LA FENÊTRE dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras

une analyse sÉmiotique de l’espace

Juan Miguel DOTHAS

Université de Buenos Aires

L’air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On refluait dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient.[[1]](#footnote-1)

*Abstract*

D’après une approche sémiotique, la fenêtre dans un texte littéraire ouvre la voie à une certaine organisation spatiale. *Dedans* et *dehors* sont d’emblée déterminés avec la conséquente catégorisation de l’espace.

En outre, la fenêtre s’avère un lieu privilégié pour l’étude des perceptions mises en discours. Elle est un point de rencontre entre sujet percevant et monde perçu. À travers la fenêtre des images, des sons, des odeurs s’imposent au sujet, rendant possible l’accès à ce « lieu non linguistique où se situe l’appréhension de la signification ».[[2]](#footnote-2)

Comme le signale Denis Bertrand, l’étude de la spatialité dans le texte romanesque « ne peut, sous peine d’un détachement "artificiel" du discours lui-même, être considérée en dehors du thymisme dont le sujet l’investit et, plus largement, de l’axiologisation dont l’espace devient alors un des supports majeurs ».[[3]](#footnote-3)

Dans cette perspective, notre travail vise à expliciter l’importance de la fenêtre dans l’étude de la signification de *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras. On essayera de montrer de quelle manière la fenêtre peut être considérée dans ce texte comme un élément organisateur de la cohérence globale du roman.

*Introduction*

*Moderato cantabile,*ce court roman de Marguerite Duras d’à peine 124 pages fut publié en 1958 aux Éditions de Minuit.[[4]](#footnote-4) Dans une petite ville portuaire, une femme bourgeoise, Anne Desbaresdes, vit une histoire d’amour impossible avec Chauvin, un ouvrier de l’usine dont le mari est le propriétaire. Lors d’un cours de piano auquel Anne a mené son enfant, un crime passionnel a lieu dans un café voisin : une femme vient d’être tuée par son compagnon. Surprise par les cris de cette femme, victime d’un amour porté jusqu’au désespoir, Anne se découvre séduite par l’idée de pouvoir être aimée dans ces mêmes conditions. À travers cinq rencontres qui auront lieu en dix jours, Anne Desbaresdes vivra de manière symbolique sa propre histoire d’amour meurtrière avec Chauvin.

Depuis sa publication le roman a fait l’objet de maintes analyses visant, ne fût-ce que pour donner quelques exemples, la thématique de l’amour et de la mort, les stratégies d’interaction, les procédés d’argumentation, les silences du dialogue, la musique et la matière romanesque, les motivations du style, le rôle de l’espace. Notre travail vient s’ajouter à ces analyses, avec une approche sémiotique, autour de l’hypothèse selon laquelle la *fenêtre* s’avère, dans le texte de Duras, un *élément catalyseur* qui ouvre la voie à *l’organisation spatiale* ainsi qu’à l’*expérience esthétique*.

Il faudra tenir compte du fait que dans le « tout se tient » du discours -et *a fortiori* dans le discours *littéraire*- on ne peut isoler localement un thème au détriment de toutes les relations qui l’insèrent dans l’économie d’ensemble. Cela étant, il nous semble approprié de considérer la question de l’espace, ou plus exactement de la *spatialisation* dans « une conception globale et intégratrice de la signification discursive »[[5]](#footnote-5) en soulignant dans notre travail la place particulière que tient la fenêtre dans le roman de Marguerite Duras tout en mettant de côté d’autres aspects non moins importants pour une pure question de pertinence.

*La fenêtre et l’organisation spatiale*

Dès le début du roman, « point d’ancrage fixe » et « pôle référentialisé de toute relation intra-discursive »[[6]](#footnote-6), une fenêtre met en évidence l’organisation de l’espace. Dans un intérieur à l’étage, on assiste à la leçon de piano du fils d’Anne Desbaresdes chez Mademoiselle Giraud. Une fenêtre ouverte sur la mer offre le spectacle d’un soir qui vient « d’éclater » (8)[[7]](#footnote-7) à peine perturbé par le « ronronnement feutré » (9) d’un « bateau de plaisance » (9). Soudainement, l’univers clos d’Anne Desbaresdes, aussi « modéré et chantant » que le rythme de la sonatine de Diabelli jouée à contrecœur par son fils, se voit bouleversé par des cris provenant de la rue en bas de l’immeuble. Un crime a été commis dans le café d’à côté, le même où Anne Desbaresdes connaîtra Chauvin et vivra son adultère *symbolique*.[[8]](#footnote-8)

