RÉALITÉ ET FICTION DANS *LE SQUARE* DE MARGUERITE DURAS. (LES PROPOS DU SILENCE)

ILDA TOMÁS
UNIVERSIDAD DE GRANADA

L'oeuvre de Marguerite Duras utilise la fiction et ne prétend pas s'enfermer dans une visée étroite du réel ni construire un corps d'assertions en stricte adéquation avec la vérité. C'est ainsi que, dans *Le Square*, deux êtres abstraits dialoguent interminablement en manipulant tout le langage vide et préfabriqué de la vie sociale à travers une fiction qui manifeste ses caractéristiques: gratuité apparente et décrochage par rapport aux conditions ordinaires du vrai et du sens.

Pourtant, ce roman ne s'empare de la fiction que pour y déployer une problématique, pour questionner, pour organiser conflits et confrontations et soumettre ce qu'on appelle le réel à sa réflexion ou à sa discussion. De sorte que le dialogue du *Square*, modèle du verbal ordinaire, se leste de propriétés fictives qui confèrent à ce texte le poids particulier, générateur d'illusions, des choses auxquelles croit le lecteur.

Le "réalisme" du *Square* emprunte à la réalité le sujet, le cadre, les personnages; ou, plus précisément, l'effet de réalité naît de la maîtrise de la fiction. Aussi l'étude des effets de cette maîtrise se fera à travers deux paramètres ordinaires de la littérature: la fabrication du décor enserrant le réel et la construction des personnages.

Que faire dans un square sinon entrer en communication avec autrui et bavarder? Installé dans cet espace d'attente et d'échange, le personnage va chercher à combler l'ennui. De sorte que le square sert de support au dialogue, foyer privilégié de la parole et lieu de rencontre du romanesque (la solitude, les malheurs des êtres) et de la vérité.

Ce jardin est, d'autre part, un endroit fermé; l'unité imposée par le choix de ce cadre entraîne des conséquences précises et favorise le portrait statique des personnages.

De fait, le monde extérieur est aperçu incidemment: aucune précision n'est donnée sur la ville si ce n'est l'évocation de la lumière du jour qui décline, de la course du soleil jusqu'à la tombée du soir, de la couleur dorée de l'air.

La peinture du square est limitée dans sa fréquence et dans son objectif, sollicitée comme poésie et comme langage exprimant le thème principal. Effectivement si, dans un roman, le réel n'est jamais consigné sans raison, les références à la réalité extérieure ne prennent leur sens que par leurs fonctions dans l'oeuvre: ici, la réalité topographique reflète les démarches de l'esprit commun dans le ressassement du quotidien; le lieu devient symbole de la routine et de la médiocrité humaines.

D'étroites correspondances lient la situation matérielle et la situation spirituelle; l'immobilité du cadre contraste avec la mobilité des personnages, la profession de l'un, le désir de changement de l'autre. Si l'on interroge les thèmes de l'oeuvre, l'on s'aperçoit que la plupart d'entre eux relèvent d'une imagination des difficultés à être, à accepter celui que l'on est, à ne rien faire ou à faire en sachant que cela ne bouleversera rien, à attendre ou à tendre vers une modification, alors que la situation de chaque individu se caractérise par une certaine impuissance, une inertie volontaire ou subie. De sorte que le square, espace clos, exprime la vérité secrète des personnages et se révèle espace significatif.

Le rapport entre le lieu et la situation des personnages s'intériorise; parce que le souvenir accède à la parole, le réel intime du voyageur de commerce -temps subjectif- se réfléchit dans le présent du dialogue –temps objectif–, provoquant le glissement insensible de l'un dans l'autre.

La brise et la lumière sont les motifs qui relient entre elles les diverses phases de la narration et qui se retrouvent aussi dans la fiction du personnage. Autrement dit, la répétition de ces motifs analogiques tisse entre eux –et à travers le narré et la narration– une trame commune.

La part restreinte du narré reprend donc avec des modulations, l'évocation de la lumière, du soleil, de l'air. La plongée dans le passé du voyageur de commerce, introduit dans le dialogue, inaugure une nouvelle suite narrative concernant une période positive de la vie du personnage. Cette spatialisation de la conscience -ou cette remontée vers un passé source de bonheur- coïncide avec, simultanément, une amplification de la narration et une progression dans la connaissance de soi.

