

« La musique, mon amour... ».
Écrire l'absence de la musique dans
le défaut des mots

A plusieurs reprises, et plus particulièrement vers la fin de sa vie, Marguerite Duras parlera de la musique et de sa relation avec l'écriture :

J'aimais la musique avant tout [...]. Plus que tout. C'est pour ça que j'écris des livres. 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. Mais la musique l'a toujours emporté complètement. Mais j'ai raté toutes mes études de musique. On rate toujours quelque chose. J'ai raté la musique¹.

De même, dans *Écrire* : « Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit de livres. Mais je n'en suis pas sûre². »

1. Entretien avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, diffusé le 14 octobre 2003, France 2, 65 min.

2. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 19.

Cet aveu tardif, tantôt affirmatif tantôt hésitant (« je n'en suis pas sûre », écrit-elle) donne à la musique une place importante, voire essentielle, et situe l'écriture à mi-chemin entre musique et silence. On y entend aussi le goût d'un regret : mais n'est-ce pas là un de ces *désastres* durassiens, de ceux qui ont permis à l'écriture de surgir dans son impossibilité même? Du film réalisé à partir du texte du *Navire Night*, Duras dira en effet, de manière singulière, qu'elle parvint à atteindre « l'impossibilité de filmer », tournant alors « le désastre du film³ ». Là se tenait, dit-elle, la véritable histoire du *Navire Night*. Écrire dans l'absence de musique, rater la musique, écrire dans la nuit de la musique, sans tenter de l'éclairer, n'est-ce pas, au fond, le seul moyen de l'atteindre?

Dans le *Navire Night*, ce texte d'encre, de nuit et de jouissance aveugle, réinterprétation du mythe orphique où regarder équivalait à perdre⁴, c'est par l'absence de lumière que le désir peut advenir : « La lumière dans la chambre des amants je crois qu'il ne fallait pas la faire⁵ », écrit Marguerite Duras. Peut-être a-t-elle souhaité, de la même manière, préserver l'impossibilité de la musique, son obscurité. Amy Flammer, violoniste qui a écrit ou interprété nombre de musiques des films de Marguerite Duras — dont celle du *Navire Night* — disait d'elle ceci :

En amour comme ailleurs, les choses ne l'intéressait que si elles étaient impossibles. Et pour que les choses restent impossibles, il ne fallait pas trop les connaître. Il fallait qu'elles restent obscures pour demeurer magiques, sacrées⁶.

3. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Gallimard, Paris, coll. « Folio », 1993 [1986], p. 13.

4. Tout le texte se tient dans cette tension de l'interdit du regard, rappelant l'injonction faite à Orphée revenant des enfers avec Eurydice. Lorsque l'homme reçoit les photographies, l'histoire et le désir cesse, et il perd cette femme : « Le désir est mort, tué par une image » (*ibid.*, p. 45).

5. *Ibid.*, p. 10.

6. Amy Flammer, « Elle était musicienne », Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère [dir.], *Cahier de l'Herne n° 86. Marguerite Duras*, Paris, Editions de l'Herne, 2005, p. 290.

Dans les textes de Marguerite Duras, la musique pourrait bien être une de ces impossibilités obscures, tenue soigneusement à distance alors même que son ombre n'en finit pas d'irriguer les textes et d'habiter les œuvres cinématographiques : car si les œuvres de Duras sont souvent abordées du point de vue du regard, il ne faudrait pas négliger l'importance non seulement de la musique, mais aussi de l'univers sonore dans ses textes et dans son cinéma. Outre le « désastre » *Navire Night*, nous pourrions aussi évoquer *Son nom de Venise dans Calcutta désert*⁷, où la bande-son d'*India Song*⁸ se déroule sur fond de palais en ruines (le palais Rothschild à Boulogne). Et, encore plus radicale, l'expérience-limite de *L'Homme Atlantique*⁹ qui, peu à peu, éteint l'image pour faire résonner le texte seul.

Pendant, sans exclure les films de Duras, nous arpenterons davantage les territoires de ses livres, car c'est bien là que peut se jouer la présence / absence de la musique. Car au final, si l'art sonore est toujours absent au sens propre dans le silence des pages, c'est au langage et à lui seul que revient la charge de faire advenir la musique — que ce soit sous la forme d'une référence, d'une métaphore, voire de la restitution de l'expérience musicale en tant que telle, dans cette béance qu'elle est capable d'ouvrir dans un sujet, dans le visible, dans le langage. La littérature, à défaut de faire advenir la musique, cherche à l'articuler au risque d'être confrontée à ses propres limites.