La fenêtre *déictise* l’espace et les oppositions *dedans/dehors* et *haut/bas* sont placées d’emblée sur la surface textuelle, organisées sur les axes de l’/horizontalité/ et de la /verticalité/. En projetant ces oppositions sur des axes cartésiens une première organisation spatiale du roman peut être mise en lumière :

|  |  |
| --- | --- |
| (3)  /dehors/ + /haut/  Le crépuscule sur la mer | (1)  /dedans/ + /haut/  Le salon de Mlle Giraud |
| /dehors/ + /bas/  La rue  (2) | /dedans/ + /bas/  Le café  (4) |

On constate désormais la « fonction centrale et décisive »[[9]](#footnote-9) de la figurativité spatiale dans le discours romanesque car toute l’action se déroulera dans ces quatre *sub-espaces* qui résultent du schéma [(1), (2), (3), (4)], révélant la fenêtre comme une sorte de voie de passage, d’agent véhiculeur. L’étude des interrelations entre ces quatre sub-espaces permettra d’évaluer les connotations d’ordre social et perceptif de cette première organisation spatiale.

*Espace et organisation sociale*

Au fil du roman, certaines occurrences des discours d’Anne et de Chauvin laissent comprendre la distribution des différentes parties de la maison des Desbaresdes et, par conséquent, en créer un schéma :

—Vous êtes Madame Desbaresdes. […] Vous habitez boulevard de la Mer. (32)

—Vous avez une belle maison au bout du boulevard de la Mer. Un grand jardin fermé. (33)

—Ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer. (43)

—Au rez-de-chaussée il y a des salons où vers la fin mai, chaque année, on donne des réceptions au personnel des fonderies. (47)

|  |  |
| --- | --- |
| (3)  /dehors/ + /haut/  La pleine lune | (1)  /dedans/ + /haut/  La chambre d’Anne |
| /dehors/ + /bas/  La rue et la plage  (2) | /dedans/ + /bas/  Les salons au rez-de-chaussée  (4) |

On constate que l’organisation spatiale occupe une place structurale et inaltérable dans le récit et, qui plus est, sa description figurative met en évidence un élément thématique : l’organisation *sociale* où le monde de la bourgeoisie, celui d’Anne Desbaresdes, défini par le /dedans/ + le /haut/ est opposé à l’univers des milieux populaires, celui de Chauvin, circonscrit au /dehors/ + le /bas/.

Quant au café et aux salons du rez-de-chaussée, ils sont l’espace de la rencontre –situation physique typique de Marguerite Duras[[10]](#footnote-10)– les seuls endroits où Anne et Chauvin se retrouvent face à face.

Le ciel, pour sa part, constitue un sub-espace de type *allégorique* qui fait écho à la rencontre d’Anne et de Chauvin.[[11]](#footnote-11) Au début du roman il montre à travers la fenêtre le coucher de soleil sur la mer, cliché de la relation amoureuse. Plus tard, il offre le spectacle de la pleine lune, avec sa rondeur culturellement associée à la volupté, un autre cliché de l’idylle amoureuse[[12]](#footnote-12) (nous reviendrons à ce propos dans l’étude de l’expérience perceptive) :

La *lune* était pleine cette nuit. (55)

Voici la *lune* qui se lève sur la mer et sur l’homme allongé. (102)

On arrive ainsi à un schéma où les quatre sub-espaces composant la structure spatiale du roman sont présentés dans une sorte de *chiasme*[[13]](#footnote-13) qui renforce la présence de la fenêtre –on se souviendra du mot « croisée », parasynonyme de fenêtre– suggérant l’interdiction aux milieux populaires d’accéder aux espaces de la bourgeoisie.[[14]](#footnote-14) Les rencontres concrètes (suggérées par les allégories de la relation amoureuse), par conséquent, ne peuvent avoir lieu que dans les endroits auxquels auront accès les milieux populaires, en l’occurrence, le café et les salons du rez-de-chaussée de la maison d’Anne :

|  |  |
| --- | --- |
| (3)  /dehors/ + /haut/  L’allégorie | (1)  /dedans/ + /haut/  La bourgeoisie |
| /dehors/ + /bas/  Les milieux populaires  (2) | /dedans/ + /bas/  Les rencontres  (4) |

