

Une douceur égorgée

La musique dans l'oeuvre de Marguerite Duras

Midori Ogawa

Numéro 152, hiver 2009

Littérature et musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/44187ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ogawa, M. (2009). Une douceur égorgée : la musique dans l'oeuvre de Marguerite Duras. *Québec français*, (152), 51–54.

Une douceur égorgée : la musique dans l'œuvre de Marguerite Duras

par Midori Ogawa*

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 musique¹.

Cette confession faite par Marguerite Duras lors d'une émission télévisée place la musique en tension avec l'écriture, activité créatrice à laquelle l'écrivaine s'est finalement destinée, en même temps qu'elle met en lumière la relation sous-jacente dont elles témoignent l'une par rapport à l'autre. En effet, la musique est omniprésente dans l'œuvre de Duras. De nombreuses scènes musicales ou de nombreux personnages qui ont trait à la musique, inspirés par le vécu de l'écrivaine, tiennent une place toute particulière dans son imaginaire. La musique a ici une valeur plus qu'autobiographique et participe à l'élaboration de l'espace romanesque².

L'affinité entre la musique et l'écriture est attestée d'emblée à deux niveaux : au niveau formel et au niveau métaphorique. Si le lecteur averti entend une *musicalité* dans l'écriture durassienne, c'est qu'il y a une recherche parfois rigoureuse à travers laquelle la littérature emprunte certains éléments à l'expression musicale. La structure narrative divisée en chapitres de longueur égale dans *Moderato cantabile* imite formellement la cadence régulière de la notation musicale : « modéré et chantant³ ». *Le vice-consul*, quant

à lui, est conçu comme une œuvre régie par « une syntaxe musicale⁴ » interpellant moins l'intelligence que la sensibilité, exprimant ainsi moins le sens que la signifiante⁵. La cartographie de l'Inde que décrit *Le vice-consul* se lit plutôt comme une partition où la répétition des noms propres (Chandernagor, Mandalay, Calcutta, Battambang...) ou des noms communs (chaleur, crépuscule, lèpre...) où des formules (« On dit : », par exemple) créent des mélodies douces comme une berceuse où l'endormissement, l'indolence et l'oubli se mêlent inséparablement. C'est aussi à un élément musical que recourt l'écrivaine lorsqu'elle envisage un cycle de textes – nommé « cycle indien » – fondé sur le principe de la variation⁶.

À côté de cette proximité formelle, la musique agit sur l'écriture comme des métaphores, métaphores délibérément protéiformes (de joie, de tristesse, d'amour...) ayant néanmoins une propension à s'attacher à l'antériorité, au débordement ou à l'indicible. La musique travaille souvent comme une catachrèse, qui cherche à donner une présence palpable à ce qui est au-delà de la représentation. Métaphore mystérieuse dont le sens lui-même



déborde de toutes parts, la musique ensorçèle les personnages par son image oxymorique. « Douceur égorgée⁷ », elle les emmène dans une contrée où se mêlent la violence et la douceur, la souffrance et le plaisir suave. À la fois « Les portes de l'enfer » (MC, p. 54) et « La valse de l'Éden⁸ », elle s'ouvre sur une double temporalité – le passé nostalgique et l'avenir lointain – dans laquelle le présent se trouve déchiré, entre les jamais-plus et les pas-encore. Le temps musical est chargé d'une puissance symbolique, comme le montre cet inoubliable incipit de *Moderato cantabile* où les éléments opposés (innocence / violence, musique / cri) sont réunis autour de la sonatine de Diabelli jouée par un enfant. Ici, la musique, par sa puissance évocatrice, remplit Anne Desbaresdes d'émotions débordantes qui chassent la raison pour emporter l'héroïne vers « les portes de l'enfer » et la transgression : « Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (MC, p. 54).

