MERIDIAN CRITIC No. 2 / 2015 (Volume 25)

De l'apparence trompeuse dans la littérature: Duras et Shakespeare

Daniela CĂTĂU VEREŞ
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie

Abstract: This article offers a parallel between the doubling of characters in the works of Shakespeare and Marguerite Duras. In Shakespeare, characters change their identity by changing their clothes, while in Duras the same effect is achieved through discursive changes. In both cases, deceiving appearances are created in order to question social or scriptural codes, allowing characters to find their freedom.
Keywords: Marguerite Duras, Shakespeare, mask, appearance, disguise, ambiguity, freedom, clothing.

Du latin *vestimentum*, le vêtement désigne tout ce qui sert à couvrir le corps. En extrapolant cette définition, on pourrait y inclure le mot *masque* avec au moins deux acceptions : celle d'une personne qui porte un masque et celle de l'apparence trompeuse, du travestissement et du déguisement. Quelle que soit l'acception choisie, les sens convergent vers une unique réalité : le port du masque rend méconnaissable en cachant l'aspect normal d'une personne. Évidemment, parler du masque, du travestissement ou du déguisement en littérature a depuis toujours été une attraction, un plaisir, voire une provocation. Y a-t-il pourtant une synonymie parfaite entre ces termes ? Quelles en seraient les différences ou quels sont les divers éléments dont les écrivains se servent pour réaliser un masque vestimentaire ou langagier? Peut-on rajouter d'autres termes qui complètent la définition du masque ? Qu'en est-il des mots tels que dissimulation ou ambiguïté ?

En carton, en tissus ou réalisé à partir des mots, le masque présente un lien unificateur, qui constitue par ailleurs l'essentiel du terme : l'apparence trompeuse. C'est à partir de cet élément qu'on peut rapprocher des écrivains tels que Duras et Shakespeare ou Goldoni et Molière, par exemple. Bien plus, l'association de ces écrivains si différents du point de vue du style, des thèmes ou de l'esthétique discursive devient plus évidente si l'on parle du plaisir qu'ils prennent à déguiser l'identité des personnages. Certes, les modalités diffèrent. Si Duras fait appel au

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

travestissement des personnages à travers le langage utilisé, Shakespeare recourt au déguisement vestimentaire de ses personnages au sens propre du terme.

Quel que soit le terme utilisé pour exprimer l'apparence trompeuse, il serait particulièrement intéressant d'en discerner les enjeux littéraires et la signification de cette technique chez les écrivains. S'agit-il d'une ambiguïté identitaire recherchée ? Quels en seraient les effets et la finalité ?

On notera par ailleurs que le recours au masque comme accessoire vestimentaire est généralement justifié par le souci de se protéger, voire de se défendre, d'attaquer, de manipuler ou, pourquoi pas, d'accéder à un certain statut social. Il sert aussi à dissimuler sa peur, à cacher un amour coupable ou non, à favoriser l'ambigüité sexuelle, etc. Bien plus, la confection d'un masque, de toute nature qu'il soit, suppose de l'art. Dans cette perspective, on constate en littérature une diversité de masques réalisés en fonction de l'intentionnalité et du profil psychologique de leurs porteurs, sur lesquels les écrivains, artistes incontestables, ont opéré un certain transfert d'identité pour les faire accéder à une personnalité nouvelle moyennant l'apparence trompeuse. Tel est le cas de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, qui souhaite dissimuler sa condition sociale d'origine. On peut encore citer le masque de la fausse croyance dans *Les Caractères* de la Bruyère, celui de l'infidélité conjugale dans *Madame Bovary*, celui de l'hypocrisie et du mensonge dans *La Religieuse* de Denis Diderot, ou encore celui de l'amour comme arme contre la misogynie (v. Teulade, Bastin-Hammou, 2013, p. 104) dans *La Locandiera*, où Carlo Goldoni fait utiliser ce masque par une aubergiste qui réussit à rendre amoureux un client misogyne, sans oublier Molière qui se sert dans *L'École des femmes* du déguisement onomastique pour tourner en ridicule les mœurs du temps. Il s'agit dans ce dernier cas du duo formé par Agnès (patronne de la chasteté et de la pureté) et Arnolphe (variante d'Arnoul, patron des cocus).

Ce qui nous intéresse particulièrement dans la présente recherche, c'est l'art de la dissimulation et du dédoublement identitaire chez Duras, dont la technique tourne autour de l'ambigüité langagière menant à des masques discursifs interchangeants, voire défigurants, avoisinant la folie, et le plaisir ludique du déguisement chez Shakespeare, dont l'habileté et le jeu des apparences font ressentir un « effet de liberté » (Bourgy, 2000, p. 524) par rapport aux préjugés sociaux sur le statut d'une jeune femme à marier (Rosalinde de *Comme il vous plaira*) à l'époque élisabéthaine.

