

Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras

Judith Kauffmann

Volume 15, Number 1, avril 1982

Littérature et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500569ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500569ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kauffmann, J. (1982). Musique et matière romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras. *Études littéraires*, 15(1), 97–112.
<https://doi.org/10.7202/500569ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

MUSIQUE ET MATIÈRE ROMANESQUE DANS *MODERATO CANTABILE* DE MARGUERITE DURAS

judith kauffmann

Que la musique occupe une place privilégiée dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras est une constatation pour le moins banale. La critique a parcouru, dans ses analyses, toute la gamme du lexique musical : modulation, harmonisation, accords, variations, courbe mélodique, leitmotiv..., mais l'étude systématique de la place et de la signification de la musique dans ce roman reste à faire, et c'est elle que je voudrais tenter ici.

Musique et matière romanesque

La mélodie de Diabelli, dont les modalités d'exécution — *moderato cantabile* — ont fourni le titre du récit, est apparentée à la sonate. N'étant pas spécialiste en musicologie, je me suis contentée d'une définition simplifiée du genre.

La « forme sonate », pour reprendre la terminologie de Georges Matoré¹, est une structure dithématique articulée en trois mouvements. « Un thème A exposé au ton principal se dirige vers une nouvelle tonalité ; c'est alors que le second thème B est énoncé dans le nouveau ton ». Le développement reprend les deux thèmes, en accordant généralement une plus grande importance au thème B. « On revient ensuite au ton principal, dans lequel on fait entendre A, puis B². »

Les correspondances architecturales entre cette « forme sonate » et notre petit livre sont si manifestes que j'ai quelque peine à n'y voir que l'effet du hasard. Deux sujets s'entrecroisent dès les premières pages : la musique, *longuement* évoquée par une leçon de piano, embrasée sur l'amour-passion, introduit par le biais d'un crime relaté très *brièvement*. Il faut noter que la première modulation du thème passionnel intervient comme en contrepoint du thème initial, sous la forme d'un cri humain, cette structure élémentaire et embryonnaire du son musical³.

Ce thème B est repris et *amplifié* sur un mode assez lent, pendant cinq chapitres, tandis que la musique, dans le cadre d'une seconde leçon de piano ou sous l'aspect d'une mélodie fredonnée ou sifflotée, se manifeste par *intermittence*.

Le chapitre de conclusion reprend les deux sujets successivement. Le thème musical effleuré par quelques phrases rapides est relayé par l'épilogue de la dramatique histoire d'Anne Desbaresdes et de Chauvin. Entre le développement et le finale, le chapitre VII constitue apparemment une digression. J'essaierai de montrer qu'il n'en est rien : le dîner somptueux offert chez les Desbaresdes n'est, en fait, qu'une variation, baroque peut-être, sur les thèmes donnés.

L'ouverture

Comme l'ouverture musicale effleure les thèmes repris ultérieurement, l'introduction esquisse toutes les virtualités du récit à venir. Les données du cadre spatio-temporel deviendront un des refrains du roman. Les scènes ultérieures (à l'exception du chapitre VII déjà mentionné et dont je reparlerai plus loin) se déroulent dans le même crépuscule flamboyant que la première leçon de piano. Les mêmes bruits (rumeur de la ville, rumeur de la mer) leur servent de fond sonore. Quant à l'espace, il fait alterner les localisations décrites dans les premières pages : l'appartement de Mademoiselle Giraud et le café.

Les personnages, qu'ils réapparaissent ou non, préfigurent par leur comportement la suite des événements. La patronne du café, « dignement dressée près de son comptoir⁴ » (p. 19), apparaît immédiatement comme un témoin, essentiel et bavard, du drame déjà vécu comme de celui qui va se vivre. La foule curieuse et malveillante d'où se détache une voix anonyme pour qualifier de « dégoûtant » (p. 20) le meurtrier souriant à la morte et lui caressant les cheveux, annonce les habitués du café qui rejettent sans l'ombre d'une hésitation celle que la rumeur publique appelle la « femme adultère » (p. 114). Les policiers qui s'avancent vers l'homme, comme des robots, « à pas lents, tous trois marchant de front, un air d'intense ennui sur leur visage » (p. 20), sont les rouages d'une société qui écrase ses hors-la-loi.

