



---

## L'identité du sujet énonciateur à l'origine des perceptions visuelles représentées dans *Moderato Cantabile*

RAFAEL GUIJARRO GARCÍA  
*Universidad de Granada*

D'un point de vue narratologique, *Moderato Cantabile*<sup>1</sup> peut être considéré comme un texte narratif classique: récit à la troisième personne où le *Passé simple* (pour le premier plan) alterne avec l'*Imparfait* (pour l'arrière-plan). Et puisque Anne Desbaresdes est sans conteste le personnage principal, il serait tout à fait légitime de supposer que l'univers diégétique est construit à partir de ses perceptions, car elle n'est presque jamais absente du texte. Cependant, à bien chercher les traces de la source du point de vue dans l'expression linguistique de ce qui est perçu dans ce récit, selon les critères établis par Rabatel<sup>2</sup>, nous pouvons affirmer que le personnage d'Anne Desbaresdes ne constitue pas un authentique sujet focalisateur. Le but de la présente étude sera de nous interroger sur l'identité du sujet de conscience à l'origine des perceptions dans ce roman, à partir des techniques de focalisation récurrentes.

---

<sup>1</sup> Nos remarques ne seront pas pertinentes pour le chapitre VII de ce roman, qui mérite une analyse à part puisqu'il suppose une rupture, du fait de «présenter un mélange complexe de différents types narratifs». (Lintvelt, 1981: 71).

<sup>2</sup> «[...] notre approche consiste à rechercher les traces linguistiques d'un point de vue dans le mode de donation du référent de l'objet perçu [...]. Ce qui apparaît déterminant, ce n'est plus, dès lors, *qui voit*, ou *qui sait*, c'est l'analyse concrète de la référentialisation du focalisé et, à partir d'elle, le repérage de l'énonciateur responsable de la référentialisation». (Rabatel, 1998: 58-59).



Étant donné l'importance du regard dans l'œuvre de Marguerite Duras, on serait porté à croire que la focalisation est souvent déléguée<sup>3</sup> aux personnages dans *Moderato Cantabile*, à l'aide d'un verbe de perception précédant l'aspectualisation du focalisé et d'un débrayage énonciatif au deuxième plan de la narration<sup>4</sup>. Or, la délégation explicite du point de vue est rare dans ce récit. Malgré les nombreux verbes de perception, surtout de vision<sup>5</sup>, il s'agit, dans la plupart des cas, de points de vue *racontés* où la perception est seulement *prédiquée*, et l'objet focalisé accompagne le verbe au *Passé simple*, sans aspectualisation ni débrayage énonciatif.

En ce qui concerne Anne Desbaresdes, son regard prospecteur caractérise sa conduite et escorte ses silences lors des conversations dans le café:

Anne Desbaresdes regarda, ajusta son manteau avec soin, lentement. (24)

Elle le regarda mieux. (39)

un regard qui peut facilement devenir l'expression de ses sentiments et de ses mouvements intérieurs<sup>6</sup>:

<sup>3</sup> Cf. Vitoux (1982: 356-360).

<sup>4</sup> «La perception représentée résulte de la coprésence de plusieurs marques textuelles: d'abord, un processus d'aspectualisation au cours duquel le focalisateur détaille différents aspects de sa perception initiale prédiquée, ou en commente certaines caractéristiques; ensuite, un débrayage énonciatif construit par l'opposition entre les premiers et les deuxième plans du texte, grâce aux formes de visée sécante, notamment grâce aux valeurs textuelles de l'imparfait, qui expriment la subjectivité des perceptions; enfin, une relation sémantique relevant de l'anaphore associative (souvent de nature anaphorique méronomique ou locative) entre les perceptions représentées dans les deuxième plans et la perception prédiquée dans les premiers plans». (Rabatel, 2001b: 153).

<sup>5</sup> Étant donné les limites de cette étude, notre analyse portera uniquement sur la vision, malgré l'importance des perceptions auditives dans ce roman, où la coalescence des éléments sonores (les cris, les voix, les bruits de la rue, la radio du café, la musique, etc.) joue un rôle fondamental. Pour ce qui est de la vision, la fréquence du verbe *regarder* peut surprendre le lecteur de *Moderato*. Skutta (1981: 14) a dressé la liste suivante des verbes et des locutions verbales en rapport avec la vision volontaire qui apparaissent dans le texte: *contempler* (3 fois), *observer* (2 fois), *fixer* (2 fois), *scruter* (3 fois), *lorgner* (2 fois), *suivre des yeux* (2 fois), *quitter des yeux* (2 fois), *voir* (4 fois), *inspecter*, *reconsidérer*, *porter les yeux sur*, *lever un regard vers*, *glisser un regard vers* et *(les yeux) revenir* (1 fois). D'autre part, le verbe *voir*, dans le sens de vision involontaire, apparaît 7 fois; *remarquer*, 4 fois; *apercevoir*, 3 fois. Finalement, dans un sens plus abstrait, nous trouvons les verbes *s'apercevoir* (2 fois), *reconnaître* (2 fois), *s'assurer* (2 fois).

