



HAL
open science

Entre les silences et les éléments sonores dans Moderato Cantabile, La Musica et India Song de Marguerite Duras

Giulia Spagni

► **To cite this version:**

Giulia Spagni. Entre les silences et les éléments sonores dans Moderato Cantabile, La Musica et India Song de Marguerite Duras. Littératures. 2018. dumas-01869540

HAL Id: dumas-01869540

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01869540>

Submitted on 11 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre les silences et les éléments sonores dans Moderato Cantabile, La Musica et India Song de Marguerite Duras

Giulia Spagni

► **To cite this version:**

Giulia Spagni. Entre les silences et les éléments sonores dans Moderato Cantabile, La Musica et India Song de Marguerite Duras. Littératures. 2018. dumas-01869540

HAL Id: dumas-01869540

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01869540>

Submitted on 11 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entre les silences et les éléments sonores dans *Moderato Cantabile, La Musica et India Song* de Marguerite Duras

Nom : SPAGNI
Prénom : Giulia

UFR LLASIC / MASTER ALC

Mémoire de master 2 - 27 crédits

Parcours : Littératures : critique et création

Sous la direction de Brigitte Ferrato-Combe

Année universitaire 2017-2018

Entre les silences et les éléments sonores dans *Moderato Cantabile, La Musica et India Song* de Marguerite Duras

**Nom : SPAGNI
Prénom : Giulia**

UFR LLASIC / MASTER ALC

Mémoire de master 2 – 27 crédits

Parcours : Littératures : critique et création

Sous la direction de Brigitte Ferrato-Combe

Année universitaire 2017-2018

Exergue

« J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c'est quelque chose comme ça. On rate toujours quelque chose, ça c'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique. »

Marguerite Duras, entretien télévisé avec Michel Field, *Le Cercle de minuit*, émission diffusée sur France 2 le 14 octobre 1993 et réalisée par Gilles Daude.

Sommaire

PARTIE 1 LIEUX ET MOMENTS MUSICAUX	12
CHAPITRE 1 – LA MUSIQUE INSTITUTIONNELLE	13
<i>Moderato Cantabile: un récit sonore</i>	13
<i>La place du piano dans Moderato Cantabile et India Song</i>	16
<i>La Musica et l'absence de musique</i>	18
CHAPITRE 2 – LA MUSIQUE MÉTAPHORIQUE	19
<i>Entre les bruits et les silences de Moderato Cantabile</i>	19
<i>Le jeu des voix dans India Song et La Musica</i>	22
<i>La transformation de la voix en cri</i>	27
<i>La discrète et incisive présence des bruits dans La Musica</i>	33
CHAPITRE 3 – LA MUSIQUE PHYSIQUE	34
<i>La Musica: incopréhension, silence et immobilité</i>	34
<i>Les corps dansants dans India Song</i>	41
PARTIE 2 L'ÉCRITURE, ENTRE DESTRUCTION ET HARMONIE	48
CHAPITRE 1 – LE "STYLE DURAS"	49
CHAPITRE 2 – DE L'ÉCRITURE BRÈVE À LA DESTRUCTION DE L'ÉCRIT.....	53
<i>Moderato Cantabile: discours direct et thématization de la voix</i>	53
<i>L'écriture du non-écrit</i>	57
<i>Écriture du cri et du silence</i>	61
CHAPITRE 3 – L'ÉCRITURE PROSODIQUE DURASSIENNE.....	65
PARTIE 3 LA COMMUNICATION, LANGUE ET MUSIQUE.....	69
CHAPITRE 1 – ENTRE LE SYSTÈME LINGUISTIQUE ET MUSICAL	70
<i>Le XXe siècle et la langue</i>	70
<i>La linguistique</i>	76
<i>La musicologie</i>	82
CHAPITRE 2 – LA FONCTION DRAMATIQUE	85
<i>Le cri, moteur de la narration</i>	85
<i>India Song: entre la fonction dramatique, incantatoire et caractérisante</i>	90
CHAPITRE 3 – LA FONCTION RÉVÉLATRICE.....	95
<i>L'expression de soi à travers le cri</i>	95

• Introduction

Penser à la musique comme à une partie essentielle de l'œuvre intellectuelle de Marguerite Duras (1914-1996) pourrait apparaître étrange, énigmatique. Pour exister, la musique demande nécessairement l'utilisation de la perception auditive : la forme écrite d'une musique, qui ne se réalise jamais en tant que mélodie, est-elle de la musique ? Alors qu'un texte écrit peut exclure la perception auditive des présupposés de son existence. Comment est-ce que la musique arrive à affecter un domaine qui lui reste étranger ? Quel est le rôle de la musique dans la production littéraire de cet écrivain du XXe siècle ? Pourquoi y a-t-il de la musique dans son œuvre ? Ces questions peuvent introduire les problématiques développées dans ce travail de recherche.

L'impact que les éléments sonores et leur absence ont eu sur la production de Marguerite Duras est la matière de départ de cette étude. Dès la lecture de l'œuvre de Duras, un lecteur attentionné notera la considérable et récurrente présence des éléments musicaux et sonores. De cette évidence naissent les questionnements autour de la musique dans le texte. L'étude de la musique appelle nécessairement l'étude de son opposé, c'est-à-dire l'analyse des éléments qui sont la décomposition de la forme, de l'ordre musical : la rumeur et les bruits. Dans un contexte où la sonorité est tellement marquée, la totale absence des éléments sonores apparaît encore plus incisive. Le silence, donc, sera aussi un élément d'analyse considérable.

En particulier, la recherche se développe autour de trois œuvres de l'écrivain : *Moderato Cantabile* (1958), *La Musica* (1965) et *India Song* (1975). Le critère de sélection pour le choix de ces trois œuvres n'est pas que la présence de la musique. Une telle méthode sélective aurait porté l'étude à un corpus d'une immensité insurmontable. En revanche, l'idée est de concentrer l'attention sur un corpus restreint qui puisse toutefois stimuler un débat sur un champ plus vaste. D'ici le choix de sélectionner un roman, une pièce théâtrale et un script cinématographique, qui occupent une distance temporelle équilibrée entre eux et entre les moments de la vie de Duras, depuis sa naissance en tant qu'écrivain jusqu'à sa mort.

Un détail, discret et sournois, a aussi attiré notre attention lors de la création de notre corpus triptyque : la présence de l'étrangeté linguistique dans les titres. Dès le premier regard, on peut remarquer des termes propres à la langue italienne et anglaise, qui s'imposent au lecteur français avec une tendresse mystérieuse. L'intuition peut facilement conduire à la correcte interprétation des mots, et vite plonger le lecteur dans l'univers musical. Mais,

pourquoi Marguerite Duras a-t-elle jugé nécessaire d'utiliser des langues étrangères pour titrer ces œuvres ? Cette question a marqué le début de notre enquête.

Ainsi, nous avons eu envie d'étudier de manière comparée les trois œuvres afin d'enquêter sur la présence des langages secondaires, ce qui nous a conduit à l'étude des sons et des silences. Pour ce qui concerne le choix de la langue étrangère dans les titres, nous avons formulé des hypothèses qui trouvent l'espace pour se développer tout le long du travail, avec une ouverture qui transcende le cas particulier du titre. *In primis*, on a pensé à une forme de détachement : à la recherche d'une distance entre l'écrivain et sa propre langue. Cette hypothèse se lie à la situation historique et socioculturelle dans laquelle Duras opère.

Effectivement, on ne peut pas négliger le contexte qui entoure les écrivains du XXe siècle. Les bouleversements emportés par les deux conflits mondiaux marquent un changement radical dans la façon de concevoir l'être humain. Les atrocités découvertes, à la suite de la fin de la guerre, remettent en question l'humanité de tout homme et la possibilité de la poursuite de la civilisation. Le langage fait partie des fondements de la société. Par conséquent, une question se pose : est-ce que le dévoilement du mal dont l'être humain est capable a porté les intellectuels à la mise en question de l'être humain, ainsi que de son langage ? Duras chercherait, alors, des nouvelles routes pour échapper à l'impasse dans laquelle les écrivains restent bloquées, lorsqu'ils n'arrivent plus à percevoir la langue comme leur outil de travail. La langue étrangère représenterait, alors, un espace inconnu, inexploré, dans lequel Duras peut se déplacer librement et découvrir un nouveau territoire, loin de la langue française, qui est morte au même temps que l'humanité de l'homme.

Dans les trois œuvres prises en questions, on rencontre la langue italienne, anglaise et le laotien, notamment dans *India Song*. Toutefois, pour l'italien, loin de toute historicité, on peut envisager aussi une motivation personnelle et affective. Depuis l'œuvre biographique de Marguerite Duras, écrite par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras* (2010), nous apprenons que l'écrivain était très lié à l'Italie, où elle allait passer des séjours d'été, avec le couple d'amis Elio Vittorini et son épouse Ginetta. L'Italie est un pays qui a un rôle de relief dans la vie de Duras ; elle écrit dans *La Douleur* (1985) : « Ça été le premier été de la paix, 1946. Ça été une plage en Italie, entre Livourne et La Spezia¹. » Et dans l'œuvre posthume, *Cahiers de la guerre* (2006), l'écrivain affirme :

C'est alors que j'ai pensé à ce soir entre Pise et Florence, à ce soir-là et à notre séjour à Bocca di Magra, parce que c'est là, [...], que pour la première fois de ma vie, le sentiment de la mort s'est délié de moi, volatilisé. Tout comme si, dans cette lumière et ces

¹ DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, P.O.L. éditeur, 1985, p.81.

couleurs, cette lente vaporisation de l'idée de la mort qui toujours a embué ma vie, s'était soudain arrêtée et me laissait libre².

On peut imaginer, presque de manière spéculaire, l'accrochement à la langue italienne à la suite du détachement de la langue française. Reste ambigu le choix de l'anglais. Nous pouvons supposer la recherche, de la part de l'écrivain, d'une sorte de popularisation de son œuvre. De plus, la fascination de Duras pour le côté populaire ressort aussi de la présence du terme « song » qui renvoie à un milieu musical populaire, différent de celui qui caractérise la musique classique. Ainsi, Duras révèle son intérêt pour des champs musicaux variés, qui appartiennent à des contextes très différents. Enfin, le laotien, langue du pays natal, montre un attachement de l'écrivain à ses origines et à sa jeunesse en Indochine, souvenirs qui enrichissent les récits de Marguerite Duras.

Or, est-il possible que l'atrocité de l'être humain révélée par l'histoire du siècle, ravagée par deux guerres, ait conduit l'écrivain à une résignation telle à mettre en doute la communicabilité à travers le système linguistique ? Et alors, est-ce que la musique pourrait se concevoir comme un système parallèle de communication, clair et catégorique, loin de l'ambiguïté et de la corruption de la langue ? Nous avons dirigé notre étude vers la recherche des réponses à ces questions.

Avant tout, il s'agit d'un travail d'identification. Ainsi, la première partie, titrée « Lieux et moments musicaux », est dédiée à l'identification, dans *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*, des situations qui impliquent la présence de la musique, des instruments musicaux, des sons, des bruits et des silences. Pour mieux pouvoir parler de toutes ces composantes, qui abondent en nombre et typologie dans les œuvres, nous avons divisé la première partie en trois chapitres : 1.1 La musique institutionnelle, 1.2 La musique métaphorique et 1.3 La musique physique.

Dans le premier chapitre, nous avons focalisé notre attention sur l'analyse de la musique institutionnelle. Nous avons, donc, étudié le rôle de la musique dans *Moderato Cantabile*, notamment la présence de la sonatine de Diabelli que l'enfant de Madame Desbaresdes doit apprendre, lors de ses leçons de piano chez Mademoiselle Giraud sur le boulevard de la Mer. Cette douce mélodie se fait une place entre l'obstination de l'enfant et la rigidité de Mlle Giraud. Ensuite, nous avons traité la présence du piano dans le roman et dans *India Song*. Effectivement, cet instrument symbole d'un certain groupe social et, plus intimement, image du cercueil, souvenir d'amour et mort, prend une place importante dans les deux œuvres, ainsi que dans la vie de l'écrivain. Le troisième champ d'intérêt dans ce chapitre

² DURAS, Marguerite, *Les Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/IMEC, 2006, pp. 262-263.

est l'absence de musique dans l'œuvre *La Musica*. Le vide laissé est occupé par le silence, qui mérite d'être analysé aussi que son opposé sonore. On verra comment les silences de Duras sont toujours très éloquents.

Dans le deuxième chapitre, nous avons concentré notre analyse autour des éléments sonores qui participent au récit mais qui ne sont pas institutionnellement reconnus comme de la musique : les sons, les bruits, les voix. Ces composants du récit n'ont pas uniquement une valeur sonore, mais ils cachent un sens plus profond, métaphorique, qu'il faut analyser. Ainsi, nous avons donné large espace au riche univers sonore qui compose le récit de *Moderato Cantabile*, à la très incisive présence des voix dans *India Song* et *La Musica*, et à la métamorphose de la vibration vocale en cri. Pour finir, une brève analyse des bruits qui peuple la pièce *La Musica* nous permettra de clôturer ce panorama sonore des œuvres.

Dans le troisième chapitre, une approche physique de la musique vient en support de notre recherche. Afin d'approfondir l'étude dans le domaine musical, nous avons pensé important de passer par l'aspect physique de la musique, c'est-à-dire par la réaction du corps à l'appel musical. Ainsi, nous allons découvrir une autre forme de langage qui accompagne l'écriture de Duras dans l'expression du sentiment. De même que pour la musique, dont on étudie aussi son contraire, le silence, il sera question d'analyser le mouvement et son absence. Nous allons voir dans *La Musica* une correspondance entre l'incompréhension qui règne sur l'échange dialogique, les moments de silence et la rigidité des corps. Au contraire, dans *India Song*, différents moments de danse accompagnent le déroulement de la tragique et passionnelle histoire d'amour aux Indes.

Après avoir effectué ce travail de repérage, nécessaire aussi à la validation de l'hypothèse, nous sommes passés à la deuxième partie de travail qui consiste à se détacher de l'analyse du texte pour effectuer une étude qui vise l'écrivain et son écriture. Ainsi, dans la deuxième partie, titrée « L'écriture, entre destruction et harmonie », notre attention se focalise sur les façons d'écrire de Marguerite Duras. Avant tout, nous avons essayé de comprendre s'il existe un « style Duras » et, éventuellement, ce que cela veut dire. Il est sûr que les œuvres de l'écrivain sont caractérisées par un magnétisme³ inimitable, mais d'où cela vient-il ? Et où est-ce que cela amène le lecteur ? Nous avons, alors, recherché dans ses œuvres des indices stylistiques.

³ DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, émission diffusée sur Antenne 2 le 28 septembre 1984, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/CPB84055480>, consulté le 25/06/2018.

Ainsi, dans *Moderato Cantabile*, on a remarqué une écriture caractérisée par la brièveté, qui se réalise à travers l'échange dialogique direct, et la thématization de la voix, que nous avons identifiée comme un leitmotiv qui revient dans nombreuses œuvres de Duras. Ensuite, nous avons analysé l'écriture du non-écrit⁴ : une façon de penser l'écriture que Duras elle-même définit et développe ; pour passer à l'écriture du cri et du silence qu'elle met en place pour percer la toile de l'écrit et échapper à l'étouffement du texte. Dans ce milieu d'apparent ravage, nous nous sommes attardés à étudier ce qui, au contraire, relève d'harmonie et de préservation du texte. Même si Duras a toujours nié prêter attention à son style, en arrivant jusqu'à nier l'existence d'un style qui lui appartient, nous avons identifié des éléments qui nous laissent supposer une attention particulière à la prosodie des mots. Cette attentive recherche musicale à travers les paroles de l'écrit est notamment attestée dans l'œuvre *India Song*, et encore plus dans ses brouillons, qui sont conservés à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

La deuxième partie constitue une passerelle vers la troisième, titrée « La communication, langue et musique ». Ici, nous avons gardé comme centre primaire d'intérêt la communication. Autour de cette vaste thématique, nous avons déplié les problématiques qui nous intéressent et qui touchent l'œuvre de Duras : le langage, l'expression musicale et les fonctions qui peuvent assumer les échanges communicationnels. Ce qui en fait une partie plutôt variée et dense.

Plus précisément, nous avons dédié un premier chapitre au rapport entre la langue et la musique. Une sommaire analyse de la situation linguistique au XXe siècle ouvre ce chapitre et nous permet de contextualiser notre discours et l'œuvre de Duras. Nous constatons la méfiance des écrivains à l'égard de la langue qui semble nécessiter d'un radical renouvellement. Nous nous sommes intéressés au débat autour de la langue qui reprend une vivacité remarquable en 1900, notamment à la suite de la naissance de la linguistique. Nous avons dédié un dense sous-chapitre à cette science du langage, qui trouve sa naissance très tard en rapport à l'intérêt que la langue a depuis toujours suscité dans l'esprit des penseurs, à partir de la Grèce ancienne, avec le philosophe Aristote (IV siècle av. J.-C.). Le passage par le domaine linguistique apparaît indispensable afin de développer certaines notions clés qui vont nous permettre d'effectuer de rapprochement entre le système linguistique et musical. Ce parallèle vise à donner une ouverture à la recherche, qui ne prétend pas non plus s'avancer dans des domaines qui ne lui appartient pas. À partir du fait que les systèmes linguistique et musical sont des systèmes de transmission de messages basés sur un code des signes, l'idée

⁴ DURAS, Marguerite, *Ecrire*, p. 71.

qu'ils puissent partager des caractéristiques communes nous a permis d'imaginer une correspondance entre les fonctions du langage, théorisées par le linguiste russe Roman Jakobson, et les éléments sonores des textes de Duras. Alors, nous avons étudié la fonction dramatique du cri, qui devient le moteur de la narration de *Moderato Cantabile*, et de la mélodie d'*India Song*, qui partage avec le cri cette même fonction dramatique. Mélodie déclencheuse de l'histoire qui conduit le Vice-consul aux Indes. Mais comme pour le langage, une fonction ne limite pas une autre. Ainsi, cette même mélodie relève de la fonction incantatoire et caractérisante. De même, le cri ne constitue pas seulement le début de la narration, mais aussi la révélation de soi. Nous avons identifié la fonction révélatrice du cri dans les trois œuvres en question, *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*.

En conclusion, cette étude vise à approfondir les connaissances autour de la composante sonore dans les œuvres de Marguerite Duras. Au fur et à mesure de l'avancement du travail, nous avons ressenti la nécessité d'élargir le champ de recherche. Nous avons, alors, pris appui sur la linguistique, pour mieux comprendre la situation du langage au XXe siècle et nous sommes parvenu, ainsi, à ce qui constitue le noyau de la problématique : le rapport entre le système linguistique et musical. Sans prétention et avec curiosité, ce travail veut enrichir le champ de la recherche interdisciplinaire ; entre la littérature et la musique, entre la langue et les éléments sonores.

Partie 1

Lieux et moments musicaux

1.1 La musique institutionnelle

1.1.1 *Moderato Cantabile* : un récit sonore

La présence des éléments auditifs dans l'œuvre *Moderato Cantabile* est digne d'attention. La musique, en première place, s'insinue sournoisement dans l'histoire et en devient une partie intégrante. Elle naît dans les premières lignes du récit et elle s'éteint avec sa fin. L'écriture de Marguerite Duras permet à la musique de s'entrelacer à la structure du texte jusqu'à en devenir une composante fondamentale. L'histoire s'ouvre dans une pièce de la maison de Mademoiselle Giraud, enseignante de piano du fils de Madame Anne Desbaresdes, protagoniste du récit. Le lecteur est plongé dans le monde musical depuis le début :

- Veux-tu lire ce qu'il y a d'écrit au-dessus de ta partition ? demande la dame.
 - Moderato cantabile, dit l'enfant.
- La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier. L'enfant resta immobile, la tête tournée vers sa partition⁵.

Les expressions propres au monde de la musique (partition, moderato cantabile, clavier) se manifestent dans les premières lignes. Néanmoins, le rapport avec la musique ne se présente pas comme naturel et simple. La première émotion liée à la musique qui ressort du texte est celle d'un rejet, d'un refus. C'est l'enfant qui se met dans cette position par rapport à la musique, depuis la première page, quand il semble ne pas vouloir se rappeler la signification de « moderato cantabile » marqué juste au-dessus de sa partition. Sa façon de se tenir et de se comporter montre sa contrariété dans l'apprentissage du piano, attitude qui ressortira encore dans le récit. Mais l'apprentissage du piano semble être quelque chose d'inévitable, une partie fondamentale de l'éducation de l'enfant :

- Il faut apprendre le piano, il le faut. [...]
- J'aime pas le piano, dit-il dans un murmure. [...]
- Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut. La dame hocha la tête, la désapprouvant de tant de douceur. [...]
- Pourquoi ? demanda l'enfant.
- La musique mon amour⁶...

La musique, pour elle-même est la réponse. Cette réponse est emblématique de la pensée de Duras ; elle témoigne de l'importance de la musique dans la vie de l'écrivain. D'après de nombreuses études autour de Marguerite Duras et d'après les dialogues de l'écrivain avec des journalistes, il ressort que la musique a été une constante dans la vie de

⁵ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions Gallimard, 2014, p. 9.

⁶ *Op. cit.*, pp. 14-15.

Duras. Souvent, pendant les conversations qu'elle tient avec des journalistes ou d'autres écrivains, le piano et, plus en général, la musique deviennent un sujet de conversation fondamental. Ils surgissent au milieu de toutes conversations comme une inévitable partie du récit de vie de Duras. Dans *Écrire*, elle affirme :

[...] je ne peux pas jouer quand je suis seule, [...]. C'est très difficile à supporter. Parce que ça paraît avoir un sens tout à coup. Or il n'y a que l'écriture qui a un sens dans certains cas personnels. Puisque je la manie, je la pratique. Tandis que le piano est un objet lointain encore inaccessible, et pour moi, toujours, tel. Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit des livres. [...] Je crois aussi que c'est faux⁷.

Duras aime la musique mais son rapport avec cet art est très complexe. L'écrivain met constamment en contreposition l'écriture et la musique : comme si l'une excluait inévitablement l'autre. Néanmoins, ce rapport bouleversant et tourmenté est inévitable, comme dit Anne Desbaredes : la musique est quelque chose de nécessaire et incontournable. Cela est le message qu'Anne Desbaredes essaye de faire comprendre à son fils dans *Moderato Cantabile* : « La musique, c'est nécessaire, et tu dois l'apprendre, tu comprends⁸? » Elle ne donne pas une explication mais elle le sait. Probablement, Anne Desbaredes ne comprend pas réellement ce qui donne à la musique son caractère incisif et indispensable à la vie mais elle le perçoit. Dans *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Midori Ogawa remarque cette sensation dans les mots d'Anne Desbaredes, elle écrit : « Anne saisit l'importance capitale [de la musique] sans savoir la décrypter⁹. » Cette même attraction amoureuse, inexplicable et indispensable, exercée par la musique est perçue par Duras. Pendant le dialogue avec Michelle Porte, mis par écrit dans le livre *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'écrivain se met au piano et commence à jouer l'air d'*India Song*. Puis elle s'arrête et elle affirme :

Mais c'est aussi ça, ne pas être coupé du piano. C'est pouvoir le toucher même d'une main. Bon, c'est vrai, c'est toujours une douleur d'entendre bien jouer, pour moi ; quand les gens jouent très bien, je suis à la fois enchantée, éblouie et au désespoir¹⁰.

Une nuance de douleur est toujours liée à la musique et même de la peur, comme il sera expliqué plus loin dans l'analyse. Mais ce qui est le plus important reste la présence inéluctable de la musique. Amour que l'écrivain a essayé de transmettre à son fils sans avoir

⁷ DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, pp. 18-19.

⁸ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 71.

⁹ OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 68.

¹⁰ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 38.

de retours positifs. En effet, Ogawa écrit dans son livre que Marguerite Duras a été réellement obsédée par l'idée que son fils devienne un compositeur. Cette obsession aurait provoqué un blocage dans le travail d'écriture de Duras qui occupe l'espace temporel du *Square* (1955) à *Moderato Cantabile* (1956). Midori Ogawa voit dans cette obsession l'une des causes qui a conduit Marguerite Duras à écrire *Moderato Cantabile*, comme une sorte de libération. L'autre raison serait sa propre expérience d'un amour déchirant et violent qu'elle aurait vécu. Elle le raconte à Xavière Gauthier :

M. D. – Une expérience érotique très, très, très violente et – comment dire ça ? – j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato Cantabile*, cette femme qui veut être tuée, j'ai l'ai vécu¹¹...

Tension suicidaire et obsession musical. La puissance de ces émotions éprouvées par Duras est transférée dans l'écriture du récit qui transpire de contrainte et de difficulté. Dès le début, l'ambiance dans la pièce de Madame Giraud est tendue : la tension s'étale entre trois pôles représentés par les trois personnages présents. Anne Desbaredes se montre tendue, en difficulté avec Madame Giraud qui ne tolère pas l'éducation qu'elle a donné à son enfant ; à son tour, Madame Giraud n'approuve pas l'attitude de Madame Desbaredes et encore moins l'entêtement de son enfant. Celui-ci constitue le troisième pôle de tension, manifestée par l'enfant contre Madame Giraud qui représente à ses yeux la musique. Il se montre contraire, obstiné et quand il se trouve devant l'impossibilité de poursuivre son opposition à la musique alors il joue, malgré soi :

De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. Sur le quai, en bas, on l'entendit¹².

Même s'il ne veut pas, la musique naît comme une force supérieure ou involontaire, presque indépendante. Midori Ogawa a remarqué que l'attitude montrée par l'enfant au moment de la production du morceau musical est comparable à celle de Duras au moment de l'écriture. La difficulté que l'enfant rencontre au début et l'état d'inconscience, pendant qu'il joue sa sonatine, sont les étapes que Duras elle-même vit dans la production écrite. Comme explique Ogawa la forme du roman aide Duras à exprimer une douleur violente, c'est-à-dire l'expérience érotique et l'obsession musical, en prenant de la distance :

Ainsi s'établit, du point de vue extra-diégétique, une comparaison entre un personnage et l'écrivain : la scène musicale qui inaugure le roman se lit alors comme une métaphore de l'acte d'écriture. Dans l'image de l'enfant se donnant du mal pour apprivoiser la

¹¹ DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 63.

¹² DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 81.

musique se glisse celle de l'écrivain s'efforçant de trouver une forme qui soit adéquate à la matière du récit¹³.

Trouver une forme est une nécessité, pour Duras, de façon à garder la distance de sa chaotique douleur et réussir à la libérer, en se libérant soi-même. La recherche de la forme implique ainsi l'état d'inconscience. Après avoir appris la réflexion d'Ogawa, la lecture du texte de Duras apparaît comme une sincère et secrète confession :

La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant – celui-ci absent – mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladresse jusqu'aux confins de sa puissance. À mesure qu'elle s'échafaudait, sensiblement la lumière du jour diminuait¹⁴.

L'enfant semble être complètement aliéné. Néanmoins, jouer du piano machinalement n'empêche pas à la musique d'exister, de se construire. Exactement comme aurait fait Duras pour l'écriture du récit, d'après Ogawa. Absente de soi-même et à contrecœur, elle aurait écrit cette confession de douleur, qui se formait sous ses mains, inconsciente.

1.1.2 La place du piano dans *Moderato Cantabile* et *India Song*

Le piano est un instrument musical que Duras aime fortement. L'écrivain le lie au souvenir de sa mère, Marie Donnadiou. Vers les années 1920, depuis les récits de Marguerite Duras, sa mère aurait travaillé comme pianiste, le soir, à l'Éden Cinéma pour assurer les économies de la famille. Très probablement cette information n'est véridique que dans la fiction de la pièce théâtrale *Éden Cinéma* (1977). À présent ils n'existent pas de documents qui témoignent de cette période d'emploi de Marie Donnadiou auprès de l'Éden Cinéma de Saïgon. Néanmoins, il est certain que l'instrument soit strictement lié à l'image de la mère dans l'imaginaire de Duras. L'écrivain recherchera, en effet, un rapport d'amour et de complicité avec son fils, Jean Mascolo, à travers l'instrument de musique. Mais cette initiative ne trouve pas une réalisation positive : aucun bénéfice n'arrive dans le rapport de l'écrivain avec son fils. Au contraire, l'insistance de Duras provoque une telle pression sur son fils qui aboutit au rejet et une sensation de dégoût éprouvé par l'enfant vers le piano. L'écrivain raconte l'épisode pendant l'émission *Les Écrivains et la Musique*, en mai 1975, présentée par Jean-Louis Cavalier : « en lui demandant un tel effort, un effort trop grand, on a dégoûté l'enfant si vous voulez ; il avait huit ans¹⁵ ». Comme entamé dans le paragraphe qui précède, cette pression se déverse aussi sur l'écrivain, obsédée par cet amour dévorant pour son fils qui se manifeste dans l'apprentissage du piano et qui absorbe toutes ses énergies. Elle raconte :

¹³ OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, p. 59.

¹⁴ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 82.

¹⁵ *Les Écrivains et la Musique*, émission présentée par Jean-Louis Cavalier en mai 1975 sur France Culture, reprise dans *Le Ravissement de la parole*, CD 3, page 6 et 7.

J'ai vécu un énorme bouleversement dans ma vie, c'est quand mon fils, qui était très doué pour la musique, a appris le piano. Pendant un an, je n'ai plus écrit, je faisais que ça, que l'accompagner à ses leçons, lui faire faire ses exercices¹⁶.

Le lien d'amour et de complicité, recherché en vain par Duras avec son fils, est présent dans *Moderato Cantabile*. Dans le récit, le piano établit le lien d'amour entre mère et fils ; un lien longuement désiré par l'écrivain, réalisé finalement dans son écrit. Même si initialement contrarié, l'enfant finit pour exécuter sa sonatine et participer aux leçons. Dans le récit, le reflet autobiographique de l'écrivain est Anne Desbaredes, une mère en pleine adoration de son fils et de la musique qui coule de ses doigts. De plus, Anne Desbaredes se montre sensible à la musique mais pas experte, une amatrice qui capte la beauté sans en connaître le vrai sens ni les règles. Également Duras l'était. L'écrivain, amante de la musique, savait jouer du piano en amateur. Elle en joue pendant son interview avec Michelle Porte, dans sa maison de Neauphle-le-Château, et elle lui raconte l'amour qui circule autour de son piano :

C'est un très vieux piano. On ne peut même plus l'accorder. Il est tellement usé, mais on l'adore. [...] on s'amuse beaucoup avec le piano, on joue à quatre mains jusqu'à trois heures du matin¹⁷.

