monde qu'elle présente. J'appelle cette vision du monde "le monde inversé" de Marguerite Duras à cause de l'inversion de toutes les suppositions et les attentes d'un lecteur de romans traditionnels. Ces histoires inversées, en fait, réussissent à être, d'une certaine façon, plus réalistes que les romans traditionnels, comme nous le verrons après avoir examiné les éléments des inversions du Boa et de Moderato Cantabile.

Le Boa, qui a été publié en 1954, est une des premières histoires du monde inversé par Marguerite Duras. L'histoire nous montre, peut-être en forme primitive du nouveau roman, un aspect de l'inversion. Écrite à la première personne, Le Boa raconte l'histoire de la formation unique d'une jeune fille dans une pension, du point de vue de la jeune fille devenue adulte. La jeune fille nous dit, au temps passé, ce qu'elle a appris de cette expérience et elle fait quelques remarques qui indiquent qu'elle a passé deux ans dans la pension.

Cette intrigue, qui semble peu compliquée, se déroule comme une inversion des suppositions du lecteur des romans traditionnels. Dans ce conte, nous voyons quelques personnages que nous identifions comme familiers de la Bible, notamment de l'histoire de la chute de l'homme. Nous

nous attendons à ce que les personnages du Boa aient les mêmes traits, du bien et du mal, que leurs parallèles de l'histoire de la chute de l'homme. Le texte ne remplit jamais ces attentes. Nous rencontrons plutôt l'inverse de nos attentes; les personnages jouent des rôles à l'opposé de ceux des personnages de la Bible. Ces rôles présentés apparaissent normaux et naturels dans le contexte de l'histoire, donc, nous devons, même si nous ne sommes pas d'accord avec les jugements implicites dans les rôles, questionner la logique de ce à quoi nous nous attendions a priori. C'est à dire, est-ce que nos jugements du bien et du mal sont fondés sur une logique aussi solide que ceux qui sont présentés dans l'histoire?

Dans les pages qui suivent, je comparerai ces attentes dont je parle et les caractérisations réelles pour chaque personnage principal. Puis, j'examinerai la technique employée par Marguerite Duras, qui rend les caractérisations logiques et vraisemblables et nous force à remettre en question notre propre logique.

Nous rencontrons trois personnages principaux dans Le Boa qu'un lecteur de romans traditionnels séparerait "entre les forces mauvaises et les bonnes puissances...au conflit desquelles toute chose devait son origine"³ Il y a un boa, le symbole de la tentation dans l'histoire de la chute de l'homme, Mlle Barbet, une vieille dame qui représente Marie ou quelqu'un qui est sage, et une jeune fille qui

semble innocente comme Eve avant la rencontre avec le serpent. Nous nous attendons, je le répète, à ce que ces personnages aient la même moralité ou le même rôle que leurs parallèles dans la Bible.

Au premier abord, le boa semble réaliser nos attentes qu'il est le diable ou le mal. Sans lire attentivement, on peut voir des mots comme "ce meurtre," ou "ce crime...sans remords"⁴ qui suggèrent qu'il est mauvais, comme le serpent infame de l'histoire de la chute de l'homme. En plus, il mange de la viande morte, malade, ou même vivante. Il ne cache pas son crime, en fait, il "ne pouvait s'empêcher de manger le poulet"⁵. Cela semble cruel et horrible et nous concluons, sans réfléchir, qu'il joue le rôle traditionnel du tentateur malfaisant de la jeune fille dans le monde avant la chute.

Ce n'est pas le cas. Il est répoussant par sa cruauté et son orgueil, peut-être, mais la narratrice le décrit comme "luisant d'une rosée plus pure que celle du matin sur l'aubépine, une forme admirable"⁶. Il est dépeint presque comme un dieu; il est une "colonne de marbre noir"⁷, une matière précieuse que l'on trouve souvent dans les châteaux des rois. Il y a aussi une allusion à la communion. La plupart des religions chrétiennes croient que le pain devient, littéralement ou symboliquement, le corps de Jésus-Christ comme "le poulet devenait serpent"⁸. En plus, il y a "un ordre rayonnant de simplicité lumineuse"⁹ qui

contraste avec le chaos de l'univers traditionnel du diable. Le boa-dieu enseigne cet ordre à la jeune fille comme "un principe éducatif régulièrement appliqué"¹⁰. Donc le boa paraît un cruel assassin mais il est vraiment un enseignant divin.

À première vue, Mlle Barbet représente l'enseignante pure, mère de la pension, peut-être comme Marie. Quand nous voyons cette femme de soixante-quinze ans, nous supposons qu'elle est sage et plus expérimentée dans la vie que presque n'importe qui. Selon la mère de la jeune fille, elle est "mieux indiquée"¹¹ que la mère pour apprendre à l'adolescente les choses "importantes" pour trouver un mari.

Elle semble aussi mère de la pension parce qu'elle est assez généreuse pour accepter la jeune fille puisque "Personne d'autre dans la ville n'aurait accepté de prendre chez elle la fille d'une institutrice d'école indigène, de crainte de déconsidérer sa maison"¹². En plus, elle s'occupe de cette jeune fille le dimanche quand il n'y a personne d'autre pour le faire. L'image que nous créons d'une mère remplaceante pour la jeune fille qui "ne voyait jamais [sa] mère"¹³ évoque une bonne opinion de Mlle Barbet.

Nous déduisons trop rapidement aussi que Mlle Barbet ressemble à Marie à cause de sa virginité pure qui "est très avancée"¹⁴ et parce qu'elle a le pouvoir d'enseigner à la jeune fille la présence du bien et du mal dans la vie. En

apparence, elle a sacrifié la jouissance pour maintenir sa pureté ou sa bonne réputation peut-être.

Les images d'enseignante pure, de mère de la pension, et de Marie sont complètement refutées par le texte. À cause de son âge et de sa réputation le lecteur s'attendait à ce qu'elle soit enseignante ou Marie sage, mais elle montre à la jeune fille les avatars de la virginité au lieu de lui montrer les dangers de la promiscuité sexuelle ou de la guerre. D'ailleurs, comment pourrait-elle enseigner les choses importantes pour trouver un mari si elle n'en jamais eu un? En plus, le rituel où Mlle Barbet se présente presque nue à la jeune fille ressemble à une confession du remords à un prêtre ou à un appel aux parents "qui [comprennent Mlle Barbet]"¹⁵. Dans ce cas, la jeune fille représente le prêtre ou la mère parce qu'elle écoute la parole douloureuse de Mlle Barbet. En plus, elle emmène la jeune fille au zoo, ce qui "ne coûtait rien"¹⁶, pour charger la mère pour des "sorties du dimanche"¹⁷. Ce n'est pas le comportement honnête d'une mère qui est responsable d'élever les jeunes filles. La mère de la jeune fille a beaucoup de confiance en la technique de Mlle Barbet, et Mlle Barbet exploite sa situation financière. Elle n'est pas la bonne vieille dame que nous escomptions.