Deux remarques additionnelles semblent nécessaires. La première concerne le caractère *normatif* de cette organisation spatiale autour de la fenêtre. Chaque sub-espace est un compartiment clos, un sub-territoire, une parcelle diégétique dont les limites sont censées être respectées. Bien qu’Anne puisse, à la différence de Chauvin, les parcourir tous, elle sera toujours jugée selon la doxa, c’est à dire les règles propres à sa classe. Conséquemment, son comportement pendant le dîner sera condamné avec la même rigueur que celle de la patronne et des ouvriers dans le café :

Elle commanda du vin, dans l’épouvante encore. […] On lui servit dans la désapprobation. (54)

Un groupe d’ouvriers entra, qui les avaient déjà vus. Ils évitèrent de les regarder, étant au courant, eux aussi, comme la patronne et toute la ville. Un chœur de conversations diverses, assourdies par la pudeur, emplit le café. (122-123)

La deuxième signale l’organisation *arbitraire* de l’espace, quelque chose qu’on peut constater dans les paroles d’Anne à la page 47 et qui ne se voit pas modifié par le sujet :

—Il me semble que cette maison dont nous parlions a été faite un peu *arbitrairement*, vous voyez ce que je veux dire, mais quand même en raison d’une commodité dont tour le monde devrait être satisfait.

Bien au contraire, c’est l’espace qui détermine les acteurs :

—Quand je suis arrivée dans cette maison, les troènes y étaient déjà. […]

Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison qui entendait les troènes, la nuit, à la place de leur cœur. (61)

*La catégorisation thymique de la spatialité*

Cependant, du point de vue sémiotique, les oppositions n’ont de sens que si elles sont liées à une articulation thématique et/ou axiologique.[[15]](#footnote-15) Comme le signale Denis Bertrand, l’étude de la spatialité dans le texte romanesque

[…] ne peut, sous peine d’un détachement "artificiel" du discours lui-même, être considérée en dehors du thymisme dont le sujet l’investit et, plus largement, de l’axiologisation dont l’espace devient alors un des supports majeurs.[[16]](#footnote-16)

En outre, les espaces qu’on trouve dans les récits sont d’habitude définis, sémantiquement, en fonction des acteurs. Ces derniers gardent une certaine parenté sémantique avec les endroits où ils vivent ; et la façon dont les emplacements sont présentés au niveau de la manifestation discursive se veut une manière indirecte de parler des acteurs.[[17]](#footnote-17) De telle sorte, les états d’âme d’Anne Desbaresdes peuvent être corroborés par les lieux qu’elle fréquente.

L’organisation spatiale que nous venons d’établir se trouve investie d’une première catégorisation thymique de type *culturel*[[18]](#footnote-18), marquée par les pôles de l’euphorie (+) et de la dysphorie (-) selon l’opposition /haut/ vs /bas/ respectivement. De plus, la fenêtre est une figure qui comporte en elle-même le sème /verticalité/ ; contextuellement dans le roman elle est dotée du trait /haut/ par rapport à la position spatiale du salon de Mlle Giraud et celle de la chambre d’Anne. Cela reviendrait à dire que, dans le récit, l’espace de la bourgeoisie est associé au pôle euphorique et celui des milieux populaires au pôle dysphorique.

Pourtant, le texte de Duras met en question cette catégorisation culturelle. Anne Desbaresdes est en quelque sorte prisonnière de son milieu. D’ailleurs, dans notre corpus l’espace rend compte non seulement d’une certaine organisation topologique mais aussi d’un ordre social –élément thématique– qui interdit aux milieux populaires d’accéder à l’espace de la bourgeoisie, sauf à travers un moyen *alternatif*, *illicite*, *indirect*.[[19]](#footnote-19) À cet égard, on constate dans le roman que c’est Anne qui se déplace vers le café ; c’est elle qui descend de chez Mlle Giraud ; elle peut se permettre l’accès à tous les sub-espaces. Par contre, Chauvin ne monte jamais à l’étage et reste toujours au rez-de-chaussée. La seule manière qu’il a d’entendre la sonatine de Diabelli ou de regarder la chambre d’Anne, c’est toujours à travers une fenêtre.