Variations autour du masque : enjeux littéraires

Dans son étude intitulée « Introduction au vraisemblable », Tzvetan Todorov affirme que la littérature symbolise l'autonomie du discours, une caractéristique importante de notre civilisation étant la « conception du langage-ombre, aux formes peut-être changeantes, mais qui n'en sont pas moins les conséquences directes des objets qu'elles reflètent. » (1987, p. 86) Autrement dit, il ne faudrait pas rechercher

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

une correspondance entre les discours et leur référent. Comme le recommande Todorov, « il s'agit de sortir le langage de sa transparence illusoire, d'apprendre à le percevoir et d'étudier en même temps les techniques dont il se sert » (*ibidem*). D'où le concept de vraisemblable, employé par Todorov au sens propre de « conforme à la réalité ». Ce concept rejoint parfaitement le thème du masque, du travestissement ou du déguisement vestimentaire ou langagier, qui crée l'illusion de réel, mais qui cache bien le référent. C'est dans cette perspective qu'on arrive à parler chez Duras du travestissement de ses personnages par le recours à l'ambigüité langagière ou comportementale. Elle adhère en cela au masque comme système de procédés rhétoriques, ainsi défini par Todorov, et qui regroupe parmi d'autres le dédoublement identitaire et le brouillage des frontières entre le réel et la fiction. Duras en a fait d'ailleurs son style, une espèce d'habit qui revêt l'œuvre entière. Quels en seraient les enjeux ?

Chez Duras, on ne rencontre pas un personnage, mais des personnages qui se confondent, se dédoublent, des voix sans visage, errantes, des « paria solitaires, marginaux, fous, suicidés ou suicidaires : la mendiante chauve, le vice-consul de France à Lahore qui tire sur les lépreux de Shalimar, l'enfant-adulte malade de Dieu qui ne veut pas aller à l'école parce qu'on l'oblige à apprendre des choses qu'il ne sait pas » (Egger, 1991), autant de masques que de visages tous confondus et interchangeables qui composent l'univers autofictif de Marguerite Duras. À travers le masque de l'écriture inspirée par l'univers autofictif, Duras s'engage d'une part sur la voie de l'écriture libérée de toute contrainte venue du monde extérieur. D'autre part, le jeu du dédoublement devient un outil constamment utilisé dans le but de se faire identifier dans un univers peuplé de masques plus ou moins visibles. Chez elle, la quête de l'invisible, dont parle Kristeva (1987, p. 232), camouflé derrière les masques des personnages errants, est motivée par le désir de rester fidèle à la recherche d'une écriture libérée, insoumise aux contraintes de la tradition.

En ce qui concerne la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira*, le travestissement constitue le centre d'intérêt essentiel. L'apparence trompeuse de Rosalinde contrôle en effet l'intrigue. Caractérisée par son amour pour Orlando, par son esprit ludique, cette jeune femme serait considérée par la critique littéraire l'idéal shakespearien de la femme. Généralement, on associe à l'idée de travestissement ou de masque certains intérêts mesquins, car on considère que derrière le déguisement vestimentaire il y a une réalité qui fuit la lumière : un mensonge, une hypocrisie, une mauvaise intention, etc. Or, dans la pièce de Shakespeare, l'enjeu du travestissement est autre. Amoureuse passionnée, Rosalinde souhaite mettre ses sentiments et ceux d'Orlando à l'épreuve. Craintive et sensible jusqu'aux larmes au début, elle prend la décision de jouer le rôle d'un jeune homme sûr de soi et misogyne. C'est ce caractère complètement désintéressé de son travestissement et son air de générosité altruiste qui fait la différence entre le geste de Rosalinde et le travestissement en général. Déguisée en garçon, elle

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

prend le nom de Ganymède et invite sous ce déguisement son amoureux Orlando à lui faire la cour par jeu. Quant à sa cousine Célia, complice et confidente de Rosalinde, elle est en effet un *alter ego* de l'héroïne. Toutes les deux bannies de la cour, elles donnent un exemple parfait d'amitié et d'amour désintéressé qui s'oppose aux dissensions masculines dont la pièce est parsemée. Par ailleurs, Célia et Rosalinde décident de fuir dans la forêt d'Ardenne, en manifestant ainsi leur indépendance à l'égard de leurs familles. Si Rosalinde est caractérisée pourtant par sa fidélité à son père, Célia se révolte contre une autorité injuste. Se servant de ces personnages féminins, Shakespeare fait appel au travestissement pour suggérer l'émancipation et l'héroïsme féminins qui ne doivent pas être conditionnés par des circonstances défavorables. Indirectement, l'utilisation de la technique du déguisement atteste également chez Shakespeare son intention de célébrer la jeunesse, le plaisir ludique et l'affirmation de soi et la construction de l'identité. Comme le note Victor Bourgy dans son commentaire à cette pièce :