<sup>6</sup> Le fait même de ne pas vouloir regarder peut également exprimer son intériorité: «Mais, comme elle voyait mal au loin, à cause de son ivresse, elle évita de regarder vers la fin du boulevard de la Mer, afin de ne pas se laisser décourager par une aussi longue distance». (47)



Elle le regarda, perplexe, revenue à elle. (24)

Anne Desbaresdes resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai, comme si elle ne parvenait pas à savoir ce qu'il lui fallait faire d'elle-même. (22)

Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête. (64)

Elle examina le café, puis lui, l'endroit tout entier et lui, implorant un secours qui ne vint pas. (79)

Le focalisé apparaît alors au premier plan de la narration, comme un simple complément d'objet du verbe de perception:

L'enfant s'en alla de nouveau vers la porte, elle le suivit des yeux. (20)

bien qu'il puisse être accompagné à l'occasion d'une qualification subjective du narrateur:

Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés le couchant passa *avec la précision du hasard*. Elle le vit. (40)

Dans d'autres cas, le sens du verbe suggère cependant un point de vue singulier, puisque la perception est volontaire et constitue une activité cognitive qu'il est possible d'envisager comme un germe de pensée:

Anne Desbaresdes aussi reconsidéra cet enfant de ses pieds jusqu'à sa tête mais d'une autre façon que la dame. (8)

Elle scruta à travers le regard leur matière bleue. (35)

L'objet perçu peut alors être qualifié par des lexèmes qui manifestent la subjectivité d'Anne Desbaresdes:

Elle ne cessa plus de regarder sa bouche *seule* désormais dans la lumière restante du jour. (42)

Dans la lumière du néon de la salle, elle observa attentivement la *crispation inhumaine* du visage de Chauvin, ne put en rassasier ses yeux. (65)

mais cette subjectivité ne suffit pas à exprimer le point de vue du personnage, du fait que son expression linguistique se maintient au premier plan de la narration, impropre à accueillir la représentation des perceptions du personnage:



[...] l'idée que le point de vue ne peut *se développer* dans un premier plan n'empêche pas qu'il puisse *apparaître* dans un premier plan [...]: la qualification des référents objets directs du verbe de perception (choix d'une description définie, ou d'un lexème connoté, choix d'un appellatif, d'un déterminant, etc.) peut éventuellement indiquer un jugement personnel dès le premier plan. Néanmoins ce jugement n'est véritablement senti comme un point de vue que s'il est aspectualisé dans un second plan (Rabatel, 1998: 40)<sup>7</sup>.

La représentation à l'arrière-plan n'a lieu que rarement, comme par exemple:

Elle retira sa main de dessus la table, regarda longuement celle de Chauvin toujours là, posée, *qui tremblait*. (80)

Parmi ces exceptions, il arrive parfois que le verbe soit modalisé, ce qui laisse place à une nuance de doute dans l'énoncé:

Quand à son tour il [Chauvin] se releva et se redressa, Anne Desbaresdes *dut* remarquer qu'il *était* encore jeune, que le couchant *se jouait* aussi limpide dans ses yeux que dans ceux de l'enfant. (35)

Pour ce qui est de Chauvin, la technique utilisée est semblable: le personnage apparaît maintes fois comme sujet du verbe *regarder* (ou un verbe synonyme), conjugué au *Passé simple*, sans que l'objet perçu soit décrit:

L'homme hésita, la regarda en face, prit un ton tranchant. (21)

Il chercha à voir l'heure au-dessus du comptoir. (41)

Il la regarda avec une grande attention. (44)

Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle. (80)

L'activité suggère aussi l'intériorité du personnage, et elle tient souvent lieu de discours, soulignant ainsi les nombreux silences qui se font pendant les conversations:

---

<sup>7</sup> Selon Rabatel (1998: 89), les subjectivèmes ne sont que des marqueurs secondaires du point de vue: «[...] les subjectivèmes, tout particulièrement ceux qui concernent la qualification ou la modalisation semblent jouer un rôle d'*embrayeur de deuxième rang* du point de vue».