Mademoiselle Giraud, désignée tardivement par son patronyme, nous est présentée d'abord comme « la dame », dans sa distance à l'enfant. Adulte à la fois éducateur (elle est professeur) et castrateur (l'enfant n'est pour elle qu'un objet à écraser), elle incarne le groupe social dans son rêve de puissance. « Il faut qu'il obéisse », dit-elle du gamin récalcitrant. Devant la résistance que rencontre son autorité, elle a un accès de rage. Ce mouvement de violence est contenu — elle casse son crayon « *Tout à côté des mains de l'enfant* » (p. 10) alors qu'elle souhaitait de toute évidence le briser *sur* les menottes rondes et laiteuses — comme l'est nécessairement toute violence sociale. La société bourgeoise n'agira pas autrement à l'égard de sa brebis galeuse, Anne Desbarres.

L'enfant frappe le lecteur par sa passivité. Il n'existe que par son refus ou son accord à interpréter au piano ses gammes ou la sonatine. Et quand enfin il joue, il est comme absent à son jeu : « La sonatine alla son train » (p. 16), dira le narrateur. Nous ignorons son prénom jusqu'au bout. Il semble caractérisé exclusivement par son état d'enfant quasiment asexué⁵ face aux adultes, et plus spécialement dans les relations qui l'unissent à sa mère.

Anne le désigne habituellement par « mon enfant », exceptionnellement par « mon petit garçon⁶ ». Ces liens maternels sont marqués du signe de la faiblesse, de l'impuissance. « C'est déjà fait, il me dévore » (p. 17), avoue-t-elle à propos de son fils. Et l'impossible rupture du cordon ombilical s'exprime sans ambiguïté dans « le douloureux sourire d'un enfantement sans fin ». Mère avant toute chose, Anne n'est jamais désignée par son seul prénom. Le narrateur, comme s'il se refusait à une familiarité, pourtant bien naturelle, avec son héroïne, ne l'évoque jamais sans son patronyme conjugal, signe de son état d'épouse. C'est donc définie par rapport à son enfant ou à son mari, qu'elle nous apparaît en ce prélude.

Sur ces données élémentaires que l'avenir modulera à son rythme, s'entrelacent les deux motifs de la musique et de la passion. Tantôt imbriqués l'un dans l'autre, — la sonatine retentit tandis que le meurtre s'accomplit, l'enfant fredonne la mélodie pendant que sa mère mène l'enquête, — les thèmes sont d'autres fois en compétition. C'est alors un véritable

combat que se livrent les bruits liés au meurtre et les sons musicaux. La sonatine, enfin jouée correctement, s'éteint déjà, étouffée par la rumeur « impérieuse » de la rue : « 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 débordée » (p. 17). Seuls persisteront, timides, les fredonnements du petit garçon.

Le développement des thèmes

Une suite de conversations centrées sur l'élucidation du meurtre par Anne et Chauvin développe le thème passionnel (chapitres II, III, IV, VI) amplifié au détriment du motif musical concentré dans la seconde leçon de piano (chapitre V), tandis que le repas somptueux (chapitre VII) module les deux sujets sur un mode digressif.

La passion

À propos des rencontres successives de Chauvin avec Anne Desbaresdes, Marguerite Duras parle d'une « narco-analyse réussie⁷ », définition qui rend bien compte de la mise en scène répétitive. J'avais déjà assimilé à un refrain l'évocation itérative d'un cadre spatio-temporel immuable : le même café toujours au crépuscule. L'absorption de vin prélude systématiquement à un dialogue dont la conclusion est invariablement déclenchée par une sirène d'usine. Deux témoins sont présents, à une distance plus ou moins grande des duettistes, pour les ramener à la conscience du monde extérieur. L'enfant, s'il se contente en son va-et-vient de quelques gestes affectueux mais machinaux de sa mère *pendant* la séance, s'impose *ensuite* d'une main autoritaire et résolue⁸ pour l'arracher à son envoûtement. Quant à la patronne du café, qui officie derrière son comptoir, elle ponctue les conversations de bruits divers, verres entrechoqués, radio dont elle module la tonalité à son gré. En travaillant au fil des jours à son tricot rouge (on connaît les connotations de passion et de mort de la couleur rouge dans ce roman), elle mesure, telle une Parque, l'inexorable écoulement des heures.

La localisation dans l'espace et dans le temps n'est pas due au hasard. Illuminé par le coucher du soleil, le café a été le

théâtre d'un fait divers banal mais qui fascine Anne Desbaresdes. Il s'agit pour elle, désormais, de percer le secret de cette scène primitive, d'en déchiffrer le sens. Ses visites répétées au café n'auront pas d'autre but que cette quête. La rencontre d'un inconnu prêt à la seconder amorce la série de dialogues centrés sur la reconstitution du drame. Mais au lieu de la progression cohérente d'une enquête policière, nous trouvons un récit inlassablement ressassé, fait de *répétitions* et de *digressions*. Et loin de se satisfaire des paroles, les protagonistes vont jusqu'à refaire les gestes du meurtre :

— Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour...