Le piano et l'amour sont toujours liés dans l'imaginaire de Marguerite Duras. Même dans *India Song* le piano est sur scène et joue son rôle. Il est présent au sens abstrait tout le long de la pellicule, qui avance sur la tendre mélodie créée par Carlos d'Alessio, compositeur français d'origine argentine. Il réalise pour le film *India Song* l'homonyme morceau musical, où le piano joue tout seul. De plus, plusieurs images dans la pellicule cinématographique s'arrêtent sur le piano ; un piano près d'une fenêtre dans la pièce où se déroulent la majorité des scènes, là où la tragique histoire d'amour des amants du Gange trouve sa mort. Le piano constitue un leitmotiv qui retourne au centre de l'image et des dialogues pour souligner le lien d'amour, à la fois passionnel et maternel, comme dans cette conversation entre des invités présents :

N° 2 – Il a dit au Directeur du Cercle une phrase qui me hante... : « Chez moi, à Neuilly, dans le salon, il y a un grand piano noir fermé... sur le porte-musique il y a *India Song*. Ma mère jouait *India Song*. Je l'entendais de ma chambre. Le morceau est là depuis sa mort¹⁸... »

Le piano se trouve au milieu entre l'amour et la mort. L'objet permet la continuation du lien d'amour maternel interrompu par la mort. La douleur est sublimée par l'objet du piano

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 39.

¹⁸ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 1579.

et par la musique. Le spectateur comprend qu'Anne-Marie Stretter sait jouer du piano, encore les invitées l'informent :

Hommes et femmes (suite) : – Elle joue presque tous les soirs. Enfin, à la saison sèche. (*Temps.*) Pendant la mousson l'humidité est telle que les pianos se désaccordent en une nuit¹⁹...

Puis, elle-même l'avoue, pendant qu'elle parle avec le Jeune Attaché. Mais elle dit avoir arrêté à cause de la douleur que la musique porte avec elle depuis un moment. Encore une fois, la musique et la douleur sont indivisible :

J. ATTACHÉ : Vous faites de la musique.

A.-M. S. : Parfois. (*Temps.*) Moins depuis quelques années...

J. ATTACHÉ (*douceur, de l'amour déjà*) : Pourquoi ?

A.-M. S (*lent*) : C'est difficile à exprimer...

Temps long.

J. ATTACHÉ : Dites-le-moi.

A.-M. S. : Une certaine douleur... s'attache à la musique... depuis quelque temps... pour moi...

Pas de réponse.

*Silence*²⁰.

1.1.3 *La Musica* et l'absence de musique

Le rôle de la musique est fondamental dans les trois œuvres, même quand elle n'est pas présente. Par exemple, dans *La Musica* le spectateur observera que le seul élément du monde de la musique institutionnelle se manifeste dans le titre de la pièce. Il est intéressant de noter qu'un morceau musical était prévu à la fin de la représentation du premier acte de *La Musica II* (1985)²¹, qui est une révision et continuation par l'écrivain-même de *La Musica*, vingt ans plus tard. Différents éléments changent dans la version renouvelée, comme la saisie d'un morceau de Duke Ellington, célèbre pianiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz américain. Ce morceau devait accompagner le passage du premier acte au deuxième et remplir avec sa mélodie le vide de l'espace, pendant que les acteurs se reposaient et fumaient des cigarettes aux bords de la scène. Néanmoins, la présence de ce morceau musical n'a aucun rapport avec le titre qui a été choisi pour la première version du 1965. Pour Duras, la musique est l'expression de la passion amoureuse. Elle est présente dans *Moderato Cantabile* pour exprimer tout ce qui reste indicible entre Anne Desbaresdes et Chauvin, pour remplir l'espace vide et froid entre les corps des personnages. Comme écrit Midori Ogawa :

¹⁹ *Op. cit.*, p. 1573.

²⁰ *Op. cit.*, p. 1575.

²¹ DURAS, Marguerite, *La Musica*, Paris, Éditions Gallimard, 2013, p. 87.

La musique, dont la description n'épargne pas l'affectif, compense la quasi absence d'émotion dans la relation entre Anne et Chauvin caractérisée par la froideur et la distance²².

En revanche, dans *La Musica*, la musique se cache, ainsi que la passion amoureuse des deux amants, Michel Nollet et Anne-Marie Roche. Ils se rencontrent dans le hall d'un hôtel qui un temps était le cadre de leur amour. Le lecteur comprend lentement l'intrigue qui ressort à travers le dialogue de deux personnages. Différemment de ce qu'un lecteur pourrait penser instinctivement en lisant le titre, dans *La Musica* il ne s'agit pas de musique en tant que composition musicale/instrumentale ; cette musique protagoniste de la pièce est la musique que les cœurs de deux amants produisent, leur passion réprimée. La musique, dans cette pièce, se manifeste en tant qu'expression de la passion amoureuse et elle sera, donc, traitée au cours de la partie qui suit : la musique métaphorique.

1.2 La musique métaphorique

1.2.1 Entre les bruits et les silences de *Moderato Cantabile*

Moderato Cantabile s'ouvre dans un vrai milieu musical, dans une pièce de la maison de Madame Giraud, enseignante de piano, où l'enfant d'Anne Desbaresdes prend ses leçons de musique. Mais, paradoxalement, cet endroit est initialement dominé par le silence. Le silence naît de l'obstination de l'enfant qui se montre contraire à l'apprentissage du piano, activité qui, aux yeux de sa mère et de son enseignante, est incontournable, comme souligné dans le paragraphe qui précède. L'obstination de l'enfant fait naître une discussion entre Mademoiselle Giraud et Madame Desbaresdes qui crée l'espace pour l'entrée dans le récit d'un premier bruit, celui de la mer, suivi par celui de la ville : « Dans le temps qui suit ce propos, le bruit de la mer entra par la fenêtre ouverte. Et avec lui, celui, atténué, de la ville au cœur de l'après-midi de ce printemps²³. »

Les bruits forment l'imaginaire nécessaire au déroulement de l'histoire qui lentement se développe lors de la poursuite de la lecture. Le lecteur commence à envisager l'endroit où le récit se déroule grâce aux sons qui regorgent de l'écriture de Duras. Le bruit de la mer devient un acteur du récit qui intervient et participe à l'intrigue. Il revient souligner avec son bruissement la silencieuse obstination de l'enfant : « L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau²⁴. »

²² OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, p. 48.

²³ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 11.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 13-14.

Cette position d'opposition et de rejet de l'enfant est toujours adoucie par l'entrée du bruit de la mer. Néanmoins, sa réticence et son indifférence créent inévitablement une situation d'impasse, légèrement perturbante, qui explose au moment du cri. Et encore, le bruit du va-et-vient de l'eau est présent dans le moment dramatique du cri, qui se lève pendant cette après-midi apaisée au bord de la mer. Par sa puissance, le cri anéantit le bruit de la mer qui disparaît, en laissant la scène à l'expression de cette douleur aiguë et rapide, pour revenir, une fois terminé, et calmer les âmes brisées de peur :

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.
– Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.
– Quelque chose est arrivé, dit la dame.
Le bruit de la mer ressuscita de nouveau²⁵.

Le cri qui vient casser l'atmosphère perturbante et immobile, créé par l'obstination silencieuse de l'enfant, est le moteur de l'action. Ce cri est unique, inimitable et profondément humain. Raison pour laquelle Anne Desbaresdes et son fils sont soudainement pris par un fort sentiment de peur, secrète et étrange. Puis, le cri s'éteint, net, et d'autres commencent à s'élever mais ils ne frappent pas l'âme comme le premier cri avait fait. Au contraire, ceux-ci sont différents, divers, ils rassèrent l'esprit, ils témoignent que le pire est passé : « D'autres cris relayèrent alors le premier, éparpillés, divers. Ils consacrèrent une actualité déjà dépassée, rassurante désormais. La leçon continuait donc²⁶. »

Le bouleversement semble être passé, rapidement et sans conséquence, mais le calme n'est qu'apparent. Le cri, en effet, a déclenché un cataclysme émotionnel dans l'âme d'Anne Desbaresdes ainsi qu'une tornade de sons, confus et divers, qui apparaissent l'un après l'autre, depuis ce moment, et qui prennent la place principale dans le premier chapitre de *Moderato Cantabile*. Avant tout, la rumeur de la foule : « Il se mit à jouer. De la musique s'éleva pardessus la rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai²⁷. »

Au début, la rencontre entre la mélodie jouée et la rumeur de la foule est presque gentille, calme, non violente. Mais en très peu de temps, mélodie et rumeur se trouvent à lutter dans une bataille à bout de souffle. Le bruit de la foule, né juste après le cri, s'élève et s'impose dominateur contre la douce mélodie du piano, jouée par l'enfant :

²⁵ *Op. cit.*, p. 14.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 14-15.

²⁷ *Op. cit.*, p. 15.

Des voix précipitées, de femmes et d'hommes, de plus en plus nombreuses, montaient du quai. Elles semblaient toutes dire la même chose qu'on ne pouvait distinguer. La sonatine alla son train, impunément, mais cette fois, en son milieu, la dame n'y tint plus.
– Arrête²⁸.

Les voix qui s'élèvent de la foule causent la fin de la musique. Ces voix, conséquence du cri, constituent le témoignage d'un acte de force, de violence, encore inconnu, qui a eu lieu dans le café, juste en bas de l'immeuble de Mademoiselle Giraud. Le bruit confus et dissonant des voix, qui entre dans la pièce par la fenêtre, reprend sa lutte avec la douce mélodie jouée par l'enfant qui ne cesse pas son exercice, malgré la gêne. Au contraire, il semble défier les rumeurs du dehors lorsque pour la première fois il laisse de côté son obstination et recommence à jouer sa sonatine bien comme il lui est demandé par l'enseignante :

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 débordée²⁹.

Mais rien ne peut la musique contre les voix. Elles s'imposent tout le long de la leçon du piano et, comme un chant de sirène, elles attirent Anne Desbaresdes dans le café, là où « – C'est sûr, il s'est passé quelque chose de grave³⁰ ». Le premier chapitre de *Moderato Cantabile* avance à travers l'alternance des sons, des bruits et des silences. L'étude de l'œuvre montre que tout est vivant dans le récit de Duras, la mer, les arbres, la ville, la foule, les moteurs des bateaux, la radio dans le bar et la sirène qui marque la fin de la journée de travail des ouvriers. Tous les éléments sonores participent à la narration de l'histoire. Le lecteur a l'impression d'être transporté dans le récit par la succession de bruits et de mélodies, quelquefois harmonieux, quelquefois dissonants, qui alternent régulièrement. Néanmoins, le premier chapitre est caractérisé, vers sa fin, par le silence ; l'absence de bruit s'étale dans la partie finale du chapitre, autour de l'auteur du crime passionnel. Il n'y a pas de rumeur ni de mélodie qui puisse se mettre en rapport avec le silencieux et profond désespoir d'amour de cet homme :

Sur son passage, les gens s'écartèrent en silence. [...]. L'homme marcha docilement jusqu'au fourgon. Mais, une fois-là, il se débattit en silence, échappa aux inspecteurs et courut en sens inverse, de toutes ses forces, vers le café. Mais, comme il allait l'atteindre, le café s'éteignit³¹.

Le silence est la manifestation du respect, pour la douleur de l'homme, mais aussi de la peur de la foule, face à cet individu qui a écouté ses pulsions primaires, primitives, et qui

²⁸ *Op. cit.*, pp. 15-16.

²⁹ *Op. cit.*, p. 18.

³⁰ *Op. cit.*, p. 16.

³¹ *Op. cit.*, p. 22.

représente, donc, l'être humain à sa toute puissance. Le lecteur est mis face à une structure circulaire du chapitre qui naît dans le silence de l'obstination de l'enfant, puis elle se développe dans l'essor des rumeurs (du bruit de la mer, au cri, aux rumeurs de la foule, des voix, entrelacée avec la mélodie jouée au piano), jusqu'au vide de sensations auditives de la fin du chapitre, qui renferme le cercle. Le silence final est la nette opposition au cri de la femme qui a brisé le calme après-midi de printemps de cette petite ville au bord de la mer.

1.2.2 Le jeu des voix dans *India Song* et *La Musica*

Les voix de la foule de *Moderato Cantabile* ne sont pas du même type que celles d'*India Song*, ni de *La Musica*. Les voix sont un élément récurrent dans l'écriture de Duras ; elles existent sous différentes formes et dans diverses situations. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'écrivain parle avec Michelle Porte qui l'interroge au sujet des voix, pendant une interview. Elles représentent pour Duras « la multiplicité qu'on porte en soi³² » :

[...] c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée ; en général on n'a guère qu'une voix maigre, on parle avec ça. Alors qu'il faut être débordé³³...

Et Marguerite Duras en est débordée, à tel point qu'elle écrit, dans les remarques générales d'*India Song*, que l'origine de la naissance du texte d'*India Song* est la découverte des voix. Ces voix, qui naissent dans *La Femme du Gange*, continuent à exercer une fascination sur Duras qui la pousse à écrire *India Song* :

Le fait qu'*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-consul* n'aurait pas été une raison suffisante de l'écrire. Ce qui l'a été c'est la découverte du *moyen* de dévoilement, d'exploration, faite dans *La Femme du Gange* : les voix extérieures au récit³⁴.

La nécessité de l'écriture d'*India Song*, donc, ne vient pas d'une histoire qui n'est pas entièrement achevée mais de la découverte des voix, expressions d'une multiplicité qui permet de sonder et connaître différents endroits de la mémoire et de l'âme. Ce moyen de découverte permet de rentrer dans un espace plus profond de la conscience et donne une vision agrandie de l'histoire. Comme Duras dit à Michelle Porte, les voix permettent une extension du champ de la parole : « La parole ne s'adresse plus au sujet présent seulement³⁵ ». La parole s'adresse maintenant à l'universalité des êtres de toutes les époques. Le spectateur

³² DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 103.

³³ *Ibidem*.

³⁴ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, pp. 1521-1522.

³⁵ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 73.

ne se trouve plus devant une singulière histoire d'amour qui se développe sur scène ; grâce aux voix, il est transporté dans toutes les histoires d'amours des êtres humains :

Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives³⁶.

Les voix semblent provenir d'un autre temps et, au même moment, elles se trouvent hors du temps. Elles ne possèdent pas une conception temporelle certaine, exacte. Elles conservent la mémoire universelle, mais leurs souvenirs semblent être défaillants, confus. Dans les personnages du script d'*India Song*, Duras marque la présence de deux voix de femmes et deux voix d'hommes. La minutieuse attention que l'écrivain réserve aux voix est manifestée par le vaste espace de description du rôle des voix 1 et 2, avant le début du premier acte. Duras explique que les deux voix des femmes « sont liées entre elle par une histoire d'amour³⁷ ». L'histoire d'amour des deux voix de femmes se lie à une autre histoire, dont elles parlent souvent, que le spectateur ne connaît pas et qui ramène au même temps à la leur et à celle d'Anne-Marie Stretter. Ce qui caractérise les voix des femmes est la folie. Elles semblent délirer la plupart du temps, quand elles parlent, et les souvenirs de l'histoire d'amour qu'elles racontent sont complètement « illogique, anarchique³⁸ ». Un trait particulier dans les remarques de Duras est le développement, de la part des voix, d'un sentiment amoureux pendant le récit de l'histoire d'amour. Mais ce qui est encore plus particulier est que les deux voix ne connaissent pas l'histoire d'Anne-Marie Stretter, elles sont là comme le spectateur et elles découvrent pour la première fois l'histoire ; comme lui, elles s'émeuvent. L'histoire d'amour qui se déroule sur scène agrandit le sentiment amoureux des deux voix des femmes mais pas réciproquement. La voix 1 « se brûle à l'histoire d'Anne-Marie Stretter³⁹ » alors que la voix 2 tombe à nouveau amoureuse de la voix 1. Les dangers de l'amour sont mis à nu par la tonalité des voix, surtout le danger pour la voix 1 de la perte éternelle dans l'histoire d'Anne-Marie Stretter et la peur que cela provoque dans la voix 2 : « Il s'agit du danger auquel est exposé la voix 1 de se « perdre » dans l'histoire d'*India Song*, révolue, légendaire : CE MODÈLE. Et de QUITTER sa propre vie⁴⁰. »

Le danger de la perte de la voix 2 dans une autre histoire d'amour rappelle inévitablement Lol. V. Stein. Elle aussi, avec sa folle et tragique histoire d'amour, participe au

³⁶ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes* II, p. 1522.

³⁷ *Op. cit.*, p.1523.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 1524.

récit et elle s'ajoute à l'universalité de la condition de souffrance amoureuse de l'être humain. Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes qui brûlent de passion, qui désirent et qui se désirent. Duras écrit dans les remarques sur les voix 1 et 2 : « Jamais les voix ne crient. Leur douceur sera constante⁴¹. » La douceur et le désir sont des caractéristiques fondamentales des voix des femmes, différemment des voix masculines 3 et 4. « La femme, c'est le désir⁴² » affirme Duras, alors que dans les remarques sur les voix 3 et 4 les indications de tonalité et d'expression sont bien différentes :

Les voix 3 et 4 sont des voix d'hommes. Rien ne les lie que la fascination qu'exerce sur elles l'histoire des amants du Gange, surtout, encore une fois, celle d'Anne-Marie Stretter⁴³.

Elles ne désirent pas, ne se désirent pas et ne brûlent pas au feu de la passion amoureuse. La douceur et le calme ne sont jamais attribués aux voix masculines ; par contre, les voix 3 et 4 aussi sont caractérisées par une grande sensibilité. De plus, cette fascination, dont Duras parle, représente une curiosité dévorante, qui naît de l'incertitude des souvenirs. La mémoire de la voix 3 est défaillante et ses souvenirs de l'histoire d'amour semblent être présents et, en même temps, confus et obscurcis :

La voix 3 ne sait presque plus rien de la chronologie des faits de l'histoire. Elle questionne la voix 4 qui la renseigne. [...]. Mais la voix 3, si elle a presque tout oublié, RECONNAÎT tout à mesure que la voix 4 la renseigne. La voix 4 ne lui APPREND RIEN qu'elle n'ait su avant, quand elle savait, elle aussi, très bien, l'histoire des amants du Gange⁴⁴.

L'histoire d'amour n'est pas matière inconnue. En effet, la voix 3 semble avoir tout oublié de cette histoire d'amour qu'elle connaissait bien, alors que la voix 4 n'a rien effacé de sa mémoire. La différence entre les deux voix demeure exactement dans cette fracture entre la mémoire de l'une et l'oubli de l'autre. La voix 3 a inconsciemment effacé tous les souvenirs de l'histoire, alors que la voix 4 a su garder la mémoire. Les deux routes suivies partent de la même cause, la fascination exercée par l'histoire d'amour :

La différence entre les voix 3 et 4, entre l'oubli, ici, et la mémoire, là, relève d'une même cause : cette fascination dite plus haut qu'exerce l'histoire sur ces deux voix. La voix 3 a rejeté cette fascination. La voix 4 l'a tolérée⁴⁵.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 102.

⁴³ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, p.1588.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 1589.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 1588.

La voix 3 n'a pas eu assez de force pour garder les souvenirs et, comme dans un processus psychologique de défense du Moi, elle a effacé de sa mémoire tout ce qui pouvait lui rappeler cette histoire d'amour. Mais la mémoire est défaillante et des vagues souvenirs restent cachés en profondeur. La voix 4 ne peut pas s'empêcher de faire resurgir les souvenirs latents de la voix 3 ; mais cet acte cause de l'inquiétude à la voix 4 qui, apparemment, connaît déjà la souffrance infinie que l'histoire d'amour provoquerait à la voix 3 :

Ce n'est pas sans appréhension que la voix 4 renseigne la voix 3. Sans hésitation, non plus, souvent. La voix 3 est en effet exposée au danger – non pas de la folie comme la voix 1 – mais de la souffrance⁴⁶.

Folie pour les voix de femmes et souffrance pour cette voix d'homme. Duras voit la folie comme réalité propre d'une sensibilité féminine, ou enfantine, comme elle raconte à Michelle Porte:

M. D. – Un enfant de moins de cinq ans, c'est un être complètement fou.

X. G. – Et une femme ?

M. D. – Ah oui, elle est beaucoup plus proche de la folie... Du moment qu'elle est beaucoup plus proche de toutes les transgressions⁴⁷.

Mais la souffrance touche chaque être vivant. Cette voix 3 semble avoir vécu l'histoire mais jamais le spectateur pourra arriver à le comprendre avec certitude. Les voix restent toujours sans visage, sans prénom, sans identité. Elle semble représenter une histoire universelle et, en même temps, une histoire particulière : cette histoire d'amour tragique des amants du Gange. Dans le résumé d'*India Song*, Duras précise que les voix ont une autonomie propre, comme si elles ne se rendaient pas compte d'être engagées dans le développement de l'histoire : « Les voix ne s'adressent pas au spectateur ou au lecteur. Elles sont d'une totale autonomie. *Elles parlent entre elles. Elles ne savent pas être écoutées*⁴⁸. »

Elles ne savent pas être écoutées. Cette remarque a un certain relief : elle indique que tout ce qui est dit par les voix est sincère, instinctif et pas transformé par le milieu. Elles ne vont jamais se manifester pendant toute la durée du script, mais elles se laissent connaître. Pas vraiment dans leur identité, plutôt dans la mesure de leur oubli et de leurs souvenirs de l'histoire.

Les voix sont une vraie découverte pour Duras, comme moyen de questionner la parole. L'artifice des voix et les modalités d'expressions des acteurs créent un espace de la parole totalement nouveau et presque gênant, pas clair. Duras fait une comparaison entre les

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ DURAS, Marguerite, GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 54.

⁴⁸ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, p. 1618.

moyens d'énonciations sonores et la présence du miroir dans la pellicule cinématographique. Comme un miroir ouvre l'image dans la reprise cinématographique, de la même manière les voix, sans corps et sans identité, et les paroles des acteurs ouvrent à une infinité de potentiels échanges dialogiques :

M. D. : [...]. Alors tu vois quand ils parlent et qu'ils entendent leur propre parole, la parole résonne infiniment plus. C'est-à-dire en même temps qu'ils sont supposés dire ça, dans le même temps rigoureusement ils pourraient dire bien autre chose. Le champ s'ouvre, le champ de la parole s'ouvre infiniment plus. [...].

X. G. : Finalement, ça, c'est comme l'image. Le très, très grand nombre d'images qui sont filmées dans le miroir.

M. D. : Oui⁴⁹.

La question du miroir par rapport à la parole est traitée aussi dans le dialogue avec Michelle Porte. À une déformation de la dimension dialogique correspond une déformation de l'espace physique. Duras utilise beaucoup dans la pellicule cinématographique le miroir pour créer des jeux d'illusion qui mettent en doute la conception de l'espace, exactement comme la parole fait avec le langage :

M. P. : Le miroir n'est-il pas là comme pour sauvegarder une distance, une distance qui n'existe plus ?

M. D. : Oui, ou bien une mise en doute.

M. P. : De la présence réelle ?

M. D. : Oui, de la présence réelle et de la parole⁵⁰.

La présence des voix aide la mise en doute de la parole, matière de travail de Duras. La mise en question de la parole est toujours présente dans l'écriture de Duras : pendant les dialogues des personnages et des voix, le langage s'interroge sur lui-même. Dans *La Musica*, aussi, le spectateur perçoit cette sensation de dépaysement provoquée par l'utilisation d'un langage obscur et défaillant. Les voix de *La Musica*, qui représentent les deux nouveaux compagnons des vieux amants, Anne-Marie Roche et Michel Nollet, aident ce procès de mise en doute de la parole. Comme les voix d'*India Song*, elles resteront sans une véritable identité, évidemment sans visage, sans corps, juste voix. Elles interrompent le dialogue qui se conduit sur scène et elles cassent l'espace de la pièce. La première voix appartient à la nouvelle compagne de Michel Nollet, elle est présente en tant que voix au téléphone :

On entend la conversation téléphonique à voix assourdie mais très claire.

VOIX DE FEMME : C'est toi, Michel ?

LUI : Oui... ça va ?

VOIX : Ça va. (*Un temps.*) C'est fini ?

LUI : Oui.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 1622.

⁵⁰ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 72.

VOIX : Quand ?
LUI : Cet après-midi.
VOIX : Ça n'a pas été trop... pénible ?
LUI : C'est-à-dire... non... non...
*Silence. Michel ne continue pas*⁵¹.

À un premier niveau de lecture, la conversation semble être un simple échange d'information, banale et ordinaire. Mais la réticence de Michel et les modalités d'expression de sa compagne cachent beaucoup plus que cela. L'utilisation abondante des trois points souligne la présence des espaces de silence et de doute, ainsi que la lenteur du dialogue, qui marque que ce qui est dit n'est pas ce qui est réellement pensé par les sujets. En dessous de la signification des paroles qui sont prononcées par les deux, le spectateur doit retrouver une signification plus profonde, ce qui n'est pas dit mais qui est clair dans l'esprit des personnages. Par exemple, ce qui n'est pas dit mais que Duras laisse percevoir à travers ce dialogue est que Michel n'a pas d'intérêt pour cette femme, à laquelle il répond avec des phrases brèves, mécaniques, sans rien demander en retour. Elle, en revanche, ressent de fortes émotions pour Michel, raison pour laquelle le spectateur perçoit la peur dévorante qui la possède :

VOIX, *hésite* : Elle... elle a changé ?
LUI, *il ne s'est pas posé la question* : Oui, sans doute, oui.
*Silence*⁵².

Les annotations de Duras sur la tonalité des voix sont fondamentales à la compréhension de la signification profonde du texte. L'hésitation de la voix manifeste la peur de laisser échapper une pensée trop sincère. Elle réfléchit avant de parler, pour bien masquer la vraie intention. Lui demander si Anne-Marie Roche a changé cache la douleur d'une pensée plus profonde qu'elle a eu, qui s'exprimerait dans la question : est-ce que la vision d'elle provoque en toi les mêmes émotions qu'avant ? Le jeu dialogique à emboîtement est présent pendant toute la durée de la pièce et il est renforcé par la présence de voix off. Cet artifice permet d'avoir un système dialogique à plusieurs niveaux qui devient l'outil d'analyse, utilisé par Duras, pour conduire sa recherche de la parole et de sa mise en doute, grâce au langage.

1.2.3 La transformation de la voix en cri

Dans l'imaginaire de Duras, même les arbres ont une voix et celle-ci se mêle à l'ensemble des rumeurs de *Moderato Cantabile*. À travers les mots prononcés par Anne Desbaresdes, Marguerite Duras laisse entrer le lecteur dans son espace intime et enfantine où

⁵¹ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p. 10.

⁵² *Ibidem*.

la nature parle, respire, souffre de même que l'être humain. Pendant son dialogue avec Monsieur Chauvin, Anne Desbaresdes lui raconte les cris des arbres et ceux des oiseaux :

– 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 irais⁵³.

Cette confession sort comme un flux de conscience, un monologue intérieur, caractérisé par l'absence de ponctuation et les répétitions. Les cris des arbres et ceux des oiseaux portent avec eux quelque chose de macabre et, encore une fois, le cri est indissolublement lié à la douleur, à la mort. En même temps, le hurlement est aussi lié à la naissance, en étant la première manifestation de la vie. Cette double réalité du hurlement fascine beaucoup Marguerite Duras. Elle parle de ce sujet avec Michelle Porte, qui réunit ses conversations avec l'écrivain dans le livre *Les Lieux de Marguerite Duras*. Duras parle du hurlement, autre élément caractérisant de son œuvre, comme la plus pure et sincère expression de la douleur. Le hurlement est propre à l'enfant qui au moment de l'accouchement ressent, comme première sensation, la douleur :

M. D. : [...]. Vous savez, quand l'air arrive dans les alvéoles pulmonaires de l'enfant, c'est une souffrance indicible, et, la première manifestation de la vie, c'est la douleur.

M. P. : C'est le cri.

M. D. : Plus qu'un cri, vous savez. C'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas⁵⁴.

Le cri est la douleur de la parole. Mais, pour l'écrivain, il n'y a pas que l'homme à pouvoir hurler de douleur, les arbres le peuvent aussi. Et encore, Anne Desbaresdes dit : « Les troènes crient, vous comprenez, c'est comme ça que je le sais⁵⁵ ». Comme si les arbres pouvaient lui parler, lui confier leur douleur. Ce lien tellement fort avec la nature vient de l'enfance de l'écrivain, qui a grandi dans les denses et mystérieuses forêts de l'Indochine. Alain Vircondelet, dans la biographie de Duras qu'il a écrite : *Duras* (1991), parle des fréquentes fugues de Marguerite dans la forêt, pieds nus, comme une sauvage, pour échapper à la situation violente et étouffante qui régnait à la maison⁵⁶. Elle raconte à Michelle Porte : « [...] la forêt est aux fous, voyez, et dans ma vie elle est à l'enfance⁵⁷ ». La forêt est le refuge secret de la petite Marguerite. Elle parle d'un sentiment archaïque qui est détenu par les arbres

⁵³ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 64.

⁵⁴ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 23.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁶ Voir VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

⁵⁷ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 27.

et dégagé quand elle se perd sur les branches des arbres Annamites. Les forêts sont des endroits hantés, anciens et sacrés. Ils ont un lien avec un temps archaïque qui échappe à l'être humain, étant donné que la plupart des forêts datent de la préhistoire. La forêt est l'inconnu et le danger, qui n'épouvante pas l'enfant Marguerite mais bien l'adulte. Elle raconte à Michelle Porte la peur que la forêt lui provoque et elle souligne la présence d'un strict lien entre la forêt et la musique :

C'est lié la forêt et la musique, quelque part. Quand j'ai peur de la forêt, j'ai peur de moi, bien sûr, voyez-vous, j'ai peur de moi depuis la puberté, n'est-ce pas. Dans la forêt avant la puberté, je n'avais pas peur⁵⁸.

Le lien qui relie la forêt et la musique demeure dans ce sentiment de peur. Mais aussi dans le sentiment du temps, qui dans les deux cas est déformé. Duras parle d'un temps archaïque et préhistorique dans l'espace hanté de la forêt, de la même manière pendant l'espace temporelle suspendu du moment musical règne un temps mythique qui ne se réalise pas dans le présent mais dans un avenir hypothétique :

Et la musique m'épouvante aussi. Je pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, un temps que nous ne pouvons pas actuellement recevoir. Il y a une sorte d'annonciation dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre⁵⁹.

L'écart entre l'enfance et l'âge adulte est ressenti fortement par Duras. Il est marqué par l'accroissement des peurs et des sentiments violents, neutralisants. Comme l'écrit Vircondelet dans *Duras*, la petite Marguerite ne connaissait pas la peur. Elle se promenait dans les endroits le plus dangereux de la région sans se préoccuper des insulations ou des maladies infectieuses, fortement répandues à l'époque. Elle vivait comme une sauvage, dans la beauté d'une ignorance primitive :

La musique, ça me... enfin, ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante, encore, et naïve, je pouvais écouter de la musique. Maintenant, ça m'est très difficile d'en entendre sans être... enfin... bouleversée... Bien sûr, on ne peut pas parler de la musique, je ne peux pas vous parler de la musique. [...]. Pour le moment elle fait peur, comme le futur fait peur⁶⁰.