Or, la musique touche à un questionnement central dans l'œuvre de Duras : situant ses livres entre la musique et le silence, elle les positionne par là même dans un espace qu'elle qualifie elle-même de « difficile » : d'un côté comme de l'autre, c'est le langage et le sens qui s'éteignent. D'un côté, l'extinction des mots (*le silence*), de l'autre, les limites du langage (*la musique*) — des deux côtés, la mise en cause de la possibilité même d'écrire.

7. Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, France, 1976, 120 min.

8. Marguerite Duras, *India Song*, France, 1975, 120 min.

9. Marguerite Duras, *L'Homme Atlantique*, France, 1981, 45 min.

C'est pourtant bien ce que semble rechercher Marguerite Duras : de plus en plus, à partir de *Moderato Cantabile*¹⁰, les textes s'engagent vers le silence. On a souvent commenté le « style » durassien, son usage des blancs typographiques, sa propension à dépeupler le texte, à tendre vers l'informulable. Duras dit elle-même que « les blancs [dans le texte] apparaissent sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe¹¹ », reconnaissant là sa propension à tendre vers ce qui questionne les règles instituées — syntaxiques, mais aussi sémantiques — d'un langage commun à tous. Or, la musique questionne aussi le langage et le prend en défaut. Roland Barthes qualifiait même la musique de « folie », en comparant le musicien et l'écrivain :

Dans la musique, *champ de signifiante et non système de signes*, le référent est inoubliable, car le référent, c'est le corps. Le corps passe dans la musique sans autre relais que le signifiant. Ce passage — cette transgression — fait de la musique une folie : non seulement la musique de Schumann, mais toute musique. Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens)¹².

La musique, cette folie? N'est-ce pas plutôt l'écriture? Écoutons plutôt Duras, dans *Les parleuses* : « *Seuls les fous écrivent complètement*¹³ »; ou dans *Écrire*, où elle parle de « folie de l'écriture¹⁴ » : « [I]l y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire¹⁵. » Gilles Deleuze aurait parlé, à ce sujet, d'entraîner « la langue hors de ses sillons coutumiers », de la faire « *délirer*¹⁶ ».

10. Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 164 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MC*.

11. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 12.

12. Roland Barthes, « Rasch », *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 273.

13. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *op. cit.*, p. 50.

14. Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 24.

15. *Ibid.*, p. 52.

16. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

Ainsi, nous chercherons à éclairer, entre autres, ce paradoxe : comment la musique, absente en tant que telle dans l'écriture qui ne pourra jamais, au sens propre, la donner à entendre, peut-elle à ce point déborder dans les œuvres de Marguerite Duras? Mais avant d'aller plus loin, reprenons l'histoire — la fiction? — durassienne à ses commencements.

Marguerite Duras et la musique

Au commencement, l'Indochine, et la ville de Saïgon. La mère pianiste à l'Eden Cinéma, au centre de la mythologie familiale : Marguerite Duras lui attribue cette profession dans *Le Barrage contre le Pacifique*¹⁷, mais aussi son adaptation théâtrale, *L'Eden Cinéma*¹⁸. On retrouve d'ailleurs la figure d'une mère pianiste dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « La musique, c'est la mère, une Madame française, qui joue du piano dans la pièce attenante¹⁹. » Ceci relève sans doute de ce que Freud nommait le « roman familial²⁰ », soit cette construction fantasmatique d'une filiation rêvée, dont la mère est une des figures centrales dans les premiers romans de Duras.

Sortant de la fiction familiale, on pourra rappeler que Duras pratiquait effectivement le piano : dans un documentaire qui lui est consacré (*Les lieux de Marguerite Duras*²¹), on la voit se mettre au clavier et jouer. Le violoniste Amy Flammer tempère toutefois cette pratique de la musique :

La musique, Marguerite Duras en parlait énormément, mais elle ne la connaissait pas. Elle ne savait pas jouer du piano. Elle ne lisait pas vraiment la musique. Les petits morceaux

17. Marguerite Duras, *Le Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, 319 p.

18. Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Compagnie Renaud-Barrault, Théâtre d'Orsay, 1977.

19. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 13.