Lieu de la musique : la scène de la passion

La musique se déploie dans le temps, comme l'écriture le fait. Mais alors que, marqué par des répétitions, le développement musical est circulaire, le développement littéraire fondé sur la narration reste linéaire. Incorporé dans l'œuvre littéraire, l'élément musical agit sur la linéarité de la narration : il désorganise leurs démarcations temporelles pour en brouiller la frontière. Il rend polyphonique la durée de la narration. De plus, la musique est particulière en ce qu'elle transforme une temporalité (la durée musicale) en espace (l'œuvre dans laquelle la notion du temps est transposée dans une représentation spatiale). Ainsi, l'élément musical organise-t-il, au sein de l'espace romanesque, un espace-temps nouveau, comme un supplément scénique. Très souvent, chez Duras, non seulement la musique fait office d'un praticable du théâtre mais, et surtout, elle *fait la scène* en tant qu'agent. Les scènes musicales sont ici liées à l'invention d'un espace-temps singulier ou inconnu qui se différencie radicalement dans l'espace de la fiction. La musique de Bach qui retentit à la fin de *Détruire, dit-elle*, détachée du fil narratif, révèle un monde autre que celui auquel appartient le présent du récit, apparu comme une image de l'apocalypse donnée à voir en musique⁹. Dans *Dix heures et demie du soir en été*¹⁰, « la chanson de cet été », chantée par Maria pour attirer l'attention d'un criminel, Rodrigo Paestra, donne lieu à une manifestation d'un temps différent, une sorte de durée uchronique vouée au désir, permettant ainsi à Maria de rêver, loin de sa réalité. Cette capacité conférée à l'élément musical est souvent employée chez Duras comme un moyen de faire face à une échéance inévitable (la mort du criminel dans *Dix heures et demie*, par exemple) ou mieux, d'arrêter ou de détourner l'écoulement du temps qui se précipite vers la fin, telle une fatalité tragique. Écran du désir au même titre que le rêve, la musique correspond alors à l'état d'âme des personnages désireux de remplacer le temps réel par un temps fantasmagorique matérialisé par elle. *L'après-midi de*

*Monsieur Andesmas*¹¹ est en ce sens exemplaire. Les paroles de la chanson « Quand le lilas fleurira, mon amour », citées à l'excès dans le roman au point de perturber le déroulement narratif, reflètent en vérité le désir du vieillard solitaire de différer la fin tragique – sa séparation d'avec sa fille adorée Valérie – et, faute de quoi, d'enfermer l'image d'elle dans la chanson qu'elle chantait et qui lui ressemble. Si la chanson évoque le travail orphique de faire revenir un moment de pur bonheur, réellement vécu ou non, c'est parce que la musique ouvre invariablement un espace de la passion.

La musique comme territoire de la violence

Les scènes musicales révèlent aux personnages leur passion à l'état pur où la joie la plus extrême se confond avec la violence. Comme l'implique la structure mise en parallèle de deux thèmes de *Moderato cantabile* – le crime passionnel et les leçons de piano –, la musique est chez Duras contiguë à la violence. Jouée, elle « opère le passage » entre la violence des tueurs des Yvelines et celle d'une petite fille de *Nathalie Granger*¹². Hanté par la mélodie d'*India Song*, le personnage éponyme du *Vice-consul* est aussi sujet à une violence sauvage et incompréhensible, lorsqu'il casse, adolescent, les vitres de la maison ou qu'il tire, adulte, sur les lépreux. La musique communique avec la sauvagerie, elle est même faite par la violence. Pourtant, lorsque celle-ci s'exprime dans et à travers la musique, elle est déjà sublimée et transformée en expressions sonores, capables de toucher le cœur le plus sensible. La musique s'offre ici comme un langage alternatif à celui des mots. Une sorte de langage abstrait, sans articulation, agissant directement sur les sentiments, elle peut transmettre la passion en son entier à ceux qui l'écoutent. Pour les interprètes comme la petite Nathalie qualifiée d'« emblème de toute violence » (NG, p. 74), la musique permet de rester près de leur passion sans qu'elle les blesse. Maria, dans *Dix heures et demie du soir en été*, recourt aussi à la chanson pour se mettre en contact avec Rodrigo. Seule la musique peut atteindre cet être à la fois criminel dangereux et victime d'une passion dévorante.

« 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 peur¹³ », confie l'écrivaine. Si toutes les forêts durassiennes dégagent un caractère archaïque (forêts des sorcières, des animaux féroces), elles prennent pour modèle la forêt de l'enfance prodigieuse, un éden perdu où règnent la violence et le plaisir sans prohibition¹⁴. Liée à la forêt, la musique métaphorise avec elle ce lieu de la passion originelle, à cette différence près que, au moment où la forêt ne désigne ce lieu que comme perdu et interdit, la musique peut la représenter comme une possibilité à venir. Attachée à la passion originelle, la musique est capable de la convoquer en la renouvelant sans cesse dans une temporalité située hors du temps.