Il s'attarda, sans répondre à sa question, à voir enfin la ligne de ses épaules. (31)

Les sentiments de Chauvin envers le fils d'Anne Desbaresdes, passés sous silence par le narrateur, se révèlent de même lorsqu'il détourne ses yeux des caresses que l'enfant reçoit de sa mère:

Elle lui caressa les cheveux de très près de son visage, aveuglée. L'homme évita de les voir. Puis l'enfant s'en alla. (64)

Cependant, à la différence d'Anne Desbaresdes, le verbe de perception apparaît plus souvent conjugué à l'*Imparfait*, c'est-à-dire à l'arrière-plan de la narration, ce qui signifie que Chauvin est «d'abord *vu* avant d'être *voyant*» (Rabatel, 1998: 76), généralement focalisé par le narrateur:

La patronne, qu'il *surveillait*, parlait avec les trois clients. (21)

L'homme [Chauvin] faisait jouer sa monnaie dans sa poche. Il *fixait* le quai devant lui. (25)

Les mains ne tremblèrent plus. Elle se redressa encore, s'avança légèrement vers lui qui maintenant la *regardait*. (29)

Certains [hommes] tentèrent de faire à Chauvin un signe de reconnaissance, mais en vain. Il *regardait* le quai. (46)

Quant aux autres personnages, leur regard est également explicité par le narrateur à diverses reprises. L'enfant d'Anne Desbaresdes est décrit contemplant les bateaux, les quais et les grues du port (19, 25, 28, 56), observant les clients du café (24), «inspectant» la pelouse (27) ou suivant des yeux le vol d'un oiseau (27). Face à Mademoiselle Giraud, le professeur de piano autoritaire et parfois irascible, l'enfant se révolte et se fige dans un mutisme qui exprime, par son regard —ou son non-regard—, un refus opiniâtre:

L'enfant se retourna vers Mademoiselle Giraud, la regarda, tandis que ses mains restaient abandonnées sur le clavier, mollement. (50)

D'une main elle prit la tête de l'enfant, lui tourna, lui mania la tête, le força à la voir. L'enfant baissa les yeux. (51)

Dans tous ces cas, les points de vue se maintiennent à un stade embryonnaire puisque l'expression linguistique des référents perçus ne subit aucune expansion. À l'instar des autres personnages, les perceptions représentées du fils d'Anne Desbaresdes font exception, se rapportant, justement, à la mer(e):

Face à la plage désertée —il était plus tard que la veille— il [l'enfant] s'arrêta pour voir les vagues *qui battaient assez fort ce soir-là*. (47)

[...]. Un grand calme s'empara de Mademoiselle Giraud.

— Je ne peux rien vous dire d'autre que ceci: je vous plains.

L'enfant, subrepticement, glissa un regard vers cette femme *tant à plaindre et qui riait*. (52)

Il vit que *les yeux de cette femme, sa mère, brillaient*. (66)

Finalement, il existe dans *Moderato Cantabile* un point de vue social qui se manifeste diversement, mais qui s'oppose toujours au pôle nocturne<sup>8</sup>, subversif et illicite, par lequel Anne Desbaresdes se sent inéluctablement attirée. Partagé par le mari d'Anne et ses invités pendant le dîner, ainsi que par Mademoiselle Giraud, la patronne du café et les ouvriers des usines, ce point de vue collectif représente un ordre sévère et astreignant, qui oblige l'individu à se plier à ses strictes normes. Il s'agit d'un regard qui surveille la protagoniste, l'empêche de sortir de «ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé» (70), et condamne sa conduite, qui frôle toujours le scandale. Il apparaît dès le chapitre premier comme un «point de vue asserté<sup>9</sup>» exprimant l'opinion d'un locuteur anonyme lorsque le criminel embrasse la femme assassinée:

[...] on put voir que la femme était jeune encore et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. *Dans la foule, quelqu'un dit:*

— *C'est dégoûtant*, et s'en alla. (15)

Mais c'est surtout comme point de vue raconté qu'il intervient dans le roman, par l'intermédiaire des regards des ouvriers et de la patronne du café:

L'homme qui était au bar reconnut Chauvin, lui fit un signe de tête un peu gêné. (45)

Des hommes au bar regardèrent encore cette femme, s'étonnèrent encore, mais de loin. (58)

<sup>8</sup> Cf. Anderson (1995: 38)

<sup>9</sup> Le point de vue asserté «fonctionne tant dans les textes narratifs que dans d'innombrables conduites langagières informatives, explicatives, argumentatives, monologales ou dialogales. [...] [il est] assimilable à la notion d'opinion manifestée. [...] [il apparaît] dans les textes narratifs par le truchement des paroles de personnage, ou par celui des jugements du narrateur». (Rabatel, 2000: 226-228).