20. Sur cette question, voir notamment Lia Van De Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 1995, 214 p.

21. Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, DVD-Vidéo, Paris, Gallimard, coll. « Les grands entretiens », 2009, 105 min.

qu'elle jouait, on en parlait comme des choses très anciennes, acquises depuis très longtemps, et qu'elle restituait éternellement. Les interprètes, les différentes versions, ça ne l'intéressait pas. Elle percevait des choses en écoutant, elle en parlait avec des mots qui n'avaient rien à voir avec la musique mais elle disait des choses qui étaient justes²².

Amy Flammer souligne cependant la qualité de son *écoute* : elle « avait une oreille. Un sens du son. De la qualité des sons²³. » Primat de l'écoute, donc, sur la pratique, et prédominance de la ritournelle — marquée par la répétition, la simplicité et le retour — sur la musique dite « savante ».

Dans les œuvres également, les figures de musiciens sont nombreuses : Anne-Marie Stretter est pianiste dans *Le vice-consul*²⁴, le mari de Lol. V. Stein est violoniste, les enfants de *Moderato Cantabile* et de *Nathalie Granger* apprennent le piano. Marguerite Duras fait souvent référence à des œuvres musicales réelles ou fictives dans ses textes : dans *India Song*, il s'agit de la 14^e variation sur un thème de Diabelli de Beethoven; Schubert, joué par Anne-Marie Stretter dans *Le vice-consul*, où l'on trouve aussi plusieurs mentions d'un air nommé *Indiana's Song*; la *Sonatine* de Diabelli dans *Moderato Cantabile*, une valse de Brahms dans *Agatha...* De manière générale, il s'agit souvent du répertoire pour piano, avec une prédominance de certains compositeurs (Beethoven, Schubert). On trouvera également dans ses films cet arrière-plan musical : présence du piano avec des mélodies composées par Carlos d'Alessio dans *India Song*, influences de la musique juive et baroque dans la bande-son du *Navire Night* (Duras aimait beaucoup Bach, ainsi que la musique issue de la culture juive²⁵). Dans ce répertoire pour piano,

22. Amy Flammer, *op. cit.*, p. 290.

23. *Ibid.*

24. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1966, 205 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VC.

25. La musique du *Navire Night* a été composée par Amy Flammer. De même, la musique de Césarée, dans laquelle on peut percevoir nettement les influences juives et yiddish. Voir Gabriel Jacobs et Catherine Rodgers, « Par-delà l'ancien et le moderne : l'intertextualité visuelle et musicale de Césarée », Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice [dir.], *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, 316 p.

on distingue nettement une présence de morceaux issus du répertoire d'étude, de celui qui est destiné à délier les doigts des petits pianistes : la *Sonatine* de Diabelli dans *Moderato Cantabile* en fait partie, mais aussi l'étude de Czerny jouée par la petite fille dans *Nathalie Granger*²⁶. D'ailleurs, dans ces deux textes, l'hésitation dans l'interprétation des jeunes interprètes est soulignée, que ce soit la « maladresse » (*MC*, p. 80) avec laquelle le petit garçon joue la sonatine ou encore les sept notes « mal jouées » (*NG*, p. 27) par Nathalie.

Cette musique de piano, si présente dans les œuvres de Duras, peut donc être rattachée à la mythologie familiale, au moment de l'apprentissage du piano, à l'enfance, à la mémoire de l'enfance. La pratique même de Duras, telle que la rapporte Amy Flammer, tend en ce sens : elle joue des petits morceaux, « des choses très anciennes, acquises depuis très longtemps », qu'elle restitue « éternellement », comme si le corps avait gardé la mémoire de ces mélodies simples et anciennes charriées par le passé. Ces mélodies qui font retour, qui affleurent sur le bout des doigts comme elles pourraient affleurer sur le bout des lèvres ressemblent beaucoup à ce que le psychanalyste Theodor Reik, proche de Freud, appelait *the haunted melody*, la mélodie qui hante, soit ces ritournelles obsédantes qui ne vous lâchent plus et reviennent sans cesse en mémoire. Reik les décrivait ainsi :

Ces mélodies qui semblent refuser de nous quitter sont l'expression d'un pouvoir dominateur à l'œuvre chez celui en qui elles sonnent et résonnent. Il n'y a pas alors de mélodie de l'heure ou du jour. Elles sont pour ainsi dire la mélodie vitale de l'individu²⁷.

Pour Theodor Reik, ces mélodies revenantes, tels des fantômes venant nous hanter, sont des expressions de l'inconscient, traduisant l'histoire secrète de nos pulsions : « l'intangible, s'il est invisible et intouchable,

26. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p. Désormais, les références à *Nathalie Granger* seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention NG.