Anne Desbaresdes releva ses mains vers son cou nu dans l'encolure de sa robe d'été.

— Que là, n'est-ce pas ?

— Là, oui.

Les mains, raisonnablement, acceptèrent d'abandonner, redescendirent du cou (p. 88).

S'il garde l'anonymat pendant près de trois séances, ce partenaire inconnu impose rapidement son autorité. Exigeant la parole de son interlocutrice, — ses « Parlez-moi encore » (p. 58), « Dites-moi encore, [...] vous pouvez me dire n'importe quoi » (p. 61), « Dépêchez-vous de parler » (p. 82) scandent les conversations, — il lui impose un rythme rapide par des allusions répétées à la fuite du temps. De simple auxiliaire, il est devenu le *meneur d'un jeu*⁹ aux conséquences essentielles. Anne ne s'y est pas trompée, qui obéit quasi instinctivement au *cérémonial*¹⁰ présidant à ces rencontres.

À relire ces quelques pages, nous découvrons une *novice* (Anne) invitée, sous la direction d'un *tuteur*, à *mimer*, c'est-à-dire à revivre symboliquement et dans sa « répétition liturgique », l'histoire d'un *modèle exemplaire*, dans le cadre d'un *lieu sacré* (le café¹¹) et sous l'influence d'une *boisson rituelle* par excellence, le vin. À la « narco-analyse réussie », qui suggérerait la guérison d'Anne (guérison de quoi ?), je substituerai volontiers la notion de *rituel d'initiation*¹².

Il ne s'agit pas d'une querelle de mots. Si la nuance est importante par une portée que j'aimerais qualifier de musicale, c'est que le rituel initiatique avec son cérémonial répétitif

permet d'intégrer dans un tableau d'ensemble la scène primitive de meurtre qui n'entre que difficilement dans le schéma psychanalytique. Alors la passion du couple-modèle entr'aperçu dans l'ouverture constitue le *leitmotiv*, ultérieurement amplifié dans les trois quarts du roman¹³.

Tout processus initiatique conduit à l'*éducation* et à la *modification du statut ontologique*¹⁴ du sujet. Cette double visée permet de comprendre que les conversations destinées à élucider le mystère du drame passionnel soient fréquemment entrecoupées de réflexions sur la personnalité d'Anne Desbaresdes. Ce qui passe *a priori* pour une digression s'avère en réalité le contrepoint nécessaire du motif central.

Alors que la jeune femme vient d'expliquer qu'elle n'aurait pas pu s'empêcher de revenir sur le lieu du crime, l'inconnu enchaîne tout à trac : « — Vous êtes Madame Desbaresdes. La femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte. Vous habitez boulevard de la Mer » (p. 31). Il n'y a là ni question ni demande de confirmation mais simple énonciation d'un fait : Anne est l'épouse d'un bourgeois bien nanti. La remarque prend tout son sens si nous la plaçons dans la bouche du meneur de jeu. Préservant soigneusement sa propre opacité, Chauvin va forcer la novice à prendre conscience d'elle-même. Il faut qu'elle assume pleinement la réalité subie passivement jusqu'ici. Alors elle se rendra compte que, réduite à exister par ses relations à autrui, elle est littéralement aliénée, étrangère à elle-même. Deux séances plus tard, l'attaque frontale contre l'oppression conjugale : « on passait outre à votre existence » (p. 57) la trouve vaincue et consentante : « Anne Desbaresdes se débattit, coupable, et l'acceptant cependant. »

Dans la tension érotique qui monte — Anne a les yeux fixés sur sa bouche — l'homme évoque la fleur dont elle garnit par habitude ses décolletés. Et c'est au moment précis où il vient d'évoquer la nudité de sa partenaire, que l'homme, sans transition, sans reprendre son souffle, se nomme : « Je m'appelle Chauvin. »

Ce coq-à-l'âne est une variante de la digression dont Marguerite Duras semble user à chaque fois qu'elle aborde un moment crucial. Nous sommes au milieu de la troisième entrevue — il y en a eu deux avant, il y en aura deux après —

dans le quatrième chapitre d'un livre qui en comporte huit, à la cinquante-septième page d'un texte qui en comporte cent quinze. C'est donc pratiquement au milieu géométrique du roman que Chauvin sort de l'anonymat et entre *personnellement* dans le jeu.