La tonalité du ciel s'associe à un moment de plaisir; les images lumineuses qui combattent son ennui et son mal de vivre évoquent une jouissance heureuse; et leur retour, à travers le dialogue, suggère comment l'homme s'éprouve différent, grâce à ce brusque accès à un sentiment de plénitude. Son bonheur, comme mûri par le silence gardé jusqu'alors, affleure sous la forme d'une couleur substantielle et le jardin du souvenir, avec sa brise et sa "lumière de miel" évoque -en mineur- le climat brossé brièvement par le narrateur:

> "La brise s'était levée. On devinait à sa tiédeur l'approche de l'été." (1955:17)

Ce motif, qui revient comme un leitmotiv, s'associe donc à une sensation de bien-être des personnages, distraits d'eux-mêmes et sensibles à la douceur de l'air, installant en sourdine une note d'espérance qui dément, de manière poétique, l'atmosphère générale du dialogue.

D'autre part, ce même motif -la lumière- permet de mesurer le temps écoulé dans la mesure où il amène une modification du square et "articule" le développement du récit. Si le temps narré est découpé en heures, sensibles à travers le déclin du soleil, la narration qui lui correspond détermine une structure du roman en trois parties, en s'appuyant sur l'existence d'un troisième personnage.

Effectivement, un enfant nous accueille ici dont la présence indique la composition du texte et dont le retour -à trois reprises- introduit le temps de la narration dans le temps de la fiction (temps cosmique avec l'évocation du printemps, temps civil avec le calendrier: c'est jeudi au square! et temps psychologique avec les souvenirs et sensations des personnages). Le récit

s'affiche alors ostensiblement comme narration et le narrateur, discret au demeurant, intervient ouvertement à travers le parallélisme des trois débuts de chapitre:

> "L'enfant arriva tranquillement du fond du square et se planta devant la jeune fille" (1955:9,81,143)

Le fictif s'ouvre ainsi sur le réel par l'intrusion de la voix du narrateur qui, même s'il ne décrit pas, même s'il n'explique pas, détermine une organisation. Et l'histoire s'inscrit dans une durée vivante, calquée sur les rythmes du jour et de la nuit et sur les réactions physiologiques de l'enfant (la faim, puis la soif, enfin la fatigue). De plus, chacune des interventions de l'enfant rythme le temps subjectif des personnages sur le temps objectif du récit.

Si le square est souvenir de M. Duras, si les faits choisis sont tirés du réel, puis transposés et modifiés, l'évocation de la vie et la peinture des hommes, pour être minime, n'existe pas moins.

Ainsi, les occupations quotidiennes de la bonne et du voyageur de commerce sont suggérées à travers la description de leurs conditions de travail et de leurs loisirs. L'énumération presque mathématique des obligations de la domestique -sept personnes, six étages, huit pièces (1955:53) -les allusions aux exigences de la profession de vendeur ambulant -l'absence de domicile fixe; la lecture du journal, le soir, dans les hôtels, dans "une mauvaise chambre qui donne sur une cour sale et bruyante" (1955:50); la vente de ces petites choses "dont on a toujours besoin et qu'on oublie si souvent d'acheter" (1950:12) dans les marchés de plein air; les barrières et la stratification sociale, la conscience d'exercer un "tout petit métier" insignifiant (1955:23) ou d'être choisi pour des qualités impersonnelles afin "d'être aussi inexistant[e] que possible" (1955:72) et de vivre "terrés" dans le travail (1955:54); les détails accusant leurs pénibles fonctions: vendre à des gens "pressés ou [...] méfiants" (1955:90) ou bien s'occuper de vieilles femmes "qui pèsent jusqu'à quatre-vingt-douze kilos et qui n'ont par leur raison, et qui font leurs besoins dans leurs robes à toute heure du jour et de la nuit et dont personne ne veut plus entendre parler"(1955:104), enfin, l'égoïsme des gens riches qui ont "le regard bas et fatigué [de ceux] qui ne rêvent plus" (1955:96): la peinture des hommes s'enrichit de la dénonciation, voilée mais présente, d'un monde caractérisé par l'inégalité des conditions, la toute-puissance de l'argent et l'absence de bonheur même s'il n'y a pas réquisitoire ouvert contre la société et moins encore, fresque sociale.

La présentation des personnages semble répondre au romanesque traditionnel fondé sur le hasard de la rencontre, la coïncidence de même qu'elle est parfaitement motivée sur le plan réaliste.