Mlle Barbet porte "un linceul"¹⁸ de dentelles et elle sent, au sens physique du terme, la mort parce que le regret d'être vierge la ronge comme si la Faucheuse était proche.

Cela est la dévoration de Mlle Barbet. On remarque bien qu' "on ne [voit] pas se faire la dévoration de sa virginité"¹⁹ mais on peut en voir et en sentir les résultats. C'est un crime caché, pire que celui "en pleine lumière"²⁰ du boa parce que le crime de Mlle Barbet va plus lentement et il n'est ni aussi ouvert, ni aussi naturel, que celui du boa. Mlle Barbet est victime du remords qui la ronge.

La narratrice joue aussi un rôle opposé à nos attentes. L'exemple que j'ai employé avant s'applique ici: nous voyons une jeune fille innocente, moins chanceuse que nous probablement, et elle évoque le personnage d'Eve avant la rencontre avec le serpent. Elle habite à la pension pour apprendre et pour s'amuser comme n'importe quel enfant. La pension peut ressembler au lieu pur, au jardin d'Eden où Adam et Eve étaient libres avant la chute. La jeune fille y est naïve. Elle ne dit rien à sa mère au sujet des "sorties gratuites de dimanche" ou du rituel de la présentation de Mlle Barbet presque nue le dimanche.

Un autre exemple, elle "[n'apprit] que bien plus tard le côté commercial de la prostitution"²¹. L'adolescente naïve considère seulement l'acte physique de la prostitution. Elle ne sait pas tout au sujet de la prostitution, elle sait seulement ce qu'elle voit ou ce que Mlle Barbet lui dit. En plus, la jeune fille n'a aucun modèle autre que Mlle Barbet pour apprendre comment on accepte la puberté et les changements qui y sont associés.

Donc, elle se tourne vers la vie naturelle pour apprendre comment le désir se montre dans le comportement du boa.

La dévoration du poulet par le boa, ou la destruction et l'intégration du corps du poulet avec le corps du boa, est "une réalité fascinante"²² pour la narratrice. Elle pense objectivement à la consommation, pas aux deux animaux individuels. Le moment où les deux dévorations, celle du poulet et celle de Mlle Barbet, "prenaient chacune [aux yeux de la jeune fille] une signification nouvelle"²³, c'est le moment où l'attente du lecteur que la jeune fille soit Eve avant la tentation par le serpent est déçue.

Quand elle compare la dévoration par le boa et la dévoration de Mlle Barbet, elle préfère "rejoindre le vert paradis du boa criminel"²⁴. Cela implique que la dévoration est involontaire, et que l'on doit choisir entre une dévoration ouverte et naturelle, comme celle du poulet, ou une dévoration rongeuse et lente, comme celle de Mlle Barbet. En choisissant celle du boa, la jeune fille suggère que la pension est son exil, sa punition, au lieu d'être une école où elle a beaucoup d'amies. Son lieu de redemption est le bordel, "une sorte de temple...en toute pureté"²⁵ ou "on y allait...se faire nettoyer de sa virginité"²⁶, pas l'église. Donc, elle pense que la virginité est quelque chose de désagréable. Quand aucun soldat ne l'appelle, elle connaît pour un moment "la puanteur du regret"²⁷, et elle a peur de rester vierge comme Mlle Barbet. Après avoir

reconnu cette peur de la virginité, elle devient soudainement "une autorité" en matière de sexualité. Elle prévoit que "[sa] vie serait prise et reprise"²⁸ par des hommes "dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue"²⁹. Cela indique qu'elle choisira le chemin du boa, c'est à dire, le chemin du bordel.

La phrase du paragraphe précédent est la dernière phrase du Boa, et elle suggère la technique que Marguerite Duras emploie pour rendre le choix de la jeune fille vraisemblable. Des mots comme "terreur...ravisement"³⁰, puis "repos...fatigue"³¹ nous montrent des sentiments opposés que la jeune fille aura dans l'avenir. La jeune fille ressentira un tel mélange d'émotions. C'est un exemple de la "sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous"³². Cette opposition efface les limites des idées préconçues, ou des jugements automatiques. Si on sent des sentiments opposés en même temps, il n'y a pas de jugement unique et clair. La jeune fille, par exemple, peut avoir n'importe quelle opinion des dévorations parce qu'elle est naive, et qu'elle n'est pas exposée à un jugement préconçu du bien ou du mal. Comme nous l'avons mentionné auparavant, elle préfère la dévoration du poulet parce que cette dévoration est naturelle et ouverte, et même si nous ne sommes pas d'accord, nous comprenons pourquoi elle la choisit. En fait, la jeune fille sépare les gens en deux catégories, ceux qui font des jugements³³ et ceux qui

agissent sans les limites³⁴ des jugements. Une façon un peu différente de le dire, selon Carol Murphy, est que la morale du Boa est qu'il y a un conflit entre les gens qui acceptent [la dévoration de] la vie, comme la dévoration naturelle du boa et du poulet, et les gens qui luttent contre les forces destructrices de la vie³⁵, comme Mlle Barbet essaie de faire, au dernier moment, en se montrant à la jeune fille pour quelque sorte de reconfort, même s'il est trop tard.

Notre société ne reconnaît pas cette multiplicité. Par exemple, la loi reconnaît seulement le bien et le mal, comme l'Eglise, donc nous acceptons souvent leurs opinions ou jugements de bonne foi, sans réfléchir. Marguerite Duras permet au lecteur de réagir à l'idée qu'il est conditionné par les règles de la société. Le fait que Marguerite Duras nous donne une histoire sans limites ou sans notions préconçues, où les personnages jouent des rôles opposés à nos attentes, suggère une trace de mépris pour la morale sociale, comme si nous ne pouvions plus penser sans contrainte.

Quatre ans plus tard, en 1958, Marguerite Duras a publié un roman du monde inversé, Moderato Cantabile, où elle va au-delà de l'inversion des attentes des lecteurs traditionnels et même du Boa. Elle montre seulement un ou

deux traits physiques des personnages principaux et des lieux où se passe l'action. L'inversion devient plus complexe sans la présence de ces détails et le problème le plus grand qui confronte le lecteur, c'est que "Le dialogue...ne suit pas la logique à laquelle nous sommes accoutumés"³⁶. Cette caractérisation minimale et un dialogue relativement étrange nous empêchent de fournir une analyse traditionnelle de l'histoire. Il y a, néanmoins, trois sortes d'inversions dans Moderato Cantabile, dont une ressemble à celle du Boa.