Figure des musiciens : le chemin de la passion

D'Anne-Marie Stretter à Nathalie Granger, en passant par Joseph, la mère de l'Éden, Agatha, la jeune fille de *L'été 80*, les personnages de Duras se ressemblent, tous placés sous le signe de passion et de musique. Ils semblent incarner une grâce musicale qui transforme le sentiment le plus virulent en expression la plus douce qui soit. Pour Duras, le musicien est un prodige qui réalise cette transformation et, pour cela, il devient l'objet d'adoration. Seule la musique peut atteindre la perfection de la sauvagerie en la transformant en son contraire à travers son art. La musique est en ce sens la concrétisation de l'intelligence humaine réalisée dans son plus haut degré (elle est alors à l'opposé des bêtises humaines comme la guerre et les conflits que l'écrivaine condamnait sans merci). On touche ici, semble-t-il, le point névralgique de la présence musicale dans l'œuvre de Duras. Si les éléments musicaux sont nombreux, c'est parce qu'ils participent à dessiner une autre vie possible que l'écrivaine imagine en tant que romancière, en y investissant une part de fiction et une part du vécu. Une autre vie que celle de l'écriture aussi, car Duras projette sur l'image de la musique celle de l'écriture. Comme une altérité idéale, l'élément musical occupe une place particulière dans l'œuvre. Tel un double fictif et idéalisé, le personnage retrace parfois la vie de l'artiste en tant que musicien et non en tant qu'écrivain. Mais ils sont voués à la musique sans devenir de vrais musiciens : sans exception, ils « ratent » – comme l'écrivaine – ou abandonnent la musique. Si le musicien est un génie monstrueux¹⁵, les personnages durassiens sont exonérés de cette qualité extraordinaire : ils demeurent ainsi dans leur banalité du quotidien, c'est-à-dire pleinement dans leur propre vie, touchée néanmoins par la grâce musicale.

La musique : ce corps qui va à tous les vents

« Mais dans la musique, champ de signification et non système de signes, le référent est inoubliable, car le référent, ici, 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 [...]. Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou¹⁶ », écrit Roland Barthes. Chez Duras, le rapport entre la musique et le personnage reste ambigu. Autant les personnages sont attachés à la musique, autant celle-ci a besoin de leur corps pour s'incarner, de sorte que les uns et l'autre se confondent inséparablement, comme si leur existence ne faisait qu'un. La musique est ici plus qu'un attribut des personnages et agit sur eux d'une manière équivoque. En effet, elle remplit un rôle de protection et d'écran : à la fois transparent et complètement hermétique, le message qu'elle délivre demeure indéchiffrable, comme le message codé en musique que reçoit la jeune fille de *L'amant* à travers une valse de Chopin¹⁷. Gardienne de la mémoire puisque la musique évoque des souvenirs, elle enlève paradoxalement des personnages leur propre mémoire : celle-ci est attachée à la musique, donc extériorisée par rapport à leur existence. À des degrés divers, les personnages sont marqués par une amnésie, comme si leur mémoire était emportée dans la musique. Les exemples sont

nombreux, comme la mendicante du *Vice-consul* ou encore Monsieur Andesmas à qui la femme de Michel Arc parle ainsi :

— Je vous crois maintenant, dit-elle. Vous n'avez plus de mémoire. Vous n'avez plus aucune mémoire.

— Ah, laissez-moi tranquille, cria tout à coup M. Andesmas.

Quand le lilas fleurira mon amour

Quand le lilas...

Elle écouta le chant, indifférente à la tristesse coléreuse de M. Andesmas (AM, p. 119).

Cette extériorisation de la mémoire est parfois sensible sur le plan textuel où, comme l'indique l'exemple ci-dessus, la partie musicale, détachée du texte en tant que citation, produit le même effet que la mémoire extérieure par rapport à l'histoire. Il arrive aussi que la mémoire d'un personnage, sauvée par l'oubli, se transforme en une chanson. Celle-ci, devenue alors mémoire ouverte, est partagée par tous (transfert de la mémoire personnelle à la mémoire collective) en tant qu'« histoire de quatre sous¹⁸ ». *Hiroshima, mon amour* représente ce processus dans lequel la sublimation de la mémoire par les paroles s'achève comme un « opéra », une sorte de récit prototypique et intemporel.