Une deuxième catégorisation thymique renforce le regard dysphorique par rapport au milieu bourgeois. C’est celle qui peut être établie à partir de la catégorie sémique *dedans/dehors* et qui relève des espaces *clos* par rapport aux espaces *ouverts*. Dans ce sens, il est à noter que la seule fenêtre ouverte est celle de l’appartement de Mlle Giraud. Chez Anne les fenêtres sont fermées ou elles sont des « baies vitrées » avec des stores.

Dans une première approche, le pôle *euphorique* se voit attribué au /dedans/, associé à l’abri, au refuge, à la protection. De fait, pendant qu’on assiste à la scène du dîner chez les Desbaresdes (Chapitre VII, p.99) Anne pense à Chauvin et à son corps allongé au bord de la mer, dans une nuit tardive et *froide*. [« Il n’est pas impossible que cet homme ait froid » (107)].

Cependant le *froid* de la nuit vient signaler, par antagonisme, l’étouffement qui accable Anne dans son univers bourgeois, marque qui met en évidence « la tentation éternelle des héroïnes durassiennes […] placées devant le choix de rester ou de fuir [[20]](#footnote-20) ». Par conséquent, l’espace *clos* devient le pôle *dysphorique* qui souligne le manque de liberté d’Anne Desbaresdes, captive dans « ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé » (104), et qui rend les fenêtres de sa maison comparables à celles d’une prison.

Au spectacle vital de la *nature* à l’extérieur (pôle *euphorique*), avec le vent de la mer, l’odeur des magnolias, la lumière de la lune, s’oppose celui de la *culture* à l’intérieur (pôle *dysphorique*), où un saumon glacé *git* sur « un plat d’argent » (99) et un canard « mort dans son linceul d’oranges » (100) est *écorché*. Dès lors, on peut reconnaître l’opposition *nature/culture* (première articulation de l’univers sémantique *social*[[21]](#footnote-21)) associée à la catégorie isotopique *vie/mort*, non seulement présente dans les sémèmes « floraison *funèbre »* (99), « canard *mort »* (100), « se *fane* une fleur » (100) dans l’épisode, mais aussi dans le nœud de l’histoire, où elle est placée de manière explicite :

—Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison […] Elles sont toutes *mortes* dans leur chambre. (61)

*La fenêtre et l’expérience perceptive*

Dans la scène initiale du roman, la fenêtre est ouverte et pourtant Anne Desbaresdes ne regarde pas ce qui se passe à l’extérieur. Elle reste indifférente au « bruit de la mer » (9) et à celui « de la ville au cœur de l’après-midi de ce printemps » (9), au « rose de la journée finissante » (10) et au « ronronnement feutré du moteur » (9) de la vedette qui traverse le cadre de la fenêtre ouverte. Ce spectacle, auquel nous avons accès au niveau de l’énonciation-énoncée, n’est qu’un tableau harmonieux qui dépeint de manière métaphorique son existence bourgeoise ; un écran devant lequel on assiste au rituel, aussi beau que quotidien, du crépuscule sur la mer au printemps ; un horizon tensif sans catégoriser qui met en évidence l’*incertitude* d’Anne Desbaresdes, modalisée par un /ne pas savoir/. Elle ignore encore que cette vue est celle d’un au-delà, d’un autre monde où toutes les synesthésies deviendront possibles au fur et à mesure qu’elle s’ouvrira à l’expérience esthétique.

« Ça recommence, dit tout bas Anne Desbaresdes » (8) et dans ce recommencement on peut reconnaître sa vie routinière où tout se répète à l’instar du rituel printanier présent dans le texte. D’ailleurs son jeu d’amour meurtrier fait écho à la floraison des magnolias qui finira le même soir où elle aura dans sa bouche « la saveur *anéantissante* des lèvres inconnues d’un homme de la rue. » (105). Anne ne sait pas ce qu’elle veut ; son /ne pas savoir/ l’empêche de voir, de trouver dans ce spectacle offert par la fenêtre une anticipation de ce qui arrivera dans sa vie.

