

# Loxias

**Pour citer cet article :**

Julia Ferreira,  
" Marguerite Duras ou l'écriture de l'intime ",  
Loxias, Loxias 14,  
mis en ligne le 31 janvier 2007.  
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1504>

[Voir l'article en ligne](#)

---

**AVERTISSEMENT**

*Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

**Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.*

*L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.*

## Marguerite Duras ou l'écriture de l'intime

Julia Ferreira

Université de Nice. Vient d'obtenir son doctorat de Littérature française (sous la direction de Béatrice Bonhomme, CTCL, Université de Nice), sur l'œuvre de Marguerite Duras.

Œuvre et vie, vie et œuvre sont deux mondes toujours liés par une seule et même aventure, l'écriture. Chez Duras, ces deux éléments sont liés de façon obscure et mystérieuse, notamment lorsqu'il s'agit des événements historiques indélébiles qui l'ont profondément marquée. À travers ses œuvres : *Moderato Cantabile*, *Dix Heures et demie du soir en été*, *Hiroshima mon amour* et *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Duras laisse en effet transparaître certains événements de sa vie familiale et personnelle. Cependant, Duras garde en elle-même une part de réserve quand elle 'dévoile' à ses lecteurs les souffrances du cœur liées à la saga familiale : la vie difficile, la pauvreté, la richesse, l'inégalité, la mère, les frères, la précocité amoureuse, tout un vécu intime marqué par des désillusions sentimentales et amoureuses. C'est pour cette raison que Duras est un écrivain que nous qualifierons d'intimiste.

musique, jeunesse, amour, mort, intime, mémoire et oubli

France

XXe

roman

Œuvre et vie, vie et œuvre sont deux mondes toujours liés par une seule et même aventure, l'écriture. Chez Duras, ces deux éléments sont liés de façon obscure et mystérieuse, notamment lorsqu'il s'agit des événements historiques indélébiles qui l'ont profondément marquée. À travers son œuvre, Duras laisse en effet transparaître certains événements de sa vie familiale et personnelle. Cependant, Duras garde en elle-même une part de réserve quand elle 'dévoile' à ses lecteurs les souffrances du cœur liées à la saga familiale : la vie difficile, la pauvreté, la richesse, l'inégalité, la mère, les frères, la précocité amoureuse, tout un vécu intime marqué par des désillusions sentimentales et amoureuses.

C'est pour cette raison que Duras est un écrivain que nous qualifierons d'intimiste. Intimiste, elle l'est particulièrement dans les récits que nous avons retenus pour cette étude : *Moderato Cantabile*, *Dix Heures et demie du soir en été*, *Hiroshima mon amour* et *Le Ravisement de Lol V. Stein*<sup>1</sup>, récits écrits dans les années 60 et ayant pour autre point commun d'être marqués par de forts contrastes : la parole et le silence, la joie et la peine amoureuse jusqu'à la perte et au désespoir. Duras libère toute cette émotion dans une écriture caractéristique de cette période où les textes affichent une même tendance à la répétition de certaines images du vécu intime.

Nous tenterons de montrer la récurrence, à travers les personnages, d'un événement inoubliable et traumatique à l'origine du récit et de cerner comment Duras, dans ces histoires chargées de mystère et de non-dit, tente de trouver une solution à cet événement vécu par les héroïnes. Écrire dans le paradoxe sera la manière durassienne de raconter un événement douloureux traumatique initial.

L'auteur tente de comprendre la révolte, la souffrance du cœur ou la douleur indélébile, tout à la fois, pour mieux les retranscrire dans les mots, parce que pour elle, l'écrit n'a de sens que

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris Éditions de Minuit, 1958. *Dix Heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960, pour l'édition de référence, coll. « Folio », n° 1699, 1985. *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, pour l'édition de référence, coll. « Folio », n° 9, 1971. *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, pour l'édition de référence, coll. « Folio », n° 810, 1976.

lorsqu'il va « vers l'obscurité et l'inconnu, par ce qui est plus obscur et inconnu encore<sup>2</sup> ». Et Duras ne fera qu'écrire et réécrire l'intime de l'être, elle ne fera que remettre en jeu l'essence même des mots. En d'autres termes, elle ne cessera de tenter de dévoiler l'indicible dans l'écriture, ce qui est le plus secret chez l'individu, ce qui demeure en chacun de nous, elle ne cessera de chercher à extraire de notre for intérieur ce qui est le noyau le plus obscur et qui, dans son surgissement, nous éclaire tous.