Dans les pages suivantes, j'analyserai les techniques et les fonctions de chaque inversion; d'abord séparément, puis dans le contexte du Chapitre VII qui incarne toutes ces inversions. Cela sera fait encore une fois du point de vue d'un lecteur de romans traditionnels. Dans Moderato Cantabile, Marguerite Duras change complètement la méthode par laquelle on lit un roman.

La première inversion est ce que Madeleine Borgomano appelle une "inversion des pôles"³⁷, ou un changement des milieux des personnages. La technique que Marguerite Duras emploie ici, est d'enlever Anne, le personnage principal, des limites de sa vie stable, et de la placer dans un milieu étranger. Cela libère Anne de la contrainte de ses responsabilités et lui permet de se révolter sans perdre complètement sa stabilité.

Ce que Mme Borgomano veut dire, c'est que Anne vient

d'un milieu bourgeois et différent de celui du café, où les désirs communs et pratiques se trouvent. Ce milieu différent est son "pôle positif," aux yeux du lecteur, qui lui fournit la sécurité d'une vie répétitive, une somme d'argent à laquelle elle s'est habituée, et un rang dans la société. C'est sa vie de famille. Puisque le narrateur ou la narratrice n'est pas omniscient(e), nous apprenons peu de détails physiques sur ce milieu.

Les seuls traits physiques que nous connaissons d'Anne, de son enfant, et de Chauvin sont les cheveux blonds d'Anne, les cheveux d'or et les yeux qui reflètent le ciel de son enfant, et la "matière bleue"³⁸ des yeux de Chauvin. Bon nombre de critiques sont de l'avis que le narrateur est totalement impartial et objectif à cause de ce manque de détails physiques des personnages. Nous voyons que le narrateur de ce nouveau roman n'est ni dans leur tête d'une façon omnisciente, parce que nous ne savons pas à quoi ils pensent, ni à l'extérieur de leur corps comme un observateur, parce que nous connaissons peu de détails physiques. Donc, le narrateur doit être ailleurs, peut-être est-il lié au personnage principal.

On note bien que le narrateur fait plusieurs commentaires au cours de l'histoire sur les gestes du professeur de piano, par exemple, quand elle "frappa...sur le clavier"³⁹, sur le bruit au dehors, comme celui de la mer ou celui de la sirène "qui annonçait la fin du

travail"⁴⁰, sur le temps pendant la promenade d'Anne au café, et sur les allées et venues des clients. Tous ces commentaires semblent venir de regards brefs; ils sont des choses qu'on remarque sans y [^]prêter beaucoup d'attention. Madeleine Borgomano dit que "Tout est vu par un observateur indéfinissable...neutre, objectif autant qu'il est possible"⁴¹ mais à mon avis, le narrateur n'est pas un observateur entièrement "indéfinissable" parce qu'il fait des remarques sur les choses qui se passent au fur et à mesure que les conflits des [^]émotions d'Anne s'intensifient. Par exemple, quand Mlle Giraud frappe le clavier, le conflit des [^]émotions d'Anne force Anne à le remarquer. Elle est joyeuse quand son enfant se [^]révolte et elle est dégoutée quand il [^]obéit. Elle s'attend à sa propre [^]révolte, donc, elle cherche l'approbation de cette [^]révolte, soit directement soit indirectement, et elle la trouve dans le comportement de son enfant. Il se [^]révolte un peu et elle peut se [^]révolter aussi. Anne note les coups frappés sur le clavier parce que ils expriment une sorte de désapprobation de la [^]révolte de son enfant (directement) ou de la sienne en avance (indirectement.) Un autre exemple: quand le narrateur commente que le temps est beau pendant sa promenade, Anne se sent coupable et nerveuse parce qu'elle va au café. Ses mains tremblent quand elle y arrive. Ce sont des distractions qui sont peut-être [^]nécessaires pour la [^]révolte d'Anne. Anne a besoin d'ignorer sa fidele

conscience pour rencontrer quelqu'un d'autre que son mari au café parce qu'"il y a maintenant dix ans"⁴² qu'elle est mariée. En plus, en voyant sa timidité, nous déduisons qu'elle est d'habitude très fidèle. Donc, le narrateur est plutôt une extension ou une autre partie de la conscience d'Anne. On apprend davantage au sujet de son "pôle positif" pourtant au cours des leçons de piano et au hasard des rencontres au café.

À partir de la première page de la leçon de piano de Moderato Cantabile, on apprend que Anne est appelée "Madame Desbaresdes"⁴³ par l'enseignante. Cela nous informe de plusieurs faits au sujet du milieu d'Anne. Le titre "Madame" veut dire qu'elle n'est pas trop jeune, qu'elle est mariée probablement, et qu'elle est mère de cet enfant obstiné. Le tableau qu'on peut peindre n'est pas encore complet. Si leur famille veut et peut payer les leçons de piano, ils ne sont pas pauvres. En fait, ils apprécient la culture ou la valeur qui lui est associée, alors ils envoient leur fils chez Mlle Giraud pour apprendre à jouer la belle musique du piano au lieu d'apprendre quelque chose de plus pratique. Il est intéressant de remarquer que, bien que la leçon représente l'amélioration de l'esprit de l'enfant, selon David Coward, elle constitue aussi une tentative de rompre l'innocence de l'enfant⁴⁴ en le forçant à faire quelque chose considéré comme acceptable ou bon selon la haute société. Sa révolte durant la leçon présage

la révolte d'Anne contre sa vie de famille, convenable, répétitive, qui est son "moderato." L'enfant est un petit reflet de sa mère, et les autres signes de la révolte d'Anne sont contenus dans ses sentiments contradictoires.

Néanmoins, on devine que Anne vient d'une vie solide et stable à laquelle elle s'est habituée. En plus, nous apprenons au cours des rencontres d'Anne et de Chauvin qu'elle est la "femme du directeur d'Import-Export et des Fonderies"⁴⁵ et nous apprenons quelles autres choses l'avaient attirée vers ce milieu stable.