D’autre part, même si Anne l’ignore avec indifférence, on peut reconnaître dans la description du couchant au niveau de l’énonciation-enoncée, comme nous l’avons dit plus haut, une allégorie de la relation amoureuse, voire de l’acte sexuel. De fait, ce coucher de soleil peut être lu comme un sub-programme narratif où le ciel et la mer deviennent les acteurs qui prennent en charge un programme de faire. Ciel et mer, haut et bas, sont par extension Anne et Chauvin. Il n’est pas étonnant que ce soit le haut qui descende vers le bas car, tel que nous l’avons déjà signalé, c’est Anne qui s’abaisse pour chercher Chauvin, ce dernier n’ayant point le droit de pénétrer les sub-espaces exclusifs attribués à Anne.[[22]](#footnote-22)

Une marque textuelle annonce l’aspectualité inchoative et le conséquent réveil affectif de l’actant : « le soir venait d’*éclater* » (8). Aussitôt une suite d’actions « un cri de femme retentit » (12), « le bruit de la mer en fut brisé » (12), « la rumeur d’en bas s’engouffra dans la pièce, impérieuse » brise l’indifférence d’Anne. Cependant, sa réaction envers les cris qui montent de la rue, première manifestation sensorielle de type auditif, est le *refus* :

—Non, dit Anne Desbaresdes, ce n’est rien. (12)

Le déplacement vers la fenêtre, expression figurative du *désir*[[23]](#footnote-23), signale l’ouverture à une expérience sensorielle auditive et visuelle. Une fois la leçon terminée, Anne Desbaresdes cèdera à sa curiosité et ira se renseigner (17), changeant sa modalisation de /ne pas savoir/ pour un /vouloir savoir/ qui ouvrira la voie au jeu de l’(in)communication entre Anne et Chauvin, un bavardage qui est tantôt un dialogue tantôt un croisement des monologues.

Le contrat de véridiction est appuyé sur le /vouloir croire vrai/ d’Anne et de Chauvin. Ils se posent mutuellement des questions tirées des suppositions et acceptent volontiers des réponses inventées qu’ils retransforment en nouvelles questions.[[24]](#footnote-24) Chauvin ne saura jamais si tout ce qu’il dit à propos d’Anne est vrai ; mais Anne, sachant que le récit de Chauvin est inventé, se laisse porter par ce discours imaginaire qui décrit l’histoire d’amour qu’elle voudrait vivre. Pour sa part, Chauvin fait pareil :

—Dépêchez-vous de parler. Inventez. (62)

—Dites-moi encore, dit Chauvin, vous pouvez me dire n’importe quoi. (64)

On est face à une manipulation discursive réciproque, où le /faire-faire/ de chaque destinateur, en fait son /faire-dire/, pousse le destinataire à raconter ce que le premier veut écouter.

Les perceptions sont présentées dans le texte de manière progressive et elles portent toutes une dimension « dramatique » qui « renvoie à des événements tragiques qui rappellent la mort pour l’héroïne » [[25]](#footnote-25) :

La musique, les sons, le bruit de la mer, les cris et les bruits en général, traduisent son angoisse. Si le monde auditif rejaillit sur son état d’âme, la vue aussi produit cette même sensation, et cela par la perception de l’image regardée, par la scène du gisant. Cette image de l’amour et de la mort hante l’héroïne, tout au long du texte. En fait, elle se manifeste comme un tableau, un spectacle qui évoque les réminiscences d’autrefois.[[26]](#footnote-26)

Les premières perceptions auditives, visuelles et olfactives sont véhiculées par la fenêtre. Plus tard dans la maison d’Anne et dans le café –sub-espace de la rencontre– on assistera aux sensations gustatives et tactiles. Ces dernières seront couronnées par l’embrassement, expression maximale de la tactilité, l’un des ordres sensoriels les plus profonds[[27]](#footnote-27) :

[…] le contact savoureux reste éphémère, glissant sur la gorge et, finalement, assez superficiel. Ce n’est que s’il repose sur la tactilité qui lui est conjointe –la tétée, le baiser- que le goût retrouve sa plénitude.[[28]](#footnote-28)

Le parc qui entoure la maison d’Anne, « objet esthétique s’il en est »[[29]](#footnote-29), sert à signaler son refus esthétique antérieur à l’épisode du crime. Anne rejette l’odeur des magnolias. D’ailleurs, elle est perturbée par tout ce qui vient de l’extérieur :

—Le magnolia, à l’angle gauche de la grille, est en fleurs.