Anne, déjà subjuguée, est littéralement hypnotisée. Sa récitation presque scolaire d'une leçon « qu'elle n'avait *jamais apprise* » (p. 58) le suggère du moins. Cette « leçon » porte sur l'histoire de sa vie dans l'immense maison conjugale. L'évocation des femmes qui l'ont précédée en cette demeure et dont elle s'apprêtait à imiter passivement le destin, provoque le sursaut de révolte espéré. C'est ainsi que je m'explique l'anomalie grammaticale de son cri : « à votre place voyez-vous je m'en *irai* d'ici je n'y *restera*i pas [...] non moi je m'en *irai* » (p. 59). Le conditionnel — je m'en irais — prévisible dans une formule introduite par « à votre place », a été écarté parce qu'il renvoie les faits définitivement dans le domaine de l'irréel, au bénéfice du futur qui se contente de repousser momentanément leur réalisation. Si l'énoncé maintient la distance, c'est qu'Anne en est encore à rêver d'évasion par personne interposée : à *votre* place... Elle n'est pas prête au départ. Il y a son enfant qui, « là-haut, dort » (p. 62). Sur cette constatation, Chauvin enchaîne par un nouveau coq-à-l'âne : « Jamais vous n'avez crié. Jamais. »

Par erreur, Anne a pu identifier son cri d'accouchée avec le cri d'agonie de la femme assassinée. Il n'y a rien de commun entre la souffrance de l'enfantement et l'extase douloureuse de la passion. On se rappelle qu'au premier chapitre la romancière a mis dans la bouche de la mère, lorsqu'elle interpelle son fils, et dans celle du meurtrier qui s'adresse à la morte, les mêmes mots : « mon amour » (pp. 14 et 18). Pour Anne qui confondait élan passionnel et amour maternel, il reste quelques dures étapes que son guide va l'aider à franchir.

Trop tard est la rengaine de la rencontre suivante, l'avant-dernière. Le signe de l'irréversible va affecter simultanément les rapports d'Anne et de son milieu et ses relations avec Chauvin. Le retard de la maîtresse de maison prend de telles proportions que le scandale est inévitable. Elle en accepte l'inéluctable car, constate-t-elle : « Je ne pourrais pas faire

autrement» (p. 83). Elle ne supporte plus l'asphyxie de son existence bourgeoise¹⁵, en particulier les journées « à heure fixe ». Elle sait maintenant qu'elle aspire à un autre ordre de valeurs, celui de la passion.

Prête à subir jusqu'aux pires insultes¹⁶ pour accéder à cette vérité, elle refait, sous la direction de Chauvin, le parcours du couple-modèle. Déchiré parce qu'il « ne pouvait pas arriver à avoir une préférence, [qu'] il ne devait pas en sortir, de la vouloir autant *vivante que morte* » (p. 84), l'homme-modèle est enfin parvenu au moment où « il ne la voyait plus comme il l'avait jusque-là vue. Elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, *même à elle-même* » (p. 86).

Que signifie cette hésitation entre la présence et l'absence, quel est le sens de cette dissolution de l'identité, sinon la découverte que, pour la passion, la réalité de *l'Autre* est infiniment moins importante que « le fait même d'aimer¹⁷ » ? Marguerite Duras, analysant la création de son roman, avoue sans ambiguïté que « la personne est un support passager », allant jusqu'à préciser que, dans son histoire d'amour vécue tout « comme dans *Moderato cantabile*, la personnalité de l'homme avec qui [elle] vivait ne comptait pas¹⁸. »

L'étude du rituel d'initiation subi par Anne nous a livré les données essentielles du mythe de Tristan et Iseut, mythe fondateur de l'Amour en Occident¹⁹. Il ne manque rien, pas même la « boisson herbée » des héros mythiques, devenue en l'occurrence un vin dont Anne n'a pas l'habitude et sans lequel, suppose-t-elle, « ce ne serait pas possible » (p. 85).

Au moment de confirmer le rôle mineur joué par l'Autre en sa réalité concrète et personnelle — « Elle cessait d'être [...] comparable à quiconque, *même à elle-même* » — dans la relation passionnelle, Chauvin interpelle Anne abruptement : « Vous allez rentrer boulevard de la Mer. Ça va être la huitième nuit » (p. 86). Exprime-t-il un regret, donne-t-il un ordre ? Il énonce probablement, cette fois encore sous le couvert d'un coq-à-l'âne, une de ces réalités auxquelles il est impossible de se soustraire. Engagée dans le processus initiatique, lui-même soumis à un calendrier rigide, Anne ne peut pas se dérober à la dernière épreuve : elle doit subir une *mort symbolique* pour renaître à une nouvelle existence, avec une nouvelle

personnalité. Ainsi s'explique la digression, hors du lieu et du temps sacrés, du dîner de gala.