Le lecteur dessine un croquis de la vie quotidienne d'Anne lors des rencontres au café. Le peu que nous apprenons à son origine dans les paroles du couple et dans les réactions de la patronne. Anne habite dans une maison "ancienne" et "énorme"⁴⁶ qui se trouve sur le boulevard de la mer, avec "un long couloir"⁴⁷, "une grande chambre"⁴⁸, et un jardin. Ces choses indiquent encore une fois la richesse de sa famille. En plus, elle marche dans une partie de la ville où "La difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café"⁴⁹ près des usines où les ouvriers vont pour se reposer. En raison de sa classe sociale et de son sexe, dans cette partie de la ville, elle est étrangère.

Le lecteur sait aussi qu'Anne est un peu loin de son milieu familial à cause de la réaction de la patronne pendant les rencontres du couple. La patronne annonce

l'heure comme un avertissement à Anne quand il est tard; elle est "à son poste"⁵⁰, se distrayant avec la radio et avec des verres. Dans le Chapitre IV, elle sert Anne "dans la désapprobation"⁵¹. La patronne joue le rôle de commentatrice du couple. Elle exprime des opinions traditionnelles à propos du caractère d'Anne, et de cette façon, elle ressemble au lecteur du Boa. Elle fait la critique sociale de la situation: une femme mariée rencontre fréquemment un ouvrier, quelqu'un d'une classe sociale inférieure, et son café devient le lieu de ce péché. D'ailleurs, un homme qui reconnaît Chauvin lui fait un geste "un peu gêné"⁵². Malgré le jugement de la patronne, Anne continue à venir au café, à ce milieu désiré et séparé de sa maison.

Duras extirpe Anne de son milieu habituel et rend le café séduisant lorsqu'Anne considère les résultats du crime dans le café. Elle voit un homme qui embrasse une femme morte. Il semble accablé par la douleur. La violence de ce crime suscite chez elle un sens d'aventure et de révolte. Quand elle rentre dans le café, un lieu sans contrainte, il arrive qu'il y a un homme qui y "[est] revenu...pour la même raison [qu'elle]"⁵³. Il n'est pas important que l'homme soit Chauvin en particulier, parce qu'il est "comme un accident secondaire, de nature interchangeable, dans la vie de l'héroïne"⁵⁴. Il joue seulement le rôle de narrateur ou de véhicule pour que Anne réalise totalement sa passion. Il

représente tout ce qui est interdit, le "pôle négatif" qui la tente maintenant.

La révolte d'Anne se passe dans un milieu négatif, ou elle n'est pas censée aller pour rencontrer un homme alors qu'elle est déjà mariée. Toutes les obligations d'Anne disparaissent quand elle est là. Le lecteur ne sait pas si le mari se fâche, si elle lui ment, ou si elle lui dit la vérité, et le lien à cette vie stable, son enfant, "disparut sur le trottoir"⁵⁵. Quand l'enfant rentre, "elle ne prit pas garde à lui"⁵⁶. Ce nouveau lieu la tente au point qu'elle oublie sa vie répétitive. La fonction de cette inversion de milieux, c'est de nous forcer à regarder seulement ce qui se passe dans le café et chez Mlle Giraud. L'anonymat des personnages nous empêche de passer des jugements rapides sur la situation. Les détails, qui distraient nos émotions, sont flous; donc nous pouvons mieux concentrer notre attention sur des choses importantes, comme la prochaine inversion, celle du crime reflète et inverse dans les paroles des personnages.

Marguerite Duras crée la deuxième inversion en montrant au lecteur comment le récit se développe. Il commence avec un événement réel, celui du meurtre au café. Anne et Chauvin voient les résultats du crime. Puis, les personnages commencent à faire des suppositions sur les faits du crime, comme c'est naturel. Ils imaginent que les amants avaient des difficultés de coeur, par exemple.

Ensuite, ces suppositions inspirent des émotions réelles et intenses chez les personnages. Anne et Chauvin ressentent le désir qui entoure le crime. Ce mouvement des faits imaginaires aux sentiments réels constitue l'inversion. Les personnages projettent leur désir dans leurs paroles au sujet d'une histoire imaginaire. Cette technique produit un "blurring of the border between the real and the fictitious"⁵⁷ dans les dialogues des personnages, et les paroles "[deviennent]...le lieu de toute action ou passion"⁵⁸.

Le désir d'Anne se réveille quand elle entend le cri au-dessous de l'appartement de Mlle Giraud. C'est le moment où elle éprouve le besoin d'échapper à sa vie ennuyeuse et de trouver une vie dramatique, et selon Marguerite Duras, "Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur"⁵⁹. Anne regarde le crime comme le drame le plus public et le plus ouvert de la passion. Nous n'avons aucun détail sur le meurtre, mais la révolte croissante d'Anne dans le premier chapitre la force à regarder le crime avec des notions préconçues. Sa conscience projette son désir de révolte sur la description du crime.

On parle de la "focalisation interne"⁶⁰ de la narration, où le texte impose un certain point de vue au lecteur, d'habitude celui d'un personnage. Cela est applicable à la description du crime où le narrateur emploie des mots qui comportent des connotations de son drame

imaginaire. Par exemple, le narrateur décrit l'expression de l'homme comme "foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir"⁶¹, et plus tard le narrateur suppose que "Peut-être alors [pleure]-t-il"⁶². La perception du crime est en rapport direct à la révolte d'Anne et Anne utilise le crime pour justifier son sentiment d'ennui. Elle prétend que l'aspect dramatique l'attire si vivement qu'elle dit "Il m'aurait été impossible de ne pas revenir"⁶³. Donc, le crime semble à la fois tragique et séduisant, et elle regarde cette mort, mais la mort symbolique, comme une façon de réaliser sa passion publiquement et librement, mais sans risquer sa vie stable. Elle veut vivre la scène qui inspire son désir.

Nous voyons le mouvement des faits du crime réel aux suppositions dans un jeu de rôles. Les deux personnages commencent à jouer ce jeu de supposition et de tentation où chacun joue un rôle du crime réel. Anne conduit Chauvin dans son opinion du crime en disant, "Peut-être avaient-ils...des difficultés de coeur"⁶⁴ ou "Je voudrais que vous me disiez le commencement"⁶⁵ et il répond "Mais peut-être n'est-ce pas"⁶⁶ ou "J'imagine"⁶⁷, puis il ajoute quelques aspects imaginaires. Les paroles du couple suggèrent aussi les conditions de leur jeu. Par exemple, Anne dit qu'elle a crié de la même façon que l'homme du crime, comme si elle voulait éprouver le drame du cri encore une fois dans leur jeu⁶⁸ et Chauvin indique qu'il voudrait passer plus de

temps avec Anne quand il dit que le couple "[a] passe beaucoup de temps ensemble pour en arriver là"⁶⁹. Donc, à travers ce jeu, ils changent le crime réel en un crime symbolique en le mettant dans leurs paroles et dans leurs gestes et cela convient mieux à leur situation parce qu'ils n'ont pas beaucoup de temps ensemble pour avoir un rapport sexuel et Anne doit rentrer chez elle.