—Oui, il y en a tellement à cette époque-ci de l’année qu’on peut en rêver et en être malade tout le jour qui suit. On ferme sa fenêtre, c’est à n’y pas tenir. (42)

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

Dans le même sens on remarque que la seule perception possible à travers les fenêtres fermées ou les baies vitrées de la maison des Desbaresdes est la vue, le plus distant des sens, perturbée par les rideaux et par les stores ainsi que par un hêtre qui « cache la mer » en été (57) :

Je crois, en effet, que les ai souvent regardés, soit du couloir, soit de ma chambre, lorsque certains soirs je ne sais quoi faire de moi. (88)

Ce contraste entre le refus et l’acceptation des sensations provenant de l’extérieur, nous présente Anne Desbaresdes comme un sujet scindé, *barré* ; les barres de la grille qui enferme le parc signalent son clivage. Dès lors, la fenêtre ouverte chez Mlle Giraud représente non seulement la fêlure qui dynamise l’organisation spatiale mais aussi la fracture qui rend possible l’accès à l’être de l’être, caché derrière le paraître. En d’autres termes, cette fenêtre est une fissure dans la carapace bourgeoise d’Anne Desbaresdes qui permet d’atteindre l’autre Anne, celle du bar, adultère et ivrogne, véritable sujet passionnel, dans lequel les sensations dépassent toute perception, l’excédent passionnel étant montré de manière ostensible par la façon de « supplicier » (111), d’écraser (112) la fleur de magnolia entre ses seins ainsi que par l’envie exagérée de boire jusqu’à en avoir mal et même vomir.

Quant à Chauvin, les fenêtres de la maison d’Anne signalent son exclusion et rendent sa situation semblable à celle du *jaloux*. Contrairement à la fenêtre de Mlle Giraud, qui permettait à la sonatine d’être entendue dans le café et sur le quai, les baies vitrées avec leurs stores et leurs rideaux l’empêchent de voir ou d’être vu :

Avec difficulté on pourrait à la rigueur, maintenant, apercevoir les masses et les formes de la nuit à travers les rideaux blancs. (102)

Au premier étage, une fenêtre s’est éteinte tout à l’heure et elle ne s’est pas rallumée. On a dû fermer les vitres de ce côté-là, de crainte de l’odeur excessive, la nuit, des fleurs. (105)

En outre, la grille du parc détermine la frontière d’un espace englobé, lieu interdit autour duquel il doit se borner à des « mouvements péritopiques qui manifestent entre autres l’inquiétude et l’agitation ».[[30]](#footnote-30) Régi par un dispositif modal où un *vouloir-être* se trouve contredit par un *ne-pas-pouvoir-être*, ce n’est qu’après une longue attente que Chauvin décide de partir. Comme le signalent Greimas et Fontanille :

L’espace englobé et interdit est une scène, qui cache des coulisses, et cet espace est à la fois exposé sur la dimension cognitive, sur le mode du *ne-pas-pouvoir-ne-pas-voir*, et refusé sur la dimension pragmatique, sur le mode du *ne-pas-pouvoir-accéder*. [[31]](#footnote-31)

La fin de l’expérience perceptive est annoncée par une métaphore spatiale dotée d’une aspectualité terminative, qui renforce en même temps la catégorisation dysphorique de l’espace clos[[32]](#footnote-32) :

Alors que les invités se disperseront en ordre irrégulier dans le grand salon attenant à la salle à manger, Anne Desbaresdes *s’éclipsera*, montera au premier étage. Elle regardera le boulevard *par la baie du grand couloir de sa vie*. L’homme aura déjà déserté.

De fait, pendant le dîner, les sensations sont présentées de manière dysphorique associées à l’idée d’un déplaisir. Ainsi, Anne ne caresse pas le pétale du magnolia mais elle le *froisse* jusqu’à le trouer ; le vin qu’elle boit est un « feu » qui « nourrit son ventre de sorcière » et « lui brise les reins » (109). Le *vomissement* sera l’expression maximale de son refus.

Finalement, pendant la dernière rencontre Anne atteindra son but, après avoir annoncé qu’elle ne reviendra pas :

-Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

-C’est fait, dit Anne Desbaresdes. (123)

Elle partira sans même voir la main de Chauvin battre l’air, face à la lumière du couchant aussi rouge que le sang de la femme tuée au début du roman, l’aspectualité terminative soulignée par le verbe « partir » et le mot « couchant » ainsi que par le syntagme « le terme de ce jour-là » (123).