La convergence de deux séries causales, le jeu de la contingence, relèvent de la dénonciation d'un entretien codifié à travers lequel se révèlent -fugitivement- deux êtres ordinaires. Si les rencontres quotidiennes ne sont que rarement signifiantes, celle-ci, malgré une évolution réduite des deux interlocuteurs, rend compte de la solitude, de la médiocrité et de l'opacité de chacun.

La nature, la fonction, la valeur des personnages répondent à la double nécessité d'exprimer la réalité banale et prosaïque à travers une fiction accumulant l'anodin, l'insignifiant, le non-conséquent et de s'ouvrir à la vérité du drame humain.

Rien n'est là pour manifester la complexité de l'être: ni geste, ni attitude, ni mot particulier. Et la bonne et le vendeur échappent même aux catégories pseudo-morales qui renvoient aux signifiants que sont aussi les traits physiques ou les vêtements. D'eux, l'on sait seulement qu'ils sont "la jeune fille" et "l'homme"; les propriétés descriptives et narratives inhérentes au dialogue nous apportent un ensemble d'informations qui tracent un portrait minimum: l'âge ("vingt

ans d'il y a quinze jours" (1955:32) pour elle); l'absence d'enfants, le célibat et les "beaux yeux" (1955:99) de la domestique.

Comment connaître donc des héros vides, sans visages, qui essaient de se saisir dans leur ressemblance et non dans leur différence et qui se placent au centre de toutes les compromissions ou influences, en développant les clichés dont ils sont dépositaires?

Les stéréotypes s'accumulent dans leurs bouches de même que s'additionnent les mots fossilisés traduisant des idées atténuées, subalternes, assujetties aux idées d'autrui. Dans le *Square*, le discours stéréotypé constitue la norme qui règle le licite et le dicible. Un rapide inventaire des constants et des caractéristiques du dialogue conduit à prélever des énoncés qui tendent à la généralité, à l'universalité: pronoms ou substantifs, ("tout le monde", "les autres", "on"), adverbes qualifiants (toujours, jamais).

Les vérités-clichés abondent avec l'anonymat inauthentique des pronoms impersonnels:

> "on se fait à tout" (1955:44)
> "on croit que rien n'arrive et pourtant" (1955:50)

et l'abondance des leitmotive: "comme à un autre", "comme tout le monde".

De sorte que, pour les deux individus du square, retrouver leur être, c'est retrouver une impression incontestable sous l'opinion d'autrui; c'est cesser d'être autonome et spontané et accepter comme vérité ce que les autres ont accepté comme telle: les mots dressent des cloisons entre les êtres qui appartiennent à une même classe sociale et multiplient les règles et les tabous, faisant que "l'autre" domine. D'où le tragique de ces deux personnages condamnés à ne prendre conscience d'eux-mêmes que par référence et imitation d'autrui.

Si tout roman est conçu comme une photographie de la réalité et si la littérature refuse le lieu commun, le prenant pour objet ou pour cible de la description, le discours de Duras installe les personnages dans une situation banale à l'aide des idées collectives traditionnellement établies, des certitudes premières et des clichés -"Et comme on dit que la vérité finit toujours par se reconnaître..." (1955:22)-, en fait, tout le langage préfabriqué de la vie sociale qui s'ajuste à un désir de sort commun et se place sous l'approbation du "on" social. Les personnages parlent comme si les valeurs qui se reflètent dans le discours sont toujours réelles. Ils semblent fidèles à des mots périmés; de fait, ils ne peuvent que méconnaître les principes authentiques de la vie.

Prisonniers de signifiants préétablis, la jeune fille et l'homme manipulent avec un aisance souveraine un langage où le signifié est dogmatique ou tristement éculé. Les formules de politesse s'accumulent: "Excusez-moi, Monsieur, mais puis-je me permettre encore de vous demander comment cela vous est arrivé?."(1955:17)

Les paroles sortent précautionneusement, empruntant diverses formes pour amortir le heurt que produirait une allégation directe ou catégorique. Les deux personnages parlent, s'écoutent sans trop savoir ce que l'autre veut dire -"J'essaie de vous comprendre, mais je ne le puis pas" (1955:31)-, insistent pour être compris. Ils rectifient vite leurs paroles, les modifient, les modulent accumulant les formules restrictives et adversatives, les locutions adverbiales développant l'idée de possibilités en affirmations modérées, véritables mécanismes de défense.