La musique lui fait actuellement tellement peur que Duras se trouve devant l'impossibilité d'en parler. Dans une certaine mesure, la connaissance et l'intelligence empêchent l'esprit de s'exprimer à un état pur, privé de peur ; il faudrait demeurer dans

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 29.

⁶⁰ DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 29.

l'ignorance naïve d'un enfant pour produire une création artistique qui touche l'âme pour son innocente et pure beauté. Duras affirme : « Bach serait mort s'il avait su ce qu'il faisait⁶¹ ».

D'après l'écrivain, il faut ne pas réellement connaître la musique pour en faire. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle il est demandé à un enfant de jouer du piano dans *Moderato Cantabile*. Les peurs qui règnent dans l'âme de Duras renvoient à son enfance, plus précisément à sa mère qui représente une autre figure lié au hurlement, provenant de l'enfance de Marguerite. Alain Vircondelet, toujours dans *Duras*, parle des cris de Marie Donnadiou, mère de Marguerite. En particulier, Marie Donnadiou aura des problèmes après l'achat des certaines terres agricoles, situées à Prey Nop, au Cambodge, près de la mer de Chine. L'investissement de vingt années d'économies se transforme rapidement dans une perte d'argent à cause de la nature marécageuse des terres⁶².

C'est à ce moment que Marie Donnadiou se perd dans une folie désespérée et commence une vaine lutte contre la nature. Dans l'impossibilité d'accepter la tragique réalité, elle s'obstine à replanter à chaque perte de semailles dans une inutile lutte contre la mer. La difficulté économique, dans laquelle est plongée la famille, cause des fortes pressions sur Marie Donnadiou, qui se reflètent dans le quotidien familial par des comportements violents, rudes et par une voix qui explose en cris et en hurlements continus. La figure de la mère est très importante dans l'enfance de Marguerite, qui sera fortement marquée par la folie et l'instabilité émotionnelle de sa mère. La violence de celle-ci se reflètera dans la vie de Marguerite et dans ses relations amoureuses. Une autre figure féminine qui marquera l'imaginaire de la petite Marguerite est celle de la mendiante, qui devient un personnage d'*India Song*. D'après la biographie de Vircondelet, Marguerite aurait eu deux rencontres avec cette mendiante :

[...] elle rencontre à 8 ans une mendiante, « la folle de Vinh Long », qui profère des cris dans une langue inconnue, et la terrifie : « Si la femme me touche, avoue-t-elle, même légèrement de la main, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie⁶³... »

La mendiante, ainsi que la mère, est caractérisée par les cris et la folie. Cette figure épouvante Marguerite et la fascine au même temps. Elle la rencontrera encore une fois, à Calcutta, alors qu'elle était en train de rentrer en France. Cette femme lui inspire de profondes réflexions autour de l'existence et la condition de l'être humain :

[...] cette espèce errante, [...], incarnant tous les motifs de son œuvre à venir, entamant inconsciemment cette ample méditation sur le « sort inconcevable d'exister », sur le

⁶¹ *Op. cit.*, p. 29.

⁶² VIRCONDELET, Alain, *Duras*, p.32.

⁶³ *Op. cit.*, p. 28.

voyage symbolique de la Vie, l'éternelle errance, l'inexplicable et absurde malédiction de vivre, la douleur d'avoir découvert trop tôt « le gouffre commun des orphelins du monde⁶⁴ ».

La vision de la pauvre femme, détachée de la réalité du monde qui l'entourent, provoque chez la jeune Marguerite de grands questionnements autour de la signification de la vie et de l'être humain, de la liberté et du voyage, de la perte et de la folie, qui seront, plus tard, la matière de ses travaux artistiques. La mendicante ne possède rien, dans sa liberté elle marche et elle prononce des mots confus, comme une sorte de chant, de litanie. Quand la deuxième fois Marguerite la rencontre, vers douze ans, un événement la marque. D'après son récit, la mendicante se promenait avec sa petite fille « rongée par le vers⁶⁵ » dans les bras, en Cochinchine. Marguerite raconte que la mendicante laissa sa petite dans les bras de Marie Donnadieu qui la donna à Marguerite. Alors, sans se soucier de sa petite, la mendicante s'en alla, continuant son errance infinie dans le monde. Cet être tellement obscur et mystérieux devait entrer, avec toute son histoire, dans les écrits de Duras :

VOIX 1 : Quelqu'un crie... une femme...

VOIX 2 : Quoi ?

VOIX 1 : Des mots sans suite. Elle rit.

VOIX 2 : Une mendicante.

VOIX 1 : Folle ?

VOIX 2 : C'est ça⁶⁶...

Le rire, la folie et le chant caractérisent ce personnage dans le script. Juste après, la mendicante chante sa litanie, nommé « chant de Savannakhet » qui est la seule parole compréhensible du chant. Cette chanson se mêle aux bruits de la ville de Calcutta. L'ambiance que Duras crée dans *India Song* est presque surnaturelle, mystique. Souvent le spectateur doit ressentir la sensation d'un temps suspendu. L'oubli participe à la perception déformée du temps qui s'exprime, entre autres, dans le personnage de la mendicante. Elle semble ne pas avoir une connexion avec la réalité temporelle des êtres humains : elle semble ne pas avoir un passé, un présent, un futur. Elle vit dans une temporalité à elle, où l'oubli constitue un acte perpétuel pendant son errance :

VOIX 1 (*temps*) : Douze enfants morts tandis qu'elle marche vers le Bengale... ?

VOIX 2 : Oui. Elle les laisse. Les vend. Les oublie. (*Temps.*) Vers le Bengale devient stérile⁶⁷.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁶ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, pp. 1530-1531.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 1532.

Cet événement rappelle le souvenir de la rencontre de Marguerite avec la mendicante, dont parle Vircondelet dans sa biographie. La mendicante semble avoir oublié ses propres enfants ou, par extension, ses propres origines. De plus, l'oubli est presque sa condition d'existence alors qu'elle se déplace sur la terre sans but, sans finalité, sans savoir où elle se trouve, où elle se trouvera plus tard. Elle oublie, cycliquement, et l'oubli lui donne une pure liberté :

VOIX 1 (*temps*) : [...]. Un jour, il y a dix ans qu'elle marche, un jour : Calcutta, devant elle.

Elle reste.

Silence.

VOIX 2 : Elle est au bord du Gange, sous les arbres, elle a oublié.

*Silence*⁶⁸.

La déformation du temps est mise en place, aussi, à travers le chant de Savannakhet, qui revient dans le script, constamment, comme à hypnotiser le spectateur, à le toucher, pour le capturer dans l'univers parallèle de la mendicante. Cela donne l'impression d'une recherche de la part de Duras pour faire ressentir la même peur qu'elle avait éprouvée. Comme précédemment cité, Duras raconte sa peur d'être touchée par la mendicante ; contact qui l'aurait inévitablement amenée à la folie sans retour. Soudainement, le chant de Savannakhet est interrompu par des coups tirés :

NOIR

Le chant de Savannakhet s'est arrêté avec les coups de feu. Comme si on avait tiré sur le chant de Savannakhet.

Silence.

NOIR

[...].

Très au loin, le chant de Savannakhet reprend : la mendicante n'a pas été tuée. Les voix restent basses, apeurées.

VOIX 1 : ... n'est pas morte...

VOIX 2 : Ne peut pas mourir.

VOIX 1 (*à peine*) : Non...

*Silence*⁶⁹.

La mendicante se positionne hors du temps des êtres humains, elle ne peut pas mourir. Son chant, avec elle, est immortel. Les bruits de la ville qui s'unifient au chant de la mendicante constituent l'ambiance sonore des rumeurs qui font contrepartie à la douce mélodie d'*India Song*. Le chant de la mendicante n'est pas, en effet, un doux chant harmonieux mais plutôt une manifestation criée de la folie.

⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 1532-1533.

⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 1535-1536.

Un cri de folie est présent même dans *Moderato Cantabile*, mais cette folie est différente : dans le roman, le lecteur doit faire face au cri de la folie amoureuse, passionnelle, qui ressort de la douleur. La force du cri est le moteur du récit. Anne Desbaresdes elle-même le dit, lorsque le jour suivant elle revient dans le café, lieu du crime, pour chercher l'histoire qui a conduit les amoureux au tragique épilogue : « – Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous⁷⁰. »

Elle dit ces mots à Monsieur Chauvin qui reconnaît avoir perçu le même sentiment derrière ce cri et qui, comme Anne Desbaresdes, se laisse entièrement impliquer dans l'histoire du cri. Cette manifestation de douleur est énigmatique et chargée d'une puissance mystérieuse. Elle est tellement perturbante qu'elle va transporter les deux personnages dans une inéluctable recherche d'explications : « – Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin. – Je suis revenu moi aussi pour la même raison que vous⁷¹. »

Mais quelle est vraiment cette raison ? Est-ce qu'il y a réellement une explication à ce crime ? Plus que le dialogue avance, plus que le lecteur a l'impression que les deux personnages sont en train de construire eux-mêmes une histoire autour du crime, pour avoir une réponse que la raison humaine ne peut pas donner. Jusqu'au paradoxe de se retrouver eux-mêmes acteurs de l'histoire du crime. Avec les derniers mots du récit, la sensation de transposition est forte :

Une minute dit-il et nous y arriverons. [...].
Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
C'est fait, dit Anne Desbaresdes⁷².

De l'étude de l'œuvre, il ressort que tout naît et tout se termine avec le cri. Celui-là est l'élément qui marque la disposition des événements du récit, ainsi que l'espace et le temps. À vrai dire, le cri est le seul événement du récit.

1.2.4 La discrète et incisive présence des bruits dans *La Musica*

Dans *La Musica*, aussi, le temps et l'espace sont influencés par des éléments sonores. Le spectateur, depuis le début, reçoit beaucoup d'informations à propos des horaires des trains, précises et récurrentes. Elles veulent marquer un lien avec la réalité extérieure qui échapperait autrement au contrôle, dans ce hall d'hôtel, pur espace émotionnel de la pièce.

⁷⁰ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 29.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 38.

⁷² *Op. cit.*, p. 126.

Dans la première réplique, en effet, Duras pense à créer l'espace mental pour le spectateur : « LUI : S'il vous plait, madame ? Vous êtes sûre qu'il n'y a toujours que ce train de 9 h 16 pour Paris⁷³ ? » Les informations du réel, comme les horaires de train, créent un lien avec le monde extérieur qui représente les nouveaux compagnons, donc la séparation de deux personnages. Le temps réel est différent du temps intérieur qui domine dans le hall de l'hôtel. Cet endroit perd ses caractéristiques matérielles et devient, au fur et à mesure, un lieu psychique, où les vieux amants revivent leur passé, leur amour. Lieu unique et absolu des émotions et de la souffrance.

Les indications temporelles diminuent, mais elles ne cessent pas, et un autre élément contribue à casser le retour au temps mythique des amants. Comme les horaires des trains, le bruit de la sonnerie du téléphone a un rôle fondamental dans la pièce. Elle intervient à plusieurs reprises pour interrompre le dialogue entre les vieux amants. Toujours, de l'autre côté, se trouvent les nouveaux compagnons.

L'horloge, avec son dong, autre rumeur présente dans la pièce, comme une litanie funèbre sonne à plusieurs reprises pour marquer le temps qui passe, pour que les vieux amants n'oublient pas le bref espace temporel qu'il leur reste, avant la séparation définitive : « *Il sort – Le hall de l'hôtel reste vide. Une lumière s'éteint. Une horloge sonne 10 heures comme dans les vieux mélôs⁷⁴.* » Et encore, vers la fin : « *La lumière diminue encore. L'horloge sonne 2 heures comme dans les vieux mélôs. Il fait presque sombre. Ils ne bougent pas⁷⁵.* »

1.3 La musique physique

1.3.1 *La Musica* : incompréhension, silence et immobilité

Comme analysé dans le paragraphe 1.1.3 *La Musica* et l'absence de musique, malgré son titre, la pièce n'offre pas un horizon musical à explorer. Dès le début de l'œuvre, l'absence de musique apparaît comme évidente. Nous nous demandions, alors, ce que cette *musica* pouvait représenter et nous avons répondu à l'aide de la musique métaphorique. En effet, la musique en question serait produite par les sentiments – cachés, réprimés, ensevelis – de Michel Nollet et d'Anne-Marie Roche. L'ex couple, qui se rencontre dans le hall d'un hôtel pour finaliser le divorce, n'a pas épuisé sa charge d'émotion amoureuse. Il est aux

⁷³ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p.7.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 28.

sentiments des deux acteurs du couple de jouer cette musique, silencieuse, des mots qui ne sont pas dits, des émotions qui ne peuvent pas être extériorisées :

LUI, *enchaîne* : Vivre comme ça, à l'hôtel... aller d'un hôtel à un autre... comme des gens qui se cachent ?... comme...

ELLE : Peut-être...

*Silence. Explosion sourde. « Comme des amants » est ce qu'il voulait dire*⁷⁶.

Dans l'explosion sourde qui éclate en silence est retenu le sentiment qui habite, encore, le cœur de l'homme. Grâce à ces discrètes informations glissées dans les didascalies par Duras, nous pouvons enquêter sur la présence d'un lien étroit entre l'absence de musique et le manque de compréhension entre les deux personnages. L'incompréhension naît du manque de sincérité dans le dialogue, élément à la base d'une communication qui puisse se développer et aboutir à quelque chose. Nous pouvons observer un échange riche de moments où les émotions sont réprimées, que Duras note bien dans les indications aux acteurs :

LUI, *malgré lui* : Oh !... c'est terrible...

ELLE, *sourit* : Mais non... c'est rien... des idioties que tout le monde fait. (*Un temps, il ne dit rien.*) Quel besoin j'avais de vous dire ça...

LUI : Non... non... je m'excuse.

*Elle essaie de parler d'autre chose, en même temps elle s'informe*⁷⁷.

Nous observons un discours qui essaye de se dévoiler petit à petit, mais qui reste fortement contrôlé. Dès que le sentiment commence à prendre place, les deux acteurs retournent vite à leur discours formel, au discours censuré. Pour préciser le contexte, juste avant Anne-Marie Roche avait avoué à son ex-mari sa tentative de suicide, à la suite de l'infidélité de ce dernier. « Malgré lui », l'homme réagit par un sursaut de douleur et d'horreur pour la violence de la nouvelle apprise, dont jamais il ne se serait douté. Néanmoins, il reprend tout de suite sa posture et il s'excuse pour l'excès de *pathos* qu'il n'a pas réussi à retenir dans sa réaction. Les sentiments doivent être contrôlés et rester hors du dialogue ; ainsi Anne-Marie s'informe sur la vie de Michel, en parlant d'autre chose.

Celui-là n'est qu'un exemple de la vaste gamme des non-dits, des émotions réprimées, répandues dans le texte qui donnent lieu à de nombreuses incompréhensions, et en rapport au passé et à la situation présente. Maintenant il est intéressant d'analyser comment l'incompréhension linguistique, qui se reflète dans une absence de musique instrumentale,

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 23.

peut influencer la présence physique des corps des personnages. Grâce à cette analyse, au lien incompréhension linguistique et absence de musique, nous voulons lier un troisième élément : l'immobilité du corps.

À ce propos il est important de préciser que, même si l'étude se développe sur le texte écrit de la pièce, celle-ci se réalise effectivement au moment de la représentation théâtrale. Il est donc question de corps physiquement présents sur scène. Le corps dans toute sa réalité sur le plateau, dans le *hic et nunc*. Ce constat marque une indéniable différence entre les trois œuvres de Duras étudiées dans ce travail. Il est présent dans toute sa matérialité dans la pièce *La Musica* et dans *India Song* où, dans le cas du film, il est médiatisé par l'outil de la caméra. Nous allons approfondir, dans le sous-chapitre qui suit, comment il se manifeste dans *India Song*. Pour le moment nous pouvons anticiper que dans les deux cas, le corps suit et respecte la composante musicale. Comme dans *La Musica* il est matériellement présent, matériel est le vide occupé par l'absence de musique ; ainsi, lorsque le corps est médiatisé, la musique aussi n'existe qu'à travers le média. Néanmoins, ces deux œuvres se rapprochent puisque le corps existe et participe à la réalisation de l'œuvre : il constitue lui-même le premier médium. Au contraire, pour ce qui concerne le roman *Moderato Cantabile*, qui par sa nature ne peut exister qu'en tant que texte, il n'est possible d'envisager la musique et le corps que par écrit. Naturellement le langage suit toujours la nature des deux autres composants. Ainsi, la question de la réception des trois œuvres est un élément important à garder à l'esprit le long du travail d'analyse.

À ce point, il est question de prendre en considération le corps dans *La Musica*. Depuis l'étude du texte, Nous pouvons constater que la présence du corps se lie inévitablement à l'incompréhension linguistique et à l'absence de musique. Les trois domaines (linguistique, musical et corporel) se trouvent ainsi liés et dépendants l'un de l'autre. Le premier constat que nous pouvons effectuer est que le corps est un langage, propre à lui-même. Il est donc question d'enquêter ce troisième type de langage dans *La Musica*, comment joue-t-il sa présence en scène en rapport à la composante musicale et linguistique ? Dans quelle mesure affecte ou est-il affecté par la composante musicale et linguistique ?

Depuis l'étude du texte, nous pouvons vite nous apercevoir que le corps des deux amants est très raide, rigide, souvent immobile. Nous pouvons aussi observer une sorte de monotonie et d'apathie dans les mouvements et dans les bruits du hall de l'hôtel qui soulignent la froideur des personnages, la routine de la vie moderne. « *Anne-Marie Roche entre, elle fume une cigarette. – Elle tourne dans le salon – découvre le poste de télévision,*

*l'allume, s'assied, regarde. – On entend la fin des actualités*⁷⁸. » Anne-Marie Roche fait des mouvements automatiques, sans réfléchir. Ses mouvements reflètent l'inaffectivité et la distance qu'elle s'impose et impose à cet homme, son ex-mari. Ce dernier, au contraire, semble rechercher une majeure proximité. Nous apprenons qu' « *il est très nerveux, mais il se contient presque parfaitement*⁷⁹. » Sa détermination lui assure un contrôle plus conscient des mouvements, malgré son sourire soit « *pincé, très contraint*⁸⁰. »

Il entre dans la pièce juste après elle. « *Elle ne l'a pas entendu entrer. Immobile, Michel Nollet la regarde. Il se souvient de quelque chose. Son émotion est intense*⁸¹. » Le lecteur peut déjà noter les deux différentes attitudes des personnages. Michel Nollet semble parfois se laisser emporter par le souvenir, mais il garde conscience de la situation actuelle :

*Il regarde cette femme redevenue libre. Il hésite.
Finalement, il vient s'asseoir derrière elle. Elle sent une présence derrière elle et se retourne*⁸².

Après une hésitation, il va s'asseoir derrière son ex-femme. Cette insistance de Duras sur les mots « derrière elle » souligne le message du corps parlant de l'homme, qui ne va pas s'asseoir à côté, ni devant, mais bien derrière. Il représente le passé et ils le savent : la place de son corps parle plus clair que ses mots. Le dialogue commence en effet « *très lent*⁸³ » jusqu'à ce que Michel « *se levant*⁸⁴ » invite Anne-Marie à parler vraiment :

LUI, *se levant* : Pourquoi ne pas nous parler ?
ELLE : Mais pourquoi nous parler⁸⁵ ?

Cette invitation, qui se déroule un peu comme une courtoise invitation à danser, ne trouve pas l'espace pour se réaliser. Anne-Marie ne se montre pas ouverte au dialogue avec son ex-mari au point qu' « *elle, qui ne voulait pas parler, parle pour sortir de la gêne*⁸⁶. » Il est intéressant de remarquer cette réflexion sur le langage : elle ne veut pas parler d'eux, mais elle accepte de parler pour sortir de la gêne.

Ce même processus peut être rapproché des théories développées par la psychanalyse freudienne qui traite les réactions du corps lorsqu'un sujet réprime ses émotions. Nous

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 9.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Op. cit.*, p. 11.

⁸² *Op. cit.*, p. 12.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

pouvons retrouver dans le texte des exemples de ce genre de comportement quand les personnages, au lieu d'extérioriser leur pensée, se taisent. Il en résulte une réaction du corps par des mouvements involontaires et machinaux :

Ils se taisent. Elle dit à voix basse :
ELLE : Quelle bêtise...
LUI : Quoi ?
ELLE, *se reprend* : Non. C'est vrai. C'est... machinal...
[...]
*Elle a un mouvement involontaire*⁸⁷.

Anne-Marie Roche expérimente de cette manière la réaction involontaire de son corps qui, comme théorisé par les études psychanalytiques de Sigmund Freud (1856-1939) réagit à la censure du langage par ses propres moyens⁸⁸. Les mouvements du corps ne sont pas dissociés de notre pensée : le corps parle du malaise ressenti par la femme et, plus en général, du malaise de l'ex couple. « *Elle se relève. Ils ne savent plus quelle contenance prendre. La banalité des propos doit être « appuyée*⁸⁹ ». Ils ne savent pas comment se parler, comment se mouvoir, quel son devrait prendre leur rencontre. Les deux personnages sont bloqués dans cette tension qui n'arrive pas à s'exprimer, à se relâcher, et qui garde comprimée en eux toute chose :

*Elle se lève de son fauteuil, fait quelques pas dans la pièce. Il n'est pas surpris qu'elle bouge, qu'elle ne puisse pas rester en place. Tandis qu'elle est debout il ose encore plus*⁹⁰.

Michel Nollet n'est pas étonné par l'agitation de son ex-femme, il connaît son corps à elle et ses mouvements : il sait ce qu'elle ressent depuis sa manière de se tenir dans la pièce. Et alors, pendant qu'elle est debout il cherche à aller plus loin, il cherche à travers l'observation de son corps à comprendre le bon mouvement à faire pour gagner la confiance, la parole sincère, la mélodie harmonieuse qui a du mal à sortir. Mais plus que nous avançons dans la lecture, plus que nous percevons la possibilité d'un déclic. Par exemple, à un certain moment nous pouvons lire : « *Silence. Ils changent de place. Les propos changent de sens*⁹¹. » Il est intéressant de remarquer le lien qu'établit la didascalie entre le déplacement physique des personnages et le déplacement mental que traduit leur discours. Anne-Marie est fermée et froide, sauf vers la fin de la pièce, quand nous pouvons observer un changement de situation.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 21.

⁸⁸ À ce sujet voir FREUD, Sigmund, *Le Moi et le Ça*, Éditions du Seuil, 2015.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 16.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 15.

Michel Nollet accepte finalement de parler clair avec son ex-femme juste une heure avant qu'ils se séparent pour toujours. Encore une fois, le corps parle avant leurs mots :

LUI : Je ne pourrais même pas m'approcher de vous sans souffrir.

[...]

Il s'approche d'elle. Elle recule.

LUI : Ecoutez, avant que cet autre homme ne vienne nous avons encore un peu de temps...⁹²

Avec son mouvement vers elle, Michel accepte la douleur que son ex-femme, inévitablement, apporte avec elle et aussi de la revivre. Au contraire, Anne-Marie recule. Il est évident que pour elle serait une erreur de redonner vie à cette souffrance et encore plus d'en créer des nouvelles, comme elle dira plus tard : « ce n'est pas la peine de les faire souffrir⁹³ ». Néanmoins, malgré ses efforts pour rester dans sa bulle de rationalité, loin des anciens sentiments, elle se laisse échapper une vérité cachée. Comme écrit Duras : « *elle se trompe sur son intention*⁹⁴ » et lui répond : « Une heure⁹⁵. » Juste après, les mouvements de son corps expriment les sentiments de honte et de regret ressentis après cet aveu involontaire : « *Elle se sépare de lui, s'appuie au mur, se cache presque*⁹⁶. »

De plus, il est intéressant d'observer les réactions du corps des deux protagonistes de la pièce lorsque le monde extérieur essaye d'entrer et de se mêler à leur binôme, afin de le casser. Le monde extérieur est représenté par les nouveaux copains. Ils n'apparaissent jamais sur scène mais ils cassent, avec plusieurs appels au téléphone de la concierge, le temps mythique dans lequel se déroule la rencontre des deux amants. La nouvelle copine de Michel est la première à appeler, juste après ce sera le tour du copain d'Anne-Marie. Dans les deux cas, la situation est la même : « *Tout à coup l'hôtel désert résonne d'une sonnerie téléphonique continue. Ils ne bougent plus*⁹⁷. » Anne-Marie Roche et Michel Nollet, qui semblent être seuls dans cet espace emblématique de leur passé d'amants, entendent la sonnerie du téléphone et ils restent immobiles. Cette image nous rappelle le thème de la chasse, notamment exploité dans la littérature pastorale. En effet, les deux amants comme deux proies, sentent le péril et comme des animaux braqués restent immobiles. Puis, après un moment d'hésitation, Michel Nollet se décide à répondre, toujours en regardant Anne-Marie :

⁹² *Op. cit.*, p. 35.

⁹³ *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 30.

La vieille dame savait qu'ils étaient là tous les deux.
VIELLE DAME, *elle appelle, gênée* : Monsieur Nollet...
Michel Nollet *hésite*.
LUI, *à la vieille dame* : Oui, je suis là !
*Il va vers le téléphone. Il essaie de maîtriser son émotion. Il regard Anne-Marie. Il répond en la regardant. Sa voix est presque naturelle*⁹⁸.

Il faut souligner la manière dont Duras caractérise la voix de Monsieur Nollet, « presque naturelle », ce qui met en évidence qu'elle ne l'est certainement pas. Et aussi l'attitude de la vieille dame qui sait que les deux ont bien entendu et qui est évidemment gênée par son inconfortable position d'ambassadrice entre les deux dimensions des couples.

Peu après, quand le copain d'Anne-Marie appellera, la situation de la chasse est à nouveau mise en place. Cette fois-ci est Duras même à utiliser, dans sa longue didascalie, le verbe « pourchasser », qui vient renforcer cet imaginaire :

*Et encore une fois la sonnerie du téléphone retentit. Ils esquissent un mouvement de fuite. Puis ils restèrent debout, immobiles. Il faudrait que se dégage l'impression qu'ils sont pourchassés, qu'ils ne peuvent pas revenir en arrière sans provoquer, encore une fois, de la souffrance et du désespoir ici ou là, qu'ils le savent*⁹⁹.

Comme nous pouvons observer, plusieurs termes du braconnage sont ici présents. Grâce aux mouvements de fuite qu'ils esquissent et à leur immobilité une fois le danger perçu, nous pouvons encore rapprocher les deux amants des animaux chassés. De plus, en utilisant le verbe « pourchasser » Duras rend claire sa volonté de créer un imaginaire qui simule la situation d'une partie de chasse. Anne-Marie Roche se montre faible et cède à son chasseur lorsque, avec un cri, elle se dévoile et l'invite à venir la chercher :

Un silence. Elle crie tout à coup :
ELLE : Jacques...
VOIX D'HOMME : Qu'est-ce qu'il y a ?
ELLE, *se reprend* : Viens¹⁰⁰.

À la fin, désormais repérés, perdu tout espoir d'une réconciliation, Michel l'invite à aller attendre dehors l'homme qui viendra la chercher. Elle accepte « *avec une docilité qui évoque d'autres circonstances*¹⁰¹ ». Alors leur dernier contact a lieu lorsqu' « *il la prend par*

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 31.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 38.

*le bras et la mène jusqu'à la porte de l'hôtel*¹⁰². » Puis Anne-Marie sort et Michel « *reste debout, immobile, devant la porte*¹⁰³ ». Ils se sont rendus.

Dans ce paragraphe, 1.3.1 *La Musica* : incompréhension, silence et immobilité, la plupart des citations prises en soutien de notre argumentaire sont des didascalies et pas des dialogues directs. Effectivement, la raison demeure dans le sens profond de ce que nous sommes en train d'avancer : il est impossible d'obtenir du dialogue le vrai sens de la parole. Il faut alors s'appuyer sur les nombreuses indications de l'auteur, qui intervient à plusieurs reprises pour informer le lecteur – et l'acteur – du vrai sens à donner aux mots. L'auteur seul détient la connaissance de la véritable signification des mots prononcés et il essaye de la faire ressortir à travers les didascalies. Comme quand Duras écrit : « *Très désinvolte, faux*¹⁰⁴. » Ou : « *Ils ne pensent évidemment pas à ce qu'ils disent*¹⁰⁵. » Et encore nombreux sont les exemples que nous avons eu l'occasion de montrer avant, dans ce sous-chapitre.

Pour conclure, nous avons essayé de montrer un lien entre l'incompréhension linguistique, l'absence de musique et l'immobilité du corps. Nous avons constaté que la difficulté des mouvements et la rigidité du corps se lient au manque de sincérité du dialogue, riche en mots qui ne sont pas dits et en émotions réprimées. Conséquence immédiate de l'incompréhension est l'absence de musique. L'incommunicabilité règne inévitablement dans la pièce, là où les trois langages qui devraient être exploités pour la compréhension sont soumis au silence.

1.3.2 Les corps dansants dans *India Song*

Nous allons étudier maintenant dans quelle manière se réalise dans *India Song* la communion entre les trois types de langage (parole, musique, corps) que nous avons identifié dans la pièce *La Musica*. Les interrogatifs de départ sont : quel espace est laissé au corps ? Comment s'exprime-t-il ? Dans quel rapport se positionne-t-il avec le langage et la musique ? Nous allons utiliser comme matière d'étude et le texte écrit par Duras et sa réalisation cinématographique. Il faut bien préciser qu'au-dessous du titre l'auteur note une indication générique assez originale en écrivant « *texte théâtre film* ». Le caractère hybride de cette œuvre offre un large éventail de point d'observation et d'analyse qui permettent de creuser le mode de travail de Marguerite Duras.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 30.

Celui d'*India Song* n'est pas un cas isolé. En effet, nombreux sont les travaux de Duras qui ne portent pas d'indication de genre ou qui s'étendent sur différents genres. Entre autres, c'est le cas de *Détruire dit-elle* (texte, film), *Natalie Granger* (texte, film), *La Femme du Gange* (texte, film), *Le Navire Night* (texte, film, pièce de théâtre) et *Le Camion* (texte, film). Nous pouvons regrouper en une dizaine d'années la période hybride de Duras, de 1969 avec *Détruire dit-elle*, qui ne porte pas d'indication de genre, jusqu'à 1981-1982 avec *L'Homme Atlantique* qui devient un film et un roman¹⁰⁶.