*Conclusions*

Au demeurant, et en guise de conclusion, la fenêtre constitue un élément fondamental pour l’étude de la figurativité spatiale en même temps qu’elle garantit la cohérence globale du texte. Dans *Moderato cantabile* elle rend compte d’une structure spatiale stable liée à un certain ordre social qui préétablit les rôles des acteurs et se trouve corroboré par l’étude des perceptions dans le texte.

Par ailleurs, dans notre corpus la fenêtre peut se définir non seulement comme une fêlure qui dynamise l’organisation spatiale mais aussi comme la fracture qui rend possible l’accès à l’être de l’être. Grâce à son intervention, Anne Desbaresdes acquiert les compétences qui font d’elle un sujet percevant et s’ouvre à l’expérience esthétique, ce qui met en évidence l’importance de la prise en considération de tous les sens et de toutes les qualités sensibles dans l’étude de la spatialité dans une œuvre littéraire.

Conscients de nous être bornés, pour des raisons de pertinence et d’extension, à l’analyse des perceptions mises en discours associées à la fenêtre et à leur rapport avec la spatialité, nous aimerions voir notre travail comme un point de repère ou, en tous cas, de départ pour une étude plus approfondie de la perception et sa contribution à la production du sens.

BIBLIOGRAPHIE

BERTRAND, D., *L’espace et le sens –* Germinal *d’Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985

COURTÉS, J., *Analyse sémiotique du discours. De l’énoncé à l’énonciation*, Paris, Hachette, 1991. Trad. esp. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997 (Trad. Enrique Ballón Aguirre)

DURAS, M., *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958

FERREIRA, J., « Intimisme et psychocritique : une étude de l’œuvre Moderato cantabile de Marguerite Duras » in *Synergies Brésil* nº spécial 1 – 2010

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1972

FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977

GREIMAS A. J., *Sémantique Structurale*, [Larousse, 1966], Paris, PUF, [1986] 2002

GREIMAS, A. J., *De l’imperfection,* Périgueux,Fanlac, 1987

GREIMAS, A. J., J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions – Des états de choses aux états d’âme*, Paris, Seuil, 1991

LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Untertitel : Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960 - Trad. esp. *Manual de retórica literaria – Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1980 (Trad. José Pérez Riesco)

RAIMOND, M., « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg* (avril 1970), Éd. Klinksieck, Paris, 1971

ŠRÁMEK, J., « Le rôle de l’espace dans les romans de Marguerite Duras » in *Études romanes de Brno*, VIII, 1975, p. 141-159

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 61 [↑](#footnote-ref-1)
2. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique Structurale*, [Larousse, 1966], Paris, PUF, [1986] 2002, p. 8 [↑](#footnote-ref-2)
3. Denis Bertrand, *L’espace et le sens –* Germinal *d’Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, p. 89 [↑](#footnote-ref-3)
4. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958 [↑](#footnote-ref-4)
5. Denis Bertrand, *Op. cit.*, p. 17 [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid.*, p. 120 [↑](#footnote-ref-6)
7. Les numéros entre parenthèses signalent la page du roman selon l’édition dont nous nous sommes servis pour l’analyse. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Symbolique* dans la mesure où il n’y a pas une vraie consommation physique de l’adultère. Cela dit, il faudrait préciser si c’est l’acte même ou déjà son intentionnalité ce qui fait d’Anne Desbaresdes -ou non- une femme adultère. [↑](#footnote-ref-8)
9. Denis Bertrand, *Op. cit.*, p. 58 [↑](#footnote-ref-9)
10. Jiří Šrámek, « Le rôle de l’espace dans les romans de Marguerite Duras » in *Études romanes de Brno*, VIII, 1975, p. 143 [↑](#footnote-ref-10)
11. Pour Henrich Lausberg l’allégorie est une « sorte de métaphore continuée, espèce de discours qui est d’abord présenté sous un sens propre, et qui ne sert que de comparaison pour donner l’intelligence d’un autre sens qu’on n’exprime point ».

    Henrich Lausberg, *Manual de retórica literaria – Fundamentos de una ciencia de la literatura – Tomo III*, Madrid, Gredos, 1980, p. 311

    Pour Pierre Fontanier elle est une « figure d’expression » qui sert « à l’expression de telle ou telle pensée ». « Elle consiste *dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l’image d’une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile* ».

    Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 114 [↑](#footnote-ref-11)
12. Nous pensons particulièrement à « L’heure exquise » de Paul Verlaine. [↑](#footnote-ref-12)
13. « Figure composée d’une double antithèse dont les termes se croisent ».

    Henrich Lausberg, *Op. cit.*,p. 322 [↑](#footnote-ref-13)
14. On se souviendra de la scène de *Madame Bovary*insérée comme épigraphe dans notre travail. (Voir *supra*). [↑](#footnote-ref-14)
15. Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos, 1997, p. 331 [↑](#footnote-ref-15)
16. Denis Bertrand, *Op. cit.*, p. 89 [↑](#footnote-ref-16)
17. Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 331 [↑](#footnote-ref-17)
18. Dans les récits mythologiques ou religieux ainsi que dans les traditions populaires, contes et légendes le /bas/ est associé plus fréquemment à la /dysphorie/ et le /haut/ conséquemment à la /euphorie/.

    *Ibid.*, p. 334 [↑](#footnote-ref-18)
19. « Chassez-le par la porte, il rentrera par la fenêtre. » [↑](#footnote-ref-19)
20. Michel Raimond, “L'expression de l'espace dans le nouveau roman”, in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (avril 1970), Éd. Klinksieck, Paris 1971, p. 182. et p. 190. (Cité par Jiří Šrámek, *Op. cit*.) [↑](#footnote-ref-20)
21. Joseph Courtés, *Op. cit.*, p. 339 [↑](#footnote-ref-21)
22. « Les composantes du décor naturel sont souvent émotionnalisées, subjectivées, par des métaphores. Il est intéressant de remarquer que les métaphores durassiennes sont en général hyperboliques (« un Himalaya de nuages ») et que leur lyrisme éventuel évoque des sentiments tristes (« l’état du ciel malade »). D’autres dynamisent et personnifient le phénomène naturel. »

    Jiří Šrámek, *Op. cit.*, p 147 [↑](#footnote-ref-22)
23. « […] l’avancement est, on le sait, la forme figurative du désir. »

    Algirdas J. Greimas, *De l’imperfection,* Périgueux,Fanlac, 1987 p. 30 [↑](#footnote-ref-23)
24. On ne peut qu’évoquer la chanson de Jacques Brel « Ne me quitte pas » : « je t’inventerai de mots insensés que tu comprendras ». [↑](#footnote-ref-24)
25. Julia Ferreira, « Intimisme et psychocritique : une étude de l’œuvre Moderato cantabile de Marguerite Duras » in *Synergies Brésil* nº spécial 1 – 2010, p. 130 [↑](#footnote-ref-25)
26. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-26)
27. Le toucher « exprime proxémiquement l’intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale. »

    Algirdas J. Greimas, *De l’imperfection*, p. 30

    « L’odeur de magnolia est douée d’une profonde signification dans *Moderato Cantabile*. Il est intéressant de noter qu’après la vue, c’est l’odorat et non pas l’ouïe qui vient renforcer les descriptions visuelles chez Marguerite Duras. Il y a aussi, mais rarement, des perceptions tactiles. »

    Jiří Šrámek, *Op. cit.*, p 146 [↑](#footnote-ref-27)
28. Algirdas J. Greimas, *De l’imperfection*, p. 74 [↑](#footnote-ref-28)
29. *Ibid.*,p. 39 [↑](#footnote-ref-29)
30. « [Aussi] tous les espaces de l’exclusion jalouse se ressemblent-ils : un *englobement* détermine les frontières du lieu interdit au jaloux ; une *direction* indique la zone de franchissement possible de cette frontière. Les seules opérations possibles sur un tel dispositif sont : (1) des franchissements –entrées ou sorties-, c’est-à-dire des mouvements directionnels aux frontières de l’englobement, et (2) des contournements de l’englobement, mouvements « péritopiques » pour le jaloux, qui ne peut franchir la frontière, et mouvements « paratopiques » pour les deux autres, qui restent confinés dans l’espace englobé.

    Algirdas J. Greimas – Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions – Des états de choses aux états d’âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 300-301 [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid.*, p. 301 [↑](#footnote-ref-31)
32. « Toute les métaphores qui accompagnent presque inévitablement chaque évocation spatiale semblent avoir pour fonction essentielle d’alimenter cette axiologie. »

    Denis Bertrand, *Op. cit.*, p. 89 [↑](#footnote-ref-32)