La fonction de cette inversion, le transfert du désir du crime réel au crime imaginaire, est d'augmenter l'intensité de leur désir réel pour atteindre un but intellectuel et presque physique sans avoir de rapport sexuel. En plus, ils désirent éprouver quelque exécution suprême du désir. Les faits imaginaires menent Anne et Chauvin à ce sommet de leur passion. Anne tremble souvent dans l'anticipation de l'achèvement de son désir; "sa voix tremblait"⁷⁰ lors de la première rencontre, "Le tremblement était encore plus fort"⁷¹ lors de la deuxième rencontre, "Le tremblement des mains recommença"⁷² à la troisième rencontre, etc. Il y a plusieurs exemples de ce tremblement, qui est le signe de sa nervosité et de son exaltation. C'est comme si le récit du crime imaginaire suscitait chez elle un magnetisme ou un intérêt intense dans le jeu. Le narrateur dit, par exemple, qu'après que Chauvin a recommencé à parler du crime, "Elle revint de loin à ses questions, harcelante, méthodiquement"⁷³. En plus, le récit du crime permet à Chauvin de continuer son récit au-

delà de celui du crime pour arriver à la vie privée d'Anne. Il la décrit d'une façon érotique, comme s'il était son amant, comme s'il l'avait vue "accoudée à ce grand piano"⁷⁴ avec ses "seins nus sous [sa] robe"⁷⁵. Nous savons qu'ils ne sont pas des amants dans un sens physique parce que lorsqu'ils s'embrassent une fois, leurs lèvres sont "froides et tremblantes"⁷⁶ et ils posent leurs mains "dans leur pose mortuaire"⁷⁷ l'un sur l'autre. Ils ne peuvent pas avoir un vrai rapport sexuel, parce que "any ultimate satisfaction of desire would also imply an exhaustion of desire"⁷⁸. Donc, les mots érotiques et l'aventure de jouer les rôles du couple tragique intensifient leur désir dans un but plutôt intellectuel que sexuel.

Il y a quelques mots dans le dialogue qui annoncent que Anne et Chauvin sont prêts à atteindre ce but. Des mots comme "bientôt"⁷⁹, "inévitabile"⁸⁰, "une voix neutre"⁸¹, et "une chienne"⁸² indiquent que Chauvin joue le rôle de l'homme agressif, rude, et sans souci apparent pour la femme. C'est le comportement, à leur avis, d'un homme qui va tuer son ancienne amante. Il devient plus exigeant. Il lui ordonne de se taire⁸³ et de partir⁸⁴ parce que l'homme de leur histoire donne des ordres à la femme, et "elle s'en allait quand et comme il le voulait, malgré son désir"⁸⁵. Ce comportement abrasif de Chauvin semble confirmer l'opinion exprimée par Leslie Hill, que "the culmination of desire is finally the abolition of desire"⁸⁶.

Il y a deux apogées à cette aventure, le premier apogée est celui du désir intellectuel qui survient dans le Chapitre VII et qui sera discuté plus tard dans le contexte de la troisième inversion, et le deuxième apogée est la fin symbolique du Chapitre VIII. Leur dernière rencontre est le rituel final de leur jeu de rôles, c'est seulement une formalité.

Lors de cette rencontre finale, il y a deux choses différentes qui méritent d'être commentées. Anne arrive au café "sans son enfant"⁸⁷ pour la première fois. Son lien à sa vie stable n'est plus là, pour lui rappeler sa situation et sa vie quotidienne. C'est trop tard, comme nous verrons. En plus, les deux personnages paraissent mal soignés, deux jours après la nuit du dîner du Chapitre VII. Chauvin "n'était pas rasé"⁸⁸ et Anne "manquait du soin"⁸⁹ aussi. Les personnages sont fatigués aussi, et le lecteur a l'idée qu'ils sont déçus mais prêts à finir leur jeu de tentation. Maintenant, ils doivent terminer leur "histoire" machinalement puisqu'il n'y a plus raison de continuer parce qu'ils sont arrivés au sommet de leur désir dans le Chapitre VII, ce dont je parlerai plus tard.

Le désir n'existe plus, ou comme Leslie Hill dit, le désir est supprimé⁹⁰. Les sentiments basés sur des faits imaginaires que la deuxième inversion a permis ne sont plus là. On le décèle, par exemple, quand "Chauvin oublia de commander d'autre vin"⁹¹ au lieu d'en redemander

automatiquement comme il le faisait auparavant. Anne a "un regard absent"⁹² aussi, donc, il y a un manque évident d'intérêt. Le contact de leurs mains est décrit comme la pose d'un cadavre, un symbole de la mort du désir. L'image de leur baiser ressemble au baiser de la première scène, celui du couple, entre l'homme et la femme morte, parce que la mort symbolique, comme la mort réelle de la femme, est achevée. Seulement la peur d'Anne demeure. C'est une peur de retourner dans son monde familial avec une nouvelle vision de la vie. En deux mots, "C'est fait"⁹³, le but est accompli symboliquement. Il est important de signaler que cette ligne en particulier répète la ligne du Chapitre I au sujet de la formation de l'enfant. Mlle Giraud blâme Anne pour l'obstination de son enfant, et Anne répond "C'est déjà fait"⁹⁴, l'enfant sait déjà qu'il peut être difficile et plaire à sa mère. Il est trop tard pour l'élever autrement. La révolte de l'enfant a déjà commencé et la libération d'Anne a été accomplie à partir de phrases semblables.

La technique de la troisième inversion consiste en des phrases du dialogue qui sont coupées ou répétées, ou qui n'ont pas beaucoup de sens en tant que phrases individuelles, mais qui expriment ce qui se passe dans la conscience des personnages. Selon David Coward, "A Duras dialogue is a series of non-sequitors imbued with an inner logic"⁹⁵. Cette logique intérieure vient de la conscience d'Anne et de Chauvin et elle est extériorisée dans les mots.

L'exemple le plus évident est dans le quatrième chapitre. Le paragraphe, qui commence avec "Ce qu'il faudrait" et qui finit avec "je m'en irai"⁹⁶, ressemble au babillage d'un fou parce qu'on doit estimer à quels objets les pronoms renvoient. Le lecteur doit mettre des signes de ponctuation dans le paragraphe s'il veut en tirer quelque sens. En fait, cette structure est semblable à celle d'un [^]rêve. Quand on [^]rêve, les pensées du subconscient sont mises en images, ce qui constitue le [^]rêve. Elles n'ont pas beaucoup de sens, mais quelquefois, quand on se réveille, le [^]rêve fait sens ou on sait pourquoi on l'a [^]rêvé. Les dialogues d'un [^]rêve ne suivent pas souvent l'ordre logique des dialogues dans la vie, donc, cela peut expliquer le mélange des sujets dans la conversation entre Anne et Chauvin.