Il faut bien préciser que les deux autres textes analysés, *Moderato Cantabile* et *La Musica*, bénéficient aussi d'une version cinématographique. Néanmoins nous ne jugeons pas pertinent de les prendre en considération dans notre étude étant donné que le film *Moderato Cantabile* (1960) n'a pas été réalisé par Marguerite Duras, mais par Peter Brook, acteur, réalisateur, metteur en scène et écrivain britannique. Pour ce qui concerne *La Musica* dans sa réalisation cinématographique de 1967, Duras écrit un nouveau scénario. Ainsi, le texte de la pièce n'est pas vraiment concerné par l'hybridité dont nous avons parlé avant, puisqu'il existe un travail à part entre la pièce et la pellicule cinématographique. Cependant, il est sûr que ce début d'ambiguïté générique nous permet de supposer que Duras se trouvait déjà en route vers l'hybridité qu'elle expérimentera ensuite.

Le film *India Song*, réalisé par Marguerite Duras, est sorti en 1975, adapté de la pièce théâtrale ayant le même titre, mise en scène deux ans auparavant. Dans ce film le spectateur peut profiter de la bande-son spécifiquement composée par Carlos d'Alessio (1935-1992), un musicien d'origine argentine souvent impliqué dans la réalisation des musiques pour les travaux de Duras. Il est intéressant de lire, dans les remarques générales qui précèdent le texte, que la chanson principale qui porte le même nom que la pièce n'existait pas encore quand Duras écrit en 1972 : « L'air intitulé *India Song*, à notre connaissance, n'existe pas encore. Lorsqu'il sera composé, il vaudra pour toutes les représentations d'*India Song*, en France et ailleurs¹⁰⁷. » La richesse de cette bande-son plonge rapidement le spectateur dans un univers musical assez original : à partir de l'ancestral chant laotien qui accompagne les titres du début, en passant par le classicisme du piano de la mélodie *India Song*, jusqu'aux cris de la mendicante qui résonnent comme une litanie ; et encore, nous écoutons *Heure exquise* et la 14^e *Variation* de Beethoven sur un thème de Diabelli.

À l'abondance et à la variété du panorama musical correspondent une multitude de paroles et d'expressions du corps. Grand espace est laissé, par exemple, à la danse. Que peut-

¹⁰⁶ À ce sujet voir LOIGNON, Sylvie, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 72.

¹⁰⁷ DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, p. 1522.

elle représenter dans cet univers des langages ? Comme dans *La Musica* il est intéressant d'étudier la communion qui se crée entre mouvement, parole et musique.

Contrairement à ce qui se passe dans la pièce *La Musica* et conformément à notre argumentaire, les dialogues d'*India Song* sont souvent accompagnés par la musique ; aux mélodies se lie la présence non négligeable des moments de danse. Comme une conséquence, le corps semble avoir un rôle bien important dans cette œuvre, en particulier dans sa réalisation sur la musique en tant que corps dansant. Pour développer telle question nous pensons important de nous appuyer sur certaines notions de la danse qui ressortent du texte de Paul Valéry, *La philosophie de la danse* (1936). L'écrivain, en effet, se pose dans cet écrit en rapport à la danse de la même manière que nous souhaitons nous poser en rapport à la musique :

Mon philosophe, – ou, si vous préférez, l'esprit affligé de la manie interrogante, – se pose devant la danse ses questions accoutumées. Il applique ses *pourquoi* et ses *comment* ; ses instruments ordinaires d'élucidation, qui sont les moyens de son art à lui ; et il essaye de substituer, comme vous venez de vous en apercevoir, à l'expression immédiate et expédiente des choses, des formules plus ou moins bizarres qui lui permettent de rattacher ce gracieux fait : la Danse, à l'ensemble de ce qu'il sait, ou croit savoir¹⁰⁸.

Sa position lui permet d'explorer un domaine à lui étranger et de s'en emparer par les moyens qu'il possède. D'une certaine manière, dans notre étude, nous allons effectuer la même démarche en rapport à la musique. C'est à travers le questionnement que nous allons nous approprier de l'inconnu, en le rattachant à ce qui nous est plus familier. Ainsi Paul Valéry définit la danse dans son texte, à partir de ce que tout être humain a en commun: la vie, le corps :

C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique¹⁰⁹.

Grâce au point de vue qui nous est offert par Paul Valéry, nous pouvons rapprocher la danse de la musique. La temporalité suspendue propre au moment dansant, nous pouvons la constater aussi dans le moment musical. De même il met en relief dans son texte le caractère éphémère propre de la danse, qui est énergie puissante dans l'immédiat :

¹⁰⁸ VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse » (1938), in *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, 1957, p. 1397.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 1319.

Il lui apparaît que cette personne qui danse s'enferme, en quelque sorte, dans une durée qu'elle engendre, une durée toute faite d'énergie actuelle, toute faite de rien qui puisse durer¹¹⁰.

Cette définition de la danse nous fait immédiatement penser à un célèbre texte de Jean-Paul Sartre, *La Nausée* (1938). Dans le livre, Sartre parle de l'expérience d'Antoine Roquentin, son personnage, avec la musique. Il est obsédé par un morceau de jazz, *Some of these days*, probablement chanté par Ethel Waters, une chanteuse d'origine africaine. Nous pouvons comparer les impressions des deux auteurs et y retrouver des sensations qui se ressemblent :

Quelques secondes encore et la Négresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique : rien ne peut l'interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé ; elle cessera d'elle-même, par ordre. La durée, le temps de la musique ainsi que celui de la danse se constitue d'énergie éphémère¹¹¹.

Valéry et Sartre se retrouvent ainsi dans la même sensation. Entre danse et musique passe une essence existentielle qui serait de la même nature : l'énergie actuelle et éphémère dans l'instant présente. Cette énergie puissante et transitoire qui relie les deux arts imprègne *India Song*. De plus, nous pouvons observer une nuance érotique qui ressort de cette énergie, presque une inévitable infidélité liée au moment de la danse. Dans le texte, nous lisons qu'Anne-Marie Stretter revient sur scène accompagnée par le Jeune Attaché, puis qu'elle se laisse vite emporter par la danse avec l'homme de Lahore :

Voici que du côté droit de la pièce, l'homme de Lahore surgit. Il est bouleversé, il vient vers elle. S'arrête. S'incline. Blême. Le Jeune Attaché a un geste vers Anne-Marie Stretter comme pour l'empêcher d'accepter. Anne-Marie Stretter hésite mais à peine, puis accepte de danser avec l'homme de Lahore. [...] Le Vice-consul et Anne-Marie Stretter dansent d'abord sur la scène. Le Jeune Attaché les regarde¹¹².

Cette situation triangulaire de tension érotique emportée par la danse est identifiable aussi dans *La Musica* lorsqu'Anne-Marie Roche raconte à son ex-mari des joyeuses soirées dans les boîtes de Saint-Germain-des-Prés. Elle cachait à son mari les sorties pour danser et elle avoue à ce moment de la pièce qu'en rentrant d'une soirée elle l'avait trahi avec un homme rencontré quelques jours auparavant :

LUI, *brutal* : D'où venez-vous ?

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 1396.

¹¹¹ SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 2015, p. 41.

¹¹² DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1581.

ELLE : D'une boîte de nuit de Saint-Germain-des-Prés. (*Un temps.*) Ça non plus, vous ne le saviez pas, n'est-ce pas ?

LUI : Non.

ELLE : Je dansais quelquefois... vous ne dansiez pas... ça me manquait, je croyais que ça me manquait beaucoup¹¹³.

La trahison, la rupture du couple, le triangle sont des thématiques chères à Duras. Nous pouvons créer une correspondance entre la dimension triangulaire qu'elle trace entre ses personnages et celle qui lie amour, souffrance et musique. Nous pouvons affirmer que l'amour, la souffrance et la musique sont souvent ressemblées par Duras dans la même danse macabre. Amour comme essence de toute chose, qui ne peut pas exister sans souffrance ; les deux deviennent raison d'exister de la musique. Encore un triptyque inséparable dans l'univers créatif de Duras.

Cette célèbre douleur qui s'attache à la musique¹¹⁴, pourrait faire penser à un sentiment négatif, de mépris. Inévitable à ce moment de rapprocher cette hypothèse du texte de Pascal Quignard, *La haine de la musique*. « La musique fait mal¹¹⁵ », affirme Quignard dans son livre. L'écrivain propose une vision de la musique assez originale : il en met en relief le caractère négatif, le côté maladif, haïssable. Il remarque la présence d'une sorte de haine qui se lie à la musique, une méchanceté qu'elle engendre. Il perçoit le pouvoir de séduction de la musique comme une agression et une oppression, tant qu'il écrit « La musique depuis la Seconde Guerre mondiale est devenu un son non désiré, une *noise*, pour reprendre un ancien mot de notre langue¹¹⁶. »

Au contraire, jamais la haine n'entre dans le système musical de Duras. Cette danse macabre jouée entre l'amour, la souffrance et la musique semble prendre une allure tout à fait naturelle, comme si l'une ne pouvait pas exister sans l'autre. Ainsi, l'amour ne peut pas exister sans souffrance, de même la musique sans les deux. Effectivement, nous avons l'impression dans les écrits de Duras que l'existence de l'un des trois éléments doit son être aux autres. La haine, antinomie de l'amour, est un sentiment négatif et trop fort pour qu'il puisse trouver sa place dans l'imaginaire de Duras. La musique demeure toujours quelque chose de beau, qui naît de l'amour et qui comprend la souffrance, mais qui ne peut pas envisager la haine.

Ainsi, nous ne trouvons pas un rejet, mais plutôt un dialogue entre les personnages et la musique, accru par la présence sur scène d'un piano, comme analysé dans le premier

¹¹³ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p. 25.

¹¹⁴ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1574. Comme cité dans le premier chapitre de cette étude, Anne-Marie Stretter affirme : « Une certaine douleur... s'attache à la musique... »

¹¹⁵ QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Paris : Gallimard, 1996, p. 218.

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 252.

chapitre. Pour revenir plus précisément sur les mouvements du corps, nous voulons souligner certains moments du texte qui nous semblent importants concernant la thématique. Nombreux sont les déplacements vers la musique. Le piano participe au jeu de séduction conduit par Anne-Marie Stretter. Nous lisons : « Michael Richardson va vers le piano. [...]. Dehors le Vice-consul regarde. Michel Richardson joue. Il joue la 14^e Variation de Beethoven-Diabelli. [...]. Il joue du piano, il les regarde¹¹⁷. » Sur scène Anne-Marie Stretter et le Jeune Attaché qui dansent sur la 14^e Variation ; le Jeune Attaché « enlace son corps nu sous le peignoir. [...]. Ils s'embrassent. Longuement¹¹⁸. » Dans ce temps, tout le monde les regarde.

C'est autour du piano que nous observons, donc, le déroulement des actions des personnages. Toutefois il faut prendre en considération aussi les nombreux moments d'immobilité, mais une immobilité différente de celle de *La Musica*. Dans *La Musica* l'immobilité est propre des corps et de la musique, immobile dans son absence. Au contraire, dans *India Song*, l'immobilité est autour, semble être complice de la musique. En effet, la musique se détache et dans l'immobilité de toute chose elle trace sa route, actrice à part de la scène :

Le Jeune Attaché lâche violemment Anne-Marie Stretter, il s'éloigne d'elle, il va en titubant vers le piano, s'y accoude, la tête entre ses mains. Musique de Beethoven toujours : Michael Richardson ne cesse pas de jouer. Immobilité. Autour, la musique. Le Jeune Attaché reste accoudé au piano dans la pose même du désespoir, immobile¹¹⁹.

Le désespoir sur le piano et l'immobilité : tout le reste n'est que de la musique. La fixité de la scène contraste avec la puissance de la musique qui se lève en l'air insouciant et qui envahit l'espace. Elle se fait place sur scène et gagne son rôle de soliste. Cela nous rappelle la musique qui sort des doigts de l'enfant de *Moderato* et qui se lève en l'air contre tout autre bruit, comme analysé dans le premier chapitre de cette étude.

La question de l'immobilité et de la puissance de la musique semble résumer métaphoriquement l'histoire même d'*India Song*, ainsi définie par Duras : « L'histoire est une histoire d'amour immobilisée dans la culminance de la passion¹²⁰. » Enfin, un extrait des notes de Duras sur *India Song* confirme notre intuition sur le lien entre l'histoire et le corps qui la raconte :

¹¹⁷ DURAS, Marguerite, *India Song*, pp. 1612-1613.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 1613.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 1617.

Comme si la seule mémoire de cette histoire était cet amour-là qui coule de source d'un corps exsangue, criblé de trous. [...]. La mise en scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir *entre cet amour et son corps* : l'empêchement même à toute *narration*¹²¹.

L'amour, le désespoir, ce corps exsangue, criblé de trous, nous renvoie au meurtre de la femme par son amoureux dans le café de *Moderato Cantabile*. Néanmoins, l'œuvre n'a pas trouvé grand espace dans ce chapitre étant donné que la présence du corps n'est pas strictement liée à la problématique traitée. Ce corps qui ressort de l'écrit est bien présent mais, par rapport aux deux autres œuvres, il a moins d'impact dans le dialogue avec le système musical et linguistique. Raison pour laquelle, même si toujours présent à l'esprit, il n'a pas fait l'objet d'étude d'un sous-chapitre à part entière.

En conclusion, dans ce troisième chapitre, conclusif de la première partie, nous avons étudié la présence du corps dans *La Musica* et dans *India Song*. Nous pensons important de donner du relief à ce troisième type de langage, que nous pouvons définir comme corporel. En effet, l'étude du corps nous a permis d'approfondir notre recherche sur la présence de la musique dans les œuvres de Duras et sa relation avec le système linguistique.

Nous avons observé que dans la pièce *La Musica* le corps joue un rôle décisif étant donné qu'il se lie comme partie intégrante de la narration du récit. Il participe tout à fait à la communication entre les personnages, mise en crise par le langage. Nous avons, ainsi, constaté une remarquable difficulté de compréhension parallèlement dans le système linguistique et musical : à l'absence d'une parole sincère équivaut l'absence de musique. Dans cette situation d'incompréhension statique, le corps se manifeste souvent comme immobile, contraint, raide. À la fois, il semble aussi vouloir résoudre l'incompréhension par des mouvements involontaires, ou encore il répond avec des mouvements propres de la chasse quand il se sent mis en péril par des agents extérieurs.

De même, dans *India Song*, le corps participe au récit et il entre en communication avec le système linguistique et musical. Dans ce cas, nous avons établi une correspondance entre la danse et la musique : à l'aide de Paul Valéry et Jean-Paul Sartre nous avons pu identifier la même énergie puissante et éphémère, matière qui constitue les deux arts. Ensuite, nous avons étudié dans l'œuvre la présence des corps dansants capturés dans un jeu de séduction amoureuse et musicale. Ainsi, nous pouvons définitivement passer à la deuxième partie de l'étude, où nous allons effectuer l'analyse des manières de création de Duras, toujours en gardant la ligne comparative entre le système linguistique et musical.

¹²¹ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1620.

Partie 2

L'écriture, entre destruction et harmonie

2.1 Le « style Duras »

Pourquoi est-il important de s'attarder, maintenant, à parler du style de Duras ? La réponse nous renvoie, encore une fois, à la musique. Pour avancer dans cette étude autour des sons et du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras, il est nécessaire d'analyser son style afin de voir comment la composante sonore entre dans l'écriture et dans le texte.

D'abord, il faut clarifier ce qu'est le « style Duras ». Les guillemets sont ici utilisés pour souligner l'ambiguïté de cette expression. Existe-t-il un « style Duras » ? Dans ce chapitre, il sera question de trouver une réponse à cette interrogation. On pourrait presque affirmer que plusieurs styles Duras existent. En effet, en lisant l'œuvre de cette artiste multidisciplinaire, nous avons l'impression qu'il n'existe pas un seul style Duras, mais des styles Duras, qui changent et qui se succèdent au fur et à mesure qu'on avance dans son œuvre artistique.

Toutefois, ces différents styles peuvent être regroupés dans un iconique « style Duras », qui dénote l'écrivain dans sa toute particulière manière créatrice qui parcourt sa vie entière. En effet, on ne peut pas négliger la présence d'une marque inimitable dans les créations de Marguerite Duras. Comme la trace d'une *musica*, d'un air, qui commence métaphoriquement à jouer dans notre esprit chaque fois qu'on lit, regarde ou écoute une de ses œuvres.

Avant d'étudier le style de Duras et sa théorisation, il est intéressant de voir ce que l'écrivaine, elle-même, dit à ce sujet. Nous apprenons depuis un entretien avec Bernard Pivot, pendant la célèbre émission *Apostrophes* du 28 septembre 1984, que sa manière de travailler et son style viennent du fait qu'elle ne s'y intéresse guère :

B. P. – Comment ça, vous ne vous en occupez pas ?

M. D. – Du style, je ne m'en occupe pas, dans le livre. Je dis les choses comme elles... elles arrivent sur moi¹²².

L'entretien tournait autour du livre *L'Amant* (1984), publié cette même année-là. Ainsi, nous savons par voie directe que le style n'intéresse pas Duras – de moins est-ce ce qu'elle affirme, ce qu'elle veut nous faire croire. Duras a souvent prétendu ne pas être intéressée par l'écriture de la belle langue¹²³, mais beaucoup plus par la recherche d'une certaine harmonie du texte. En effet, depuis les brouillons de Marguerite Duras, conservés à

¹²² DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, émission diffusée sur Antenne 2 le 28 septembre 1984, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/CPB84055480>, consulté le 25/06/2018.

¹²³ À ce sujet, voir PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), il est possible d'observer un travail acharné autour des mots dans les textes. Nous allons approfondir la question dans le troisième chapitre de cette partie, 2.3 L'écriture prosodique durassienne.

Ainsi, la recherche que Duras mène dans son écriture met en première place l'écriture même et pas sa théorie. Il n'est pas question d'un travail *sur* la langue, pour aboutir à une perfection narrative ; on dirait plutôt qu'elle travaille *avec* la langue, pour parvenir à quelque chose qui dépasse la simple forme. Il faut, alors, se souvenir de la place privilégiée que Duras réserve à l'immédiateté et à la spontanéité de la pensée qui devient texte : « M. D. – Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin¹²⁴. »

En 1990, Duras confirme à nouveau le rôle marginal de la forme dans sa manière de création, lors d'un entretien pour *Le Magazine littéraire* avec Alette Armel. Manifestement, l'écrivain n'ignore pas les règles de grammaire de la langue française, mais elles ne constituent pas une contrainte absolue et infranchissable. L'écrivain parle d'une parole vivante, libre, qui doit être saisie, vite, en dépit de toute autre chose. Ainsi, elle donne vie à une « littérature d'urgence¹²⁵ » :

A. A. – C'est quoi, du Duras ?

M. D. – C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence¹²⁶ ».

Ce sentiment d'urgence caractérise une bonne partie de la production durassienne. Notamment, le roman qui l'a rendue tant célèbre, *L'Amant*. Dans le même entretien du 28 septembre 1984, pour l'émission *Apostrophes*, Marguerite Duras rejette immédiatement la tentative de Bernard Pivot de relier son écriture à un style. Avec sa délicate fermeté, elle renie la présence d'un style et elle insiste sur l'immédiateté de la parole, sur l'urgence de l'histoire :

B. P. – Au fond, vous l'avez écrit ce livre avec un sentiment d'urgence...

M. D. – Oui, c'était l'histoire qui était urgente.

B. P. – Oui, mais le style aussi puisque vous dites...

M. D. – Non, mais l'histoire appelait de façon urgente d'être écrite, c'est comme ça que je l'ai ressentie¹²⁷.

¹²⁴ DURAS, Marguerite, GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, p. 13.

¹²⁵ DURAS, Marguerite, entretien avec A. Armel, *Le Magazine littéraire*, 1990, n° 276, p. 20.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *op. cit.*

En réalité, l'histoire de *L'Amant* n'est pas un cas isolé. Cette urgence est un sentiment plutôt répandu dans la littérature de l'époque. Il est ressenti par d'autres écrivains qui se livrent à une écriture prétendument non travaillée, spontanée ou neutre, qui caractérise le moment historique de l'après-guerre. Nous prenons l'exemple de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), qui revalorise une littérature du parler spontané, de même que Raymond Queneau (1903-1976) ; et celui d'Albert Camus (1913-1960) qui devient le modèle d'une écriture neutre avec son célèbre roman de 1942, *L'Étranger* :

Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas¹²⁸.

Comme Barthes avance dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Camus introduit une écriture de la neutralité qui serait « indicative, ou si l'on veut amodale¹²⁹ ». Dans ce cas, la forme est un accessoire futile dont on peut se passer, étant donné que ces formalités stylistiques (dérivantes des Belles-Lettres) n'appartiennent pas au moment historique actuel. Alors, il écrit, « Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langues vivantes et du langage littéraire proprement dit¹³⁰. » Pour Barthes, il faut franchir le rigide cadre de la Littérature par le biais d'une langue *zéro*, c'est-à-dire non engagée socialement ni historiquement, découpée de toute chose. Ainsi, la temporalité joue un rôle décisif dans le débat autour du style :

L'instrument formel [...] perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire¹³¹.

Enfin, la solution de Barthes serait de « [...] créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage¹³². » Et Camus y parvient – de moins provisoirement¹³³ – avec ses paroles transparentes qui lui permettent d'atteindre le « style de

¹²⁸ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1972, p. 60.

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 59.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 60.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Op. cit.*, p. 59.

¹³³ Barthes écrit aussi : « Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, [...] une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. » *Op. cit.*, p. 61.

l'absence qui est presque une absence idéale du style¹³⁴ ». Barthes conclut ses réflexions en réaffirmant l'importance d'une écriture neutre et d'un langage épuré pour atteindre l'honnête du propos :

Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme¹³⁵.

Ainsi, nous observons que Duras se joint aux courants esthétiques de son époque. Elle se laisse influencer par les écrivains du XX^e siècle, qu'on pourrait globalement identifier par la marque d'une certaine méfiance à l'égard de la langue. Pour ce qui concerne les textes de Duras, cette méfiance se concrétise, parfois, par une écriture très épurée, brève, comme dans *Moderato Cantabile*. Parfois, par une syntaxe du noir et blanc ; notamment dans les pièces, là où des mots en encre noire sont posés, sur une feuille blanche, éloignés et apparemment déliés les uns des autres. Tantôt par une écriture vocale, notamment dans *La Musica* et dans *India Song*, ou par une « écriture du non-écrit¹³⁶ ».

Les tentatives pour réinventer le langage sont nombreuses et témoignent d'un grand travail de Duras sur l'écrit. Il s'agit bien d'une recherche, à travers la langue, que l'écrivaine conduit et qui évolue avec son œuvre. En particulier, Duras semble chercher une route pour le dépassement du genre littéraire et de la Littérature même. Notamment, la notion de « mot-trou¹³⁷ », qu'elle introduit dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, souligne la volonté d'établir un passage, une ouverture dans le langage vers un espace nouveau. Ainsi, elle s'approche de l'idée de Barthes d'une écriture qui dépasserait la Littérature :

C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. [...] ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage¹³⁸ [...].

Même si, pendant les dernières années de sa vie, Duras parlera de son écriture, notamment dans les ouvrages tardifs comme dans *La vie matérielle* (1987) ou *Écrire* (1993),

¹³⁴ *Op. cit.* p. 60.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 71.

¹³⁷ DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, pp. 308-309.

¹³⁸ *Ibidem.*

ses paroles ne semblent pas clarifier les doutes autour de son mode de créer. On a l'impression que la définition de « style Duras » demeure en partie insaisissable. Ce qui crée paradoxe, tellement ce style ressort évident lorsqu'on se trouve face à une œuvre de l'écrivain. Ainsi, la musique imperceptible dissimulée sous les mots durassiens donne vie à ce magnétisme inimitable, dont parle Bernard Pivot¹³⁹, marque d'une écriture énigmatique qui mérite d'être étudiée.

2.2 De l'écriture brève à la destruction de l'écrit

2.2.1 *Moderato Cantabile* : discours direct et thématization de la voix

Moderato Cantabile marque une nette distinction entre les romans de Duras. Pas seulement pour le changement d'éditeur, il sera publié aux Éditions de Minuit et pas chez Gallimard comme ceux d'avant. Aussi parce qu'il se propose comme un roman de rupture avec la tradition :

À partir de *Moderato Cantabile*, l'entreprise narrative durassienne propose une formulation originale du procès instruit au long des années 1950-1960 contre le roman réaliste et la psychologie romanesque hérités du XIX^e siècle¹⁴⁰.

Comme explique Gilles Philippe, *Moderato Cantabile* s'oppose au roman du XIX^e siècle, notamment centré sur le réalisme et la psychologie du personnage. Contrairement à cette tradition romanesque, Duras développe un roman où rien ne se passe ; elle arrive à écrire l'absence du récit. Dans l'histoire, un seul événement a effectivement lieu, le meurtre passionnel dans le café du boulevard de la Mer, au tout début du livre. Pour le reste, le texte se compose d'échanges dialogiques, entre Anne Desbaresdes et Monsieur Chauvin, qui alternent avec des brefs moments narratologiques. Le discours direct domine la matière narrative du roman :

Si Marguerite Duras en vient à récuser, avec son époque, l'idée d'un récit qui suit de façon cohérente le développement chronologique d'un drame, elle cherche peut-être d'abord à apporter des solutions nouvelles au problème posé par la démonétisation de la notion de personnage¹⁴¹.

D'après Gilles Philippe, Duras cherche des solutions nouvelles au manque d'épaisseur psychologique des personnages, au manque d'identité. On peut remarquer l'utilisation du

¹³⁹ DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *op. cit.*

¹⁴⁰ PHILIPPE, Gilles, *Le français, dernier des langages. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, 2010, pp. 77-78.

¹⁴¹ *Ibidem.*

terme « démonétisation », transféré dans le contexte littéraire, pour souligner la crise du personnage, la destruction de sa réputation – entre guillemets – qui caractérise la période. Ainsi, un outil résolutoire pourrait être identifié dans le discours direct de *Moderato*. Grâce à cette forme discursive, Duras abouti à écrire un roman qui s’oppose en partie à la tradition, où les événements de la narration n’abondent pas, mais quelque chose se passe quand même. Ce qui se passe est un dialogue très particulier entre les personnages, qui sont vaguement définissables par leurs mots. Souvent dépaysant, le dialogue ne permet pas au lecteur d’arriver quelque part, tant que le livre semble se terminer sans avoir vraiment commencé. Nous portons en exemple un bref aperçu d’un échange entre Anne Desbaresdes et Monsieur Chauvin, vers la fin de l’histoire :

- Le temps, dit-il.
- Il faut beaucoup, beaucoup de temps ?
- Je crois, beaucoup. Mais je ne sais rien. – Il ajouta tout bas : Je ne sais rien, comme vous. Rien.
- [...]
- Elle ne parlera plus jamais, dit-elle.
- Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu’un qu’elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire autrement que de dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau, elle dira il fait beau. Ça recommencera.
- Non.
- C’est comme vous désirez le croire, ça n’a pas d’importance¹⁴².

Duras semble rester à la superficie des personnages : elle dit en ne disant pas. L’écriture brève qui caractérise le roman ressort bien des dialogues, où les phrases courtes se succèdent au rythme d’une ponctuation pressante qui permet la suppression des subordonnées. Cette sobriété du style, qui caractérise l’écriture de la vocalité, montre l’ambition de certains écrivains du XX^e siècle de simplifier les choses pour mieux les comprendre. Ainsi, Gilles Philippe fait remonter la naissance de l’écriture de la vocalité à Céline :

Le plus grand, le dernier, des écrivains de l’oralité était d’abord le plus grand, et le premier, des romanciers de la vocalité, et l’opposition facile à établir entre *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* confirme que l’on est clairement en train de changer de modèle dans le rapport entre langue littéraire et langue parlée¹⁴³.

Il ne s’agit plus de traiter l’oralité du langage, mais bien la question vocale, la voix de l’écrit. Duras accueille largement cette nouvelle manière de création. À partir de *Moderato Cantabile*, qu’on pourrait définir comme un livre dialogique, l’écriture de la vocalité évoluera

¹⁴² DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 122-123.

¹⁴³ PHILIPPE, Gilles, « Langue littéraire et langue parlée », *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, G. Philippe et J. Piat éd., Paris, Fayard, 2009, p. 77.

dans différentes œuvres, du théâtre au cinéma, notamment dans les deux autres œuvres du corpus étudié, *La Musica* et *India Song*.

Conforme à l'écriture de la vocalité, une autre remarquable particularité qui mérite d'être étudiée est la thématique de la voix, c'est-à-dire que la voix devient un thème du récit. Nous avons emprunté le terme « thématique » à Sandrine Vaudrey-Luigi qui, dans le livre *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, traite l'importance de la voix dans l'œuvre de Duras. Elle précise que la thématique ne prend pas la même ampleur que dans les travaux de Samuel Beckett (1906-1989) ou de Robert Pinget (1919-1997) mais, dans l'esprit de ces écrivains du XXe siècle, Duras s'intéresse beaucoup à la voix dans son rapport à l'écriture. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre II de la première partie, « La musique métaphorique », les voix envahissent la scène de *La Musica* et d'*India Song*, avec une telle importance qu'elles se substituent les personnages sur le plateau. Or, Sandrine Vaudrey-Luigi pose son attention sur l'aspect stylistique de la voix dans les romans de Duras. Elle prend comme exemple *Les Yeux bleus cheveux noirs* de 1986, où nous pouvons observer que la voix continue à hanter l'écrivain et devient une thématique de l'écriture. « Il aime sa voix, il le lui dit, il n'écoute pas toujours quand on parle, mais elle, si, il écoute toujours sa voix. C'est sa voix qui a fait qu'il lui a demandé de venir dans la chambre¹⁴⁴. »

La voix ne devient pas seulement thème de la parole, mais elle assume aussi un rôle moteur dans l'histoire et elle revêt la même importance que le lexique dans l'imaginaire durassien. Cette voix agit, elle permet à la narration d'exister, d'avancer. De même, dans *La Pluie d'été* (1990), la voix gagne une position d'importance remarquable :

C'était toujours inattendu ce qu'elle racontait. Ça s'était passé loin. Ça avait l'air de rien. Et pourtant ça se retenait pour toujours. Les mots autant que l'histoire. La voix autant que les mots¹⁴⁵.

Dans cette optique, il est possible de rapprocher des romans qui sont très éloignés du point de vue chronologique et/ou du sujet. Par exemple, on peut retrouver la thématique de la voix dans *Le Ravissement* : « Tout à coup voici leurs voix entrelacées, tendres, dans la dilution nocturne, d'une féminité pareillement rejointe en moi¹⁴⁶. » Dans *Le Vice-consul* (1966) : « Sa voix est très douce, la pointe d'une aiguille qui ne fait pas mal¹⁴⁷ [...] ». Dans

¹⁴⁴ DURAS, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 40.