Les formules lénitives ou polies, ajoutées à la négation, en adoucissent l'expression comme si le dialogue versait au-dehors une solitude essentielle. D'où la fragilité de cette relation verbale, de cet échange brièvement et intensément établi. D'où, encore, la conviction que les mots sont inaptes à servir la vérité.

D'autre part, le rejet de certaines normes dialogales qui soutendent la langue parlée quotidienne et les répliques romanesques renvoie à la présence de l'auteur qui procède à des réajuste-

ments du réel et du fictif.

Ainsi, dans *Le Square*, n'existe pas le recours à des procédés spécifiquement liés à la conversation comme l'interruption, l'annulation ou l'accaparement de la parole. La troncation phrastique, les points de suspension, aspects d'inachèvement de l'oral, sont réduits ou inexistants. Dans un autre registre, l'absence de toux, de hoquets, de bâillements, de monosyllabes montrent que le dialogue est gouverné par les lois propres au romanesque et que, selon les mots de Gillian Lane-Mercier, "la parole fictive n'oublie jamais sa littéralité"(1)

Le dialogue nous dérobe donc les personnages; pourtant, parce que les mots sont inévitablement lestés de substances romanesques et que du dialogue sourdent des propriétés descriptives et narratives, il nous accorde aussi son objet.

Effectivement, si quelques composantes énonciatives sont escamotées -l'identité, le nom, la famille- les répliques établissent peu à peu une identité psychologique et sociale. Ainsi, un certain réalisme naît de l'utilisation de présupposés pragmatiques (comme le rêve d'un frigidaire) ou idéologiques communs, en fait, d'une même appartenance socio-économique et d'une même compétence idéologique et culturelle. A travers les répliques de la bonne se devinent les particularités de son milieu, même si Duras ne transcrit pas de manière exhaustive le relâchement syntaxique ou les tics propres à cette catégorie.

Si l'échange verbal subordonne l'information au contact que le fait de parler établit entre les interlocuteurs, il caractérise chacun d'eux, livrant bien des renseignements. De plus, il engendre, dans la mesure où la parole est performative, un acte, celui qui consiste à faire connaître à autrui ses incertitudes, son désir d'en sortir.

De sorte que, même si ceux qui bavardent sont entourés d'un rempart de lieux communs, le langage se révèle le moyen, si ce n'est de vraiment se rencontrer, du moins d'échanger des idées, dans une économie de termes et de sentiments, dans une décantation propres à Duras.

De plus, la logique dialogale accumule les éléments fonctionnels qui s'intègrent à la structure générale du récit. Ainsi, la problématique du texte -la solitude et la vacuité des vies- débouche sur une note mineure d'espérance: une éventuelle rencontre renouvelée entre les deux êtres après un examen de conscience qui a pris une allure orale.

L'itinéraire de la jeune bonne et du voyageur de commerce, la progression relative de leurs positions respectives -l'autre agit plutôt comme agent catalytique- montrent que ce sont les discours et les valeurs des personnages qui portent le sens de l'oeuvre.

La philosophie du *Square* ne s'exerce pas dans le champ des systèmes et des idées pas plus qu'elle n'exprime une vérité à travers les mots car il ne s'agit pas de codifier mais de cheminer, non pas de philosopher mais de vivre. Et les termes usés du roman réussissent la gageure sinon d'unir du moins de rapprocher les personnages dans une "sorte de complète entente sans entente où chacun prête à l'autre d'autant plus d'attention et s'exprime avec d'autant plus de scrupules et de patiente vérité que les choses à dire ne peuvent être dites qu'une fois",(2) malgré leur usure et malgré la solitude polie et vulnérable des interlocuteurs. Comme si c'était le vide creusé par les mots qui produisait l'ébranlement et la propagation d'une signification plus profonde qui finit par créer, au travers du texte, une forme supérieure d'unité.

Où faut-il donc chercher la clé des résonances d'un dialogue chargé de banalités? Dans cette avancée de sens qui se fonde sur du silence et du vide pour se répandre en une sorte de fraternité verbale et de courant humain.