27. Theodor Reik, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1989, p. 40.

reste par contre audible²⁸ ». Il faut donc savoir les *écouter*, car elles font signe du côté du pré-verbal et des affects, soit de l'absence de langage et des pulsions. La présence de ces ritournelles est encore plus manifeste dans les récits de Duras. Par exemple, *Indiana's Song*, véritable leitmotiv du *vice-consul* (où la mélodie est nommée « *India Song* ») et d'*India Song*, vient d'une mémoire ancienne :

Une voix atténuée demande encore, dans le jardin : lorsque ce monsieur est là, entendez-vous de la musique jouée au piano? Des gammes? Un air joué maladroitement, d'une seule main? Une très vieille voix répond qu'autrefois, oui, avec un doigt, un enfant jouait comme *Indiana's Song*. (VC, p. 34)

Or cet air singulier, qui semble concentrer en lui nombre de traits de la musique selon Duras (le piano, le jeu maladroit d'un enfant, la mélodie ancienne) est aussi ce qui va porter, dans *Le vice-consul* et *India Song*, la folie du vice-consul — il le sifflera tout au long du récit — ainsi que la douleur des Indes. *Indiana's Song* est la mémoire de Lahore : « L'air d'*Indiana's Song* lacère la mémoire de l'acte solitaire, obscur, abominable » (VC, p. 103), celui du vice-consul tirant sur les lépreux. De même, le chant de la mendiante va dire la folie de ce corps, son histoire d'épouvante, la faim, la marche interminable jusqu'à Calcutta. La musique — ici, jamais décrite en tant que telle — semble contenir en elle ce que porte la mendiante selon le vice-consul : « la mort dans une vie en cours [...] mais qui ne vous rejoindrait jamais » (VC, p. 174).

Se tenir sur le bord du langage

Si la musique semble faire signe du côté de l'enfance, ce n'est nullement par hasard. C'est que l'enfant est, étymologiquement, *infans*, celui qui ne parle pas, qui se tient encore dans l'absence du langage. Dans *Le vice-consul* et dans *India Song*, la mendiante se tient elle aussi du côté de cet univers a-verbal, fait de folie, de sauvagerie et d'errance. Dans le salon d'Anne-Marie Stretter, et pour Peter Morgan et Charles Rossett, le chant de la mendiante se confond d'ailleurs avec l'univers des Indes, voire avec les cris du vice-consul :

28. *Ibid.*, p. 38.

Ils écoutent, ce ne sont pas des cris, c'est un chant de femme, ça vient du boulevard. A bien écouter on doit crier aussi mais beaucoup plus loin, bien au-delà du boulevard où devrait se trouver encore le vice-consul. À bien écouter tout crie doucement mais loin, de l'autre côté du Gange. (VC, p. 151)

Le cri, le chant — soit l'inarticulé — sont la voix des Indes, de cette altérité, cette folie des Indes où tout « crie doucement. » À noter que, souvent chez Marguerite Duras, la musique et l'univers sonore ont les mêmes caractéristiques, la musique n'étant que la face, pourrait-on dire, domestiquée d'une violence bien plus sourde.

Cet aspect se révèle plus particulièrement dans *Moderato Cantabile* et dans *Nathalie Granger*, des récits où l'enfant et la musique occupent une place importante, voire centrale. Dans *Moderato Cantabile*, la petite *Sonatine* jouée par l'enfant est une pièce d'étude à la structure mélodique simple, qui n'apparaît nullement comme une musique bouleversante. Pourtant, voici comment elle est décrite dans le récit : « [Anne Desbaresdes] écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. » (MC, p. 78) Puis, plus loin :

La sonatine résonna encore, portée par une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur la mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. (*ibid.*)

Autrement dit, cette petite musique modérée et chantante est soudainement dotée d'une dimension archaïque (elle vient du « tréfonds des âges »), infernale et sauvage. L'enfant musicien devient un « barbare » qui fait advenir une musique qui vient manifestement de plus loin que lui-même. Il y a également là une sorte de *folie* dans l'amour maternel qui se révèle *via* la musique.