> […] ce n'est pas souvent qu'un personnage au théâtre donne à ce point l'impression d'être aux commandes de l'action et rien n'est plus habile que cet effet de liberté, presque d'improvisation, dans une composition si savamment ordonnée. (2000, p. 524)

Liberté d'agir, d'être et de paraître, chez Shakespeare, liberté de faire du dédoublement et de l'ambigüité identitaire l'habit de ses personnages, chez Duras, tout ceci ne va pas de soi, mais découle d'une réelle virtuosité de l'écriture. Pour célébrer la liberté, Duras et Shakespeare déploient tout un arsenal de moyens et de techniques artistiques qui tournent autour de l'apparence trompeuse.

L'art de vêtir le discours littéraire : diversité des moyens et des formes qui dissimulent

Si l'art du dédoublement, de l'ambigüité expressive et du brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire circonscrit l'ensemble de l'œuvre durassienne, en rejoignant ainsi parfaitement la thématique du masque et du travestissement par l'apparence trompeuse de la parole, donc du discours qui engendre l'identité, chez Shakespeare, l'art du travestissement revêt complètement la forme du jeu innocent. Shakespeare joue de la simplicité illusoire de la vie pastorale avec la maîtrise du dramaturge et la virtuosité du poète. Plus précisément, l'écriture de la passion chez Duras joue du dédoublement dans un univers où le même et l'autre se confondent. Les personnages sont « soumis à un principe de réduplication » (Loignon, 2001, p. 60) qui produit un effet de miroir. Ainsi, les personnages deviennent-ils des doubles, comme le souligne Sylvie Loignon, ce qui prouve que dans la passion l'identité est mise en cause. D'où le recours au masque dans la pièce shakespearienne *Comme il vous plaira*, qui favorise la recherche et la conquête de

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

l'amour, mais aussi la confirmation de la force féminine à égaliser les hommes par les actes. En revanche, dans l'œuvre de Duras, l'identité est autrement présentée. Le masque n'est jamais ôté, la confusion identitaire reste en place, car les personnages sont en permanence en quête d'identité. Ils n'ont que rarement des noms, justement pour qu'ils puissent changer d'identité, ou de masque. Comme le note Julia Kristeva :

> Duras utilise le cinéma pour user jusqu'à l'éblouissement de l'invisible sa force spectaculaire en la submergeant de mots elliptiques et de sons allusifs. […] On comprend désormais qu'il ne faut pas donner les livres de Duras aux lecteurs et lectrices fragiles. Qu'ils aillent voir les films et les pièces, ils retrouveront cette même maladie de la douleur mais tamisée, enrobée d'un charme rêveur. […] Ses livres nous font côtoyer la folie, les textes apprivoisent la maladie de la mort […]. (1987, p. 235)

Kristeva surprend d'ailleurs dans son commentaire l'essentiel du discours identitaire autofictif durassien. En effet, ce n'est pas étonnant si les personnages de ses livres se regardent souvent dans un miroir, comme s'ils portaient le même masque, telle la jeune fille dans *L'Amant*, d'Aurélia dans *Aurélia Steiner Vancouver*, ou bien de l'actrice dans *Hiroshima mon amour*. En outre, comme le fait remarquer Sylvie Loignon, les personnages durassiens sont le plus souvent organisés par couples. Dans le cycle indien, ils forment des « doubles inversés, de la pauvreté à la richesse (Anne-Marie Stretter et la mendiante, le Vice-consul et les lépreux), du masculin au féminin (Anne-Marie Stretter et le vice-consul, le Fou et L.V.S.), de la beauté à la laideur (Anne-Marie Stretter et la mendiante), de la femme en noir à la femme en blanc (Anne-Marie Stretter et Lol), de la brune à la blonde (Tatiana et Lol) etc. ». (Loignon, 2001, p. 60) Autant de masques que de types identitaires susceptibles de les porter en les interchangeant.