Un autre exemple de cette technique du songe se trouve dans le Chapitre IV, où Chauvin commence à discuter d'Anne dans sa chambre. Il lui dit que "Vous y étiez couchée"⁹⁷ et en réponse, elle parle d'un projet pour le boulevard. Chauvin parle encore d'Anne dans sa chambre, mais au milieu de sa phrase, il dit que la fin du travail est proche. Plus tard, ils se parlent de leur première rencontre et, soudainement, Chauvin dit "Parlez-moi"⁹⁸ et Anne commence rapidement à parler des troènes. Le lecteur ne peut plus bien distinguer entre les vraies remarques et les remarques qui font partie des rôles des personnages; les phrases

viennent seulement de leur conscience.

La répétition des phrases et des sujets est aussi une technique pour extérioriser les pensées de la conscience des personnages. On l'appelle "un récit répétitif"⁹⁹ où le récit raconte "n" fois ce qui s'est passé seulement une fois. Anne et Chauvin parlent toujours du crime et de ce qu'ils imaginent comme détails pour le couple, même si le crime n'a eu lieu qu'une seule fois. Cette structure ressemble aussi à celle d'un rêve. On rêve souvent de ce qui se passera le lendemain, et s'il y a eu un événement unique, on peut y rêver plusieurs fois. Le subconscient recycle les pensées et les sentiments pendant qu'on dort. Les personnages doivent reparler des mêmes sujets pour continuer ou prolonger leur rêve du désir et pour renforcer l'importance de leurs rencontres.

Cette structure de la troisième inversion communique la deuxième inversion au lecteur, celle du désir croissant, basé encore sur des suppositions du crime; cela est sa fonction. Les expressions de leur conscience, ces phrases courtes, montrent les nouvelles étapes de leur désir, pendant que la répétition des sujets et des suppositions condamne les rencontres à se ressembler. Nous remarquons seulement les sujets ou les suppositions qui changent de jour en jour. Par exemple, la première fois que le récit de Chauvin devient érotique, où il décrit les seins nus de Anne¹⁰⁰, nous savons qu'ils arrivent à une nouvelle partie

de leur jeu, une phrase plus explicite sexuellement et plus intense, donc, leur désir croît. Plus tard, quand le récit devient plus abrasif, où il dit le mot "chienne"¹⁰¹, nous deduisons que le sommet de leur reproduction "tragique" du crime est proche.

Le Chapitre VII est le centre du réseau des inversions. Ce chapitre incarne la troisième inversion de l'extériorisation des sentiments, et il inclut aussi les deux autres en pleine floraison. Tout ce qui apparaît normal ou quotidien est inversé pour permettre à Anne et à Chauvin d'atteindre leur but intellectuel d'une façon aussi physique que possible. Pour la première fois, nous traversons les scènes du café pour arriver à la maison d'Anne et ce chapitre se déroule pendant la nuit, sans arrêter au crépuscule.

Le Chapitre VII commence avec un événement qui semble, au premier abord, commun chez un directeur. La soirée est une grande affaire, mais elle n'est pas anormale. La première inversion et sa critique sociale apparaissent au milieu de cet événement commun, donc cette soirée n'est pas aussi normale que nous nous y attendions. La femme "adultère" se sent déplacée dans sa propre maison, au lieu d'être déplacée au café à cause de sa classe sociale et de son sexe, et une forêt conviendrait mieux aux invités qu'une belle maison parce que Marguerite Duras les décrit comme s'ils étaient des animaux et le repas est leur proie.

Toute présentation et tout comportement, qui sont d'habitude importants lors d'une soirée réussie, deviennent désagréables. Le premier paragraphe souligne la richesse de la famille, avec "un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué"¹⁰² et avec un domestique qui porte un smoking et qui est "bien-séant..."¹⁰³. Cela nous suggère déjà un code de conduite à suivre lors d'une soirée. Des femmes à la cuisine sont nerveuses parce qu'elles doivent préparer le meilleur repas possible pour les invités. Elles ont "la sueur au front"¹⁰⁴. En plus, Marguerite Duras emploie des mots comme "ose"¹⁰⁵, "acceptable"¹⁰⁶ et "rituellement parfaite"¹⁰⁷ pour décrire le stress entraîné par ce dîner pour respecter le rituel accepté. L'inversion des milieux commence. Marguerite Duras décrit cela au lieu de décrire la beauté de la salle ou la joie des invités. C'est un signal que le dîner ne sera pas aussi bon et amusant qu'on s'y attend. Les femmes d'une haute classe, qui sont connues pour être polies et pour manger comme des oiseaux aux soirées, "dévoront [le saumon] jusqu'au bout"¹⁰⁸. En fait, le narrateur dit que "La dévoration du canard commence. Sa graisse va se fondre dans d'autres corps"¹⁰⁹.

Ce repas est "presque cannibalesque"¹¹⁰ et les invités bourgeois sont décrits comme des animaux. C'est comme s'ils mangeaient des choses qu'ils avaient tués eux-mêmes. Un mets somptueux repose, dans un "linceul d'oranges"¹¹¹ et un

autre "continue sa marche inéluctable vers sa totale disparition"¹¹². Ces images font perdre l'appétit, ne pas font venir l'eau à la bouche comme la description séduisante d'un repas. C'est une description crue en comparaison de celle d'un grand dîner à laquelle nous sommes habitués.

Quand Anne arrive en retard, on note qu'elle n'est plus appelée "Madame" mais seulement "Anne," et quelqu'un d'autre, peut-être son mari, doit l'excuser. En fait, l'hôtesse du dîner n'a pas faim et son plat est "celui du scandale"¹¹³. En plus, elle joue avec le magnolia entre ses seins, puis elle réalise que cela est "[interdit]"¹¹⁴. Donc, elle brise toutes les règles du comportement, elle oublie même de se farder, et les invités notent sa conduite. Elle se sent déplacée dans ses manières d'agir, mais elle ne se soucie pas vraiment des opinions des invités. Son ivresse la libère de leurs jugements. Elle est plus à l'aise ivre, bien qu'elle semble se conduire mal aux yeux des invités.