La patronne le dévisagea bien tout en sortant ses verres de dessous le comptoir. (55)

La patronne, irrésistiblement, délaissa son tricot rouge, les observa l'un l'autre avec une indiscretion dont ils ne s'aperçurent pas. (65)

ou de leurs non-regards à la fin du roman, lorsque toute la ville est au courant du scandale silencieux excité par la conduite d'Anne Desbaresdes:

La patronne ne leva pas les yeux sur elle, continua à tricoter sa laine rouge dans la pénombre du comptoir. (78)

Ils [les ouvriers] évitèrent de les regarder, étant au courant, eux aussi, comme la patronne et toute la ville. (83)

Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère. (84)

Dans certains cas uniquement, l'expression linguistique des perceptions de la patronne du café constitue une *amorçe* de représentation, ce qui ne doit pas surprendre puisque ce personnage est le témoin privilégié des rencontres du couple:

Elle lorgna l'homme à la dérobée —lui aussi avait pâli—, se rassit, puis, se ravisant, se retourna sur elle-même et d'un geste décent, alluma la radio. (28)

La patronne [...] remarqua qu'ils ne s'abordèrent que longtemps après qu'elle [Anne] fut rentrée et que leur apparente ignorance l'un de l'autre se prolongea plus que la veille encore. (38)

L'analyse des perceptions des personnages dans *Moderato Cantabile* met en évidence que le va-et-vient des regards (et des non-regards) est non seulement un thème récurrent, mais aussi un élément organisateur de la structure textuelle. L'action de regarder, souvent explicitée par le narrateur, devient, d'une part, geste et attitude du personnage, révélant des états de conscience et des mouvements intérieurs, et d'autre part, communication non verbale, visant à exprimer ce qui se maintient dans le non-dit. En même temps, le regard surveille, affirme l'interdit et se porte garant des valeurs sociales. Cependant, les personnages ne sont pas, du point de vue narratologique, des sujets focalisateurs, car ce qu'ils perçoivent ne manifeste pas leur subjectivité, de sorte qu'il se produit généralement une «disjonction entre le regard et la chose regardée». (Saporta, 1985: 49).

Il existe néanmoins dans ce récit des perceptions représentées qui, ne référant explicitement à aucun personnage comme source du point de vue, présup-



posent l'existence d'un sujet de conscience. Les descriptions de l'intérieur du café, par exemple:

L'heure était creuse, le café encore désert. Seul, l'homme était là, au bout du bar. (28)

Chauvin rit. Ils étaient encore seuls à être attablés dans le fond de la salle. Le nombre des clients au comptoir diminuait. (58)

Le crépuscule s'était déjà tellement avancé que seul le plafond du café recevait encore un peu de clarté. Le comptoir était violemment éclairé, la salle était dans son ombre. (59-60)

ou des parties du corps de l'enfant:

Alors la dame frappa une troisième fois sur le clavier, mais si fort que le crayon se cassa. Tout à côté des mains de l'enfant. Celles-ci étaient à peine écloses, rondes, laiteuses encore. Fermées sur elles-mêmes, elles ne bougèrent pas. (8)

— Quatre temps, dit l'enfant, sans effort, sans bouger.

Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu'il y dansait l'or de ses cheveux. (50)

Ces perceptions représentées doivent être attribuées, par inférence, à la subjectivité du narrateur, du fait que lui-même et les personnages sont les seules sources énonciatives dans le texte narratif<sup>10</sup>. Bien que l'affirmation de l'existence d'un point de vue du narrateur hétérodiégétique s'oppose à la théorie genettienne, nous partageons les idées de Rabatel (1998: 102), qui considère que l'instance auctorielle peut regrouper les fonctions de locuteur et d'énonciateur (dans le sens de Ducrot). Aussi est-il toujours possible d'établir une distinction entre un narrateur-locuteur qui rapporte avec objectivité l'enchaînement des faits au premier plan narratif, et un narrateur-énonciateur responsable de la subjectivité de l'arrière-plan<sup>11</sup>. Cette double fonction transparaît dans le domaine de la narration

<sup>10</sup> En ce sens, notre opinion diffère de celle de Lintvelt (1981: 69), qui considère qu'il s'agit d'un «type narratif neutre [où] l'action romanesque n'est pas perçue par un des acteurs, mais, pour ainsi dire, focalisée par une caméra». Mais cette caméra n'est-elle pas le narrateur-énonciateur? Pourquoi créer une nouvelle instance quand on peut attribuer par défaut les perceptions au narrateur? Il s'agit plutôt d'un point de vue auctoriel, mais avec des limitations.