Pourtant, à y être bien attentif, c'est par la musique, et par le monde sonore que *Moderato Cantabile* transmet violence et transgression, qui sont sous-jacentes dans le récit. Il y a ce qu'on voit — c'est à dire rien, si ce n'est d'infimes indices de violence, sous le masque de la bonne société bourgeoise à laquelle appartient Anne Desbaresdes — et ce qu'on entend — et c'est sans doute là que se joue l'*irreprésentable*

du récit, soit le meurtre initial. « 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. » (*MC*, p. 12) Musique et meurtre sont ainsi indissolublement liés, que ce soit de manière directe (le meurtre sur fond de leçon de piano) ou indirecte : le prétexte des leçons de piano permet à Anne de se rendre au café où le meurtre a eu lieu, pour rencontrer Chauvin. La manière dont est vécue l'expérience musicale est tout aussi parlante : « [Anne Desbaresdes] manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. » (*MC*, p. 78) De même, à la page suivante, toujours au sujet du jeu musical de l'enfant : « 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. » (*MC*, p. 79) L'expérience musicale dépasse, là encore, le cadre de la petite sonatine : la musique prend possession des êtres comme la passion avait pris possession du couple d'amants du début du récit, conduisant à la mort. Autrement dit, la musique déborde : elle « submerge », elle « coule » et elle provoque un véritable rapt (ou *ravissement*, pour employer un terme plus « durassien ») des personnages. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans un autre texte plus tardif, *Nathalie Granger*, issu d'un film, on retrouve la figure de l'enfant : cette fois-ci, c'est une petite fille, associée à la musique. Là encore, l'enfant porte en elle quelque chose d'indicible, d'illisible, voire d'archaïque : Nathalie est une enfant violente, qui doit être envoyée à la pension Datkin pour être soignée (*NG*, p. 79). Comme dans *Moderato Cantabile*, le texte s'ouvre sur un crime, entendu à la radio — des enfants tueurs ont assassiné sans raison dans les Yvelines — et l'enfant, Nathalie, apprend le piano avec des morceaux d'étude²⁹. La véritable violence est absente et du film et du récit. Elle n'est pas *vue*, mais elle est *entendue*, comme le précise Marguerite Duras dans sa note pour la presse :

La musique est ici nommée, évoquée. Elle est entendue. On joue du piano, des enfants font des gammes. La musique dite du film est indigente. Fausses notes. Tant pis, les enfants

29. Nathalie joue des études de Czerny, autre compositeur connu des petits pianistes.

font des fausses notes, elles existent, et le cinéma est tenu de les prendre aussi bien que les notes justes des auditoriums.

Mais la musique est là, à travers les fausses notes, puissante, monstre qui règne sur le film. Elle est partout, à tout instant, silencieuse ou bruyante. Elle règle la circulation et l'enchaînement des thèmes. (*NG*, p. 95)

Ensuite, le rôle de la musique — à savoir, faire entendre la violence qui est absente en tant que telle — est précisé : « La violence, ici, c'est la musique qui la dit, plus que les paroles, les actes. » (*ibid.*)

Gardons à l'esprit que le texte *Nathalie Granger* est un scénario³⁰, et que cette note d'intention évoque la musique — bien réelle, et audible — du film *Nathalie Granger*. Cependant, cette note est intéressante dans la mesure où elle témoigne d'une conception de la musique selon Duras : malgré les fausses notes, malgré le jeu enfantin maladroit, et même malgré le silence, la musique *est*. Au-delà des partitions, au-delà des morceaux mal joués, au-delà même de sa réalisation audible et donc de sa présence, la musique est ce monstre qui déborde toujours. Car, alors que le film offre justement la possibilité d'une musique audible, c'est à travers un plan sur les partitions de Schubert, de Mozart, de Bach — moment où la musique est *muette*, ou *absente* — que Duras montre son débordement : « la musique remplit l'écran. Accumulation d'écriture noire. » (*NG*, p. 71) En ce sens, et comme le note Midori Ogawa dans son étude sur la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras³¹, on voit apparaître dans cette approche de la musique la conception Romantique de « musique absolue » (*Absolute Musik*) : soit la musique entendue

30. Avec tout ce que cela implique d'ambiguïté dans l'œuvre de Duras. Il est difficile, en effet, de ne pas considérer *India Song*, *Nathalie Granger* ou encore le *Navire Night* comme des textes en tant que tel. Pourtant, tous ont fait l'objet de réalisations cinématographiques : ce ne sont pourtant pas de simples scénarios. C'est donc pour cette raison qu'il nous paraît opportun d'aborder *Nathalie Granger* aussi du point de vue du texte seul. D'ailleurs, le texte (postérieur au film) fait apparaître de manière plus évidente certaines intentions du film.