Ce passage, déjà longuement et diversement interprété, se plie comme les chapitres précédents à une lecture rituelle. Il me semble qu'on y déchiffre aisément un cérémonial sacrificiel. La scène évoque la consommation de deux *victimes* (p. 97) au cours d'un « *rituel* que rien ne trouble » (p. 91). La présentation, dans un silence recueilli, du saumon porté « tel un enfant de roi » par un homme « habillé de noir, ganté de blanc » (un bedeau ?), sur un plateau d'argent très précieux (il a fallu la contribution de trois générations pour l'acquérir), fait songer à l'exposition de l'hostie dans un ostensorio. Est-ce un hasard si la digestion qui sera qualifiée d'*osmose* « rituellement parfaite » (p. 94) concerne un poisson, symbole du Christ chez les premiers Chrétiens ? Le service (ce mot désigne aussi une cérémonie religieuse), pompeusement intitulé *dévoration* du canard (p. 100), nous renvoie, par une allusion néologique sans équivoque, à l'adoration.

La réunion décrit en somme des fidèles rassemblés pour célébrer un même culte à la bonne chère. Anne, en contrevenant à « l'appétit général » (p. 95), refuse tout bonnement de communier dans le credo du « Je mange donc je suis²⁰. » Le rejet du plat, acte impie, est un *scandale* (p. 99) immédiatement sanctionné par le silence. Et si le narrateur décrit cette cérémonie du dîner sur un mode parodique, voire blasphématoire, c'est qu'il partage le point de vue de l'hérétique.

Anne est devenue étrangère à ce qu'elle était, une de ces femmes éduquées dans le seul souci de « leur entretien », et dont les maris couvrent « de bijoux au prorata de leurs bilans » les épaules nues qui « ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit » (p. 95). Devenue *autre*, en rejetant sous les yeux de son mari, ce qui fait le dénominateur commun de leur milieu, « la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre » (p. 103), en se dévoilant publiquement dans « le faciès impudique de l'aveu » (p. 98), elle signe sa mise au ban définitive. Elle implore qu'on la laisse en paix. Mais l'oubli qu'elle souhaitait passer, pour la durée de cette soirée peut-être, sera total : « On l'oubliera » (p. 101) et sans pardon : « On ne lui répondra pas » (p. 103). Sa mort sociale est consommée²¹.

Parallèlement à l'exécution publique vécue au grand jour de la salle étincelante, un drame intime se joue dans « son ventre de sorcière » tourmenté par « d'autre faim » (p. 98). De deux ornements conventionnels d'un banquet, le vin et les fleurs, la maîtresse de maison a fait les signes de sa scandaleuse connivence avec un étranger. À chaque nouvelle gorgée absorbée ce soir, elle goûte « la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue » (p. 96) et elle y découvre « une confirmation de ce qui fut jusque-là son désir obscur ». En cueillant et plantant dans son décolleté le magnolia dont Chauvin lui parlait peu auparavant, elle permet à l'*encens* que dégage la fleur de franchir l'espace pour se poser sur l'homme « par vagues impalpables et puissantes » (p. 99). Communiant avec son partenaire dans l'hallucination d'une ivresse due autant au parfum qu'à la boisson, Anne préfère, à la consommation réelle d'une nourriture grossièrement concrète, la consommation symbolique de sa passion : « Elle retourne à l'écartement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire » (p. 101).

Que cette vie intérieure d'une exceptionnelle intensité s'entoure de silence, — « Madame Desbaresdes n'a pas de conversation » (p. 94), « Anne Desbaresdes se tait » (p. 101), — il ne faudra pas en déduire que ce silence est vide. Bien au contraire, le silence d'Anne est hanté par une chanson « entendue dans l'après-midi dans un café du port » (p. 98). Dans la même page, exactement les mêmes termes ont déjà évoqué la rengaine qui obsède Chauvin allongé sur le sable, dans la nuit. Au vin et à la fleur se joint un nouveau signe de complicité, plus secret cette fois puisque tout intériorisé. La chanson qui n'est autre que la sonatine de Diabelli fredonnée par l'enfant est devenue, comme la petite phrase de Vinteuil pour Swann et pour Odette, *la mélodie nationale de leur amour*²². Les fanfares du banquet burlesque laissent émerger la musique discrète mais insistante de la passion. Les deux thèmes de la musique et de l'amour, disjoints dans l'ouverture, se sont fondus l'un dans l'autre.

Pour comprendre cette fusion, il faut maintenant, comme j'ai tenté de suivre le cheminement du thème passionnel, analyser le développement du thème musical.