<sup>11</sup> «[...] la voix du narrateur des premiers plans est une voix *objective* en ceci que les événements y sont racontés selon une temporalité, un aspect, une visée et une chronologie tels que les événements semblent advenir comme indépendamment du locuteur. En revanche, les seconds plans chronologiques, évaluatifs ou descriptifs renvoient (par contraste avec les premiers plans) à



de *Moderato Cantabile*, où «la voix neutre, implacablement objective et pourtant compatissante qui montre, souligne et jamais ne commente ni n'explique, accomplit ce miracle d'être à la fois modérée et chantante, [...] calmement incantatoire». (Tison-Braun, 1984: 30).

L'embrayage des perceptions représentées du narrateur peut se faire par un *marquage explicite indirect*<sup>12</sup>, surtout quand le verbe de perception, présent dans l'énoncé, est nié. Le narrateur indique alors que le personnage *ne perçoit pas*, et «cette ignorance posée du personnage, dans une phrase négative, présuppose que le narrateur est à l'origine des perceptions représentées. [...]. Ce type de marquage indirect correspond à la structure X [ Nég [verbe de perception] ] P». (Rabatel, 1998: 110):

L'homme qui était au bar reconnut Chauvin, lui fit un signe de tête un peu gêné. Chauvin *ne le vit pas*. (45)

Elle se leva et, une fois de plus, resta là, debout près de la table, à son côté, à fixer les hommes du comptoir *sans les voir*. (46)

Le verbe de perception à la forme négative peut aussi être modalisé<sup>13</sup>:

Debout devant l'homme, tournant le dos au port, Anne Desbaresdes se tut encore longtemps. Lui *ne paraissait pas s'apercevoir* de sa présence. (25)

La modalité explicite indirecte se produit également lorsque le focalisateur est indéterminé et vague, de sorte que le narrateur-énonciateur peut s'identifier facilement à lui. Les vues étendues de l'appartement de Mademoiselle Giraud, par exemple, sont décrites à partir de la vision de ses élèves anonymes:

L'appartement de Mademoiselle Giraud était suffisamment haut, au cinquième étage de l'immeuble, pour que le champ de ses fenêtres donnât de très loin sur la mer. À part le vol des mouettes, rien ne s'y profilait aux yeux des enfants. (48)

---

une certaine forme de subjectivité du locuteur-énonciateur, responsable des qualifications, modalisations et du choix des temps, visée et aspect ainsi que de l'ordre et de la manière selon lesquels les événements sont sélectionnés puis présentés». (Rabatel, 1998: 103). De ce fait, le point de vue du narrateur relève de la *voix* et du *mode*.

<sup>12</sup> Pour une étude minutieuse des marquages du point de vue du narrateur, on consultera Rabatel (*ibid.*: 105-119).

<sup>13</sup> «L'origine énonciative du narrateur peut également s'exprimer par le biais de maints procédés de modalisation du verbe de perception à la forme négative: X [ Modalité [ négation (verbe de perception) ] ] P». (*ibid.*: 111).

Cette collectivité non identifiée à l'origine des perceptions apparaît aussi quand Anne Desbaresdes se mêle à la foule devant le café pour voir la scène du crime:

Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, *voyaient. Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement.* (14)

Certes, on pourrait alléguer que le point de vue est celui d'Anne, en raison de sa curiosité, qui la pousse même à laisser son enfant seul dans la rue. Mais sa perception n'étant pas particularisée, il se produit plutôt une indifférenciation du foyer indiquée linguistiquement par le pluriel du verbe *voir*. En outre, puisque ce verbe est à l'*Imparfait*, les badauds —y compris Anne Desbaresdes— sont vus en même temps par le narrateur, qui est en dernier ressort le focalisateur<sup>14</sup>. L'instance focalisatrice plurielle peut alors être reprise naturellement par le pronom indéfini *on*, sujet du verbe de perception et marqueur non seulement du point de vue auctorial, mais aussi du point de vue des personnages éventuellement présents et de celui du lecteur, engagé à partager la perception<sup>15</sup>:

Dans la lueur du magnésium, on put voir que la femme était jeune encore et qu'il y avait du sang qui coulait de sa bouche en minces filets épars et qu'il y en avait aussi sur le visage de l'homme qui l'avait embrassée. (15)

Les premiers clients s'en allèrent. D'autres arrivèrent encore. Entre eux, dans le jeu de leurs allées et venues, on voyait le soleil se coucher dans la mer, le ciel qui flambait [...]. (23)

Se crée de la sorte une *communauté de vision*, étayée par le narrateur-énonciateur, ce témoin fantômatique «qui à la fois serait partie prenante dans l'histoire mais resterait à sa périphérie, [...] partage[ant] le point de vue [...] de la collectivité évoquée par le roman tout en demeurant décalé». (Maingueneau, 1990: 103).