¹⁴⁵ DURAS, Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, POL, 1990, p. 46.

¹⁴⁶ DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 333.

¹⁴⁷ DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 154.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas (1962) : « Sa voix s'effémina subitement, elle sortit d'un puits de douceur¹⁴⁸. » Ainsi que dans *L'Amant* :

Le frère répond à la mère, il lui dit qu'elle a raison de battre l'enfant, sa voix est feutrée, intime, caressante, il lui dit qu'il leur faut savoir la vérité, à n'importe quel prix, il leur faut savoir pour empêcher que cette fille ne se perde, pour empêcher que la mère en soit désespérée¹⁴⁹.

De même, on remarque une attention particulière réservée à la thématique de la voix dans *Moderato Cantabile*. Ainsi, nous avons deux champs possibles d'analyse du discours : celui du discours direct, comme nous avons vu dans un premier temps, et celui de la parole rapportée ou narrative. Depuis l'étude du texte, on constate que Duras s'attarde sur la caractérisation de la voix à travers différents adjectifs et qu'elle met en relief le grain de la voix : « L'enfant, à la tendresse de cette voix-là, ne résistait pas encore¹⁵⁰. » La question du timbre, aussi est une des plus chères à l'écrivain. Elle imagine la possibilité d'une surdité de la voix : « Sa voix était posée sans timbre, une voix de sourd¹⁵¹. »

À partir de *Moderato Cantabile*, l'intérêt et l'inquiétude autour du thème de la voix ne quitteront jamais Marguerite Duras. Comme nous avons vu, la thématique est présente dans la plupart des œuvres et elle peut être analysée sous différents points de vue. La voix peut être actrice d'un récit et permettre à la narration de se développer (*Les Yeux bleus cheveux noir*) ; parfois elle est connotée positivement, parfois au contraire elle rappelle des souvenirs douloureux (*L'Amant*). D'autre fois, la voix croise la question de la véridicité de la parole et ouvre la problématique de la vérité et du mensonge : « L'idée du vice-consul abusé s'abat, comme la foudre, la voix fausse, les yeux fiévreux, l'aveu terrible : J'ai comme un sentiment pour elle... c'est bête¹⁵²... » Et enfin, la voix se fait pourvoyeuse des langues étrangères :

Les claquements de sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une langue incroyablement étrangère¹⁵³.

En conclusion, l'attention autour de la voix constitue une des plus constantes préoccupations de l'écrivain. Au cours de ses années d'activité artistique, Duras se déplace dans ce champ de recherche afin d'explorer le domaine vocal et mélodique pour aller plus loin

¹⁴⁸ DURAS, Marguerite, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, 2004, p. 81.

¹⁴⁹ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, pp. 73-74.

¹⁵⁰ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 76.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁵² DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, p. 191.

¹⁵³ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, p. 52.

de ce que le texte littéraire ne le permet. Ainsi, elle met en place une nouvelle fascinante solution pour *trouver* la toile du texte.

2.2.2 L'écriture du non-écrit

L'écriture de la vocalité nous amène à parler de l'écriture du non-écrit. Cette expression, qui naît de l'écrivain même, nous semble très particulière et mérite d'être approfondie. Duras utilise cette locution dans *La Mort du jeune aviateur anglais* :

Je ne peux rien dire.
Je ne peux rien écrire.
Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera, une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt¹⁵⁴.

Nous avons déjà traité la question de l'écriture brève, des phrases sans subordonnées, de la simplicité du langage et de la liberté des mots que Duras recherche. En vrai, elle s'exprime au futur, en disant que cela arrivera un jour, mais depuis l'étude de ses textes on observe qu'elle a déjà largement exploité ce champ de recherche linguistique et qu'elle a parfois trouvé ce type d'écriture dans ses travaux.

Ainsi, dans son esprit d'innovatrice de la langue, Duras imagine, peut-être à une plus grande échelle, la prolifération d'une écriture du non-écrit. Ce type d'écriture apparaît nécessaire à l'écrivain quand la douleur se lie à la pensée. Alors, une sorte d'impossibilité de dire, suite à un trauma ou à une dure prise de conscience, empêcherait la voix de l'écrivain. Comme dans le cas de la mort du jeune aviateur, dans les derniers jours de la Guerre, dont elle découvre la tombe à Vauville. C'est pourquoi la voix se tait, elle ne peut plus agir d'aucune manière.

Cette réaction témoigne du rapport conflictuel de l'écrivain avec le langage, mais encore plus avec l'écriture. On perçoit une sorte de limite imposée par la grille des mots que Duras tente de dépasser. Elle écrit, à ce sujet, que les écrivains se soumettent aux règles du livre ce qui provoque une dépersonnalisation de l'écriture :

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. [...] J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. Il y a encore des générations qui font [...] des livres [...] sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement

¹⁵⁴ DURAS, Marguerite, *Écrire*, p. 71.

dit : sans véritable auteur. [...] pas des livres [...] qui disent le deuil noir de toute une vie¹⁵⁵ [...].

L'écriture du non-écrit serait, donc, à la fois une impossibilité de dire la douleur et l'empêchement systématique de s'exprimer grâce à l'écriture, fixée dans ses normes. Dans ce cas, il faudrait décomposer la grille des structures grammaticales pour redonner du souffle aux mots et obtenir une écriture qui fasse transparaître les sentiments. Par conséquent, on pourrait rapprocher l'écriture du non écrit à l'écriture du non-dit, largement exploité dans les échanges dialogiques de *La Musica*. Souvent, pendant ces échanges, il arrive que l'auteur laisse dire des mots à ses personnages qui ne correspondent pas à la vérité des leurs sentiments.

Ainsi, le non-dit et le non-écrit se rejoignent sur la même route vers l'innovation et le dépassement de l'écriture. Une écriture qui dans l'état actuel des choses ne permet pas l'expression sincère. De même, nous pouvons relier la présence abondante de moments de silence à cette même problématique. Ne serait-il pas, le silence, une écriture du non-écrit ? En effet, ils interviennent souvent dans le dialogue entre les deux protagonistes de *La Musica*. Ce qui, dans le texte, se manifeste par une ponctuation récurrente, serrée, qui fait obstacle à l'affluer de la parole :

ELLE : Valérie m'a parlé... d'elle. C'est une femme... très jeune, n'est-ce pas ?

LUI : Oui.

ELLE, *distracte* : Lui, c'est quelqu'un que vous ne connaissez pas... vous ne l'avez jamais rencontré.

LUI : Et...

ELLE, *a compris qu'il lui demandait si elle aime cet homme nouveau* : Oui (*Un temps.*) C'est bien. C'est bien comme ça...

Ils se taisent. Il est de plus en plus tard. Souvenirs, souvenirs...

ELLE, *pénible, lent* : Il faut aller se coucher. Ils attendent pour éteindre.

[...]

Un silence long.

ELLE : Ça ne sert à rien de parler comme ça, il faut aller se coucher¹⁵⁶.

Lenteur, silences, discours pas terminés, difficulté dans l'écrit. Ces mêmes particularités nous pouvons les retrouver dans le script d'*India Song*. En vrai, même la réalisation cinématographique sera objet d'analyse en étant elle-même une écriture du non-écrit. Comme Marguerite Duras l'affirme, dans *Les Yeux verts*, le cinéma ne serait pour elle qu'une manifestation de l'écrit. Cela reconferme sa perception de l'écriture, comme un outil pour expérimenter l'art, la création, à la recherche du sens, à savoir quelque chose de bien plus que ce qu'on peut écrire dans un livre :

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁶ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p. 23.

Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est du cinéma¹⁵⁷.

Il serait restrictif de comprendre par « l'écrit du film », le script cinématographique. De plus, l'écrivain affirme qu'« en principe un script est fait pour un "après". Un texte, non. Ici, quant à moi, c'est le contraire¹⁵⁸. » Ce serait donc plutôt le texte qui trouve une suite, alors que le script ne voit pas forcément son « après » dans le cinéma.

Toutefois, elle nous autorise avec ses affirmations à traiter le cinéma comme de l'écriture. Par suite, nous pouvons interpréter le film *India Song* comme une écriture du non-écrit, où une certaine lenteur des dialogues alterne avec des moments musicaux, à des silences et à des temps de noir complet de la pellicule. Ce film témoigne de la recherche du sens, entre image et écrit, de Marguerite Duras.

Paradoxalement, l'image noire permet de faire avancer l'écrivain dans le domaine de l'écriture cinématographique. Et cette image noire serait la mort de la pellicule pour arriver à une renaissance. Toujours dans *Les Yeux verts*, Duras affirme : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre *l'acquis créateur de la destruction du texte*¹⁵⁹. » Elle avoue ainsi rechercher le savoir destructeur du texte qui puisse donner la vie à une nouvelle forme créative ; le cinéma serait un moyen pour y parvenir.

Ensuite, elle raconte le déplacement de son intérêt, actuellement sur l'image, qu'elle cherche à défaire par le biais du texte :

Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle¹⁶⁰.

Ainsi, après la destruction du texte l'idée est de lui redonner de l'importance. Et pour cela, il est nécessaire de le faire passer à travers l'image, sur l'image, dans une nouvelle forme de texte cinématographique, de texte visuel. L'écriture du non-écrit serait donc, dans ce cas, une réelle décomposition du texte afin de lui donner une nouvelle vie, une nouvelle existence, dans l'image.

¹⁵⁷ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980, p. 76.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

Ensuite, Duras parle d'un court-métrage qu'elle a réalisé en 1979, *Aurélia Steiner Vancouver*. Elle prend ce film en exemple de sa recherche d'une image neutre. Elle affirme que, dans cette pellicule, elle pense avoir presque atteint l'image qui rendrait inutile toute autre représentation cinématographique. Puis, elle déclare qu'une fois trouvée l'image parfaite grâce au film noir, alors sera le temps du meurtre du cinéma :

Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale, celle qui sera suffisamment neutre – soyons sérieux – pour éviter la peine d'en faire une nouvelle. [...] Avec le film noir j'en serais donc arrivée à l'image idéale, à celle du meurtre avoué du cinéma. C'est ce que je crois avoir découvert ces derniers temps dans mon travail¹⁶¹.

Or, nous avons compris que la destruction est nécessaire pour atteindre un nouvel état de l'écriture. On pourrait dire, plus en général, de l'art de Duras. La destruction créatrice, en effet, passe du texte à l'image, du livre au film.

Une dernière observation que nous voulons effectuer autour de la notion d'écriture du non-écrit concerne la voix, qui a été objet de discussion dans le sous-chapitre qui précède. La question que nous nous posons est : la voix peut-elle être une écriture du non-écrit ? Nous soulevons la question suite à certaines affirmations de Marguerite Duras, qui raconte dans les *Cahiers du cinéma* : « Si je ne retrouve pas le texte tel qu'il est survenu sur la page, la voix écrite, je recommence¹⁶². »

Ainsi, le texte ne serait que de la voix écrite sur la page. La voix peut être alors interprétée comme une écriture du non-écrit en étant, un soi, un son et dans les faits de l'écrit. On comprend que, d'après Duras, la voix contient le sens du texte. Effectivement, elle écrit aussi : « Avec *Le Camion* et *Aurélia* j'ai tout de suite trouvé le premier chemin de la voix¹⁶³. » Le sens du texte serait donc amené par la voix, qu'elle soit oral ou écrite. Cela nous permet d'imaginer une sorte d'échange possible dans le lexique de Duras entre les mots « voix » et « parole », qui conduit à un lien étroit entre la voix et le texte. Par conséquent, la voix participe aux enjeux de l'écriture durassienne.

En conclusion, nous avons analysé la notion d'écriture du non-écrit et nous avons vu dans quelles occasions elle peut être retrouvée. Duras déclare que ce type d'écriture existera un jour et, en même temps, elle le pratique. Nous avons vu l'écriture du non écrit dans *La Mort du jeune aviateur*, liée à l'impossibilité de décrire la douleur. En parallèle, dans *La Musica*, nous avons analysé l'écriture du non-écrit de laquelle qui se réalise dans le texte par

¹⁶¹ *Op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁶² *Op. cit.*, p. 77.

¹⁶³ *Ibidem*.

l'impossibilité d'extérioriser les sentiments, par des longs silences et par une abondante ponctuation, qui empêche un discours fluide. Nous avons ensuite penché notre attention sur le cinéma, notamment sur *India Song*, où nous pouvons retrouver la même difficulté du dialogue à affluer et les silences, qui se réalisent dans la pellicule cinématographique avec des temps noirs de l'écran. Au final, une brève analyse de la voix, comme possible matière de l'écriture du non-écrit, nous a permis de refermer ce panorama sur les voies de destruction du texte par le non-écrit.

2.2.3 Écriture du cri et du silence

Dans le vaste univers de destruction créatrice de Marguerite Duras, nous avons jugé nécessaire de dédier un sous-chapitre à la rupture de la toile du texte à travers le cri et le silence. Ces deux éléments narratifs deviennent tellement récurrents qu'on pourrait parler d'une nouvelle écriture. Ainsi, l'écriture du cri et du silence est une façon d'appeler une nouvelle manière créative que Duras utilise afin de casser le texte et de le réécrire différemment.

En réalité, il faudrait plutôt utiliser un terme plus vaste que texte. Nous allons voir que le cri et le silence ne constituent pas uniquement une rupture du texte, mais aussi de la scène et de l'image. Il existe différentes expressions du cri et du silence : les deux assument dans l'œuvre de Duras une présence littéraire, figurative et/ou matérielle, physique.

Prenons, en exemple, les trois œuvres qui constituent le corpus primaire de cette étude. Pour ce qui concerne *Moderato Cantabile*, Michelucci constate que « le texte de ce court roman de cent dix-sept pages est émaillé de rien moins que vingt-huit apparitions des mots “cri” et “crier” et de douze du mot “silence”¹⁶⁴. » Dans le roman, le cri est avant tout l'annonce de la mort. C'est la femme tuée au tout début du livre par son amoureux, qui lance le cri déchirant, « une plainte longue, continue¹⁶⁵ » auquel fait opposition le silence de la scène successive, quand les gendarmes conduisent l'homme, qui marche docilement en silence vers l'hôtel de police et « les gens s'écartèrent en silence¹⁶⁶ ».

Entre les nombreux silences de *La Musica*, un cri révélateur se lève, un cri soudain et sincère. Anne-Marie Stretter, au téléphone avec son nouveau compagnon, laisse échapper un cri de peur et de supplique. Cri qui exprime un débordement d'émotions intraduisibles par les mots :

¹⁶⁴ MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur*. », *Études françaises*, 2003, 39(2), 95–107, doi:10.7202/007039ar, p. 98.

¹⁶⁵ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 14.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 22.

Un silence. Elle crie tout à coup :
ELLE : Jacques...
VOIX D'HOMME : Qu'est-ce qu'il y a ?
ELLE, *se reprend* : Viens¹⁶⁷.

Et enfin, dans *India Song* est le cri du vice-consul à casser le silence. Encore un cri de vérité, de douleur, d'amour. Un cri déchirant :

V.-CONSUL : [...]. Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour.
[...].
Hurlement du Vice-consul.
[...].
V.-CONSUL (*hurlé*) : Une fois ! Une seule ! Je n'ai jamais aimé qu'elle¹⁶⁸ !

Mais nous n'allons pas nous engager plus que cela dans l'analyse des textes. Le cri et sa fonction dans les trois œuvres sera l'objet d'étude du deuxième et troisième chapitre de la troisième partie. Ici, nous envisageons d'étudier le cri et le silence sous une optique plus vaste, comme des outils utilisés par Duras dans la destruction du texte, comme une marque de style de l'écrivain et comme des instruments métaphoriques.

Au cours de l'étude des œuvres de Duras, nous avons appris qu'il n'existe pas un moyen terme pour l'écrivain. Souvent l'écriture se manifeste entre deux pôles opposés et extrêmes. Comme explique Michelucci dans son article, « il n'y a guère de milieu dans l'univers durassien : le choix d'un mode d'expression pour le personnage est entre la réduction au silence et le hurlement¹⁶⁹. »

Nous n'allons pas le démentir. Il s'agit bien de cette opposition bipolaire dans les œuvres de Duras. Ces deux termes antagonistes nous offrent une matière d'étude assez fascinante, qui relie la manière de création de Duras à sa propre vie.

Pour ce qui concerne le silence, souvent Duras le rapproche de la solitude. Ainsi, le silence devient indispensable à la création artistique. Dans *Écrire*, par exemple, elle écrit que la solitude donne vie à un silence autour de soi :

Il faut toujours une séparation avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi¹⁷⁰.

¹⁶⁷ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p. 34.

¹⁶⁸ DURAS, Marguerite, *India Song*, pp. 1584-1585.

¹⁶⁹ MICHELUCCI, Pascal, *art. cit.*, p. 95.

¹⁷⁰ DURAS, Marguerite, *Écrire*, p. 15.

Il s'agit donc d'un silence créateur, qui se révèle indispensable dans la vie de Duras. Il est avant tout un silence de découverte, qui, comme on peut lire dans *Écrire*, lui a permis de se connaître en tant qu'écrivain : « Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. Je ne parlais de ça à personne [...], j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse¹⁷¹. » Une solitude qui engendre le silence, sans lequel l'écriture ne pourrait pas se produire.

Alors, quelle est la place du silence dans les textes ? Duras affirme : « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹⁷². » Depuis ces mots, nous comprenons que pour Duras le silence et le cri sont deux formes d'écriture. De plus, il existerait une correspondance entre ces deux états de la voix, vu que ne pas parler est comme crier sans bruits.

Encore une fois, tout est rapporté au paradigme de l'écriture. Dans les textes, le silence se lie aux concepts de l'écriture du non-écrit – surtout dans les pièces et dans les films– et à la notion de mot-trou. L'écrivain semble, en effet, cultiver encore cette impossibilité de dire les choses par le silence et le hurlement :

D'autre part, reflétant le silence qui envahit l'univers diégétique, certaines marques stylistiques se font remarquer par les « trous » qu'elles apportent dans la trame du discours construit¹⁷³.

De même le cri se positionne dans le prolongement de cette pratique de l'écriture durassienne. Encore une fois, l'expression se relie à la biographie de Duras, par exemple le cri de la mendicante ou plus violent les cris de la mère, comme raconte Alain Vircondelet. Le biographe même se fait entraîner dans la construction de ce mythe du hurlement : « C'est le cri, l'écriture du moment. C'est cela, écrire, ce cri qui déchire l'instant, le cri, comme les seuls mots possibles¹⁷⁴. » Silence et cri se rejoignent ainsi dans l'expression des états de l'âme qui ne trouvent pas de mots pour être exprimée, comme une douleur inouïe. Puis il renforce l'image légendaire de Duras, comme celle d'un écrivain dont la vie et l'écriture s'entremêlent :

En face d'elle, le cri. Ce cri qui parcourt comme une onde la vie de Duras, le cri au cœur de l'œuvre, dernier recours, dernière parole, absolue, sauvage, de ce mal de vivre, de cette

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Op. cit.*, p. 28.

¹⁷³ MICHELUCCI, Pascal, *art. cit.*, p. 102.

¹⁷⁴ VIRCONDELET, Alain, *Duras*, p. 121.

incompréhension obscure du monde [...]. Alors il reste le cri, pour abolir cette fureur de la guerre, la barbarie des camps, le cri pour atteindre le silence¹⁷⁵.

Marguerite Duras a toujours revendiqué une écriture de l'immédiateté, de la liberté des mots qui arrivent à l'esprit, comme nous avons déjà eu l'occasion d'étudier. Cette approche se lie bien à l'essence du cri, qui est une expression de l'instantané et de la spontanéité. Ainsi, Pascal Michelucci parle de l'écriture durassienne et du cri comme deux faces d'une même médaille :

L'écriture durassienne accorde stylistiquement une grande importance à l'immédiateté de l'expression, au premier jet de la phrase telle qu'elle apparaît sur la page ; revendiquant la spontanéité propre au cri, elle refuse de se transformer en un écrit travaillé et repensé¹⁷⁶.

Silence et cri comme seule liberté, comme sortie de la norme, de la règle, de l'imposition plastique et fictive de la belle langue avec laquelle les écrivains ne peuvent plus avancer dans la narration. « Les livres des autres, je les trouve souvent "propres", mais souvent comme relevant d'un classicisme sans risque aucun¹⁷⁷. » Elle reproche aux écrivains d'écrire des livres apathiques « [...] sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage¹⁷⁸. »

Aux yeux de Duras, le silence est indispensable pour atteindre un état de l'écriture profonde. Il ne s'agit plus de suivre les règles pour écrire un bon livre, au contraire il faut les casser, il faut crier et se taire pour aller en profondeur, là où les mots n'arrivent pas. Une forte composante historique se lie à telle perception de la langue. Les atrocités de la Guerre ont laissé les écrivains dans un rôle indéfini, incertain. Qu'est-ce qu'on peut encore écrire ? Après toute cette douleur, qu'est-ce qu'il reste à raconter ? Il vaut mieux se taire, peut-être. Ainsi, Duras perçoit l'état actuel du monde qu'elle revit dans l'épisode de la mort du jeune aviateur, dont la petite histoire reflète l'atroce réalité de l'Histoire :

L'écroulement silencieux du monde aurait commencé ce jour-là [...] un point de non-retour aurait été atteint dans le premier silence de la terre. [...] Et puis un jour, il n'y aura rien à écrire, rien à lire, il n'y aura plus que l'intraduisible de la vie de ce mort si jeune, jeune à hurler¹⁷⁹.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 139-140.

¹⁷⁶ MICHELUCCI, Pascal, *art. cit.*, p. 102.

¹⁷⁷ DURAS, Marguerite, *Écrire*, p. 35.

¹⁷⁸ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, p. 34

¹⁷⁹ DURAS, Marguerite, *op. cit.*, p. 82.

2.3 L'écriture prosodique durassienne

D'après cette étude, il résulte que la démolition du paradigme est la voie la plus fréquemment parcourue par les artistes du XXe siècle. Barthes recherche les causes de cette volonté destructrice dans le pouvoir de compromission que l'Histoire et la société ont sur l'art. Ainsi, il écrit dans *Le plaisir du texte* (1973) : « L'art semble compromis, historiquement, socialement. D'où l'effort de l'artiste lui-même pour le détruire¹⁸⁰. » Ensuite, il envisage différents parcours que l'artiste peut choisir dans sa recherche de renouvellement et de reconstruction, de lui-même et de son art :

L'artiste peut passer à un autre signifiant : s'il est écrivain, se faire cinéaste, peintre, ou, au contraire, s'il est peintre, cinéaste, développer d'interminables discours critiques sur le cinéma, la peinture, réduire volontairement l'art à sa critique. Il peut aussi donner congé à l'écriture, se soumettre à l'écriture, se faire savant, théoricien intellectuel, ne jamais plus parler que d'un lieu moral, nettoyé de toute sensualité de langage. Il peut enfin purement et simplement se saborder, cesser d'écrire, changer de métier, de désir¹⁸¹.

Les mots de Barthes témoignent, avec une pointe de sarcasme, d'une grande conscience de l'écrivain sur l'état actuel de l'art. Ce processus de destruction et réinvention, de soi-même et de son art, implique aussi Duras. Toutefois, il faut aussi se rappeler son engagement dans ce qui concerne la reconstruction d'un texte harmonieux et musical. Nous voulons, alors, nous arrêter un instant à parler d'un côté moins brutal du renouvellement de l'art, c'est-à-dire la recherche prosodique dans les écrits de Duras.

En opposition à cette violence destructrice, il existe aussi une douceur cachée entre les mots de l'écrivain. Cette candeur, cette harmonie des paroles, on peut la trouver dans plusieurs textes et extraits. En exemple, même si *Moderato Cantabile* est un texte d'une syntaxe brève et plutôt simple, nous pouvons y retrouver des moments de la grande intensité mélodique :

Cependant que rose, mielleux, mais déjà déformé par le temps très court qui vient de se passer, le saumon des eaux libres de l'océan continue sa marche inéluctable vers sa totale disparition et que la crainte d'un manquement quelconque au cérémonial qui accompagne celle-ci se dissipe peu à peu¹⁸².

Cette recherche harmonieuse de la parole caractérise le sixième chapitre du roman, dans lequel on assiste à un dîner, chez Madame Desbaresdes, selon les coutumes typiquement

¹⁸⁰ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 73.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 102.

bourgeoises. Avant de s'avancer dans le discours, il faut définir le terme « prosodie ». Dans le dictionnaire de la langue française Larousse nous pouvons lire que le mot vient du grec ancien, *prosōdia*, qui indiquait l'accent tonique. Ensuite, le dictionnaire propose pour le français trois acceptions : littéraire, linguistique et musicale.

1. Ensemble des règles relatives à la quantité des voyelles qui régissent la composition des vers (notamm. dans les poésies grecque et latine).
2. Partie de la phonétique qui étudie l'intonation, l'accentuation, le ton, le rythme, les pauses, la durée des phonèmes.
3. Étude des règles de concordance des accents d'un texte et de ceux, forts ou faibles, de la musique qui les accompagne¹⁸³.

Nous pouvons observer que ce mot rapproche largement le système linguistique et le système musical. Même, il permet un mélange des deux et une réalisation de textes en musique. Dans le cas de cette étude nous allons retenir surtout l'acception du mot en linguistique et, parfois, dans le sens figuré.

Pour ce qui concerne Duras, il est intéressant de découvrir qu'on peut trouver des indices autour de la recherche prosodique depuis l'étude de ses brouillons. La génétique des textes littéraires s'occupe d'étudier les manuscrits des écrivains afin de découvrir la genèse d'un ouvrage et les différents procès de création qu'un écrivain peut expérimenter. L'importance des archives a été officiellement reconnue en 1988 par la création d'un organisme chargé de la mise en sûreté des fonds des écrivains, l'IMEC, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Cet organisme se charge de la conservation et de la tutelle des fonds d'archives des écrivains qui lui sont confiés.

Un grand nombre des brouillons est conservé à l'IMEC, parfois c'est l'écrivain même qui décide de les consigner à l'Institut, parfois ce sont les membres de la famille qui prennent la décision après le décès de l'auteur. Entre autres, les archives de Marguerite Duras sont conservées à l'abbaye d'Ardenne, siège de l'IMEC. Dans ce cas, Duras les a déposées personnellement en 1995, juste un an avant sa mort, ce qui témoigne une remarquable conscience de la postérité¹⁸⁴.

Nous apprenons les informations sur les brouillons de Duras dans le livre *Les archives de Marguerite Duras*. L'œuvre regroupe les articles de différents auteurs, réunis et présentés par Sylvie Loignon en 2012. La plupart d'entre eux sont issus des communications qui ont eu lieu à l'Université de Caen et à l'IMEC lors du colloque éponyme tenu en novembre 2010.

¹⁸³ *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1992, p. 830.

¹⁸⁴ LOIGNON, Sylvie, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 25.

La lecture des certains articles a été particulièrement prolifique pour l'étude du style de Duras et pour le développement de l'idée d'une écriture prosodique. Par exemple, comme nous avons dit dans le premier chapitre, 2.1 le « style Duras », lors d'un entretien en 1984 avec Bernard Pivot, l'écrivain affirme ne pas s'intéresser à son style¹⁸⁵. Le dialogue concernait en particulier le roman *L'Amant*, sorti cette même année-là.

Or, dans le fonds Duras de l'IMEC les archivistes ont retrouvé les feuilles de brouillon du roman : ils témoignent d'un travail obstiné et tenace sur le texte. Les chercheurs ont, en effet, remarqué une grande attention au traitement du style, révélée par les nombreuses ratures. « Les archives témoignent [...] d'un travail presque artisanal, extrêmement fouillé et précis, inlassable¹⁸⁶ [...] ». Cela dément la position souvent avancée par Marguerite Duras d'un style prétendument pas travaillé.

De plus, pour ce qui concerne les brouillons d'*India Song*, Youlia Maitchik, dans son article *India Song (texte théâtre film) : naissance d'une manière*, parle d'un « vrai chantier créatif¹⁸⁷ ». En particulier, elle insiste sur l'attention que l'écrivaine porte à l'aspect mélodieux des mots. En relation avec l'importance de l'écoute et de la voix précédemment traitées, Duras semble s'acharner à la recherche de la musicalité parfaite des mots qu'elle utilise. Ainsi, nous pouvons lire : « C'est quand il a disparu que dans un mouvement très |~~doux~~ + lent |, elle reprend sa place d'endormie sous le ventilateur de cauchemar¹⁸⁸. » Ou encore, l'exemple des magnolias :

Voix 3 : Ces oiseaux... des milliers.

Voix 4 : Prisonniers des îles. Ils n'ont pas pu regagner la côte à cause des orages.

Voix 3 : On dirait qu'ils sont dans l'hôtel...

Ils sont dans les |~~magnolias du jardin~~ + manguiers|. Ils les décharnent¹⁸⁹.

L'auteur de l'article met en relief la recherche prosodique effectuée par Duras, notamment grâce à la résonance des mots milliers/prisonniers/manguiers. Ainsi, la différence botanique entre le magnolia et le manguiers passe en deuxième plan. De plus, l'aire sémantique de la prison rappelle Anne-Marie Stretter, qui est présentée dans *India Song* comme « prisonnière d'une sorte de souffrance¹⁹⁰. »

Le texte est riche en ratures et corrections de ce genre. De cette manière, nous percevons l'importance capitale du brouillon. En effet, à partir du texte final nous pouvons

¹⁸⁵ DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *op. cit.*

¹⁸⁶ LOIGNON, Sylvie, *Les archives de Marguerite Duras*, p. 27.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁰ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1564.

nous douter d'une certaine attention à la musicalité des mots recherchée par Duras, mais ce n'est qu'en étudiant les brouillons que nous en avons la certitude.

Pendant un entretien télévisé avec Michel Field, pour l'émission *Le Cercle de minuit*, Duras affirmera d'avoir raté la musique dans sa vie¹⁹¹. Finalement on ne peut pas dire qu'elle a complètement raté sa vocation musicale si on prête attention à la composante mélodique qui envahit son œuvre. Nous nous demandons maintenant si cette harmonie, cette recherche de la musicalité du texte, ne serait pas une tentative de sortir de l'écriture, de s'éloigner du texte ou, plus exactement, d'amener le texte ailleurs, vers d'autres champs de l'art. Ainsi, on peut avancer que la recherche musicale serait la énième tentative pour atteindre le dépassement du genre. Nous allons explorer cette voie dans la troisième partie.