La musique

Thème dominant des deux séances de piano, la musique est caractérisée par sa trajectoire ascendante. Elle *s'élève* par-dessus tous les bruits²³ et l'émission du son final nous mène au sommet d'une ligne verticale : « La sonatine se déroula, grandit, atteignit son dernier accord » (p. 17). Mais, n'ayant pas fait vibrer la moindre fibre sensible des auditeurs ou de l'exécutant, l'envol musical s'éteint dans l'indifférence : « Et l'heure prit fin ».

Objet de diverses remarques dans les chapitres suivants, où elle affleure ainsi par intermittence, la musique reprend son élan ascensionnel dès le début du deuxième cours. Le lieu de l'émission sonore est lui-même élevé, puisque les leçons sont données au cinquième étage d'un immeuble d'où l'on n'aperçoit que la mer, des mouettes et des bateaux, signes traditionnels de l'infini et de la liberté dans l'univers durassien²⁴. Les visites à Mademoiselle Giraud ont d'ailleurs été l'occasion rêvée d'une fuite hors du quotidien, ainsi qu'Anne l'avoue dans un souffle : « Les repas, toujours, reviennent. Et les soirs. Un jour, j'ai eu l'idée de ces leçons de piano » (p. 82).

Cette fois, au lieu de s'évanouir dans l'air, la mélodie parvenue au faite de son ascension domine jusqu'à les couvrir les sons informes de la foule et de la mer. Et cette puissance toute nouvelle exerce sa force dans deux directions.

En retombée verticale, la musique s'abat littéralement sur Anne, la soumettant à une véritable torture : « La sonatine [...] la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent » (p. 73).

Dans son expansion horizontale, elle *s'étale* dans le monde comme un liquide — elle *coule* des doigts de l'enfant — et elle s'insinue partout *sournoisement*, à la manière d'un *miel*²⁵ auquel les plus réfractaires *se laissent prendre*. Ainsi s'établit la communication entre la chambre du cinquième étage et « le quai, en bas [où] on l'entendit » (p. 74). *On*, c'est, entre autres, Chauvin.

Ce mouvement d'extension ne diminue en rien le pouvoir de la sonatine qui *submerge* le cœur d'inconnu et *l'exténue*. En son apothéose, portée « jusqu'aux confins de sa puissance », elle se matérialise en un échafaudage éphémère²⁶ dans un

horizon de nuages flamboyants « dont la splendeur fragile et fugace [*force*] la pensée vers d'autres voies » (p. 75). L'auditeur, atteint dans sa vie affective comme dans sa vie spirituelle, découvre des perspectives inconnues. Mais « la trilogie du sonore, du diaphane et du mobile » qui, si l'on en croit Bachelard, produit normalement une « impression intime d'allègement ²⁷ » débouche ici sur la contrainte. Peu importe la direction dans laquelle s'exerce son influence, — vers l'univers de l'amour maternel qui se replie dans un enfer aux portes closes, vers l'espace de la passion adulte qui s'ouvre sur l'inconnu ²⁸, — la musique, après l'envol de l'exaltation, nous ramène toujours à la souffrance, à l'angoisse. « Elle fait peur, comme le futur fait peur ²⁹ », dira Marguerite Duras quelque vingt ans après *Moderato cantabile*.

Cette souffrance est le privilège d'une minorité. Made-moiselle Giraud, qui ne voit dans le piano qu'un gagne-pain, reste parfaitement indifférente, poursuivant « par-dessus la sonatine » (p. 73) son discours autoritaire, alors même qu'Anne est au bord de l'évanouissement. La sensibilisation a été progressive. Sans réaction devant l'appel de la première leçon, la jeune femme sentait d'instinct la nécessité de la musique — « Il le faut, il le faut », disait-elle à son gamin récalcitrant — mais elle se révélait incapable d'en exposer les raisons autrement que par la justification purement affective d'un cri : « La musique, mon amour... » (p. 14) L'initiation, dans son mouvement de dévoilement, a réveillé la sensibilité de la novice et l'a portée à la maturation nécessaire : « 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 ²⁹ », nous confirmera la romancière.

Dans ce nouvel état de réceptivité, la sonatine n'est plus pour Anne la mélodie historiquement définie d'un compositeur du dix-neuvième siècle. Elle vient du « tréfonds des âges », portée par une nécessité indépendante de la bonne ou de la mauvaise volonté de son petit garçon. On ne peut pas ne pas être frappé par l'insistance sur la présence de la musique, par et pour elle-même, en dépit de son médiocre interprète :

Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non [...]. De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le

vouloir, en décider [...]. La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant — celui-ci absent — mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladesse [...] (pp. 73-74).