<sup>14</sup> Comme il a été dit auparavant, lorsque le verbe de perception est à l'*Imparfait*, il n'y a pas de mise en relief ni, par conséquent, de débrayage énonciatif; le personnage «est vu avant d'être voyant» (Rabatel, *ibid.*: 32 et 76).

<sup>15</sup> «*on* est le sujet d'authentiques perceptions représentées, en l'absence de tout focalisateur-personnage saillant: dans cette situation, *on* est un indéfini coréférent au narrateur anonyme comme au lecteur, invité à partager la position d'un observateur anonyme». (Rabatel, 2001a: 31).



Cette communauté constitue ce que Maingueneau (2000: 74) nomme «instance frontière», c'est-à-dire une instance narrative «dont l'identité et la permanence sont foncièrement incertaines». Sa perméabilité aux personnages du récit, quand il s'agit de focaliser, justifie sa nature non délimitable et malléable, toujours susceptible de s'adapter au *hic et nunc* de la diégèse afin de *voir*. C'est pour cette raison que le marquage est souvent *implicite*, c'est-à-dire il se fait uniquement à partir de l'emploi des temps de visée sécante et des stratégies de présentation des référents. L'absence de personnage saillant et de verbe de perception dans l'énoncé autorise l'attribution de la perspective au narrateur, qui *perçoit* les objets focalisés en tant qu'observateur anonyme<sup>16</sup>, comme pourrait le faire un personnage quelconque. Cette modalité d'embrayage apparaît dans *Moderato* lorsque sont décrits, par exemple, les jeux de l'enfant et les bateaux du port, ou les fluctuations des nuages dans le ciel:

Dehors, les jeux calmes de l'enfant *continuaient*. Le deuxième remorqueur *était arrivé* à quai. Dans le répit qui suivit l'arrêt de ses moteurs, la patronne bougea des objets sous le comptoir [...]. (32)

Les nuages *étaient* si lents à recouvrir le soleil, si lents à le faire, en effet, que cette journée *était* presque plus belle encore que celles qui l'avaient précédée. D'autant que la brise *qui l'accompagnait était* marine, molle, très ressemblante à celle qui soufflerait certains jours, dans les mois prochains. (77)

Lorsqu'il existe un ou plusieurs personnages saillants et que le marquage se fait sans verbe de perception, la focalisation, quoique non déléguée de manière explicite, doit être considérée comme une focalisation *indirecte libre*<sup>17</sup>: le narrateur-énonciateur *perçoit avec* le(s) personnage(s) en question, mais sans identification certaine de la source du regard:

<sup>16</sup> Bien que notre analyse ne porte pas sur les bruits, il nous semble important de remarquer que la dynamisation de ceux-ci en tant que référents perçus (entendus) constitue aussi un marquage implicite à partir des verbes de mouvement: «[la] dynamisation, par le discours, de référents inanimés a pour effet de théâtraliser la scène et donc de contribuer à présupposer à la puissance deux, pour ainsi dire, l'existence d'un narrateur-focalisateur présidant à la sélection et à la présentation des informations». (Rabatel, 1998: 113). Par exemple: «Des voix précipitées, de femmes et d'hommes, de plus en plus nombreuses, *montaient* du quai». (12); «Il reprit sa sonatine comme on le lui demandait. Le bruit sourd de la foule *s'amplifiait* toujours, il *devenait maintenant si puissant*, même à cette hauteur-là de l'immeuble, que la musique en était débordée». (13); «Déjà, des rues voisines une rumeur *arrivait*, feutrée, coupée de paisibles et gais appels». (82).

<sup>17</sup> Cf. Bal (1985: 118).



Elle [Anne Desbaresdes] le [l'enfant] laissa raconter ses jeux jusqu'à ce qu'ils aient dépassé le premier môle à partir duquel filait, sans une courbe, le boulevard de la Mer, jusqu'aux dunes qui marquaient sa fin. (36)

Déjà le boulevard de la Mer était éclairé. Il était beaucoup plus tard que d'habitude, d'une heure au moins. L'enfant chanta une dernière fois la sonatine, puis il s'en fatigua. Les rues étaient presque désertes. Déjà les gens dînaient. (65-66)

Dans l'exemple suivant, Chauvin est bien le focalisé, et il se situe dans l'axe du regard d'Anne Desbaresdes —du fait d'être en situation de dialogue—, mais aucun indice linguistique ne permet de considérer le personnage comme *la seule* origine de la perception représentée. Les déictiques *cet* et *maintenant* nous indiquent cependant qu'Anne s'intègre dans l'instance focalisatrice:

Elle se reprit: ce que vous avez dit, vous le supposiez?