31. Sa réflexion va comme suit : « La musique, qui inspire de la peur à l'écrivain, se trouve alors attachée à l'absolu, à la mort et à l'éternité, en se fixant comme l'un des axes du système dialectique qui sous-tend l'imaginaire de Duras. » (Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2002, p. 9.)

comme langage au-delà du langage, ou monde au-delà du monde³². Ainsi, même dans son absence, même dans cet étouffoir sonore que constitue la page, l'évocation de la musique permet, pourrait-on avancer, de rendre sensible son possible débordement.

Enfin, dans *Moderato Cantabile*, on peut observer un passage où syntaxe et grammaire vacillent, comme si cet « inconnu » qui submerge le cœur à l'audition de la musique submergeait subrepticement et fugitivement le langage. La trace en est infime dans le texte, et tient en une réplique : « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où? ». « En allé où? » témoigne d'une absence soudaine de l'enfant, comme s'il était saisi par la musique et mené en un lieu connu de lui seul. Le tremblement soudain du sens du texte et le vacillement de l'énonciation (*Qui parle, ici? Qu'est-ce qui parle?*) apparaissent comme surprenants, dans un récit qui respecte pourtant, à la différence des textes plus tardifs de Duras, des codes narratifs, sémantiques et syntaxiques somme toute assez conventionnels — en surface, du moins. Nous risquons l'hypothèse que cette formule pourrait signifier ce que l'anodin « modéré et chantant » ne contient pas, à savoir la capacité de la musique à prendre le langage en défaut, voire à ouvrir une béance dans le sujet. Or, Lol V. Stein sera elle aussi décrite de cette manière, avec la même formule, pour évoquer son étrangeté au monde et cette forme de distance qui la caractérise avant même l'épisode du bal : « Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant³³. » Et, dans *C'est tout*, dernier livre de Duras où le langage se raréfie, et semble s'éteindre, l'écrivain se caractérise avec la même formule : « Une intelligence en allée de soi. / Comme évadée³⁴. »

Ce lieu, cet état de « l'en allé³⁵ », peut donc être défini comme un état d'absence soudaine, proche de ce « ravissement » vécu par Lol V. Stein,

32. Cette idée de « musique absolue » est théorisée dans un essai célèbre de Carl Dalhaus. Voir Carl Dalhaus, *L'idée de la musique absolue. Une idée de la musique romantique*, Genève, Contrechamp, 1997.

33. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 13.

34. Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995, 54 p.

35. À ce sujet, voir l'essai de Maud Fourton, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2008, 147 p.

cette absence à soi proche de la folie, hors langage, hors de soi, qui tend, *in fine*, vers l'extinction du sujet lui-même — car tel est bien ce qui se dégage de manière poignante dans *C'est tout*, écrit dans l'effroi de se sentir disparaître. C'est aussi un état, souhaiterions-nous avancer, très proche de ce que peut induire l'écoute musicale.

L'écoute musicale comme ravissement

Nous rappelions plus avant l'importance de l'écoute et de l'univers sonore en général dans les œuvres de Duras, qu'il s'agisse de texte ou de cinéma. Dans le *Navire Night* par exemple, voir est même frappé d'interdit, comme dans le mythe orphique : l'obscurité est posée comme condition du désir. Dans *Le vice-consul*, l'origine du désir de Michael Richard³⁶ pour Anne-Marie Stretter, mais aussi la raison de sa présence en Inde, c'est encore l'écoute d'une musique...

Avant de connaître Anne-Marie, dit Michael Richard, je l'entendais jouer sur le boulevard; ça m'intriguait beaucoup, je ne savais pas qui elle était, j'étais venu en touriste à Calcutta, je me souviens, je ne tenais pas du tout le coup... je voulais repartir dès le premier jour et... c'est elle, cette musique que j'entendais qui fait que je suis resté — que... j'ai pu rester à Calcutta... (VC, p. 187)

On sait que Marguerite Duras racontera avoir connu, de loin, la femme qui lui a inspiré Anne-Marie Stretter, à Vinh-Long, en Cochinchine. Cette femme était, dit-elle, « exactement comme ce qu'[elle a] dit » : « étrange, musicienne, rousse... elle avait les yeux clairs ». Son amant s'était suicidé pour elle, raconte-t-elle encore, ajoutant : « J'ai vu cette femme comme une donneuse de mort³⁷. » Anne-Marie Stretter a souvent été analysée comme le type même de la femme fatale, dangereuse et séductrice. Cependant, sa qualité de musicienne, sa « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort³⁸ » la rapproche encore

36. Devenu Michael Richardson dans *Le ravissement de Lol. V. Stein*.

37. Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 65.