L'enfant est le support passif de quelque chose d'infiniment précieux, venu de très loin et porteur d'une telle charge émotionnelle qu'il mène Anne au seuil de la perte de conscience : « Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (p. 73). Ce vertige s'explique si la musique lui permet d'approcher le sens véritable de l'expérience qu'elle est en train de vivre. Je ne peux pas m'empêcher de penser ici à cette « vieille et grave mélodie³⁰ » évoquée par Denis de Rougemont à propos du *Tristan* de Wagner : « Pour quel destin suis-je né ? Pour quel destin ? La vieille mélodie me répète : — Pour désirer et pour mourir ! Pour mourir de désirer ! »

Passion et musique se confondent ici en un même message. L'une est irrémédiablement liée à la mort comme l'autre se dissout nécessairement dans le silence. Attachant toutes deux peu d'importance à leur *medium* respectif et dévoilant par là leur essence autonome, elles sont les fruits d'une conquête difficile sur l'indolence et les garants d'une vie intérieure douloureuse mais exaltante. Rupture d'avec le rituel de la quête passionnelle, la leçon anticipe affectivement l'épreuve qui devra maintenant être vécue sur le mode réflexif et conscient. Le piano a préparé le terrain, *moderato cantabile*. La mélodie qui mène Anne au bord de l'évanouissement sans jamais l'y faire basculer complètement, préfigure l'expérience finale contenue, en deçà de l'absolu, dans les limites de *l'à peu près, du presque*.

Finale en forme de conclusion

Anne, libérée de son milieu, déchargée de son fils, pourrait s'en aller et renaître ailleurs³⁴. Mais la dernière entrevue avec Chauvin, qui aurait dû, qui aurait pu, être joie et déraison, tourne à la cérémonie de deuil. Si leurs mains se joignent enfin, c'est dans une « pose mortuaire » (p. 110) et si leurs lèvres s'unissent, c'est encore dans « le même rite mortuaire » (p. 112). La communion du dîner avait porté la passion à son paroxysme. Après, c'est-à-dire maintenant, il est trop tard :

« Leurs mains étaient si froides qu'elles se touchèrent illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, *plus autrement, ce n'était plus possible*³² » (p. 110).

Dans ce simulacre d'étreinte (le contact est illusoire), l'intention est déjà action. Le geste rituel fait de l'acte symbolique une réalité : Anne est désormais aux yeux de tous la femme adultère, tout comme elle se dit morte, alors que son meurtre n'a jamais été que mimé. Et, conséquence d'expériences dont on ne sait plus très bien si elles ont été vécues intérieurement sur un mode paroxystique ou concrètement sur un mode approximatif, Anne sera *vraiment* la victime d'un drame, *réel* celui-là, de la dépossession. L'initiation qui se voulait libératrice l'a menée au dénuement total. Rejetée de son milieu, privée de son enfant et de la musique (l'un ne va pas sans l'autre), elle disparaît dans la lumière rouge de l'horizon, effacée par de « l'anti-musique », le bruit d'une radio tonitruante : « Après son départ, la patronne augmenta le volume de la radio. Quelques hommes se plaignirent qu'elle fût trop forte à leur gré », tels sont les derniers mots de l'histoire.

Que reste-t-il à celle qui rêvait de passion ? La *folie*, selon Marguerite Duras³³. Ou peut-être cette autre forme mimétique de la mort, le *sommeil* qu'appelle la musique, cette musique qui imprègne littéralement la matière romanesque dont elle fonde l'*architecture* comme elle en harmonise la *signification* : « N'oublie pas : *moderato cantabile*. Pense à une chanson qu'on te chanterait pour t'endormir », disait une dame à un petit garçon (p. 15).

*Université Bar-Ilan,
Israël.*

Notes

¹ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et Structure romanesque dans la Recherche du Temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 257.

² Article « Sonate » du *Grand Larousse encyclopédique*.

³ Jean-Paul Weber, *La Psychologie de l'art*, Paris, P.U.F., 1972, p. 112.