— Je n'ai rien dit.

Le couchant était si bas maintenant qu'il atteignait le visage de cet homme. Son corps, debout, légèrement appuyé au comptoir, le recevait déjà depuis un moment. (24)

Même dans le cas où un complément circonstanciel de lieu, en tant que marqueur spatial des positions relatives du focalisé et du focalisateur, participe à l'embranchement du point de vue d'un personnage, l'ambiguïté se maintient en raison de l'absence du verbe de perception<sup>18</sup>:

Des voix précipitées, de femmes et d'hommes, de plus en plus nombreuses, montaient du quai. [...]. Ils allèrent tous les trois à la fenêtre. Sur la gauche du quai, à une vingtaine de mètres de l'immeuble, face à la porte d'un café, un groupe s'était déjà formé. Des gens arrivaient en courant de toutes les rues avoisinantes et s'aggloméraient à lui. C'était à l'intérieur du café que tout le monde regardait. (12)

La preuve en est que le narrateur peut toujours laisser des traces de sa subjectivité (modalisateurs, incises, etc.) dans l'expression de la perception représentée avec focalisation indirecte libre:

---

<sup>18</sup> Notre interprétation diffère ici de l'opinion de Rabatel (1998 : 72), qui attribue dans ce cas le point de vue uniquement au personnage: «le procès de perception est sous-entendu [...] par une situation interprétée par le lecteur comme propice à des perceptions [...] représentées du personnage en vertu de sa connaissance du monde: il est convenu que lorsqu'on s'approche d'une fenêtre [...] on regarde».



Au moment où ils [Anne Desbaresdes, Chauvin] se quittèrent, d'autres hommes débouchaient sur le quai. Ceux-là *devaient* venir des Fonderies de la Côte, qui étaient plus éloignées de la ville que l'arsenal. Il faisait plus clair que trois jours avant. Il y avait des mouettes dans le ciel redevenu bleu. (36)

Anne Desbaresdes suivit Chauvin. Le café était plein. Les hommes buvaient leur vin aussitôt servi, *un devoir*, et ils s'en allaient chez eux, pressés. D'autres les relayaient qui arrivaient d'ateliers plus lointains. (57)

Quand le point de vue est partagé de la sorte, le narrateur-énonciateur s'accommode des circonstances des personnages qui participent à la vision. Par exemple, lorsqu'ils se déplacent:

Lorsqu'ils dépassèrent le premier bassin, il était encore tôt. Devant eux, à l'extrémité sud de la ville, l'horizon était obscurci de zébrures noires, de nuages ocres que versaient vers le ciel les fonderies. (27)

— Tu t'en souviendras, dit Anne Desbaresdes, ça veut dire modéré et chantant.

— Modéré et chantant, répéta l'enfant.

À mesure que l'escalier montait, des grues s'élevaient dans le ciel vers le sud de la ville, toutes en des mouvements identiques dont les temps s'entrecroisaient. (48)

En conséquence, la création de l'univers diégétique se fait généralement à partir d'une perspective limitée, de manière que l'information n'excède pas le percevoir ou le savoir du personnage saillant:

Peut-être alors pleura-t-il, mais le crépuscule trop avancé déjà ne permit d'apercevoir que la grimace ensanglantée et tremblante de son visage et non plus de voir si des larmes s'y coulaient. (16)

[...] l'enfant [...] de l'autre côté du quai, jouait tout seul à des jeux dont le secret était indiscernable à cette distance. Il sautait des obstacles imaginaires, devait chanter. (23)

Nous pouvons donc affirmer que les perceptions représentées de *Moderato Cantabile* permettent de caractériser le sujet énonciateur qui en est responsable comme une instance non identifiable, puisque instable et transitoire, et dont l'hétérogénéité foncière dépend des personnages qui s'y intègrent à un moment donné de l'histoire. Dès lors, elle constitue uniquement un centre déictique et une source énonciative perméable et mouvante, dont la fonction est d'ancre intradiégétiquement le point de vue à partir duquel se construit la fiction, ce qui a pour conséquence le brouillage des limites entre la scène de narration et l'univers fictif. En effet, si le narrateur-locuteur responsable des premiers plans



se situe à l'extérieur du monde raconté, le narrateur-énonciateur, par contre, peut en traverser la frontière pour accompagner les personnages. Son point de vue, sorte de regard impersonnel, se construit à partir de ses propres perceptions représentées, disséminées dans le texte, et des perceptions représentées qu'il partage avec les personnages au moyen de techniques de marquage ambigu, surtout la focalisation indirecte libre.