38. C'est ainsi qu'elle est décrite dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 15).

plus des Sirènes, ces femmes mi-humaines mi-rapaces qui séduisaient les hommes par la beauté insoutenable de leur chant. Autrement dit, il s'agit là d'une affaire de désir, de jouissance et de mort, de musique et de ravissement — rappelons que *ravir* provient, étymologiquement, du latin *rapere*, signifiant « entraîner avec soi », ou « enlever de force », et que le terme évoque aussi bien le rapt que l'extase. Et tel est bien ce que provoque l'écoute du chant des Sirènes, ouvrant le sujet au risque de sa disparition, de sa dissolution — la plongée dans la mer pour se laisser submerger par le chant fascinant.

C'est que l'écoute musicale — à l'instar du désir — dépossède le sujet de lui-même. Au contraire de la vue qui permet la mise à distance, l'expérience d'écoute est beaucoup plus intrusive, ce qui fait dire à l'écrivain Pascal Quignard que « les oreilles n'ont pas de paupières³⁹ ». Enveloppante, envahissante, la musique est très souvent associée à des métaphores liquides ou maritimes (« Souvent la musique me prend comme une mer », écrivait Baudelaire) : celles-ci sont aussi présentes dans les textes de Duras, comme dans *Moderato Cantabile* où la petite sonatine submerge « le cœur d'inconnu » et « s'étal[e] dans le monde ». Il faut rappeler aussi le caractère archaïque de l'écoute qui fut notre premier sens, dans l'obscurité d'un ventre, avant même la vue. L'écoute musicale renvoie ainsi, résonnant avec l'intériorité d'un sujet, à un temps d'avant le langage. Nietzsche voyait l'oreille comme un « organe de la peur », rappelant sa dimension archaïque, quasi animale, constituant encore, selon lui, l'arrière-fond de la musique :

L'oreille, organe de la peur, n'a pu se développer aussi amplement qu'elle ne l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur, c'est-à-dire au plus long de tous les âges humains qu'il n'y ait jamais eu : à la lumière, l'oreille est moins nécessaire. D'où le caractère de la musique, art de la nuit et art de la pénombre⁴⁰.

39. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 128.

40. Friedrich Nietzsche, *Aurore*, § 250, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 435 p.

Il faudrait certes creuser les liens entre la pensée de Duras et celle de Nietzsche⁴¹ — que ce soit dans le rapport à l'écoute ou à la musique, l'importance de l'oreille ou l'éloge de l'esprit enfant —, mais on peut noter là une singulière proximité avec ce que dit Duras de l'écriture, lorsqu'elle évoque sa « sauvagerie », son caractère archaïque, dans *Écrire* :

Ça rend sauvage, l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable, de la vie même. [...] C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et moi, ceux des chiens⁴².

On notera au passage la proximité phonique *les cris / l'écrit*, faisant encore signe du côté de la dislocation du langage et du monde sonore. L'image nocturne et sauvage, associée à l'écriture, fait souvent retour dans les textes de Duras, que ce soit à travers la métaphore de « l'encre noire », de la nuit de l'écriture⁴³, du « *Navire Night* », cette histoire de désir et de jouissance « *histoire sans images* » et « *histoire d'images noires*⁴⁴ ».

Est-ce à dire que les textes — et même le cinéma — de Duras tendraient vers une forme d'extinction du visible? L'usage fréquent de la voix *off* dans son cinéma fait en tout cas advenir en permanence du hors-champ, de l'impossible à voir, voire de l'irreprésentable. Elle disait elle-même, et d'une manière surprenante pour quelqu'un qui a tant tourné, que les films « c'est comme un livre — il y a une image en plus, c'est-à-dire très peu. C'est très peu une image⁴⁵ ». En tout cas, on peut

41. Marguerite Duras connaissait sans nul doute certains aspects de l'œuvre de Nietzsche; elle y fait en tout cas référence dans *Outside* lorsqu'elle parle de « gai désespoir » — référence au *Gai Savoir* du philosophe. (Marguerite Duras, *Outside*, Paris, P.O.L, 1984, p. 171)

42. Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 24.

43. « Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. » « Un livre ouvert c'est aussi la nuit » (*ibid.*, p. 28-29).

44. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 21.

45. Entretien avec Michel Field, *op. cit.*

voir dans cette volonté permanente de Duras de convoquer ce qui ouvre aux marges du dicible et du visible (le corps, les affects, la musique, la dislocation syntaxique) une volonté farouche et assumée de faire tendre le langage vers ce qui peut l'éteindre, vers son absence. Ce faisant, il n'est pas étonnant que la musique, qui ne donne rien à voir, et qui ne dit rien tout en parlant le langage des affects, apparaisse si fascinante pour Duras.

De l'écoute à la résonance

Il faudrait, pour véritablement montrer à quel point l'écoute est fondatrice dans les récits et le cinéma de Duras, procéder à une étude plus exhaustive qui ne trouverait pas sa place ici. Tout juste pourrions-nous rappeler dans quelle mesure l'écoute s'inscrit dans une poétique de l'absence et du non-saisissement, bien différente d'une pensée fondée sur la clarté du visible. Dans son ouvrage *La musique en respect*, Marie-Louise Mallet se demande si la musique est la nuit du philosophe, évoquant la gêne de ces derniers à l'aborder dans un langage qui fait la part belle aux métaphores visuelles, et rappelle que « la musique se dérobe à la "prise" du concept, elle ne se laisse pas "arraisonner"⁴⁶ ». L'écoute ne laisse-t-elle pas les bras ballants, les mains vides; n'est-elle pas alors ce qui correspondrait le mieux à l'insaisissable, à l'inouï, à l'inaccessible, aux failles de toutes sortes, y compris à celles d'un langage qui ne saisit jamais totalement ce qu'il prétend exprimer?

La musique rend, c'est certain, plus sensibles les défauts et limites du langage, ce dont semble avoir conscience Duras lorsqu'elle dit de la musique qu'on « ne peut pas [en] parler » :

La musique m'épouvante. [...] 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 musique⁴⁷.

46. Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Paris, Galilée, 2002, p. 11.

47. Marguerite Duras et Michèle Porte, *op. cit.*, p. 29.

Là encore, la musique est perçue comme le langage même des affects, voire comme un savoir qui ne sait pas qu'il sait.

Enfin, l'importance de l'écoute devrait être mise en rapport, dans les œuvres de Duras, à la place donnée à la résonance, à l'écho et à l'usage des voix, par exemple dans *India Song*. Amy Flammer avait souligné la qualité de l'écoute durassienne face à la musique; parlant d'œuvres de Stravinski et de Bach, c'est encore avec le point de vue de l'auditrice — et non de la spécialiste — que Marguerite Duras les aborde, cherchant à y entendre l'inouï :

Dans les récitatifs des *Passions* selon Saint Jean et saint Matthieu et dans un certain travail de Stravinsky *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante⁴⁸.

Cette résonance du mot se situe au cœur même d'un passage du *Ravissement de Lol. V. Stein*, qui fut souvent commenté par la critique, celui qui évoque le « mot-absence », le « mot-trou » qui préside au silence de Lol. Écoutons encore une fois ce qui en est dit, espérant l'*entendre* à présent différemment :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un 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 nommé, eux, l'avenir et l'instant⁴⁹.

La description de ce mot innommable est très proche de ce que peut la musique, qu'on ne peut *dire* mais qu'on peut faire *résonner*, qu'on ne

48. Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 18 [nous soulignons].

49. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, op. cit., p. 48.

peut voir ou représenter mais qu'on peut *écouter*, et qui dit, sans les articuler, à la fois l'avenir et l'instant. Mais ce pourrait être aussi bien le silence, soit l'aveu d'une extinction du langage face à ce qui le dépasse, face à ce qui dit l'origine, le corps ou le désir sans jamais avoir besoin de mots. Adorno rappelait, de manière différente mais dans le même ordre d'idée, que la musique peut dire l'immédiateté et fonctionne de manière autotélique, et réussit fugitivement là où le langage échoue :

Le langage signifiant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même moment il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible⁵⁰.

Ce qu'Adorno exprime en philosophe, Marguerite Duras le fait en écrivain, fascinée par l'envers ou la nuit des mots, au point même où ils achoppent, fût-ce au risque de les perdre — et de s'y perdre.

50. Theodor W. Adorno, « Fragments sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982, p. 6.