---

1 G. Lane-Mercier, "Pour une analyse du discours romanesque", *Poétique*, n°81, Février 1990.

2 M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.

Avec *Le Square*, oeuvre qui techniquement nous déroute -il s'agit d'un échange de répliques-clichés- et philosophiquement laisse quelque malaise -la vérité humaine n'est pas vraiment signifiante-, le sens n'est pas donné mais provient d'une activité de l'esprit. *Le Square* est une façon de mettre en évidence le "jeu formel" par lequel se crée le contenu d'un dialogue, une sorte de contrefaçon des modalités sans lesquelles une communication ne saurait s'établir entre les êtres. Il ne s'agit pas de la connaissance relative, partielle, incertaine à laquelle l'homme peut accéder mais de la manière dont un signifié peut se construire et un silence se traduire.

M. Duras ne s'intéresse ni à la réalité banale de l'être ni à la réalité romanesque mais au processus de "transfiguration". En s'appuyant -et en les dénonçant- sur les ressorts du dialogue réel et littéraire, l'auteur s'interroge à sa façon sur les causes du vide; de sorte que le dialogue du *Square* s'apparente à une caricature qui, comme telle, force le trait et oblige à voir ce que la réalité ne nous laisserait jamais apercevoir dans l'original.

Le Square est un ouvrage qui se thématise dans sa totalité, où la banalité de l'énoncé et de l'énonciation est signe et substitut de la banalité de la vie, impossible à rendre si ce n'est sous forme excessive, outrancière. D'où l'étroite correspondance entre la forme du roman et ses thèmes philosophiques qui imposent, conjointement, la même image d'un univers ordinaire, rempli de mots creux, où la stéréotypie traduit, sous le couvert d'une langue commune, la hantise d'une indigence fondamentale et devient vérité.

Il y a congruence positive de l'énonciation et de l'énoncé: à travers et au-delà de l'apparente "négativité" ou de l'apparent "vide" du texte s'arrête et se fixe le sens. Autrement dit, le "vide" du *Square* se résorbe au profit d'un essentiel défini par l'assimilation de l'oeuvre aux valeurs de Duras; d'où la tentation de faire de ce roman une "forme-sens" qui trouve en elle-même les principes de sa nécessité: l'expérience littéraire sert de truchement à une expérience morale et le "champ fictionnel" de lieu à une constante et véritable expérimentation à travers laquelle se manifestent des apories de la condition humaine.

Si l'espace romanesque du *Square*, pour s'insérer dans un espace réel, n'en reste pas moins fictif, l'opposition traditionnelle entre la fiction et la réalité disparaît dans la mesure où l'activité verbale devient propédeutique et dans la mesure où la fiction gagne en évidence poétique ce qu'elle perd en validité objective: au-delà s'expriment la réalité pure, le drame pur par une mise à nu de l'angoisse humaine. Et la formulation du vide qui nourrit l'écriture de Duras permet d'explorer ce que G. Perros appelle la "réalité intarissable du néant".

La fiction née du concret s'élève, grâce à cette projection dans l'imaginaire, au-dessus du réel pour l'interroger et lui donner une signification qui outrepasse les données contingentes de l'événement. Au lieu de se figer en une formulation conceptuelle univoque, elle mobilise à son profit toute la polysémie, la potentialité de sens que recèlent choses et vécu.

Le paradoxe de M. Duras -"rendre compte" du silence des gens dans les squares de Paris et aller "à l'os, au plus pauvre de la phrase"- au point que le contenu du dialogue récuse le sens du contenant, a permis que les banalités aient des résonances si authentiques, que les mots signifient peu mais que le dialogue signifie: il aboutit à ce cri dont la présence de stéréotypes semblait devoir nous affranchir et dont il est impossible de renier la saveur de réel:

> "Je veux connaître l'amertume du bonheur" (1955:98)

La fiction ne renvoie pas à l'irréel, à l'inexistant mais à la face cachée la plus profonde, la plus significative de notre être, grâce à quoi elle nous déprend des vérités du catéchisme social et ouvre sur la multiplicité de sens possibles.

Choisir de vivre en littérature, pour M. Duras comme pour le lecteur, c'est sans doute se

détourner des contingences immédiates, mais non pour s'exclure du monde et du vrai, pour mieux y revenir au contraire et élaborer à leur propos un ordre de vérités supérieures et incommunicables autrement que par ce détour de la fiction et de l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHOT, M. (1959). *Le livre à venir*. Paris: Gallimard

DURAS, M. (1955). *Le Square*, Paris: Gallimard.

LANE-MERCIER, G. (1990). "Pour une analyse du discoursours romanesque". *Poétique*, n°81.