Pour ce qui est des personnages, leurs regards, ainsi que leur alternance rapide et leur enchaînement<sup>19</sup>, sont souvent mis en relief, mais il s'agit dans la plupart des cas de points de vue racontés. La focalisation ne leur est presque jamais déléguée de manière explicite, de sorte qu'ils ne deviennent sujets de conscience qu'en s'intégrant dans cette communauté de vision dont le support est le narrateur-énonciateur. C'est pour cette raison que *Moderato Cantabile* est un récit *empathisé* à partir d'Anne Desbaresde: elle est le personnage principal, mais son regard n'est en rien privilégié par le texte, même si les informations sont présentées à partir de ses coordonnées spatio-temporelles:

[...] le point de vue construit par l'empathie correspond à une manière de raconter, c'est-à-dire de présenter, d'envisager les événements à partir d'un personnage donné, sans que ces événements soient aspectualisés dans des énoncés comportant des perceptions et/ou des pensées représentées. Autrement dit, l'empathie, dans le cas des textes narratifs, est pertinente pour rendre compte du point de vue raconté. C'est un concept utile pour l'analyse de textes écrits d'après la perspective d'un personnage (Rabatel, 2000: 221).

D'autre part, le fait que Chauvin et Anne Desbaresdes ne soient pas des sujets focalisateurs authentiques doit être mis en rapport avec le *manque à voir* qui caractérise l'oeuvre durassienne, où «la vue empêche la vision [...]». Tous les personnages durassiens sont hantés par cette aporie d'un regard qui ne parvient pas à se réaliser, d'une image qui n'advient pas». (Rykner, 2000: 288). Le regard, chez Duras, se trouve dans l'impossibilité de voir, cherchant toujours à percer le visible afin d'accéder à l'invisible, dans un mouvement transcendant qui pourtant n'aboutit nulle part. Regard aveugle qui semble dépossédé de sa dimension visuelle quand il s'agit de voir ce qui est irréprésentable, parce que *inversé du monde*, comme le regard du criminel:

<sup>19</sup> N'oublions par que dans l'oeuvre de Duras il se produit toujours «[un] entrecroisement des regards, [un] besoin d'être regardé regardant». (Bajomée, 1989: 13). Par exemple: «L'enfant tourna un peu la tête vers la fenêtre. Il resta ainsi, de biais, à regarder la moire, sur le mur, du soleil reflété par la mer. Seule, sa mère pouvait voir ses yeux». (49)

Il [le criminel] se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, *inversée du monde*, de son désir.

[...].

Il scruta l'inspecteur d'un regard *toujours absent* du reste du monde. (14)

À la fin du roman, les deux personnages participent eux aussi de ce manque à voir: Chauvin a «les yeux toujours ailleurs» (81), «regard[e] ailleurs» (83); Anne Desbaresdes, «le regard absent» (81), ne voit plus:

La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table. Mais elle *ne le vit pas*, ayant déjà quitté le champ où il se trouvait. (84)

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, S. (1995), *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Librairie Droz.
- BAJOMÉE, M. (1989), *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, Collection «Culture et Communication».
- BAL, M. (1985), *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, traducción de Javier Franco, Madrid, Cátedra.
- DURAS, M. (1958), *Moderato Cantabile*, suivi de «*Moderato Cantabile* et la presse française», Paris, Les Éditions de Minuit, Collection «double».
- LINTVELT, J. (1981), *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris, Librairie José Corti.
- MAINGUENEAU, D. (1990), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Bordas, 1986.
- (2000), «Instances frontières et angélisme narratif», *Langue française*, 128, décembre, pp. 74-95.
- RABATEL, A. (1998), *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- (2000), «Un, deux, trois points de vue? Pour une approche unifiante des points de vue narratif et discursif», *La lecture littéraire*, 4, pp. 195-254.
- (2001a), «La valeur de *on* pronom indéfini / pronom personnel dans les perceptions représentées», *L'Information grammaticale*, 88, janvier, pp. 28-32.
- (2001b), «Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue», *Poétique*, XXXII-126, pp. 151-172.
- RYKNER, A. (2000), «Marguerite Duras et le paradoxe du regard», *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Librairie José Corti, Collection «Les Essais», pp. 287-305.



- SAPORTA, M. (1985), «Le regard et l'école», *L'Arc*, 98, pp. 49-50.
- SKUTTA, F. (1981), *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, *Studia Romanica*, Universitatis Debreceniensis de Ludovico Kossuth nominatae, Series Litteraria Fasc. VIII, Debrecen (Hungary), Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- TISON-BRAUN, M. (1984), *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, Collection «Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », II.
- VITOUX, P. (1982), «Le jeu de la focalisation», *Poétique*, XIII-51, pp. 358-368.