En conclusion, dans cette deuxième partie nous avons essayé de définir le « style Duras ». Malgré de nombreux facteurs qui témoignent d'un style de Duras, il demeure difficile de théoriser sa manière de création. Toutefois, les différentes routes parcourues par l'écrivain amène à un même déliement : une recherche de renouvellement de l'écriture. Ainsi nous avons pu observer comment la recherche de nouveauté se manifeste dans une écriture brève, simple et dialogique dans *Moderato Cantabile*, roman où on peut parler d'écriture vocale. Ensuite, Duras tentera de détruire le texte par la non-écriture, notamment poussé par le sentiment d'impossibilité des mots d'exprimer certains états de l'âme. Ne restent alors que de débris des textes, des dialogues silencieux, particulièrement exploités dans *La Musica* et *India Song*. L'incapacité des mots à exprimer et à définir les choses amène Duras à expérimenter des nouvelles formes d'expression comme l'écriture du cri et du silence. Dans ce vaste champ de bataille entre l'écrivain et l'écriture, une voie secondaire, moins douloureuse et destructrice, est aussi parcourue par Duras. À l'aide des brouillons de l'écrivain, nous avons identifié des moments du texte où la recherche d'une écriture mélodieuse, prosodique, musicale apparaît indéniable.

En définitive, le style de Duras rassemble une multitude de manières de création. Il existe un caractère constant dans ses œuvres qui donne au lecteur presque l'impression qu'elle raconte toujours la même histoire. En même temps, la recherche d'innovation de l'écriture permet une évolution constante de son œuvre, qui ne reste jamais égal à elle-même. Ainsi, Duras s'implique dans la recherche de solutions nouvelles à la crise du personnage et de la langue littéraire à laquelle les écrivains du XXe siècle sont appelés à faire face.

¹⁹¹ DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Michel Field, *Le Cercle de minuit*, émission diffusée sur France 2 le 14 octobre 1993, et réalisée par Gilles Daude, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/CPB93010479>, consulté le 25/06/2018.

Partie 3

La communication, langue et musique

3.1 Entre le système linguistique et musical

3.1.1 Le XXe siècle et la langue

Comme nous avons commencé à voir dans la deuxième partie, le XXe siècle constitue un moment historique mouvementé et complexe. Le monde entier a été bouleversé par deux guerres mondiales, qui ont dévoilé l'être humain et la banalité du mal qu'il peut commettre¹⁹². Après les conflits, l'Europe est un champ de bataille dévasté, un triste témoignage du manque de bonne intelligence et de solidarité chez l'être humain. Les nombreuses et diverses atrocités commises pendant la guerre sont alors découvertes et l'homme se trouve à face à une réalité radicalement changée.

Dans cette nouvelle situation, de l'homme et des choses du monde, quelle est la place de l'art ? Cette question est sans doute trop vaste, mais elle constitue le point de départ pour entrer dans la problématique. Les domaines artistiques, en tant que produits historiques et sociaux, se trouvent à refléter un moment douloureux et chaotique. En particulier, pour ce qui concerne l'écriture, il semble que les outils dont les écrivains disposent ne soient plus assez pour pouvoir interpréter et raconter cette nouvelle configuration du monde.

Nous allons, donc, restreindre notre question ; l'écriture comment peut-elle se réaliser à présent ? Il semble que dans les conflits, avec l'humanité de l'homme, soit morte aussi sa langue. Ce sentiment de mort du langage se répand entre les écrivains qui tentent, alors, d'échapper au vide par des nouvelles formes de l'écrit. Effectivement, le langage même a été compromis par l'Histoire. L'art, en général, apparaît compromis, comme affirme Barthes dans *Le plaisir du texte*, précédemment traité dans le troisième chapitre de la partie deux¹⁹³.

Ainsi, l'écrivain se trouve devant des barrages qui bloquent son chemin. Les hommes, dont il fait partie, ont montré des aspects inhumains, monstrueux, de leur être ; est-ce qu'on peut encore écrire des hommes ? Même si une réponse positive est envisageable à la première question, comment le faire avec un langage qui a servi à tel homme pour commettre des atrocités inouïes ? L'Histoire a exposé le langage à une compromission qui apparaît irréversible.

Par conséquent, la destruction ou la mort de la langue semblent à présent nécessaires pour pouvoir remettre à zéro un système qui ne fonctionne plus et qui ne peut pas être réhabilité que par son anéantissement. Ainsi, la langue devient une matière vivante, qui naît et meurt comme tout homme :

¹⁹² Concept philosophique développé par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, 1963.

¹⁹³ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, p. 73, « L'art semble compromis, historiquement, socialement. D'où l'effort de l'artiste lui-même pour le détruire. »

La langue dite pure, bien française, raffinée, elle, TOUJOURS MORTE, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, *dead as a door nail*. Tout le monde le sent, personne ne le dit, n'ose le dire. Une langue c'est comme le reste, ÇA MEURT TOUT LE TEMPS, ÇA DOIT MOURIR. Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort¹⁹⁴.

C'est dans ces termes que Louis-Ferdinand Céline exprime ses idées autour de la langue, dans la « Lettre à André Rousseau » de 1936. Ce dernier avait critiqué l'écrivain dans un article, concernant *Mort à Crédit*, dans *Le Figaro* du 23 mai 1936¹⁹⁵. En particulier, il insinue que le travail sur le langage effectué par Céline a un caractère éphémère, en insistant sur le fait que cette nouvelle langue aurait enfermé l'écrivain dans sa propre prison, plutôt que le libérer. Céline ne tarde pas à lui donner une réponse.

Nous comprenons, alors, que la langue est perçue par l'écrivain comme une matière vivante et sociale qui évolue dans le temps, jusqu'à accomplir son parcours de vie avec sa mort. La mort de la langue est vue comme nécessaire par Céline, comme une naturelle succession des choses. En étant un produit de l'Histoire et de la société, elle mue dans le temps et elle atteint sa fin comme un cycle de vie naturel propre aux êtres vivants. Le devoir de mourir de la langue implique la nécessité de créer de l'espace pour les nouvelles langues qui vont naître, et à leur tour mourir. Ainsi, nous pouvons envisager la langue comme un changement constant, une succession de langages à des différents moments historiques. La langue respire et se renouvelle, toujours dans sa matière.

Nous pensons que l'extrait de Céline, précédemment cité, peut bien représenter l'esprit du XXe siècle autour de la question de la langue. Comme déjà souligné, il ne faut pas généraliser et croire à une totale communion de pensée des écrivains. Il suffit de penser à Marguerite Yourcenar, un autre célèbre écrivain du siècle. Elle a une vision mélancolique de la langue française, quand elle parle dans *Alexis* (1929) du « doux français fluide du siècle de Versailles, qui donne au moindre mot la grâce attardée d'une langue morte¹⁹⁶ ». Dans ce cas, la langue morte n'assume pas une acception négative, comme laisse entendre Céline. Au contraire, Yourcenar parle, avec regret et nostalgie, du français du XVIIIe siècle, comme une langue douce et fluide, et elle montre toute son affection vers cette élocution du temps passé. Toutefois, les deux écrivains se rejoignent dans le constat de la mort de la langue française, malgré leurs réactions divergentes.

¹⁹⁴ CELINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à André Rousseau », 1939, *Le style contre les idées*, Éditions Complexe, 1987, p. 55.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁶ YOURCENAR, Marguerite, *Alexis*, dans *Œuvres romanesque*, Paris, Gallimard, 1971, p. 53.

À la suite de la mort de la langue, différents parcours peuvent être battus par les écrivains. Nous avons relevé que la tendance majeure est de privilégier une écriture nouvelle – prétendument – moins travaillée et spontanée. En particulier, l’attention de certains écrivains, comme Duras et Céline, va se concentrer sur le passage des émotions, plus que sur l’esthétique de la belle langue. Dans la même lettre à Rousseaux, Céline écrit :

Je me donne du mal pour rendre le « parlé » en « écrit », parce que le papier retient mal la parole, mais c’est tout. [...] Je trouve quant à moi en ceci le seul mode d’expression possible pour l’émotion. Je ne veux pas narrer, je veux faire RESENTIR. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel – le beau style¹⁹⁷.

Ainsi, Céline rejoint Duras sur l’idée que les livres qui concentrent leur attention sur le beau style perdent en qualités émotionnelles, deviennent juste des livres, des objets apathiques. Comme nous avons avancé dans la deuxième partie, Duras exprime cette position dans *Écrire* quand elle dit que certains auteurs écrivent des livres « sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur¹⁹⁸. » Cette idée se lie à la conception de Céline, qui affirme « Je ne peux pas lire un roman en langage classique. Ce sont là des PROJETS *de romans*, ce ne sont jamais des romans¹⁹⁹. » Ainsi, ils critiquent les écrivains qui donnent trop d’importance à tout ce qui se positionne autour de l’écriture ; ceux qui s’occupent du beau style, de l’esthétique et de la forme, en oubliant l’écrit.

En revanche, l’écriture devrait être perçue comme une matière vivante qui parle d’émotions. On relève un remarquable retour sur le plan émotionnel : comme si l’écriture devait nécessairement passer par le ressenti pour être bien un produit de l’homme-écrivain et pas d’une machine. On peut aussi remarquer une certaine méfiance à l’égard de la machination de l’homme par les artistes du XXe siècle.

Une fois apurée la mort de la langue, comment transmettre l’humanité et l’émotion par l’écrit ? Céline trouve la réponse dans la langue expérimentale à laquelle il donne vie, une langue qui relève de la langue parlée. Duras, aussi, se lance dans des expérimentations différentes et variées. Parfois il sera question de détruire pour renouveler, d’autres fois elle entame une recherche prosodique et harmonieuse de la langue, ou elle sort du langage pour prendre appui direct sur l’élément musical.

Effectivement, le langage se trouve à partager avec la musique la fonction de transmetteur d’émotions. Le rôle primaire que l’émotion et le sentiment ont dans le domaine

¹⁹⁷ CELINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à André Rousseaux », p. 54.

¹⁹⁸ DURAS, Marguerite, *Écrire*, p. 34.

¹⁹⁹ CELINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à André Rousseaux », p. 54.

de l'écrit, nous fait penser directement à la musique, dont le rôle essentiel est l'expression des états de l'âme, les passages d'émotions :

Le pouvoir même de la musique ne réside-t-il pas dans la précision et la délicatesse avec laquelle elle exprime une gamme d'états d'esprit qu'il est autrement très difficile, impossible, à exprimer²⁰⁰?

Cette citation est prise de l'œuvre *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson (1896-1982) ; plus précisément, du deuxième volume, où il s'intéresse à l'étude de la langue dans ses rapports intérieurs et extérieurs. D'après les études du linguiste russe, il est possible de mettre en relation le système linguistique avec d'autres systèmes d'échanges de messages, comme le système musical. Ils existent des relations qui se tissent entre les deux, à partir du fait que les deux systèmes sont basés sur un code de signes pour la transmission d'informations. Les signes sont la matière d'étude d'une science nommée sémiotique. Celui-là est le domaine qui va le plus nous intéresser, étant donné qu'il permet d'analyser et de déchiffrer les signes de n'importe quel système de communication. Nous allons approfondir les questions de linguistique, de sémiotique et les rapports entre les systèmes dans le sous-chapitre qui va suivre.

Or, ce que nous avons pu constater jusqu'ici est que Duras effectue sa tentative de mettre en communication les deux systèmes. Comme nous avons étudié dans l'analyse du texte de la première partie, la musique, les bruits et les sons créent, dans l'œuvre de l'écrivain, un univers complexe et manifeste, de soutien à l'écriture. Dans *Moderato Cantabile*, la narration se développe entre un cri et une sonatine au piano. Dans *La Musica*, la musique est absente mais métaphoriquement présente, émise par les sentiments des deux vieux amants. Dans *India Song*, la musique est réelle, composée au piano par un musicien sud-américain ; physiquement présente, elle accompagne les personnages, tout au long de la narration, dans leurs aventures et souffrances. Constante dans trois œuvres qui diffèrent beaucoup entre elles, la musique se manifeste comme un aide au langage dans la transmission d'émotion ; aide indispensable pour une langue désormais très faible.

Effectivement, la crise du langage se lie à celle de l'individu, notamment exploité par le théâtre du Nouveau Roman et par le théâtre de l'absurde. Dans ces deux nouveaux courants théâtraux, qui se développent dans les années cinquante et qui peuvent sous plusieurs aspects se mêler, nous pouvons constater la mise en discussion des bases du langage. En particulier, la

²⁰⁰ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 2. *Rapports internes et externes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 100.

mise en doute de sa fonction primaire, c'est-à-dire d'être le « moyen de communication par excellence de toute société connue²⁰¹. » On apprend, dans *Théâtres du Nouveau Roman* d'Arnaud Rykner, que l'écriture est bouleversée de ses fondements et que les écrivains cherchent des nouvelles manières de la penser :

L'écriture « littéraire » s'essouffle, tourne au ressassement de formes souvent périmées. Conséquences de deux cataclysmes mondiaux, des révolutions industrielles et économiques, de la mort des « civilisations » ? Peu importe. L'essentiel est que nombre de créateurs ne peuvent plus se satisfaire de ce qu'ils ont hérité de leurs aînés. [...] Ils réclament un bouleversement total, quasiment de nouvelles façons de penser cette écriture²⁰².

Comme nous avons déjà commencé à voir, le sentiment de rupture avec le passé est fort. Rykner ne s'attarde pas à enquêter sur les causes qui ont porté à cette réalité ; il cite les deux guerres qui ont affligé le XXe siècle, les changements industriels et économiques, l'anéantissement de la civilisation. Ce qui est certain est qu'un bouleversement radical de l'écriture est en acte.

Les nouvelles façons de penser l'écriture impliquent inévitablement une nouvelle manière d'utiliser le langage. Ainsi, il devient un instrument de mise en doute de l'individu et de ses capacités. La parole, donc, garde une remarquable importance mais elle assume des fonctions nouvelles. Elle devient, par exemple, l'acteur principal de la scène, souvent l'unique personnage de la pièce. Nombreuses sont les pièces qu'on peut porter en exemple ; dans ce cas, la plus adéquate est, peut-être, *Not I* (1973)²⁰³ de Samuel Beckett. Le spectateur se trouve face à une toile noire qui occupe l'entièreté de la scène. Un seul faisceau de lumière est projeté dans le noir et il vise un trou dans la toile d'où sort une bouche de femme qui bouge rapidement. Elle profère des mots en désordre, à une rapidité qui rend presque impossible la compréhension. Peu à peu, le récit semble trouver un ordre et il peut permettre à un spectateur très attentionné de suivre la narration qui parle d'une jeune fille victime d'un viol. À ce sujet, Arnaud Rykner écrit :

À partir du moment où le dramaturge est débarrassé du souci de raconter une histoire, il est amené à restituer au dialogue sa vraie fonction. En effet, dans le théâtre traditionnel, les échanges assument le rôle du récit dans le roman, c'est-à-dire nous livrent *toutes* les informations nécessaires à la *compréhension* de ce qui se passe ; ici, au contraire, il ne

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 90.

²⁰² RYCKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, José Corti, 1988, p. 16.

²⁰³ BECKETT, Samuel, *Not I*, 1973, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M>, consulté le 25/06/2018.

s'agit plus d'expliquer avec des mots, mais tout simplement de parler, et seulement de parler. Sans souci, peut-être, de désigner autre chose que la parole elle-même²⁰⁴.

Ainsi, la parole vient à désigner quelque chose qu'elle ne représente pas. Elle n'est pas forcément un moyen de communication, d'échange et de mise en relation avec l'autre. Au contraire, elle met en relief l'incommunicabilité : la langue s'impose comme une barrière au passage du sens et à la transmission du message. Enfin, le langage ne semble plus correspondre aux besoins communicationnels du moment.

Connaissance prise du contexte dans lequel Marguerite Duras se trouve à travailler, nous pouvons repositionner à la juste place la problématique du départ. Dans cette situation de grand bouleversement du langage, qui entoure l'univers créatif des trois œuvres traitées dans cette étude, nous allons approfondir les raisons qui amènent Duras à entrer dans le monde sonore et à en faire un support non négligeable de son œuvre d'écrivain. Les bruits, les sons et la musique, seront étudiés comme les éléments d'un système de signes dans lequel chaque composante à une fonction précise.

Dans le sous-chapitre qui suit, nous allons approfondir notre connaissance dans le domaine de la linguistique, afin d'établir des connexions entre le système linguistique et musical. Nous allons étudier la langue et ses fonctions à l'aide des notions et des œuvres des grands linguistes comme Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1857-1913), Roman Jakobson (1896-1982), mais aussi Julia Kristeva (1941-). Un support très utile est représenté par le livre, *Le Langage, cet inconnu* (1969), de Julia Kristeva. Dans cet œuvre Kristeva propose un parcours dans le langage, en dépliant les concepts pivots d'une remarquable complexité, dans le but de rendre accessible une matière plutôt dense, fermé et pas intuitive, aux amateurs initiés à la linguistique.

In fine, nous allons tourner notre regard sur la discipline qui recouvre le rôle de la linguistique en musique : la musicologie. Poussés par la curiosité, nous allons étudier un domaine qui nous reste plutôt étranger. Il s'agira d'une étude initiatique, sans prétention d'avancer de position sur une discipline qui ne fait pas l'objet direct de notre étude. Nous allons, en effet, garder notre attention sur le champ littéraire et linguistique. La musicologie viendra cloître ce premier chapitre de la troisième partie, 3.1 Entre le système linguistique et musical.

²⁰⁴ RYCKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, p. 20.

3.1.2 La linguistique

L'intérêt autour du langage, et des problématiques qui naissent avec son utilisation, n'est pas nouvelle chose. Depuis le temps d'Aristote, on enquêtait sur la langue et sur son rôle dans la société. Par exemple, Aristote voit dans le langage l'élément fondateur de l'être humain, unique être vivant à posséder cette capacité. Être le détenteur du *logos* lui permet d'avoir des idées individuelles et de les partager avec d'autres êtres humains ; alors le langage serait directement lié à la nature d'animal politique de l'homme, comme affirmé par Aristote dans son œuvre *Les Politiques* : « l'être humain est par nature un animal politique²⁰⁵ ». Par conséquent, il élabore une nette distinction entre le *logos*, le langage, et le *phonê*, la voix. En effet, le *phonê* serait une caractéristique que l'homme partage avec certains animaux. Cela permet d'exprimer des états qui relèvent de l'immédiateté et du spontané :

Certains animaux, concèdent Aristote, possèdent un moyen de communiquer leurs passions, leurs émotions. Mais ce moyen de communication ne sert qu'à transmettre des affects ou des sensations éprouvés immédiatement, dans l'instant. [...] Le langage, en revanche, permet d'exprimer des pensées indépendantes de l'espace égocentrique de l'individu²⁰⁶.

La voix, le *phonê*, est ce que l'homme a en commun avec les autres animaux. Contrairement, le *logos* ouvre l'esprit de l'être humain et lui permet d'accéder à un espace plus profond de la conscience. Ainsi, l'homme peut se parler soi-même et développer des idées, des opinions, des images. Comme expliqué par Pascal Ludwing, le langage est à la base de la capacité d'imaginer et de partager des concepts métaphasiques, abstraits :

La possession du *logos* n'est ainsi pas simplement une faculté de communiquer – cela, la voix le permet également, et les animaux en sont capables –, mais par concepts, d'échanger des propositions dont l'abstraction n'est pas limitée. Elle rend possible la mise en communion des valeurs sociales abstraites – comme le bien et le mal, le juste et l'injuste – qui constitue l'objet de toute politique²⁰⁷.

La communication peut se réaliser grâce à la voix et au langage – et par d'autres moyens différents. Mais ce qui constitue la grande différence est la manière dont la communication se manifeste, c'est-à-dire l'opposition entre ce qui est construit rationnellement par la pensée de l'homme et ce qui est un fruit de l'instinct et des émotions. Alors le *logos* serait la rationalité, le *phonê* l'irrationalité. Cette distinction effectuée par le philosophe du IV^e siècle av. J.-C. nous donne à réfléchir, notamment en rapport aux œuvres

²⁰⁵ ARISTOTE, *Les Politiques*, I, 2, 1253a 2-1253a 3, trad. P. Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 2015, p. 108.

²⁰⁶ LUDWING, Pascal, *Le Langage*, Paris, GF-Flammarion, 1997, p. 45.

²⁰⁷ *Op. cit.*, 46.

de Duras, où le *phoné* devient le nouveau champ d'intérêt et d'étude pour l'écrivain, contre un *logos* qui perd son caractère dominant. En effet, nous pouvons lire dans *Les Politiques* ce qui suit :

Certes la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-on chez les animaux ; [...]. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible, et par suite aussi le juste et l'injuste. Il y a en effet une chose qui soit propre aux humains par rapport aux animaux : le fait que seuls ils aient la perception du bien, du mal, du juste, de l'injuste et des autres notions de ce genre²⁰⁸.

Il serait, donc, grâce au langage que l'homme arrive à penser le bien, le mal, le juste et l'injuste, et à les comprendre. Or, dans le contexte du XXe siècle, on se pose la question : est-ce que l'homme a vraiment su effectuer la distinction entre le bien, le mal, le juste et l'injuste ? Si la réponse était oui, le mal effectué notamment pendant les deux conflits mondiaux, serait le mal volontaire et injuste de l'homme contre l'homme. Si la réponse était non, alors cela impliquerait l'anéantissement de la capacité de *logos* des êtres et la mort de la civilisation. Dans les deux cas, le langage n'a pas permis à l'homme d'être un être humain. Ainsi, nous arrivons à mieux percevoir le parcours vers la mise en discussion du langage et par conséquent d'une des fonctions pivot qui permettent à l'homme de se distinguer des animaux.

Et ce n'est pas par hasard que la discussion autour du langage retrouve de la vigueur à partir du XXe siècle. Bien que l'intérêt autour de la langue ne soit pas nouvelle chose, la linguistique, ou science du langage, trouve sa naissance dans le temps récent. Comme nous pouvons lire dans l'*Encyclopædia Universalis* (2011) :

Malgré une tradition de réflexion sur le langage qui remonte à l'Antiquité, on a coutume de considérer que la linguistique ne s'est constituée comme discipline scientifique qu'au début du XXe siècle²⁰⁹.

En premier lieu, il faut clarifier le terme de « linguistique » et centrer notre attention sur les bases de cette discipline. Nous apprenons depuis les *Essais de linguistique général* de Roman Jakobson que la linguistique est l'étude scientifique du système d'échanges verbaux. Une rapide analyse du mot « linguistique », à l'aide du dictionnaire *Le Petit Robert* (2014), nous permettra d'identifier son origine. Il dérive de « linguiste », du latin *lingua* : langue, plus

²⁰⁸ ARISTOTE, *Les Politiques*, I, 2, 1253a 11-1253a 19, p. 109.

²⁰⁹ FUCHS, Catherine, « Linguistique », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2011, p. 520.

le suffixe *-ique*, du latin *-icus* « relatif à, qui est propre à²¹⁰ », qui appartient notamment au vocabulaire scientifique et technique. Plus précisément, Jakobson explique dans son essai :

Les caractéristiques structurelles du langage sont interprétées à la lumière des tâches qu'elles remplissent dans les divers modes de communication, et ainsi, on peut sommairement définir la linguistique comme une étude de la communication des messages verbaux²¹¹.

Depuis ces définitions, nous comprenons que la linguistique, en tant que science du langage, recherche les différentes fonctions et modes d'utilisation de l'objet langage. Avant tout, il faut tenir compte des différentes manifestations de la langue. Car, effectivement, elle peut se réaliser sous différentes formes, comme explique Julia Kristeva :

D'abord, et vu de l'extérieur, le langage revêt un caractère *matériel* diversifié dont il s'agit de connaître les aspects et les rapports : le langage est une chaîne des *sons* articulés, mais aussi un réseau de *marques* écrites (une écriture), ou bien un jeu de gestes (une gestualité). Quel est le rapport entre la voix, l'écriture et le geste ? Pourquoi ces différences et qu'impliquent-elles ? Le langage nous pose ces problèmes dès que nous touchons à sa façon d'être²¹².

Kristeva soulève les problématiques qui nous concernent autour du langage et de sa reproduction. La langue nous intéresse, en effet, dans toutes ces formes : oral, écrite et en partie gestuelle. Ainsi, dans les chapitres qui suivent, on focalisera l'attention sur la forme orale et écrite du langage. Notamment, une attention particulière sera réservée à la manifestation orale (la voix, le cri), mais aussi au rapport que les différents systèmes d'expressions entretiennent entre eux. Comme nous avons vu, par exemple, dans le troisième chapitre de la première partie, dans le cas de la danse et de la musique, rencontre et communion du système musical/sonore et corporel. Pour le moment, nous allons prendre comme matière d'étude la science linguistique en sens large.

Comme nous pouvons lire dans l'*Encyclopædia Universalis* : « Au cours du XXe siècle, la linguistique contemporaine a connu bien des évolutions, depuis Ferdinand de Saussure, souvent considéré comme le “père fondateur” de la discipline²¹³. » On apprend que Saussure, linguiste genevois né en 1857, est considéré comme le pionnier de la linguistique. En effet, il est le premier à envisager une étude scientifique de la langue, c'est-à-dire à traiter la langue comme objet d'étude.

²¹⁰ « *-ique* » dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/definition/-ique>, consulté le 25/06/18.

²¹¹ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 2. *Rapports internes et externes du langage*, p. 91.

²¹² KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 12.

²¹³ FUCHS, Catherine, « Linguistique », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2011, p. 520.

Cette remarque est assez intéressante parce que depuis des siècles le langage a été utilisé, modifié, traité, mais jamais jusqu'au XXe siècle une vraie science qui s'occupe de l'étudier ne s'était constituée. Souvent on a vu le langage juste comme un outil dont l'homme se sert ; en tant qu'objet d'utilisation quotidienne, et propre à tout homme, on a pensé être presque évident sa nature, sans nécessité d'aller enquêter dans le particulier le fonctionnement du système de communication verbal. En revanche, la linguistique dévoile les nombreuses facettes du langage que tout est, sauf un outil évident à l'utilisation et naturel. Bien sûr, la première fonction du langage a un caractère intuitif qui ressort de la sphère sociale : produire une pensée et la communiquer aux autres.

Et, en effet, il n'existe pas une société sans langage. Mais d'autres fonctions caractérisent ce complexe système. Pour ce qui concerne les fonctions du langage, nous prenons appui sur le chapitre XI, « Linguistique et Poétique », du premier tome des *Essais de linguistique générale*. Roman Jakobson identifie six fonctions du langage ; nous allons les énoncer, accompagnées par une brève description.

La fonction expressive ou émotive, consiste dans l'expression des sentiments ou des opinions du locuteur, « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle²¹⁴. » Dans le discours, elle est souvent caractérisée par des verbes de sentiment, de jugements, par des exclamations. La fonction conative, « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif²¹⁵ », elle veut faire naître des réactions ou des impressions dans le récepteur. La fonction référentielle, quand le message fait référence au monde extérieur : il s'agit surtout d'informations que le locuteur dispense sur le contexte – descriptions, narrations, explications – marquées par une prédilection pour le mode indicatif et la phrase déclarative. Ainsi, s'achève « le modèle traditionnel du langage²¹⁶ » basé sur cette structure triangulaire. Comme écrit Jakobson, « à partir de ce modèle triadique, on peut déjà inférer aisément certaines fonctions linguistiques supplémentaires²¹⁷. »

Ainsi, il imagine une fonction magique ou incantatoire, « peut se comprendre comme la conversion d'une troisième personne absente ou inanimée en destinataire d'un message conatif²¹⁸. » Ensuite, il identifie trois autres « facteurs constitutifs de la communication verbale²¹⁹ » auxquels correspondent trois fonctions linguistiques. Il parle alors de la fonction

²¹⁴ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique général*, 1. *Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 214.

²¹⁵ *Op. cit.*, p. 216.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 217.

phatique, qui sert principalement pour « établir, prolonger ou interrompre la conversation²²⁰ ». La fonction métalinguistique, quand grâce à la langue on parle de la langue elle-même ; par exemple, poser la question « que voulez-vous dire ? » remplit une fonction métalinguistique car le questionnement concerne la langue comme objet. Et, enfin, la fonction poétique du langage, caractérisée par « l'accent mis sur le message pour son propre compte²²¹ ». Il s'agit des messages verbaux comme la poésie, les proverbes, les jeux des mots, les slogans.

Peuvent les autres systèmes recouvrir ces mêmes fonctions ? Et éventuellement, dans quelle mesure ? Peut-on imaginer des fonctions semblables pour d'autres systèmes outre à la linguistique ? Au fur et à mesure de l'avancement de notre étude nous allons essayer de répondre à ces questions. Car le langage est le premier moyen de communication des êtres humains mais, bien évidemment, il n'est pas le seul. Entre les différents systèmes de communication il s'établit une sorte de relation hiérarchique, dans laquelle le langage occupe la place plus haute. Effectivement, la suprématie de ce système sur les autres est indéniable :

[...] le langage est pour l'humanité entière le premier moyen de communication et que cette hiérarchie des moyens de communication se reflète nécessairement dans tous les autres types secondaires de messages humains et les rend de diverses façons dépendantes du langage, en particulier [...] de l'usage par l'homme de représentations verbales [...] pour accompagner ou interpréter n'importe quel autre message²²².

Néanmoins, depuis ces paroles de Jakobson, nous comprenons qu'ils existent différents systèmes qui communiquent entre eux, liés par des rapports des dépendances. Ce qui nous intéresse le plus dans ce contexte est d'identifier le rapport qui existe entre le système linguistique et musical. Il faut, en effet, partir du présupposé que tout système de transmission de message se compose nécessairement des signes. C'est grâce aux signes qu'on peut établir une comparaison entre les systèmes :

Tout message se compose de signes ; parallèlement, la science des signes appelée « sémiotique » traite des principes généraux qui sous-tendent la structure de tous les signes (quels qu'ils soient) et de la façon dont on les utilise dans les messages, ainsi que des traits spécifiques des divers systèmes de signes et des divers messages qui en font usage²²³.

Ainsi, la sémiotique serait le plus petit niveau auquel on peut réduire la linguistique. Son domaine sont les signes qui composent les échangés verbaux. Comme écrit Jakobson :

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Op. cit.*, p. 218.

²²² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 2. *Rapports internes et externes du langage*, p. 92.

²²³ *Op. cit.*, pp. 92-93.

La sémiotique, comme étude de la communication de toutes les sortes de messages, est le cercle concentrique le plus petit qui entoure la linguistique, dont le domaine de recherche se limite à la communication des messages verbaux²²⁴.

Ils existent, en effet, de nombreuses études autour de la sémiologie du système musical. Même Jakobson s'y intéresse en tant que linguiste. Dans ses études de linguistique générale, il met en relief que les sens de l'homme le plus développés sont la vue et l'ouïe : à partir de cela on peut en déduire les systèmes qui prennent une majeure importance sur les autres. À savoir, le linguistique et le musical :

Les cinq sens extérieurs remplissent des fonctions sémiotiques dans la société. [...], il est évident que dans la société humaine les systèmes des signes les plus socialisés, les plus abondants et les plus appropriés reposent sur la vue et l'ouïe²²⁵.