La musique de Léthé :

tout va à la mer comme à l'oubli

« L'indifférence de la musique, c'est toujours l'indifférence de la mère¹⁹ », écrit Michel Chinon. Symboliquement parlant, la musique fait office de l'ombilic renouant le lien avec le primordial : « La musique présente alors le paradoxe d'engendrer la communication en deçà des mots et dans la nostalgie partagée d'une jouissance définitivement perdue, ultérieurement rapportée au modèle maternel et, inversement, de réduire la communication au silence autistique de l'écoute²⁰ ». Autour de la figure maternelle, la musique efface la différence et rattache l'auditeur à un passé en engendrant une sorte d'état régressif dans lequel l'auditeur tente de retrouver une jouissance originelle. Le « miel » musical (MC) implique alors à la fois l'élixir érotique et le lait maternel. *Le vice-consul* exploite à mon sens ce caractère obsessionnel de la musique. *Le chant exerce sur la mendicante une puissance fantasmagorique qui non seulement lui enlève la mémoire et la raison, mais l'enferme dans un cercle d'amour vicieux où elle se trouve tour à tour comme mère et enfant. Quant au vice-consul, la musique d'India Song le pousse à ne plus distinguer le passé du présent, et si le héros confond la femme aimée autrefois (la mère) avec la femme aimée maintenant (Anne-Marie Stretter), c'est parce que la différence entre ces deux femmes s'annule face à la musique (en effet, le texte évoque l'image de la mère du vice-consul au piano, comme l'autre femme l'est)²¹.*

De manière plus symbolique encore, la musique est dans ce texte reliée au cri et au silence. Comparé à la souffrance de la naissance, le cri se produit chez le vice-consul au moment où l'ensorcellement indolent de la musique rompt son charme et que le héros, comme réveillé, tente enfin de renouer avec la réalité.

Dans ce texte, l'ambassadrice promet au héros de jouer pour lui pendant qu'il criera. La musique et le cri relèvent du même sentiment douloureux et ancien, seule leur expression diffère. Le silence n'en est sans doute pas loin non plus. Il va de pair avec la musique chez Stretter où les sentiments ne s'expriment qu'en différé, comme ses larmes qui arrivent trop tard ou les sonates de Schubert qui n'évoquent que la souffrance déjà enfouie. « Instruite de l'existence de la douleur » (VC, p. 191), Stretter est aussi une « eau qui dort » (VC, p. 110) qui préfère flotter dans la musique douce amère. Avec ce personnage, la musique est plus que jamais associée à l'élément aquatique, notamment à la mer (c'est donc logique que cette femme se trouve un jour morte noyée dans l'océan).

Associée à la mer capable de tout submerger (comme l'histoire des *Barrages contre le Pacifique*), la musique provoque un sentiment océanique. Même si le lien entre la mer et la musique reste encore incertain dans *Moderato cantabile*, il se confirmera de plus en plus dans les derniers textes de Duras. Par exemple, dans *L'amant*, la musique de Chopin retentit dans l'océan et, dans *Agatha*, une valse de Brahms que joue le frère comble la sœur d'une jouissance qui se fond dans un fleuve. À la fois physique et psychologique, cette plénitude paraît plus équivoque, d'autant plus que l'écoute musicale à ce point intense provoque parfois le désir de mort. Ainsi, la jeune fille de *L'amant* entend-elle, dans la musique de Chopin, une « injonction du ciel » (A, p. 137) qui l'incite à se jeter dans la mer. Georges Crown, vieil ami de Stretter, lui demande de jouer du Schubert au moment de mourir.

Il ne revient pourtant pas à la musique d'accomplir ni le destin ni la mort des personnages. Quoiqu'elle évoque, par sa beauté parfaite, la mort de façon romantique, elle découle foncièrement de la vie, elle en est même une métaphore puisqu'elle est faite de rythmes et de sons, c'est-à-dire de la respiration vitale. La musique fonctionne alors comme un appel à la vie, comme l'indique l'épisode de la « source » dans *L'été 80*²², ou de manière plus ambiguë, elle retient à la vie les personnages obsédés par la mort.