En somme, l'inversion des milieux fonctionne bien ici et la critique réside dans le fait que les invités, qui sont socialement sensés, ressemblent aux animaux, mais Anne, qui est ivre et qui se conduit mal selon le code de comportement, semble plus réelle, sans contrainte. Elle n'est plus attirée par cette sorte de mode de vie. Cette réception lui déplaît. Le conflit causé par la nécessité d'être à la soirée quand elle ne veut pas y être augmente

son désir.

La deuxième inversion se passe dans le désir qu'Anne éprouve à travers l'expérience du dîner. Le narrateur distancie les amants du dîner, au sens figuré, en employant des mots impersonnels comme "homme" et "femme." C'est presque comme une scène séparée de celle du dîner. Cela représente le fait que le corps d'Anne est à la soirée, mais son désir et sa conscience ne sont pas entièrement là. Nous ne sommes pas sûrs s'ils savent exactement où l'autre se trouve pendant le dîner, néanmoins, ils se sentent ou s'imaginent l'un l'autre.

L'odeur du magnolia est le lien entre eux. Elle "franchit le parc et va jusqu'à la mer"¹¹⁵. L'odeur représente le secret commun des rôles qui "sera ce soir achevé"¹¹⁶. Anne et Chauvin projettent leur désir sur la fleur du magnolia puisqu'ils ne peuvent pas se parler.

Anne est "intoxicated with the personality of the victim"¹¹⁷, comme elle est ivre de l'odeur du magnolia. Elle imagine que la femme morte a éprouvé un tel conflit du désir et du déplacement avec son amant pour arriver à sa mort. Anne se transforme; elle est dans sa maison, lieu de sa vie stable, mais elle y est ivre, et elle se sent étrangère devant ses invités. Son monde régulier la dégoûte et le monde de son désir est lié, à travers le magnolia, à l'homme qui se promène dehors.

Anne joue un rôle double cette nuit, celui de femme à

la soirée et celui d'amante de Chauvin. Ce dernier rôle est sous la contrainte du code de conduite au dîner. Anne doit essayer de supprimer son désir, qui est toujours basé sur des faits imaginaires. La fusion de l'angoisse du désir supprimé et de l'exaltation de se sentir désirée par un autre que son mari font que "Cet événement silencieux lui brise les reins"¹¹⁸.

Donc, toutes les suppositions que Anne et Chauvin font au café mènent à cette nuit. Le moment où elle vomit représente la libération finale de sa révolte contre son "moderato" ou sa vie quotidienne. C'est la mort du "moderato"¹¹⁹ et presque l'orgasme du "cantabile," de l'histoire imaginaire.

Tout le Chapitre VII utilise la technique de la troisième inversion. Dans ce chapitre, les choses tangibles remplacent les choses qui étaient des sentiments ou symboles de la conscience d'Anne. C'est une extériorisation extrême. Par exemple, au lieu d'avoir un lien symbolique, comme le récit du crime, Anne et Chauvin ont un lien physique, celui du magnolia. La critique sociale se trouve dans la description physique des invités et du repas, pas dans les gestes de quelqu'un. La brisure des reins et le vomissement sont les signes extériorisés du sommet de la liaison d'Anne et de Chauvin, de sa libération. C'est à dire, l'orgasme physique et le vomissement physique représentent l'accomplissement du but intellectuel.

Après avoir analysé les inversions du Boa et de Moderato Cantabile, nous trouvons que ces nouveaux romans réussissent à créer l'illusion d'être plus réels que les romans traditionnels. Le monde inversé n'est pas aussi inversé que nous pensions. Le narrateur et le récit des deux histoires les rendent plus vraisemblables que les romans traditionnels.

La narratrice du Boa raconte l'histoire à la première personne, donc, tout ce qu'elle nous dit vient de son point de vue. Nous n'avons pas de version objective des faits de l'histoire. Cette narratrice interprète l'expérience de la pension, un peu comme n'importe quelle personne qui raconte une expérience quotidienne avec quelque parti pris pour sa propre interprétation. Nous ne connaissons jamais les sentiments de Mlle Barbet envers la jeune fille ou les détails ou les circonstances de sa virginité. En plus, nous formons l'idée que la narratrice raconte l'histoire comme une adulte, comme si l'expérience avait gagné plus de sens depuis qu'elle s'était passée. Donc, l'histoire qu'elle raconte n'est pas nécessairement ce qui s'est passé. Cette narratrice n'est pas totalement une source sûre; cela est très réaliste quand on pense aux observateurs dans la vie. Si on est témoin d'un crime, on ajoute probablement son propre jugement ou sens quand on raconte cette histoire.

Même si on éprouve une mort dans sa famille, quelques années plus tard, on peut en parler rétrospectivement avec un ton de compréhension.

Le narrateur ou la narratrice-conscience dans Moderato Cantabile, fait la même chose. Tout ce qu'il/elle raconte est pertinent à sa situation. J'ai discuté des commentaires qui indiquent les conflits émotifs d'Anne. Donc, on ne peut pas compter sur le narrateur pour une interprétation précise.

Les récits rendent aussi les romans plus réels parce qu'ils montrent seulement ce qui est important. Comme j'ai déjà dit, l'histoire du Boa semble être racontée par la jeune fille comme femme, avec plus d'interprétation du sens de cette expérience. Elle nous dit ce qu'elle juge important.

Dans Moderato Cantabile, l'inversion nous force à regarder seulement les aspects qui sont nécessaires à l'histoire. C'est peu de chose, par exemple, si Anne est grosse et laide, elle peut avoir le même désir. En plus, les cinq rencontres sont présentées cinq fois, et le dialogue représente des vrais sentiments au lieu du bavardage de la conversation commune dans les cafés.

En résumé, le nouveau roman des années cinquante est un mouvement qui m'a appris une nouvelle méthode de lecture. Je ne peux ni attendre quelque chose des personnages ni lire passivement pour obtenir tous les détails auxquels je suis

habituée. Duras force le lecteur à lire activement ses romans et puis a réagir. Bien qu'elle ait renoncé au titre d'une féministe qui se bat pour sa place dans la littérature, elle a changé la façon dont une génération a lu des romans; c'est une grande oeuvre accomplie par une écrivaine dans les années cinquante, et elle démontre que "La femme, c'est [l'écriture]"¹²⁰.