Et il continue dans son étude sur les systèmes qui correspondent le plus à cette réalité. Il effectue, aussi, une remarque pour ce qui concerne le son et le temps. Effectivement, la langue et la musique entretiennent un rapport particulier avec la dimension spatio-temporelle, ce qui en fait des systèmes complexes et exclusifs. Jakobson écrit :

Les deux systèmes particulièrement élaborés de signes purement auditifs et temporels, le langage parlé et la musique, présentent, comme diraient les physiciens, une structure granulaire strictement discontinue. Ils se composent d'éléments ultimes discrets, principe étranger aux systèmes sémiotiques spatiaux. Ces éléments ultimes, leurs combinaisons, et leurs règles d'agacement constituent des artifices spéciaux, formés *ad hoc*²²⁶.

Jakobson effectue le rapprochement entre les deux systèmes, par leur nature fragmentaire, discontinue, étrangères à l'espace. Abondante est la matière à étudier dans le domaine des systèmes sémiologiques comme le langage et la musique, mais à ce moment de l'étude, nous devons nous arrêter à ce stade. Prolonger la question risque de nous faire détourner de la problématique principale.

En conclusion, dans ce chapitre nous avons essayé de nous plonger dans le monde de la linguistique en vue d'acquérir des notions nécessaires pour développer les chapitres qui suivent. Nous avons donc compris que la langue devient objet d'étude au XXe siècle d'une science du langage nommé linguistique. La sémiotique, étude des signes, est le niveau plus bas de l'échelle qui compose la structure linguistique. Depuis les travaux de Roman Jakobson,

²²⁴ *Op. cit.*, p. 93.

²²⁵ *Op. cit.*, p. 95-96

²²⁶ *Op. cit.*, p. 96.

nous comprenons qu'il est possible d'effectuer des études de sémiotique dans différentes disciplines dont la musique. Étant donné que les deux systèmes sont rapprochés par l'unité du signe et par d'autres particularités, comme l'appelle à l'ouïe et la vue, pouvons-nous créer des comparaisons entre les fonctions du système linguistique et d'autres ? Dans les deux chapitres à suivre, nous allons ouvrir notre regard au déplacement des fonctions du langage sur les systèmes musical et sonore mis en place par Marguerite Duras dans *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*.

3.1.3 La musicologie

Avant de passer au nouveau chapitre, nous avons pensé nous attarder à dire quelques mots sur la musicologie. La première question que nous nous sommes posée est : est-ce que la musicologie ne serait pas la linguistique de la musique ? C'est-à-dire l'étude scientifique qui a comme objet la musique. À l'aide de l'*Encyclopædia Universalis*, nous allons définir ce terme qui nous laisse des doutes :

On désigne sous le nom de musicologie toute recherche scientifique effectuée sur l'art des sons, opposant ainsi la tâche du musicologue, qui pense la musique, à celle du compositeur ou de l'interprète, qui la font naître et renaître. La musicologie consacre donc le triomphe de la raison sur la sensibilité, mais n'exclut pas toutefois cette dernière sans laquelle il ne saurait être de bonne analyse musicale²²⁷ ; [...].

La musicologie serait, donc, une discipline qui étudie de manière scientifique la musique et pour cela peut être rapprochée de la linguistique. Malgré la prise en compte du caractère sentimental qui transcende l'analyse linguistique. En effet, comme on apprend en continuant la lecture de l'*Encyclopædia*, l'objet d'étude de la musicologie est « l'explication des phénomènes musicaux²²⁸ » à travers l'étude des œuvres et des paysages sonores. De plus, le champ d'étude de la musicologie est extrêmement vaste. Variées sont les branches qui se dérivent de cette science, par exemple l'acoustique, l'analyse, l'esthétique, l'histoire de la musique, la stylistique, la sémiologie, la sociologie musicale et d'autres encore.

On peut avancer que la musicologie partage avec la linguistique certains champs d'étude, ce qui est plutôt fascinant étant donné la différence des deux systèmes de communication. Comme on peut remarquer la sémiologie est encore une fois indiquée comme branche d'étude. L'importance de cette science demeure dans sa capacité d'étudier n'importe quel signe des systèmes de transmission des messages.

²²⁷ PISTONE, Daniele, « Musicologie », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2008, p. 705.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 706.

Or, comme nous avons expliqué avant, la musique est un système de signes et, en tant que tel, il est soumis aux règles de la linguistique ; ou pour mieux dire, de la sémiotique. Effectivement, les études de sémiologie de la musique sont ce que le plus se rapproche de la linguistique. La sémiologie est, en effet, la clé dans les deux différents systèmes, qui peuvent ainsi prendre appui l'un sur l'autre pour avancer dans la recherche. Comme écrit Jean-Jacques Nattiez dans *Fondements d'une sémiologie de la musique*, une certaine ouverture est nécessaire lorsqu'on traite la sémiologie de la musique, parce que cette matière touche d'autres disciplines :

[...] nous ne nous adressons pas seulement aux musiciens et aux musicologues, mais aussi aux sociologues, aux psychologues, aux anthropologues, aux linguistes, aux théoriciens de la littérature et aux épistémologues, car à travers l'exemple de la musique, ici privilégié, c'est l'avenir de toutes les sciences humaines, touchées à un moment donné par le projet sémiologique et la tentation linguistique qui est en jeu²²⁹.

Ainsi, comme nous avons avancé, les sciences humaines en général peuvent être intéressées par la question musicale, ou doivent l'être, pour réussir à avancer dans la recherche. L'idée de pouvoir enrichir l'étude sur un système en passant par un autre est plutôt marquée dans la première partie du livre de Nattiez. Il insiste sur le fait que Saussure ouvre la linguistique à la sémiologie et, par conséquent, il ouvre le système à un dialogue avec d'autres disciplines et à la possibilité d'interaction entre elles :

Ils sont nombreux, les esthéticiens, les philosophes, les musiciens qui, à un moment donné, se sont posé la question : « La musique est-elle un langage ? » Lorsque Saussure écrit dans le CLG [*Cours de linguistique générale*] « Si l'on veut découvrir la véritable nature de la langue, il faut la prendre d'abord dans ce qu'elle a de commun avec tous les autres systèmes du même ordre [...] », il ouvre la voie à ce que nous appelons la *sémiologie comparée*²³⁰ [...].

Il est donc possible de tisser des toiles relationnelles entre les systèmes. De plus, il serait grâce à leur relation et à la comparaison qu'on peut aller plus loin dans l'étude des systèmes de communication. Cette piste d'analyse apparaît intéressante et nécessiterait une étude à partie entière. Pour le moment, ce qui est important de retenir est que tous les systèmes de communications impliquent l'étude sémiotique, duquel il ne peut pas s'abstraire, comme écrit Jakobson :

²²⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 12.

²³⁰ *Op. cit.*, p. 32.

Il faut se rappeler que quel que soit le niveau de communication que nous traitons, chacun implique un échange de messages et ne peut donc être isolé du niveau sémiotique, qui à son tour assigne le rôle primordial au langage.

Il est donc possible d'effectuer un discours comparatif entre les systèmes grâce à leur nature, c'est-à-dire pour le fait qu'ils sont des systèmes de communication ce qui implique nécessairement l'ouverture et le rapport à un autre terme. Comme dernière remarque, concernant le rapport entre le langage et la musique, on veut reporter encore une partie de *l'Essais de linguistique générale*. Jakobson effectue une ressemblance concernant la musique vocale et la langue parlée. Cette similitude nous permettra de creuser, dans le chapitre qui suit, la problématique de la voix et du cri dans l'œuvre de Marguerite Duras. Il écrit :

Selon leur mode de production, les signes doivent être divisés en signes directement organiques et en signes instrumentaux. [...] Parmi les signes auditifs, la parole et la musique vocale appartiennent au premier type et la musique instrumentale au second²³¹.

Pour résumer, il existe la possibilité de pratiquer des comparaisons entre les systèmes. Dans ce sous-chapitre, nous avons voulu approfondir la matière musicale à travers l'étude de la science qui la définit : la musicologie. Ainsi, nous avons compris que la musicologie recouvre un rôle qui peut être comparé à celui de la linguistique, deux sciences qui traitent un système de communication. Les deux sont à leurs fois composées des plusieurs disciplines qui se dérangent comme des branches pour l'étude spécifique d'une ou l'autre caractéristique, Entre elles nous avons identifié la sémiologie comme matière commune aux deux systèmes.

En effet, le système musical et le système linguistique sont composés par un schéma de signes qui, une fois organisée en suivant des règles précises, donnent vie au message à transmettre. Cette nature commune aux deux systèmes, et à d'autres encore, nous a permis d'avoir un regard comparatif au sein de ces deux formes d'expressions tant différents. Constaté la possibilité d'un rapport entre des systèmes qui sont très différents entre eux, nous avançons dans l'étude en effectuant une tentative de rapprochement. Ainsi, nous allons voir comment les œuvres de Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*, peuvent être interprétées sous un angle linguistique, musicologique et sémantique. En particulier, nous allons identifier dans les œuvres des moments précis (vocaux, musicaux, sonores) qui seront soumis à l'analyse.

²³¹ *Op. cit.*, p. 96.

3.2 La fonction dramatique

3.2.1 Le cri, moteur de la narration

Après cette parenthèse didactique autour de la linguistique et des systèmes de communication, nous allons retourner sur les textes. Nous avons retenu nécessaire de nous arrêter à parler de ces questions pour orienter notre regard vers quelque chose de nouveau, qui nous permet d'aller plus à fond dans notre recherche autour des sons, de la musique et des silences, dans les trois œuvres de Marguerite Duras. Nous avons, donc, étudié la composante historique, sociale et linguistique, afin d'avoir un vaste champ sur lequel pouvoir étendre notre recherche, avant de retourner, avec les connaissances acquises, sur le travail du texte.

Sur ces entrefaites, nous allons maintenant focaliser notre attention autour des fonctions que certains éléments de l'écriture de Duras peuvent acquérir. En gardant comme prototype les fonctions du langage étudiées précédemment dans les *Essais de linguistique générale* de Roman Jakobson, nous avons pensé développer des fonctions similaires concernant des éléments qui récurrents dans l'écriture durassienne. Notamment on traitera la fonction dramatique du cri et de la musique *India Song* dans l'homonyme œuvre, en essayant d'identifier comment la même musique peut recouvrir aussi la fonction caractérisante. Ensuite, on essaiera d'analyser le cri sous une autre optique, lorsqu'il accomplit la fonction révélatrice. De même que pour le langage, une fonction ne limite pas les autres. Par-là, on veut dire qu'un même message peut recouvrir différentes tâches sans que l'une ne se mêle à l'autre. À ce sujet, Jakobson précise :

[...] il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction. La diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans la différence de hiérarchie entre celles-ci²³².

Ainsi, nous allons respecter le rapport de hiérarchie entre les différentes fonctions en commençant par l'analyse du cri dans son emploi primaire dans *Moderato Cantabile*. Nous avons attribué à ce cri la fonction dramatique. Avec ce terme, nous voulons souligner la forte importance, le rôle pivot, du moment du cri dans la narration du roman. Avant de s'avancer dans l'analyse de la fonction dramatique du cri, nous allons rapporter, une dernière fois, le moment du premier chapitre du livre, quand le hurlement de la femme se lève depuis le café de boulevard de la mer :

²³² JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, p. 214.

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.
– Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.
– Quelque chose est arrivé, dit la dame²³³.

Comme nous avons commencé à voir, précédemment dans cette étude, ce cri qui se lève marque un moment narratif tout à fait perturbant et pas accessoire. Il est attentivement décrit ; il s'agit d'un cri apparemment interminable à cause de sa longueur et de son intensité. Son arrivée casse de manière nette la situation qui se déroulait depuis le début de la narration.

Effectivement, nous pouvons observer que l'ambiance du récit depuis son début est caractérisée par un grand calme, une atmosphère feutrée, dans cette petite ville au bord de la mer. Les bruits et la lumière, complices, participent à la mise en sûreté de l'endroit, comme s'ils étaient vigils détenteurs de l'ordre et de la sérénité. Ainsi, la narration débute par le « cri d'impuissance étouffé²³⁴ » de Mademoiselle Giraud, réaction au manque de volonté de l'enfant, qui regarde hors de la fenêtre et suit « Le ronronnement feutré du moteur²³⁵ » de la vedette qui passe sur la mer. Les bruits de la ville « au cœur de l'après-midi de ce printemps²³⁶ », se mêlent aux rumeurs, régulières et calmes, des vagues. Dans cet univers de tranquillité idyllique, seulement la particulière coloration, dont le ciel va se pendre, préannonce un changement violent et soudain : « Dans un dernier sursaut, le rose du ciel augmenta²³⁷. » Juste après, le cri.

Les différents détails, qui forment cette impeccable ambiance de paix, sont une savante construction de Marguerite Duras, montée dans le but de pouvoir l'anéantir. Le cri constitue, en effet, la boule de démolition de la structure initiale. Sa force dramatique demeure exactement dans sa fonction destructrice qui comporte un tremblement de la structure narrative après lequel plus rien restera comme avant.

Ainsi, nous observons que le cri peut être considéré le vrai protagoniste du livre, ou le seul vrai acteur de l'histoire. Comme nous avons déjà eu l'occasion d'étudier, Duras donne l'impression que dans son récit, rien ne se passe. Ce n'est que grâce au cri que des mouvements internes à la structure narrative, et aux deux personnages principaux, ont lieu ; alors la narration trouve son espace pour avancer, malgré cette situation d'impasse et immobilité extérieure. Cette distinction, entre intérieur et extérieur, que nous utilisons, vise à mettre en relief les ben majeurs changements qui vont atteindre Madame Desbaresdes dans

²³³ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 14.

²³⁴ *Op. cit.*, p. 9.

²³⁵ *Op. cit.*, p. 11.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Op. cit.*, p. 12.

son intimité, dans sa conscience. C'est ainsi que nous avons identifié aussi une fonction révélatrice du cri, traitée dans le prochain chapitre, qui insiste sur le rôle pivot joué par le cri dans le dévoilement des sentiments et des désirs réprimés.

De plus, dans le deuxième chapitre de *Moderato Cantabile*, Anne Desbaresdes affirme : « Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous²³⁸. » Avec son aveu à Monsieur Chauvin, au comptoir du café, le lendemain du meurtre, Anne Desbaresdes confirme notre hypothèse autour de la fonction dramatique du cri. La particularité de ce hurlement fait naître dans l'esprit de la dame un désir irréfrenable qui la pousse à la recherche de réponses. Sans cet élément déclencheur, l'histoire n'aurait eu aucun commencement.

À la suite du cri, différentes rumeurs commencent à se lever, les bruits qui dénotent qu'un événement, inattendu et choquant, a eu lieu. Ainsi, le calme au bord de la mer s'est désormais transformé en bruits de voix confuses. « La rumeur d'une foule²³⁹ » s'impose jusqu'à la pièce de Madame Giraud, ainsi que « Des voix précipitées, de femmes et d'hommes, de plus en plus nombreuses, montaient du quai²⁴⁰. »

Il est intéressant de voir comment le cri qui recouvre la fonction dramatique, se distingue des autres qui viennent après. Comme Duras écrit : « D'autres cris relayèrent alors le premier, éparpillés, divers. Ils consacrèrent une actualité déjà dépassée, rassurante désormais. La leçon continuait donc²⁴¹. » Le contraste entre la singularité du premier cri et la pluralité de ces autres est évident : le premier est unique, un hurlement inimitable, une plante déchirante. Les autres cris sont multiples, variés, ne provoquent aucun changement de situation. Ils sont comme un écho. Ils confirment la puissance et l'intensité du premier cri.

Ainsi, nous avons identifié dans ces cris une fonction indicative, qui se rapproche de la fonction référentielle de la linguistique. Effectivement, comme la fonction référentielle donne des renseignements sur un référent extérieur, leur présence se limite à confirmer, indiquer et donner des informations sur le contexte : « En bas, quelques cris, des appels maintenant raisonnables, indiquèrent la consommation d'un événement inconnu²⁴². »

Duras les définit carrément « raisonnables », ce qui crée contraste avec le premier hurlement qui est devenu, quelque minute après son énonciation, un « événement inconnu ». Le terme inconnu concernant le premier cri ouvre l'esprit du lecteur à l'imaginaire de l'irrationnel, de l'obscur, du mystérieux.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 29.

²³⁹ *Op. cit.*, p. 15.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 16.

²⁴¹ *Op. cit.*, pp. 14-15.

²⁴² *Op. cit.*, p. 18.

Or, l'irrationalité nous amène à avancer une autre remarque concernant la fonction dramatique du cri. Nous allons maintenant analyser la fonction dramatique du cri, prise sous l'angle du drame amoureux et passionnel. Précédemment, nous avons eu l'occasion de parler des thématiques chères à Duras, comme l'amour, la passion, le désir, dans leur rapport avec la souffrance, la douleur et la trahison. Dialogue entre émotions opposées, qui se manifeste souvent dans des images triangulaires.

Ici, dans *Moderato Cantabile*, le cri est l'expression la plus pure et naturelle du drame passionnel. On découvre vite que le hurlement a été proféré par une femme, après avoir été assassiné par son amant. Dans le texte, on lit : « Dans la lueur du magnésium, on put voir [...] 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 embrassée²⁴³. » Encore recouverte de sang, la femme morte, allongée par terre, reçoit les bisous de son amant, qui « l'appelait calmement. – Mon amour. Mon amour²⁴⁴ ».

Le crime passionnel est résumé par le cri. Le hurlement est désir et souffrance, douleur et libération. Il a une nature double, puisqu'il contient les deux faces de la médaille qui est, ici, l'amour. Cette constatation autour du cri, nous permet de créer un lien entre *Moderato Cantabile* et *India Song*. Effectivement, dans le *texte théâtre film*, le cri assume une fonction dramatique qui paraît grâce au personnage du Vice-consul. Ainsi, on retrouve les thématiques qui fondent la conception triangulaire de Duras du désir, mort et amour.

V.-CONSUL : C'est ce que vous, vous désirez.

A.-M. S. : Oui.

Temps.

V.-CONSUL : Bon.

Et quand cela va-t-il finir ?

A.-M. S. : Avec votre mort je crois.

Silence.

[...]

V.-CONSUL : Je vais crier. [...]

Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour²⁴⁵.

Seulement la mort peut mettre fin à la douleur. Mais Duras semble suggérer que, tant qu'on est en vie, le seul possible soulagement vient de la musique. Peut-être aussi parce qu'elle est perçue comme pure innocence : « Elle ne sait pas ce qu'elle dit la musique, elle ne

²⁴³ *Op. cit.*, pp. 20-21.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 19.

²⁴⁵ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1584.

sait pas ce qu'elle fait, elle est innocente à en hurler²⁴⁶. » Musique comme cri d'innocence, contre le cri corrompu par la douleur.

En effet, dans les deux épisodes de hurlement, on peut observer qu'une lutte entre cri et musique est vite entamée. Dans *Moderato Cantabile* il s'agit de la sonatine jouée par l'enfant. Elle se bat contre la foule, image de l'irraisonnable évènement, conséquence directe du cri suite à l'acte inconnu qui a eu lieu dans le café : « Il se mit à jouer. De la musique s'éleva par-dessus la rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai²⁴⁷. » Une lutte longue et exténuante, jusqu'au dernier souffle :

Il reprit sa sonatine comme on lui demandait. Le bruit de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant, même à cette hauteur-là de l'immeuble, que la musique en était débordée²⁴⁸.

Il se peut que Duras propose comme unique échappatoire à la douleur déchirante, la tendre douceur de la mélodie musicale. La lutte peut être conçue entre deux pôles opposés. D'un côté, la passion et la souffrance, qui appartiennent au domaine de l'irrationnel. De l'autre, la musique, qui tente de rétablir une situation de calme rationnel à travers son système des notes, définies et précises. De même, ce combat est observable dans *India Song*, où le défi semble être encore plus fort et violent, puisqu'on peut voir le profond désespoir qui affligée Vice-consul en sanglots, comme précisé par Duras : « On voit ces sanglots et on les entend²⁴⁹. » Ainsi, la douleur criée du Vice-consul s'oppose à la musique :

Toujours *Heure Exquise*.

Hurlement du Vice-consul.

[...]

V.-CONSUL (*hurlé*) : Une foi ! Une seule ! Je n'ai jamais aimé qu'elle²⁵⁰ !

Et encore, si on poursuit dans la narration, on peut lire dans les indications de Duras : « *Heure exquise*, imperturbablement, continue jusqu'au bout [...]. Toujours ces hurlements²⁵¹. » Cette correspondance entre la présence musicale et le cri, que nous avons défini comme une opposition, une lutte, est renforcée par le fait que les deux éléments sonores

²⁴⁶ DURAS, Marguerite, émission diffusée sur France Musique, [en ligne] <https://soundcloud.com/france-musique/marguerite-duras-evoque-son-rapport-a-la-musique>, consulté le 25/06/2018.

²⁴⁷ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p. 15.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 18.

²⁴⁹ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1586.

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 1585.

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 1586.

cessent au même moment. Ainsi, nous pouvons lire : « *Heure exquise* se termine. Les cris s'éloignent²⁵². »

Nous assistons avec *India Song* à la représentation d'un amour déchirant, qui semble ne pas pouvoir être expliqué et rationalisé par les mots. Le drame d'amour qui afflige le Vice-consul n'a que le moyen du cri pour être extériorisé. Le langage, système discipliné et bien schématique, n'est pas capable de transmettre au destinataire le message envoyé par l'émetteur. Ainsi, le Vice-consul affirme : « Je ne sais que crier. Et qu'ils le sachent au moins qu'on peut crier un amour²⁵³. » Pour conclure cette série d'observations, nous pouvons remarquer que le ciel, dans *India Song* comme dans *Moderato Cantabile*, participe à la fonction dramatique du cri :

India Song se termine.

Heure exquise le remplace, chanté :

Le ciel pâlit.

Sur le chant d'*Heure exquise*, mêlé au chant, le premier cri du Vice-consul de Lahore²⁵⁴.

3.2.2 *India Song* : entre la fonction dramatique, incantatoire et caractérisante

Le cri a été analysé dans sa fonction dramatique, c'est-à-dire en tant que moteur de l'action et de moment tragique. Mais, nous avons identifié un autre élément qui peut accomplir la fonction dramatique : la mélodie *India Song*. Telle supposition naît d'une affirmation du Vice-consul, au deuxième acte, lorsqu'à un certain moment il semble complètement absorbé dans une dimension étrangère. Il est, alors, interpellé par le Jeune Attaché :

Voix d'homme isolée :

On dirait qu'il n'entend pas quand on lui parle.

J. ATTACHÉ : Que faites-vous ? Venez...

V.-CONSUL : J'écoute *India Song*. (*Temps.*) Je suis venu aux Indes à cause d'*India Song*²⁵⁵.

De même que pour ce qui concerne le cri dans *Moderato Cantabile*, nous pouvons observer qu'aucune histoire ne se serait développée en absence d'*India Song*. Ce qui nous permet d'envisager une fonction dramatique de la mélodie. C'est la chanson qui a fait venir le

²⁵² *Op. cit.*, p. 1587.

²⁵³ *Op. cit.*, p. 1584.

²⁵⁴ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1585.

²⁵⁵ *Op. cit.*, p. 1567.

Vice-consul aux Indes et elle sera la cause de son amour profond et désespéré qui constitue l'histoire même d'*India Song*. Effectivement, l'homme affirme juste après :

V.-CONSUL : Cet air me donne envie d'aimer.

Je n'ai jamais aimé.

Pas de réponse.

Silence.

Cette phrase du Vice-consul est dite tandis que le couple danse devant nous²⁵⁶.

Ainsi, la mélodie d'*India Song*, en exploitant sa fonction magique et incantatoire, attire aux Indes le Vice-consul et le fait tomber dans un état profond d'amour qui n'a jamais expérimenté avant. Une fois que la musique a accompli sa fonction incantatoire, c'est la dramatique qui prend le relais et permet le commencement du drame. De plus, la mélodie d'*India Song* assume un caractère dramatique dans l'optique amoureuse : la dimension triangulaire, qui voit le désir, la mort et l'amour aux trois sommets, se reproduit, ici, accompagnée par l'harmonie des notes musicales. De même que le cri de *Moderato Cantabile*, qui fait entrer dans le texte le triptyque, la chanson est l'occasion de créer ce même espace qui ouvre la réflexion sur des thématiques chères à l'écrivaine.

C'est à travers la situation dramatique emportée par *India Song* que les problématiques du couple, de l'amour et de la trahison sont mises en question dans l'œuvre. Par exemple, comme nous pouvons remarquer depuis la dernière citation, lorsque le Vice-consul parle de son amour, un couple danse devant le public. Cette situation préannonce le drame triangulaire dans lequel l'amour du Vice-consul sera impliqué.

Comme nous avons avancé dans le chapitre 1.3 La Musique physique, la danse crée une dimension intime qui relève du désir et de la trahison. Nombreux sont, en effet, le moment de danse dans l'œuvre. La problématique du désir, du couple et de l'amour, qui caractérisent l'œuvre de Duras, sera largement exploitée aussi dans *La Musica*.

Mais, qui se cache derrière cette mélodie charmante ? La chanson *India Song* a été composée par Carlos d'Alessio. Nous avons avancé, précédemment, dans cette étude, quelque information sur le compositeur, que nous allons maintenant approfondir. Carlo d'Alessio est né le 20 décembre 1935 à Buenos Aires et mort à Paris en 1992. Il est un musicien originaire de l'Amérique du Sud, naturalisé français, connu notamment pour les travaux réalisés avec Marguerite Duras. Il nous a été impossible de trouver des œuvres biographiques du musicien, la plupart des informations qui le concernent, donc, proviennent d'internet. Ainsi, nous avons pu apprendre qu'il a composé au moins huit morceaux pour les œuvres de Duras. Sa musique

²⁵⁶ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1568.

apparaît dans les films *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975), *Des Journées Entières dans les arbres* (1976), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Baxter, Baxter Véra*, 1977, *Le Navire Night* (1979), *Les Enfants*, (1984) ; et pour ce qui concerne le théâtre, *Le Cinéma Eden* (1977).

Ce panorama sur les travaux de Carlos d'Alessio nous rappelle, encore une fois, le rôle capital de la musique dans les travaux de Marguerite Duras. Pendant une interview du musicien avec Nicole Lise Bernheim, en novembre 1974, qui a donné vie au livre *Marguerite Duras tourne un film*, il est interrogé sur ses travaux avec Duras et, en particulier, sur la réalisation d'*India Song*. Il définit Marguerite Duras une personne « très musicale²⁵⁷ ».

Toujours dans cet entretien, il parle de comment il a réalisé la mélodie, notamment en rapport au fait qu'elle a été créée après l'écriture du texte. En effet, Mme Bernheim met en relief cette différence temporelle entre la création du texte et de la musique. La journaliste se montre carrément étonnée d'apprendre que la musique n'a été composée qu'une fois le *texte théâtre film* terminé :

– Je ne pouvais m'imaginer que, quand Marguerite Duras a écrit « cette chanson me donne envie d'aimer », elle n'avait pas un air de musique dans la tête. Je ne l'ai su que la semaine dernière et j'ai été très étonné.

Quand j'ai lu « *India Song* », j'ai commencé à recréer dans mon imagination comment pouvait être l'atmosphère de ce monde qu'elle décrivait et quel genre de musique ils dansaient à ce moment-là²⁵⁸.

Comme révèle Carlo d'Alessio, la chanson vient à son esprit juste après la lecture du texte écrit par Duras. Ainsi, à travers son travail d'imagination, les notes commencent à surgir du chaos et elles se rassemblent dans l'harmonieuse mélodie que nous connaissons. De plus, il faut préciser qu'*India Song* n'est pas la seule chanson de l'œuvre. Au contraire, le *texte théâtre film* abonde de morceaux. Nous avons identifié la *14e Variation* de Beethoven sur un thème de Diabelli, deux morceaux de blues, un tango, un ragtime, un charleston et des valse composées par lui-même, comme il déclare dans ce même entretien : « Les valse, par exemple, que j'ai composées pour “*India Song*”, ont un côté début des années 20²⁵⁹. » Le travail que d'Alessio effectue est une vraie création d'un univers sensoriel à travers les mots de Duras. Apparemment les deux artistes arrivent à établir une bonne connexion ce qui permet à Duras de laisser la liberté requise au compositeur pour ses productions musicales :

²⁵⁷ BERNHEIM, Nicole Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, Éditions Albatros, Paris, 1981, p. 135.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

[...] j'ai commencé à composer les aires avec le piano. Ensuite, je les ai montrés à Marguerite. Qui les a aimés, et m'a donné une totale liberté pour travailler. Elle avait compris que j'avais compris ce qu'elle voulait²⁶⁰.

Établis ce rapport de confiance, le musicien a eu carte blanche pour la composition. L'idée qu'il a est de faire « quelque chose d'un type international, élégant, mais pas les plus à la mode... Parce que dans un endroit loin comme les Indes, ils ne jouent pas les airs le plus récents²⁶¹... » Il raconte, alors, qu'avant tout il a imaginé dans sa tête le décor et puis il s'est laissé emporter par l'inspiration :

Une fois que ce décor, cet environnement avec leurs limites précisées, étaient fixés dans ma tête, que j'y étais plongé, j'ai travaillé comme un compositeur populaire le fait, sur l'émotion, la confession, l'inspiration. Alors j'ai repensé aux bals que j'avais vécus depuis mon enfance..., et j'ai voulu refaire cela²⁶².

La musique devient ainsi une composante fondamentale du décor, presque indispensable. On pourrait dire que c'est la musique à définir la scène. Cela nous amène à parler de la fonction caractérisante d'*India Song*. Cette musique joue, en effet, un rôle de caractérisation à plusieurs niveaux. Avant tout, nous avons identifié la fonction caractérisante en rapport à la temporalité : à une précise époque, au moment historique. Depuis l'entretien de Carlos d'Alessio avec Nicole Lise Bernheim, nous apprenons qu'il travaille afin de créer un imaginaire précis dans la tête du spectateur. Pendant leur dialogue, Mme Bernheim affirme qu'elle faisait remonter la chanson aux années trente et d'Alessio lui répond que cela était bien son but. Ainsi, on peut lire : « – Tu sais “India Song”, j'étais sûre que c'était une vraie chanson des années 30. – Cela prouve que j'ai réussi dans mes intentions. C'était mon objectif d'en faire une vraie²⁶³. »

Le compositeur imagine, donc, une caractérisation précise, les années trente, pour encadrer *India Song*. De même, cette caractérisation affecte les personnages du récit. En particulier, la mélodie devient un thème propre au Vice-consul. Elle fonctionne comme élément caractérisant de ce personnage et de son amour déchirant. Dans le texte, on retrouve même des moments où *India Song* est sifflé par le Vice-consul, comme si cette mélodie faisait désormais partie de lui :

– Dans les jardins, quand il va au bureau, il siffle *India Song*.