Écrire l'intime, c'est finalement pour Duras ne pas pouvoir éviter de tenter d'évoquer l'événement traumatique latent, c'est ne pas pouvoir éviter de le répéter, de revenir sur cet événement, de revenir sur les mêmes personnages en les déplaçant. Ce véritable « trou<sup>3</sup> » la fascine et attire son regard, regard à travers lequel tout semble s'engendrer dans un processus sans fin d'écriture et de réécriture. C'est ainsi que, de texte en texte, l'auteur s'attèle à un éternel recommencement, un recommencement où tout n'est qu'écho de la chose écrite, les mots touchant les zones dangereuses du cœur.

Finalement, l'intime trouve son origine autour du manque et de l'absence, et les situe dans une inconsolable perte. Autrement dit, Duras réinterprète inlassablement l'histoire d'un « deuil noir<sup>4</sup> » deuil rendu interminable par l'absence de l'être passionnément aimé. La répétition apparaît alors comme essentielle, car l'intériorité mystérieuse et obscure de l'être est toujours remise en question. En elle, comme en nous, il y a parfois une méconnaissance ou une incompréhension de ses interrogations intimes inachevées.

C'est dans cette intention que l'œuvre part à la recherche de

quelque chose qui se refuse à être cerné. [...] Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c'est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur, c'est crever cette ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, mettre en dehors ce qui est de nature intérieure<sup>5</sup>.

Et l'auteur conclut : « Seuls les fous écrivent complètement », puisque pour Duras, « seulement les fous opèrent dehors la conversation de la vie vécue<sup>6</sup> ».

C'est justement aussi bien dans « la conversation de la vie vécue » qu'à travers la musique que l'auteur va tenter obstinément de « crever l'ombre noire [et] mettre dehors », « sur le blanc du papier », le vécu traumatisant des héroïnes. Elle va essayer de comprendre l'événement vécu autrefois, ce quelque chose qui demeure toujours chez les héroïnes. Et c'est grâce à ce processus d'écriture que Duras va mettre en lumière l'intime des personnages.

## L'intime et la musique

La musique déclenche le sentiment de l'absence, le manque de l'être aimé et elle se fait l'écho intérieurement d'un deuil impossible et d'une inconsolable perte. La musique a pour fonction de faire naître la sensibilité cachée chez les personnages. En effet, la musique représente un au-delà de la parole, elle ouvre sur un monde dans lequel émotion et mémoires sont liées. La musique éveille les sensibilités de l'être, touche les puissances émotives et atteint directement notre moi profond.

On peut alors se demander ce que les sons entendus éveillent chez les personnages durassiens. Rappellent-ils une expérience personnelle traumatisante ? Il semble que oui : la musique, mise en rapport avec des images antérieures, déclenche chez les héroïnes des souvenirs douloureux relatifs à un choc émotionnel. Tout va se passer comme si, en entendant les sons, le souvenir d'un moment vécu dans la jeunesse, un moment inoubliable, remontait à la surface.

Les sons entendus rappellent le vécu que les héroïnes ont refoulé dans l'inconscient. Ils déclenchent au niveau physique ou corporel des émotions personnelles que seuls les

<sup>2</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 16.

<sup>3</sup> Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 13.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, pour l'édition de référence, coll. « Folio », n° 2754, 1995, p. 34.

<sup>5</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, Les Éditions de Minuit, 1977, pp. 123,124.

<sup>6</sup> Ces deux citations sont extraites dans Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 50.

personnages féminins sont capables de reconnaître, car ces émotions font référence à l'expérience vécue. Ainsi Duras avoue-t-elle :

Quand je suis seule, je ne joue pas du piano. Je joue pas mal, mais je joue très peu parce que je crois que je ne peux pas jouer quand je suis seule, quand il n'y a personne d'autre que moi dans la maison. C'est très difficile à supporter. Parce que ça paraît avoir un sens tout à coup<sup>7</sup>.