Notes

1. Thomas Bishop, introduction, Moderato Cantabile, par Marguerite Duras (1958; Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968) 2.
2. Bishop 2.
3. Marguerite Duras, "Le Boa," Les Journées Entières dans les Arbres, (Paris: Gallimard, 1954) 102.
4. Duras, "Le Boa" 101.
5. Duras, "Le Boa" 114.
6. Duras, "Le Boa" 101.
7. Duras, "Le Boa" 101.
8. Duras, "Le Boa" 101.
9. Duras, "Le Boa" 109.
10. Duras, "Le Boa" 111.
11. Duras, "Le Boa" 107.
12. Duras, "Le Boa" 105.
13. Duras, "Le Boa" 105.
14. Duras, "Le Boa" 102.
15. Duras, "Le Boa" 104.
16. Duras, "Le Boa" 99.
17. Duras, "Le Boa" 99.
18. Duras, "Le Boa" 105.
19. Duras, "Le Boa" 109.
20. Duras, "Le Boa" 109.
21. Duras, "Le Boa" 112.
22. Duras, "Le Boa" 101.
23. Duras, "Le Boa" 109.
24. Duras, "Le Boa" 111.

25. Duras, "Le Boa" 112.
26. Duras, "Le Boa" 113.
27. Duras, "Le Boa" 107.
28. Duras, "Le Boa" 115.
29. Duras, "Le Boa" 115.
30. Duras, "Le Boa" 115.
31. Duras, "Le Boa" 115.
32. Marguerite Duras et Michelle Porte, Les Lieux de Marguerite Duras (Paris: Les Editions de Minuit, 1977) 103.
33. Duras, "Le Boa" 112.
34. Duras, "Le Boa" 112.
35. Carol Murphy, Alienation and Absence (Lexington: French Forum Publishers, 1982) 58.
36. Marguerite Duras, Moderato Cantabile, redacteur Thomas Bishop (1958, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968) 7.
37. Madeleine Borgomano, Parcours de Lecture: Moderato Cantabile (Paris: Les Editions Bertrand-Lacoste, 1990) 18.
38. Duras, Moderato 35.
39. Duras, Moderato 14.
40. Duras, Moderato 25.
41. Borgomano 73.
42. Duras, Moderato 32.
43. Duras, Moderato 13.
44. David Coward, Duras: Moderato Cantabile (London: Grant & Cutler Ltd., 1981) 31.
45. Duras, Moderato 25.
46. Duras, Moderato 42.
47. Duras, Moderato 32.

48. Duras, Moderato 40.
49. Duras, Moderato 31.
50. Duras, Moderato 31.
51. Duras, Moderato 38.
52. Duras, Moderato 43.
53. Duras, Moderato 27.
54. Duras, Moderato preface 9.
55. Duras, Moderato 21.
56. Duras, Moderato 32.
57. Leslie Hill, Marquerite Duras: Apocalyptic Desires (London: Routledge, 1993) 17.
58. Borgomano 32.
59. Duras et Porte 23.
60. Borgomano 65.
61. Duras, Moderato 18.
62. Duras, Moderato 19.
63. Duras, Moderato 27.
64. Duras, Moderato 23.
65. Duras, Moderato 33.
66. Duras, Moderato 24.
67. Duras, Moderato 32.
68. Duras, Moderato 31.
69. Duras, Moderato 33.
70. Duras, Moderato 21.
71. Duras, Moderato 30.
72. Duras, Moderato 41.
73. Duras, Moderato 33.

74. Duras, Moderato 54.
75. Duras, Moderato 54.
76. Duras, Moderato 73.
77. Duras, Moderato 71.
78. Hill 42.
79. Duras, Moderato 41.
80. Duras, Moderato 56.
81. Duras, Moderato 57.
82. Duras, Moderato 58.
83. Duras, Moderato 57.
84. Duras, Moderato 59.
85. Duras, Moderato 57.
86. Hill 53.
87. Duras, Moderato 69.
88. Duras, Moderato 69.
89. Duras, Moderato 70.
90. Hill 53.
91. Duras, Moderato 70.
92. Duras, Moderato 72.
93. Duras, Moderato 74.
94. Duras, Moderato 17.
95. Coward 32.
96. Duras, Moderato 42.
97. Duras, Moderato 41.
98. Duras, Moderato 41.
99. Borgomano 59.

100. Duras, Moderato 54.
101. Duras, Moderato 58.
102. Duras, Moderato 61.
103. Duras, Moderato 61.
104. Duras, Moderato 61.
105. Duras, Moderato 62.
106. Duras, Moderato 62.
107. Duras, Moderato 62.
108. Duras, Moderato 63.
109. Duras, Moderato 66.
110. Borgomano 83.
111. Duras, Moderato 63.
112. Duras, Moderato 61.
113. Duras, Moderato 65.
114. Duras, Moderato 64.
115. Duras, Moderato 65.
116. Duras, Moderato 62.
117. Alfred Cismaru, Marguerite Duras (New York: Twayne Publishers, 1971) 90.
118. Duras, Moderato 66.
119. Murphy 78.
120. Duras et Porte 102.

Bibliographie

- Borgomano, Madeleine. Duras: Une Lecture des Fantômes. Paris: Cistre-Essais, 1985.
- . Parcours de Lecture: Moderato Cantabile. Paris: Les Editions Bertrand-Lacoste, 1990.
- Bree, Germaine. "A Singular Adventure: The Writings of Marguerite Duras." L'Esprit Createur Vol. XXX No. 1 (1990): 8-14.
- Cismaru, Alfred. Marguerite Duras. New York: Twayne Publishers, 1971.
- Coward, David. Duras: Moderato Cantabile. London: Grant & Cutler Ltd., 1981.
- Duras, Marguerite. Les Journées Entières dans les Arbres. Paris: Gallimard, 1954.
- . Moderato Cantabile. 1958. Thomas Bishop redacteur. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968.
- Duras, Marguerite, et Michelle Porte. Les Lieux de Marguerite Duras. Paris: Les Editions de Minuit, 1977.
- Higgins, Lynn A. "Durasian (Pre)Occupations." L'Esprit Createur Vol. XXX No. 2 (1990): 47-57.
- Hill, Leslie. Marguerite Duras: Apocalyptic Desires. London: Routledge, 1993.
- McClure, Roger. "Duras contre Bergson: Time in Moderato Cantabile." Forum for Modern Language Studies Vol. XXV (1989): 62-75.
- Murphy, Carol. Alienation and Absence in the Novels of Marguerite Duras. Lexington: French Forum Publishers, 1982.
- Pierrot, Jean. Marguerite Duras. Paris: Librairie José Corti, 1986.
- Vircondelet, Alain. Marguerite Duras ou le temps de détruire. Paris: Editions Seghers, 1972.
- Welcher, Jeanne K. "Resolution in Marguerite Duras's Moderato Cantabile." Twentieth Century Literature Vol. 29 Number 3 (1983): 370-377.