²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 136.

²⁶¹ *Op.cit.*, p. 135.

²⁶² *Op. cit.*, p. 135

²⁶³ *Ibidem*.

- Que fait-il ?
- Un travail de classement... rien... on l’occupe²⁶⁴ ...

Ainsi, elle devient la marque de son passage, de sa propre existence. Bien que le Vice-consul soit le personnage le plus caractérisé par cette mélodie, si on prend la musique à une plus large échelle, elle exerce la fonction caractérisante d’autres personnages. Comme d’Anne-Marie Stretter, de laquelle on apprend dans le texte que : « À Venise elle donnait déjà des concerts... Elle était un espoir de la musique européenne²⁶⁵. » Mais aussi d’un personnage secondaire comme la mendicante, qui apparaît dans *India Song*, caractérisée par la litanie qui l’accompagne, un chant en hindoustani qui mêle de la musique à un discours crié : « Chant de la mendicante – dit : “chant de Savannakhet” – au loin²⁶⁶. »

La chanson exerce, donc, une fonction caractérisante de la réalisation du décor du récit, des certains personnages, en particulier du Vice-consul, mais aussi d’une partie de l’œuvre de Duras. Effectivement, la mélodie qu’on entend dans *India Song*, joué par le piano, parfois par l’orchestre, ou sifflé par le Vice-consul, apparaît déjà dans le roman *Le Vice-consul*, sous le nom d’*Indiana’s Song*. Elle surgit comme un air lointain et mystérieux : « Quelqu’un, au loin, sifflote *Indiana’s Song*. On ne voit pas qui²⁶⁷. » Ensuite, le Vice-consul se révèle : « C’était bien après qu’il s’était approché à son tour de la bicyclette, et qu’il l’avait perdu de vue, qu’il s’était mis à siffler le vieil air d’*Indiana Song*²⁶⁸. » Tout le long du récit, l’air résonne à plusieurs reprises, comme une rengaine angoissante, accompagné de l’image du Vice-consul : « Dans le jardin il siffle *Indiana’s Song*²⁶⁹. » De même, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l’air joué par l’orchestre pendant le bal de S. Thala, l’air d’Anne-Marie Stretter et de Michel Richardson, constitue un précédent non négligeable de la mélodie de Carlos d’Alessio. Comme on apprend depuis le texte d’*India Song* :

VOIX 2 : Pour elle il avait tout quitté.

En une nuit.

VOIX 1 : La nuit du bal... ?

VOIX 2 : Oui.

[...]

VOIX 1 : C’était elle qui jouait du piano ?

Voix 2 (*hésite*) : Oui... mais lui aussi...

C’était lui qui, parfois, le soir, jouait au piano cet air de S. Thala²⁷⁰ ...

²⁶⁴ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1565.

²⁶⁵ *Op. cit.*, 1571.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 1533.

²⁶⁷ DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, p. 50.

²⁶⁸ *Op. cit.*, p. 102.

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 156.

²⁷⁰ DURAS, Marguerite, *India Song*, p. 1525.

En effet, il est intéressant de noter qu'*India Song* existe uniquement en tant qu'air pour une longue période. Encore en 1974, à l'occasion de la diffusion radiophonique de l'œuvre, l'air existait uniquement comme une musique. C'est à partir de l'année 1975 que la mélodie se transforme en chanson et rencontre un grand succès populaire. Les paroles sont écrites par Duras et Jeanne Moreau, qui accompagnera les notes avec sa voix. *In fine*, autour de cette thématique, nous pouvons remarquer l'existence d'un autre fil conducteur musical. Il est représenté par le musicien Diabelli, qui figure dans *Moderato Cantabile*, avec la sonatine que le fils d'Anne Desbaresdes refuse d'apprendre, et dans *India Song*, avec la 14^e Variation de Beethoven sur un thème de Diabelli.

3.3 La fonction révélatrice

3.3.1 L'expression de soi à travers le cri

Dans le chapitre 3.2 La fonction dramatique, nous avons analysé comment le cri peut accomplir une fonction dramatique. Ainsi, nous avons étudié sa présence dans les œuvres *La Musica* et *India Song* en tant que moteur de l'action et déclencheur du drame sentimental. Cependant, nous avons identifié une autre possible expression du cri qui sera traité dans ce chapitre : la fonction révélatrice.

Par « fonction révélatrice » nous voulons indiquer le caractère libérateur du cri qui, à l'occasion, se montre comme une coupure de la toile et/ou du personnage et permet à ce qui est caché derrière les mots de sortir. Le cri est impliqué, ainsi, dans la révélation de ce qui est vrai, authentique. Dans son écriture, souvent Duras a envisagé le cri – *leitmotiv* de son œuvre – comme échappatoire à la pauvreté des mots. Effectivement, comme nous avons analysé dans le sous-chapitre 2.2.3 Écriture du cri et du silence, le cri relie la vie à l'œuvre de Duras ; élément d'angoisse et de découverte qui la suit depuis toute petite, souvenir d'une marquante enfance en Indochine, entre les hurlements violents et implacables de la mère et le cri laotien de la mendicante.

Ainsi, le cri constitue une très riche source à investiguer dans le but de mieux comprendre l'œuvre de Duras. Cette fois, nous allons soumettre à l'analyse le cri, lorsqu'il accomplit une fonction révélatrice. L'étude s'étale sur les trois œuvres qui constituent le corpus principal du présent travail : *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*. Comme nous avons appris depuis les écrits de linguistique de Jakobson, une fonction du langage n'exclut pas une autre. Ainsi, une fonction du son n'empêche pas à une autre de se développer. Tout dépend du point d'observation et d'analyse des éléments du texte.

Effectivement, le cri est souvent le même qui a été analysé dans d'autres situations, mais chaque fois qu'on le regarde depuis un différent point de vue, il change sa signification dans le texte. Ici, nous allons étudier sa capacité de faire ressortir le ressenti des personnages de Duras, qui reste parfois caché ou réprimé. De même, nous allons établir un rapport de ressemblance qui permet d'identifier une fonction révélatrice du cri en rapport à la vie de l'écrivain. Son récit biographique est toujours présent dans ses écrits ; ainsi nous allons voir comment le cri de *Moderato Cantabile* peut représenter un cri libérateur, expression d'une oppression qui affligeait l'auteur même.

Entre les trois œuvres, *La Musica* est sans doute celle qui relève le moins de la problématique du cri. Néanmoins, nous avons identifié un cri dans le texte qui peut bien représenter le premier exemple de la fonction révélatrice. En vrai, il s'agit d'un de très rare cri dans l'œuvre. L'absence du hurlement ne nous étonne pas : comme nous avons analysé précédemment dans cette étude le dialogue qui se déroule entre les deux vieux amants est très contrôlé, encadré ; il correspond parfaitement à la formalité requise par le moment, à savoir la signature des documents de divorce.

Le cri est en soi un acte de puissance. Il bouleverse inévitablement ses auditeurs et l'ambiance autour. Il constitue un mouvement de la voix incontrôlé, instantanée, fruit d'une réaction immédiate à un sentiment :

Un silence. Elle crie tout à coup.

ELLE : Jacques...

VOIX D'HOMME : Qu'est-ce qu'il y a ?

ELLE, *se reprend* : Viens.

VOIX D'HOMME, *après un temps* : Je pars²⁷¹.

Le cri est, ici, révélateur d'un profond sentiment de peur. La peur de ressentir encore quelque chose pour un homme qui n'est pas son copain. Il est l'expression d'un sentiment qui ne devrait pas exister à présent dans la vie d'Anne-Marie Roche. Ainsi, le cri est presque absent dans cette conversation, vu que l'échange entre les deux personnages veut rester distant et froid, caractérisé par « *Sourire, politesse*²⁷². » Le dialogue n'envisage pas le sentiment ; il doit s'agir juste d'une rencontre officielle, lointaine de toute émotion que la mémoire peut emporter. Et, en effet, ce n'est que vers la fin que ces rares cris commencent à surgir :

²⁷¹ DURAS, Marguerite, *La Musica*, p. 34.

²⁷² *Op. cit.*, p. 17.

ELLE : Non. (*Elle secoue la tête.*) Non... non... le vouloir, le faire exprès, non... Comme tu disais avant, oui, si on doit se retrouver, que ce soit par hasard, comme avec eux, avec cette jeune fille on verra comment le hasard fait les choses, lui (*Crié.*) Plus autrement, jamais, plus jamais autrement que par hasard²⁷³...

Il est évident qu'Anne-Marie Roche a du mal à supporter la conversation, encore plus vers sa fin quand les problématiques du passé, qu'ils ont essayé sagement de garder hors du dialogue, commencent à surgir. Elle seule se laisse aller à des cris involontaires, instantanés. Grâce à ces cris on comprend que son sentiment pour l'ex-mari est encore vif ; de moins l'amour qu'elle a ressenti pour lui ne l'a jamais vraiment quitté. Le cri permet de casser la toile des mots construite par l'écrivain, afin de cacher le chaos émotif qui règne dans le personnage. Ainsi, le spectateur peut accéder à la plus sincère expression du personnage.

De même, dans *India Song*, le cri peut bien être vu comme un outil de révélation. Effectivement, il devient le signe de l'amour et de la douleur du Vice-consul. Il révèle une certaine folie amoureuse qui l'a atteint depuis l'arrivée aux Indes, après avoir fait la rencontre d'Anne-Marie Stretter. Dans le cas du Vice-consul, le cri représente plus que l'expression de soi ; on pourrait dire qu'il ne casse pas seulement la toile des mots mais aussi celle du personnage. Ainsi, le cri traverse le Vice-consul en profondeur, jusqu'à la déformation du soi, qui ouvre l'esprit à une sorte de folie amoureuse.

Folie amoureuse qu'on retrouve aussi dans *Moderato Cantabile*. Dans le roman, le cri nous a fait penser à une fonction révélatrice à plusieurs niveaux. C'est-à-dire que le hurlement qui a lieu dans le café au bord de la mer, pendant un calme après-midi de printemps, provoque des changements qui ont des répercussions révélatrices sur plusieurs personnages et sur l'écrivain même. Comme une poupée russe, une révélation suit l'autre. On peut envisager comme premier grand conteneur, la fonction révélatrice du cri la plus objective et évidente possible, comme signe du fait que « Quelque chose est arrivée²⁷⁴ ». Juste après, les cris de la foule permettent d'identifier le lieu. Et, là, dans le café la énième révélation est représentée par le corps saignant de la femme, allongée sur le sol.

Effectivement, si on regarde de plus près, ce n'est pas son corps qui est révélé par le cri, mais plutôt ce qui était bloqué dedans. Ce cri a été pour la femme un cri libérateur, de joie dans la mort. Le poids, de l'amour et de la passion, qui l'affligeait se relâche dans l'aiguë vibration de la voix qui l'accompagne à la mort et lui permet de retourner libre. Des éléments rendent clairement l'idée d'une passion amoureuse puissante et désormais hors contrôle. L'homme, par exemple, a un regard de fou : « Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit

²⁷³ *Op. cit.*, p. 37.

²⁷⁴ DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, p.14.

ses yeux. Toute expression en avait disparu, excepté celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir²⁷⁵. » Et, encore, peu après : « Il scruta l'inspecteur d'un regard toujours absent du reste du monde²⁷⁶ ». Le cri révèle, ainsi, une situation de folie amoureuse, un désir irréfrenable, qui dérape hors contrôle jusqu'à la mort d'un des composants du couple.

La fonction révélatrice du cri se répand encore dans le récit. En effet, le hurlement a des fortes répercussions sur le personnage d'Anne Desbaresdes. Elle représente le stéréotype de la dame bourgeoise, femme du directeur d'Import-Export et des Fonderies de la Côte, dont la seule occupation et raison de joie est son fils. Elle conduit une vie calme, régulière, qui ne connaît pas d'imprévu ni de transgressions. Mais ce cri qu'elle a entendu provoque un tremblement dans son existence, qui commence à faire briser les solides bases de son quotidien.

Ainsi, le cri lui permet de découvrir une existence parallèle qui restait jusque-là inconnue. Anne Desbaresdes commence, alors, à fréquenter le café où le meurtre a eu lieu, attirée par un désir mystérieux et nouveau, qui fait basculer les rigides fondations de sa vie. Elle se laisse emporter par le récit de l'événement que Monsieur Chauvin lui offre. Dans ce récit, Madame Desbaresdes s'y perd complètement, de même que le lecteur. Il devient impossible d'effectuer une distinction entre l'histoire du meurtre, des amants au café, et celle qui est en train de se développer entre Madame Desbaresdes et Monsieur Chauvin. La transgression aux liens du mariage est accompagnée par une ivresse de plus en plus importante de la femme :

Elle prit le verre vide devant elle, s'aperçut de sa mégarde, le reposa sur le comptoir et attendit, les yeux baissés. Alors, l'homme se rapprocha.

– Vous permettez.

Elle ne s'étonna pas, toute à son désarroi.

– C'est que je n'ai pas l'habitude, Monsieur.

Il commanda du vin, fit encore un pas vers elle. [...] Elle but son vin, le troisième verre²⁷⁷.

C'est comme si ce cri avait emporté avec lui un vent de désir, qui souffle sur Madame Desbaresdes et la conduit dans la profondeur de l'inconnu et du péché. Des sensations, des désirs, qui ont été réprimés depuis aussi longtemps, sont invités par ce cri à ressortir. De plus, la consommation abondante d'alcool et l'incapacité de s'arrêter dévoilent des aspects brutaux

²⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 19-20.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 20.

²⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 28-29.

et primitifs de Mme Desbaresdes, impropre à une dame de la bourgeoisie. L'apogée est rejoint quand elle se présente ivre à un dîner chez elle, devant une quinzaine d'invités :

– Anne est en retard, excusez Anne.

Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. Si son incongruité la dévore, elle ne peut s'imaginer. Un sourire fixe rend son visage acceptable²⁷⁸.

On ne verra pas le désir prendre une forme concrète et s'accomplir dans la trahison, ni on assistera à un bouleversement radical de la vie bourgeoise de Madame Desbaresdes. On peut supposer que chacun va reprendre sa vie à la suite de la fin du livre. Mais ce qui est vraiment important est la révélation que le cri a produite dans la vie de la femme : à la suite du cri, elle se retrouve à être une ivrogne, amante passionnelle, attirée par le désir. Peut-être, la plus grande révélation du cri est, alors, de dévoiler l'ennui de la vie bourgeoise dans laquelle se noyait la femme.

Cela nous conduit à parler du dernier niveau de la fonction révélatrice du cri, c'est-à-dire celui qui implique l'écrivain même. En effet, Duras semble effectuer, à travers l'histoire d'Anne Desbaresdes, nombreuses allusions autobiographiques. Pour Duras, *Moderato Cantabile* « a été une rupture en profondeur²⁷⁹ ». Cette rupture dans la vie, ressort dans l'œuvre. Ainsi, ce cri déchirant représenterait une révélation pour l'écrivain même, une libération, une sortie finalement d'une douleur qui l'étouffait.

M. D. – [...] j'ai traversé une crise qui était... suicidaire, c'est-à-dire... que ce que je raconte dans *Moderato Cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu... et à partir de là les livres ont changé... J'ai pensé à ça depuis deux ans, deux, trois ans, je pense que le tournant, le virage vers..., vers la sincérité c'est produit là²⁸⁰.

C'est Duras même qui parle de *Moderato Cantabile* comme le livre de la sincérité. Elle l'écrit après avoir été hospitalisée à cause de problèmes d'alcoolisme et elle admet, dans *Les Parleuses*, d'avoir été lié à un homme, par une grande passion qui était au même temps malsaine et déchirante. Alors, le cri se manifeste dans la fonction révélatrice puisqu'il démasque l'écrivain sous ses personnages – la femme tuée, ainsi qu'Anne Desbaresdes –, et il révèle la mort comme ultime liberté à l'oppression passionnelle.

²⁷⁸ *Op. cit.*, p. 103.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 64.

²⁸⁰ DURAS, Marguerite, XAVIERE, Gauthier, *Les Parleuse*, p. 63.

• Conclusion

Arrivés à la fin de cette étude, nous retenons important de terminer nos réflexions par une pensée conclusive sur l'ensemble de notre travail, après avoir effectué une rapide rétrospective sur le développement suivi. La problématique qui a donné naissance à l'étude a surgi à la suite du rapprochement de trois œuvres, *Moderato Cantabile*, *La Musica* et *India Song*. La présence des termes liés au domaine musical et des mots de langues étrangère nous a fait réfléchir autour de la question de la langue. Alors, des doutes se sont imposés à l'esprit sur le rapport que Duras entretient avec la langue et la musique. De même, nous avons pensé à l'impact que les événements historiques du XXe siècle ont pu avoir sur la littérature, qui est un produit sociohistorique, donc, inévitablement dépendant de – ou influencé par – l'Histoire. Les problématiques en jeu ont mobilisé notre intérêt vers certaines questions ; est-ce que Marguerite Duras ressent une sorte de malaise, vis-à-vis de la langue française, qui l'amènerait à rechercher des nouvelles formes d'expression et d'écriture, dont la musique ? Est-ce que la musique peut venir en support à une langue fragile et être pensée comme une nouvelle forme d'écriture ?

La nécessité d'une composition en trois parties, bien définies, distinguées et en même temps indispensables l'une à l'autre, a été le point de départ pour une bonne organisation du travail. Ainsi, dans la première partie, nous avons eu besoin de valider nos suppositions. C'est-à-dire d'identifier dans les trois œuvres les moments musicaux et sonores, afin de montrer leur riche présence dans les textes. De même, les moments de silence sont pris en analyse, comme l'autre face spéculaire du son. Quel rôle jouent-ils ? Nous avons pu voir comment les bruits, les sons, les mélodies et les silences, participent activement au déroulement du récit ; ils deviennent une partie intégrante des événements racontés par l'écrivain. De plus, nous avons réservé un chapitre à l'étude de la réaction du corps aux bruits et aux sons. Le langage du corps, aussi exploité par l'écrivain, trouve des correspondances avec le système musical et linguistique. Ainsi, qu'elle soit instrumentale, métaphorique ou physique, la composante sonore est bien présente et constitue, tant que l'écriture, une matière de travail et d'expression pour Marguerite Duras.

Terminé cette première partie d'identification, nous sommes passés à la deuxième, qu'on pourrait définir plutôt de transition. Elle crée une passerelle entre l'analyse du texte et du contexte. Elle nous a permis de nous détacher du texte, pour élargir notre regard en prenant de la distance, afin d'étudier la manière de travail de Duras, pour comprendre ses décisions et sa démarche littéraire. Dans la deuxième partie, en effet, nous nous sommes attardés à chercher « le style Duras », pour comprendre si un style de Duras existe.

Ce que l'auteur a depuis toujours renié, mais qui ressort clair aux yeux de tous lecteurs, est un magnétisme puissant et inévitable qui imprègne son œuvre. Ensuite, nous avons passé en analyse des particularités d'écriture propre à Duras, comme l'écriture brève et le dialogue direct, qui caractérise notamment *Moderato Cantabile*, où elle privilège un écrit immédiat et spontané. Cette écriture prétendument non-travaillée évolue dans la tentative de destruction de l'écriture même, qui passe par celle qu'elle définit l'écriture non-écrit²⁸¹. De même, nous avons constaté la volonté de casser la toile du texte en passant par le cri et le silence, support indispensable de l'écrivain pour échapper à l'étouffement des mots. Il en ressort une évidente souffrance vis-à-vis de l'écriture, qui est remise en question dans sa plus profonde réalité, c'est-à-dire comme matière de travail de l'écrivain. Toutefois, Duras tente de réagir à ce malaise aussi de manière contraire, à travers la recherche de la musicalité des mots, en créant des mélodies dans le texte, comme on a pu voir grâce aux brouillons d'*India Song*.

Grâce à cette passerelle, nous avons pu passer à la troisième partie dédiée à l'ouverture de la problématique. Plus précisément, la recherche continue, dans ce troisième temps, vers une brève analyse de la langue au XXe siècle, avec une particulière attention sur la question de la linguistique. Il est intéressant de remarquer que cette science du langage naît seulement à ce moment historique ; on peut prendre comme date le 1916, avec la publication posthume du *Cours de linguistique général* de Ferdinand de Saussure. Bien que l'intérêt pour le langage remonte au temps d'Aristote (IV siècle av. J.-C.), le premier à envisager la langue comme objet d'étude scientifique est le linguiste suisse Saussure. Ainsi, nous avons pris appui sur certaines notions de la linguistique, dont les fonctions du langage, théorisées par Roman Jakobson, afin de développer l'idée de fonctions des éléments sonores dans l'œuvre de Duras.

Depuis la lecture de certaines œuvres, comme l'*Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage* de Roman Jakobson, ou les *Fondements d'une sémiologie de la musique* de Jean-Jacques Nattiez, l'idée d'un rapprochement, d'une comparaison, entre le système linguistique et musical apparaît possible. Effectivement, les deux systèmes sont basés sur un code de signes qui peut, donc, être soumis à l'étude de la même science : la sémiotique.

Cette ouverture nous a permis d'imaginer des fonctions, sur le style de fonctions du langage de Jakobson, pour les sons et les musiques que l'écrivain implique dans ses travaux. Nous avons, ainsi, essayé de comprendre la composante sonore dans les œuvres de Marguerite Duras à travers l'approche de la linguistique. Nous avons, alors, défini des fonctions propres aux éléments sonores, qui ont été identifiés dans la première partie, comme la fonction

²⁸¹ DURAS, Marguerite, *Ecrire*, p. 71.

dramatique et révélatrice. Le cri, par exemple, a été analysé en tant que moteur de la narration dans *Moderato Cantabile*, ainsi que la mélodie d'*India Song*, qui se trouve en même temps à accomplir une fonction dramatique, incantatoire et caractérisante. Tandis que la fonction révélatrice concerne avant tout le cri ; il permet l'expression de soi, la révélation et la libération des émotions qui sont cachées derrière le voile des mots du texte, habilement construit par l'écrivain.

Ce que cette recherche nous a apporté est une prise de conscience. Les questions qu'on a posées au début de l'étude nous ont conduits vers des possibles réponses qui ne sont que des nouvelles étincelles de réflexion pour poursuivre la marche de la recherche littéraire. On peut en conclure que Duras prend appui sur les éléments sonores, face à une langue qui a été rendue faible par l'Histoire et qui ne se prêt plus à fournir la matière de travail de l'écrivain. *In fine*, nous trouvons pertinent de nous laisser « à la façon Duras ». Avec une petite citation de son dernier écrit, *C'est tout* (1995), où le sens de la fin envahi les mots. Néanmoins, cette terminaison ne représente pas une clôture, au contraire elle ouvre le chemin à une nouvelle marche :

Au revoir.
Au revoir à personne. Même pas à vous.
C'est fini.
Il n'y a rien.
Il faut fermer la page.
Viens maintenant.
Il faut y aller²⁸².

²⁸² DURAS, Marguerite, *C'est tout*, Paris, P.O.L Éditeur, 1995, p. 47.

• Bibliographie

I. Corpus principal

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile* dans *Œuvres Complètes I*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

DURAS Marguerite, *La Musica* dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite, *La Musica*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.

DURAS, Marguerite, *India Song* dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite, *India Song*, Paris, Éditions Gallimard, 2014.

II. Autres œuvres

DURAS, Marguerite, *C'est tout*, Paris, P.O.L éditeur, 1995.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite, entretien avec A. Armel, *Le Magazine littéraire*, 1990, n° 276.

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, P.O.L. éditeur, 1985.

DURAS, Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L. éditeur, 1990.

DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L. éditeur, 1987.

DURAS, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.

DURAS, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

DURAS, Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

DURAS, Marguerite, *Les Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L/IMEC éditeur, 2006.

DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996.

DURAS Marguerite, GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

BERNHEIM, Nicole Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, Éditions Albatros, Paris, 1981.

DURAS, Marguerite, LACAN Jacques, BLANCHOT Maurice, MASCOLO Dionys, GAUTHIER Xavière, JACQUOT Benoit, FEDIDA Pierre, FORRESTER Viviane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1988.

ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane (dir.), *Les Cahiers de l'Herne, Marguerite Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

III. Corpus secondaire

1.1 Œuvres critiques :

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1972.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BERNHEIM, Nicole Lise, *Marguerite Duras tourne un film*, Éditions Albatros, Paris, 1981.

BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

BURGELIN, Claude, GAULMYN, Pierre, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

COSTE, Claude, *Les malheurs d'Orphée, Musique et Littérature au XX^{ème} siècle*, Paris : Éditions L'improviste, 2003.

COSTE, Claude, *Orphée ou les sirènes, L'imaginaire littéraire de la musique*, Paris, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2014.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale, 2. Rapports internes et externes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011.

LOIGNON, Sylvie, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012.

LUDWING, Pascal, *Le Langage*, Paris, GF-Flammarion, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2002.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien, *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PHILIPPE, Gilles, *Le français, dernier des langages. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, 2010.

REIK, Theodor, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

RYCKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, José Corti, 1988.

VALERY, Paul, « Philosophie de la danse » (1938), in *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, 1957.

1.2 Œuvres biographiques :

ADLER, Laure, *Duras*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.

PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras I-II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006.

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

1.3 Œuvres consultés :

ARENDRT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1963.

ARISTOTE, *Les Politiques*, I, 2, trad. P. Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 2015.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980), texte établie, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil, « Traces écrites », 2003.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

CELINE, Louis-Ferdinand, « Lettre à André Rousseaux », 1939, *Le style contre les idées*, Éditions Complexe, 1987.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot, 2005.

FUCHS, Catherine, « Linguistique », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2011.

FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*, Éditions du Seuil, 2015.

PISTONE, Daniele, « Musicologie », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 2008.

QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

QUIGNARD, Pascal, *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1991.

SACKS, Oliver, *Musicophilia*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.

YOURCENAR, Marguerite, *Alexis*, dans *Œuvres romanesque*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1992.

Le Petit Robert, Paris, Le Robert, 2014.

- Sitographie

BECKETT, Samuel, *Not I*, 1973, [en ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M> , consulté le 25/06/2018

DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, émission diffusée sur Antenne 2 le 28 septembre 1984, [en ligne]

<http://www.ina.fr/video/CPB84055480>, consulté le 25/06/2018.

DURAS, Marguerite, entretien télévisé avec Michel Field, *Le Cercle de minuit*, émission diffusée sur France 2 le 14 octobre 1993, et réalisée par Gilles Daude, [en ligne]

<http://www.ina.fr/video/CPB93010479>, consulté le 25/06/2018.

DURAS, Marguerite, émission diffusée sur France Musique, [en ligne]

<https://soundcloud.com/france-musique/marguerite-duras-evoque-son-rapport-a-la-musique>, consulté le 25/06/2018.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne]

<http://www.cnrtl.fr/definition/-ique> , consulté le 25/06/18.

MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur*. », *Études françaises*, 2003, 39(2), 95–107, doi:10.7202/007039ar.

Table des matières

EXERGUE	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
PARTIE 1 LIEUX ET MOMENTS MUSICAUX	12
<i>Chapitre 1 – La musique institutionnelle</i>	<i>13</i>
<i>Moderato Cantabile : un récit sonore</i>	<i>13</i>
<i>La place du piano dans Moderato Cantabile et India Song</i>	<i>16</i>
<i>La Musica et l'absence de musique</i>	<i>18</i>
<i>Chapitre 2 – La musique métaphorique</i>	<i>19</i>
<i>Entre les bruits et le silences de Moderto Cantabile</i>	<i>19</i>
<i>Le jeu des voix dans India Song et La Musica</i>	<i>22</i>
<i>La transformation de la voix en cri</i>	<i>27</i>
<i>La discrète et incisive présence des bruits dans La Musica</i>	<i>33</i>
<i>Chapitre 3 – La musique physique</i>	<i>34</i>
<i>La Musica : incompréhension, silence et immobilité</i>	<i>34</i>
<i>Les corps dansants dans India Song</i>	<i>41</i>
PARTIE 2 L'ÉCRITURE, ENTRE DESTRUCTION ET HARMONIE	48
<i>Chapitre 1 – Le « style Duras »</i>	<i>49</i>
<i>Chapitre 2 – De l'écriture brève à la destruction de l'écrit</i>	<i>53</i>
<i>Moderato Cantabile : discours direct et thématization de la voix</i>	<i>53</i>
<i>L'écriture du non-écrit</i>	<i>57</i>
<i>Écriture du cri et du silence</i>	<i>61</i>
<i>Chapitre 3 – L'écriture prosodique durassienne</i>	<i>65</i>
PARTIE 3 LA COMMUNICATION, LANGUE ET MUSIQUE	69
<i>Chapitre 1 – Entre le système linguistique et musical</i>	<i>70</i>
<i>Le XXe siècle et la langue</i>	<i>70</i>
<i>La linguistique</i>	<i>76</i>
<i>la musicologie</i>	<i>82</i>
<i>Chapitre 2 – La fonction dramatique</i>	<i>85</i>
<i>Le cri, moteur de la narration</i>	<i>85</i>
<i>India Song: entre la fonction dramatique, incantatoire et caractérisant</i>	<i>90</i>
<i>Chapitre 3 – La fonction révélatrice</i>	<i>95</i>
<i>L'expression de soi à travers le cri</i>	<i>95</i>
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	103
TABLE DES MATIERES	108

MOTS-CLES : Duras, musique, langage, bruit, silence.

RESUMÉ : Développement d'une étude littéraire qui vise à analyser la présence des éléments sonores et des silences dans l'œuvre de Marguerite Duras, en particulier dans trois textes de l'écrivain : *Moderato Cantabile* (1958), *La Musica* (1965) et *India Song* (1975). Le travail se compose de trois parties : 1. Lieu et moments musicaux, 2. L'écriture, entre destruction et harmonie, 3. La communication, langue et musique. Après l'identification des différents facteurs sonores, suit la recherche des raisons et des causes qui ont fait que ces éléments entrent dans le texte écrit et l'influencent. Alors, nous avons pris appui sur la linguistique, afin de mieux comprendre la situation du langage au XXe siècle. On arrive, ainsi, au noyau de la problématique : l'étude du rapport entre le système linguistique et musical. Sans prétention et avec curiosité, ce travail veut enrichir le champ de la recherche interdisciplinaire. Le récit de vie de l'écrivain et le moment historique ont un relief fondamental tout le long de l'étude.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : SPAGNI PRENOM : GIULIA

DATE : 27/06/2018 SIGNATURE :