La musique semble éveiller chez l'auteur des pensées lointaines, des images intimes ancrées dans sa mémoire, ce que confirment ces paroles adressées à Marianne Alphan :

La musique est l'ordre du non-dit, de la pensée non formulée, mêlée à la sensibilité. La musique ne sait pas ce qu'elle dit, [elle exprime] une émotion intenable, des images du vécu<sup>8</sup>.

L'auteur reconnaît bien le pouvoir secret de la musique, notamment lorsqu'elle fait référence à *la Musica*<sup>9</sup> de son enfance. C'est pour cela qu'en l'entendant, « montaient en elle une émotion insupportable, et des pleurs qu'elle ne pouvait contenir<sup>10</sup> ». La musique s'avère ainsi en prise en directe avec cette région mystérieuse de soi, « l'ombre interne », le tragique de la mort où les sensations se transforment en matière écrite. Pour Duras, « l'ombre interne » est en rapport avec « la vie vécue<sup>11</sup> » notamment quand cette dernière laisse les traces d'une expérience du deuil.

C'est ainsi que, dans *Moderato Cantabile*, la musique remplace la parole d'Anne Desbaresdes : sa souffrance intime ne se fait sentir qu'à travers la musique de Diabelli, jouée par son enfant. De façon symbolique, les leçons de piano imposées par l'héroïne à son enfant permettent d'éclairer ce que cachent les apparences. En effet, la leçon de piano a un sens pour l'héroïne, mais ce sens n'est pas clairement dévoilé dans le texte. Anne elle-même est incapable de le comprendre :

Anne Desbaresdes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque. Il faut apprendre le piano, il le faut<sup>12</sup>.

Les raisons de cet apprentissage restent inexprimables, et Anne ne parvient pas à expliquer son obstination. Nul doute que la musique de *Moderato Cantabile* appartient à l'enfant, le petit garçon d'Anne. Au fond, cette appartenance explicite en cache une autre, car l'enfant ne joue de la musique que pour l'amour de sa mère.

Tout au long du texte, le lecteur se demande pourquoi l'héroïne insiste tant sur le fait que son enfant doive apprendre impérativement le piano. Et si la première scène du livre paraît mettre en opposition la mère et l'enfant, cette opposition n'est qu'un leurre, comme le montrent certains signes dans le texte. En effet, les discours d'Anne, concernant les vraies raisons de cet apprentissage sont illogiques, voire obscures :

– Il faut apprendre le piano, il le faut ; la deuxième fois : – il le faut, continua Anne, il le faut. Et l'héroïne en conclut : – La musique mon amour<sup>13</sup>...

La musique dévoile l'intime de l'héroïne, même si cette dernière ne parvient pas à dire que la musique lui est indispensable, vitale. En effet, en écoutant la musique, des pensées lointaines montent en Anne, des pensées qu'elle est seule capable d'entendre intérieurement. La musique touche en profondeur son âme. Il y a là des faits personnels et obsessionnels qui resurgissent. Le monde des sons agit sur Anne comme une force invisible qui échappe par définition au langage. Elle se souvient de son passé. Cela s'ajoute aussi au cri de la jeune femme assassinée dans le café du port. Par la musique et le cri de la femme, Anne a le sentiment de revivre quelque chose de puissant et d'éternel qui demeure dans un état latent :

Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à se ressouvenir.

<sup>7</sup> Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 18.

<sup>8</sup> Marguerite Duras, Marianne Alphan, dans *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiographiques, coffret de 4 CD d'archives sonores de L'INA Radio-France, 1977.

<sup>9</sup> *La Musica* est une pièce de théâtre écrite par Marguerite Duras en 1965. Nous utilisons ce terme pour évoquer les souvenirs personnels de l'auteur.

<sup>10</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras, ou les trois lieux de l'écrit*, Saint-Cyr, Édition Christian Pirot, 1998, p. 77.

<sup>11</sup> Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 50.