La musique s'écoule, comme la vie. Elle détruit doucement la mémoire jusqu'à l'oubli total. Il ne restera à la fin que des paroles et mélodies rescapées comme un vestige du passé qui ne rappelle aucun souvenir précis. En ce sens, la *Néva* dans *La pluie d'été*²³ est un Léthé durassien qui visite la mère amnésique comme le souvenir lointain de sa vie antérieure : « Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée » (PE, p. 27). Telle l'« alcôve obscure des souvenirs » de Baudelaire, la musique est liée à la vie intérieure, une sorte d'altérité que l'écriture couve en soi, ou encore, une langue de l'antériorité qu'elle réinvente sans cesse sous la forme lancinante de la musique. □

Notes

- Entretiens avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission diffusée le 14 octobre 1993 et réalisée par Gilles Daude.
- Le présent article s'inspire largement de mon ouvrage, consacré entièrement au thème de la musique : Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002, coll. « Critiques littéraires ».
- Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (abrégé MC), Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 1987 [1958].
- La phrase est citée par Christiane Blot-Labarrère, « *Le vice-consul* », dans *L'école des Lettres*, II, n° 6 (1987-1988), p. 118. En effet, Duras affirme : « Je ne prononce pas le mot *poésie*. Dans *Le vice-consul*, j'ai cherché une syntaxe musicale. [...] L'Inde, chacun la reconstruit. J'ai pris des mots, Chandernagor, Mandalay, pour leur musique ».
- Marguerite Duras, *Le vice-consul* (abrégé VC), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991 [1965].
- Le cycle indien se compose du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964), du *Vice-consul* (1965), de *Nathalie Granger* (1972), de *La femme du Gange* (1973) et de *India Song* (1973). Le terme de variation diffère, à strictement parler, dans la littérature et dans la musique, puisque la variation en musique désigne une transformation du matériel donné au départ, alors que la variation en littérature repose sur les principes de répétitions. Cf. Isabelle Piette, *Littérature et musique : contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Presses universitaires de Namur, 1987.
- Marguerite Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (abrégé AM), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1987 [1962], p. 111.
- Marguerite Duras, *L'éden cinéma* (abrégé EC), Mercure de France, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1977], p. 67.
- Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Les Éditions de Minuit, 1987 [1969], p. 135-136.
- Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été* (abrégé DS), Gallimard, 1989 [1960].
- Marguerite Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*.
- Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (abrégé NG), suivi de *La femme du Gange*, Gallimard, 1984 [1973]. Pour la citation, voir p. 95.
- Marguerite Duras, Michèle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras* (abrégé, LMD), Les Éditions de Minuit, 1977, p. 28.
- Ibid.*, p. 26.
- Cf. « Bach serait mort s'il avait su ce qu'il faisait. D'ailleurs, vous savez, il n'a pas dit une seule chose durant sa vie qui mérite d'être retenue » (LMD, p. 29). Dans l'œuvre de Duras apparaissent de nombreux apprentis musicaux auxquels l'écrivain réserve une vie difficile, ce qui attesterait l'opinion de l'auteur sur le musicien : c'est la souffrance, la persévérance et le sacrifice ajoutés au talent qui font le musicien. On pensera à cet égard à l'enfant de *Moderato cantabile* ou à Nathalie Granger, dont le modèle est probablement le propre fils de Marguerite Duras.
- Roland Barthes, « Rasch », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Le Seuil, coll. « Points Essais », p. 273.
- Marguerite Duras, *L'amant* (abrégé, A), Les Éditions de Minuit, 1984, p. 137-140.
- Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour*, Gallimard, 1991 [1960], coll. « Folio », p. 118-119.
- Michel Chinon, *Le son au cinéma*, Éd. de l'étoile, 1982, p. 125.
- L'apport freudien, Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, dir. Pierre Kaufmann, Larousse-Bordas, (1993), 1998, coll. « in extenso », p. 784-785.
- « Y avait-il quelque chose dans son regard avant Lahore ? [...] Moi je pense surtout à la mère du vice-consul de Lahore. Je la vois jouer au piano des sérénades classiques comme dans les romans, des choses de jeunesse qu'il écoute, écoute trop, on dirait » (VC, p. 97).
- Marguerite Duras, *L'été 80*, Les Éditions de Minuit, 1992 [1980]. Voir p. 52.
- Marguerite Duras, *La pluie d'été* (abrégé, PE), P.O.L., 1990.

* Maître de conférence, Université de Tsukuba (Japon)