- 4 Toutes les références renvoient à l'édition de la collection 10/18, Paris, U.G.E., 1962. Les italiques des citations sont de moi.
- 5 Le garçonnet est désigné, dans le roman, une soixantaine de fois comme « l'enfant » et trois fois seulement comme « petit garçon ». La relation mère-enfant ainsi décrite semble exclure l'interprétation psychanalytique œdipienne de la situation, qui fausserait le sens du récit, comme nous le verrons plus loin.
- 6 J'ai relevé, dans la bouche d'Anne, deux fois « mon petit garçon » (pp. 25 et 38) contre sept fois « cet enfant » ou « mon enfant ».
- 7 Interview de Marguerite Duras à *Télérama* citée par Henri Miccioli, « *Moderato cantabile* », collection Lire aujourd'hui, Paris, Hachette, 1979, p. 69.
- 8 Anne lui « caresse distraitemment les cheveux » (p. 27) ou le serra d'un « mouvement d'enlacement machinal » (p. 31), tandis que l'enfant, avec « une résolution implacable » (p. 43), lui prend la main et « l'entraîne résolument » (p. 63).
- 9 Henri Miccioli, *op. cit.*, p. 64.
- 10 Voir p. 52 : « [...] ne pouvant sans doute échapper encore au *cérémonial* de leurs premières rencontres, s'y conformant *d'instinct*. »
- 11 Gaëtan Picon, « *Moderato cantabile* dans l'œuvre de Marguerite Duras », *Mercure de France*, juin 1958 : « le bar qui reçut le sacré de l'événement ».
- 12 Voir Simone Vierende, *Rite Roman Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, en particulier les pages 59 à 69.
- 13 Voir Georges Matoré, *op. cit.*, p. 254, la note sur le *leitmotiv* « avec toutes les opérations qu'il exige en musique : variation, agrandissement, contrepoint et changement d'instrumentation (ce qui veut dire en littérature que la phrase ou le geste stable se transfère à un autre personnage, dans un milieu hétérogène) ». L'étude de Matoré, on le voit, a fortement inspiré mes propres recherches.
- 14 Mircea Éliade, cité par Simone Vierende, *op. cit.*, p. 7.
- 15 Marguerite Duras parle du « monde asphyxié de la bourgeoisie » (Henri Miccioli, *op. cit.*, p. 70).
- 16 Voir p. 81 : « Chauvin proféra un mot à voix basse. Le regard d'Anne Desbaresdes s'évanouit lentement sous l'insulte », et, plus loin (p. 87) : « — Oui, une chienne, l'arrêta encore Chauvin. »
- 17 Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1972, p. 43.
- 18 Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, pp. 124 et 59.
- 19 Voir Denis de Rougemont, *op. cit.* et *Les Mythes de l'Amour*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1961.
- 20 Les autres femmes « se purlèchent de mayonnaise, verte, comme il se doit, s'y retrouvent, y trouvent leur compte » (p. 95).
- 21 Les bêtes dévorées seraient les « victimes émissaires » exécutées à la place d'Anne, par une société qui craint la violence. (Voir René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.)
- 22 Il est intéressant de noter que nous retrouvons, dans trois romans contemporains de l'amour-passion, les mêmes ingrédients musicaux et floraux : dans *Un amour de Swann* de Proust, « la petite phrase de Vinteuil » et le catleya ; dans *L'Écume des jours* de Boris Vian, « Chloé » de

Duke Ellington et un nénuphar; et ici, la sonatine de Diabelli et un magnolia.

- ²³ Voir p. 15 : « De la musique s'éleva par-dessus la rumeur de la foule » et p. 68 : « Une deuxième, une troisième gamme en do majeur s'éleva dans la colère de cette dame », puis p. 70 : « Une, puis deux gammes en sol majeur s'élevèrent dans l'amour de la mère. »
- ²⁴ Voir le tableau de concordance des objets de Henri Miccioli, *op. cit.*, p. 59.
- ²⁵ Il y a une constante du miel dans l'imaginaire durassien. On retrouve des connotations très proches des miennes dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Folio, 1976, p. 62 : « Ce soir, l'air est de miel, d'une épuisante suavité! »
- ²⁶ L'architecture est parfois comparée à une « musique figée » (Georges Matoré, *op. cit.*, p. 259).
- ²⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, [1959], p. 74.
- ²⁸ Les deux amours d'Anne sont d'ailleurs unis dans une même relation à la production de la musique. Chauvin « [...] fredonna la sonatine dans le même temps que l'enfant la jouait » (p. 74).
- ²⁹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 29. On y lit aussi : « 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 *désespoir*. »
- ³⁰ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, pp. 52 et 58.
- ³¹ Thérèse Desqueyroux, autre bourgeoise provinciale rejetée par son milieu, quitte les Landes pour Paris, « le fleuve humain, cette masse vivante qui [va] s'ouvrir sous son corps, la rouler, l'entraîner ».
- ³² Chauvin dira explicitement : « — On va donc s'en tenir là où nous sommes. [...] Il ajouta : « Ça doit arriver parfois » (p. 113).
- ³³ Voir l'interview de Marguerite Duras déjà citée (Henri Miccioli, *op. cit.*, p. 68) : « Pour moi je pense qu'elle marchera probablement vers la folie. »