Par ailleurs, chez Duras, l'organisation par couples des personnages définit la structure elle-même du récit, tout en invitant le lecteur à en rechercher les ressemblances et non pas les différences et en l'impliquant ainsi dans la relation passionnelle. Dans ces circonstances, la folie apparaît comme le lien entre la mendiante, le vice-consul ou la reine de Calcutta. Des personnages durassiens apparaissent ainsi en miroir, tels Aurélia Steiner mère et fille, M. Jo et l'amant chinois, Joseph et Suzanne dans *Un Barrage contre le Pacifique*, puis Ernesto et Jeanne dans *La Pluie d'été*, etc. Bien plus, comme le souligne également S. Loignon, le dédoublement permet la confusion des temps :

> […] il s'agit de rejouer une scène fascinante, qui a marqué de son empreinte l'histoire amoureuse. Ainsi, dans *Hiroshima mon amour*, l'actrice rejoue à travers la rencontre avec le Japonais, l'amour de ses dix-huit ans. Elle

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

> retrouve l'image du soldat allemand mort, l'homme qu'elle a aimé à Nevers, pendant la seconde guerre mondiale. » (Loignon, 2001, p. 61)

Parallèlement, la virtuosité artistique de Shakespeare est reflétée dans la simplicité ludique du travestissement apparemment désintéressé, car en réalité plusieurs rôles lui sont attribués. L'usage du vêtement masculin par Rosalinde-Ganymède est clairement associé à la nécessité de se défendre d'abord contre la violence masculine. Ensuite, sous son identité d'emprunt, Rosalinde « désamorce les usages sociaux les plus figés : elle montre la voie pour un nouveau type de virilité. Le travestissement est une occasion de redistribuer les rôles amoureux de manière durable, car l'on peut supposer que l'apprentissage d'Orlando aura des répercussions dans le véritable couple que Rosalinde formera avec lui ». (Teulade, 2013, p. 297) Bien au-delà du rôle protecteur contre les menaces dont Rosalinde pourrait faire l'objet, Shakespeare fait appel à l'habit masculin pour conférer à la jeune fille un pouvoir nouveau :

> […] il permet de modifier le jeu amoureux en faisant échapper la femme à une position soumise et passive. (*Ibidem*)

Ainsi, le travestissement confère de la force au personnage féminin shakespearien, sans toutefois produire de changements au niveau de sa structure interne, car Rosalinde conserve la sensibilité émotionnelle, voire des faiblesses féminines, malgré les habits masculins (elle avoue avoir envie de pleurer, s'évanouit d'émotion, etc.). C'est à travers le plaisir que lui procure le travestissement que Rosalinde affirme sa maîtrise du jeu et approfondit sa connaissance d'elle-même.

Pour conclure, nous soulignons que l'apparence trompeuse produite par le travestissement vestimentaire ou par le dédoublement identitaire, tel l'effet d'un miroir, constitue aussi bien chez Shakespeare que chez Duras une voie vers la liberté. Liberté de jouer avec les codes de la société patriarcale à l'époque élisabéthaine, d'une part, et liberté de remettre en question les codes de l'écriture traditionnelle chez Duras, d'autre part. Jouant le rôle d'un homme, Rosalinde prend le contrôle des représentations sociales des deux genres, masculin et féminin, à travers le jeu théâtral qui lui confère la toute-puissance d'un véritable metteur en scène. Duras, elle, libère l'écriture par le jeu du dédoublement des personnages, tout en recourant à l'ambiguïté identitaire et au brouillage discursif avoisinant la folie.

Emancipation féminine et émancipation de l'écriture par la libération des contraintes sociales ou littéraires traditionnelles, voici les deux enjeux de l'apparence trompeuse chez deux écrivains dont la virtuosité artistique est la garantie de leur célébrité.

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)

Bibliographie

Bourgy, Victor, 2000, Introduction à W. Shakespeare, *Comme il vous plaira*, dans *Œuvres complètes*, édition bilingue, Paris, Robert Laffont.

Egger, Michel Maxime, 1991, notes rédigées à partir de « La forme du désir », dans *Construire,* le 20 février 1991, article disponible sur le site www. Trilogies.org., consulté en ligne le 20 mai 2015.

Kristeva, Julia, 1987, *Soleil noir*, Paris, Gallimard.

Loignon, Sylvie, 2001, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan.

Shakespeare, William, 2000, *Comme il vous plaira*, dans *Œuvres complètes*, édition bilingue, traduite et présentée par Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont.

Teulade, Anne ; Bastin-Hammou, Malika, 2013, *Comédie et héroïsme féminin*, Paris, Atlande.

Todorov, Tzvetan, 1987, *La notion de littérature*, Paris, Éditions du Seuil.

BDD-A21053 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 10:54:35 UTC)