<sup>12</sup> *Moderato Cantabile, op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> *Moderato Cantabile, op. cit.*, pp. 12,13.

– C’est un cri très long, très haut, qui s’est arrêté net alors qu’il était au plus fort de lui-même ; Une fois, il me semble, oui, une fois j’ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, [...] <sup>14</sup>.

Comme le cri, la musique est une forme de mémoire. C’est grâce à ces deux formes d’écriture que Duras met au jour le souvenir de l’émotion oubliée et traduit une vérité enfouie.

Au fur et à mesure que le texte évolue, l’obsession de la musique devient visible. Anne reconnaît, au fond d’elle-même, que la musique éveille quelques événements marquants de son passé, cependant elle ne sait pas trop comment expliquer cette évidence. C’est alors que le silence fait sens, marquant dans les phrases la présence d’un blocage, de ce qui ne peut être dit, de ce qui ne peut être avoué, notamment le lien entre la passion vécue et la mort. C’est pour cela que l’enfant doit jouer du piano. La musique jouée par son enfant amène Anne symboliquement à la mémoire puis à l’oubli. L’obstination d’Anne pour que l’enfant apprenne la musique devient alors extrêmement claire :

Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Ou encore : La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu’il voulût ou non, et elle s’abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l’enfer se refermèrent <sup>15</sup>.

Dans ces passages, le lexique, par sa dimension hyperbolique, renvoie à l’excès que seule la sonatine suggère : « damnation », « amour », « enfer ». La sonatine dévoile un autre monde. Elle parle de mort, de malédiction, de damnation, d’un amour promis à la mort qui se fait jour dans les moindres paroles de la narratrice. Elle exprime symboliquement une souffrance qui demeure dans la pensée intime de l’héroïne. Ayant perdu le sens des mots pour exprimer sa vraie souffrance, Anne se laisse complètement envahir par la sonorité maléfique qui résonne « portée par ce barbare, qu’il le voulût ou non ». La sonatine de Diabelli renvoie à celle du diable, aux « portes de l’enfer ». Elle symbolise un amour-passion vécu dans la mort, cette dimension tragique rappelant la conception racienne de la passion : une passion toujours liée à la mort, contre laquelle on ne peut lutter, et à laquelle il est impossible d’échapper.

Nous pouvons donc conclure que la leçon de piano est un prétexte de l’héroïne pour pouvoir entendre la musique. Elle constitue le médiateur vers un souvenir immémorial ainsi qu’un moyen pour l’héroïne d’apaiser sa peine originelle. Elle apparaît alors comme un palliatif pour atténuer ou pour cacher sa vraie douleur : la mort d’un être passionnément aimé.

Dans *Dix Heures et demie du soir en été*, le piano disparaît complètement et on constate un recul du thème de la musique. Cependant, ce recul n’est qu’apparent, la matière musicale étant intégrée au récit de manière différente. En effet, la musique apparaît tout d’abord comme la toile de fond servant à rendre sensible le passage du temps atmosphérique et chronologique :

Il doit être entre six et sept heures du soir. Une autre averse arrive et la place se vide. Des palmiers nains en massif, au milieu de cette place, se tordent sous le vent. Des fleurs, entre eux, sont écrasées <sup>16</sup>.

La musique se manifeste ensuite sous la forme du chant par l’intermédiaire d’une chanson populaire : « cet été-là <sup>17</sup> ». Le chant symbolise le souvenir d’un amour vécu autrefois, et cherche aussi à attirer l’attention du criminel, Rodrigo Paestra. On s’aperçoit que l’acte de chanter traduit un message : faire sortir Rodrigo Paestra de son silence mortel et le ramener vers Maria. Par le chant, il y a une sorte d’espoir, même si celui-ci est déjà condamné d’avance. Midori Ogawa différencie le chant de Maria de celui de la sirène, parce que :

Maria a pour but de ramener à la vie, [tandis que le] chant de la sirène a comme enjeu [...] la mort. ‘Le personnage durassien s’identifie à la sirène avec un objectif opposé’. Et elle précise : la tentative de Maria consisterait donc à ramener ce mort à la vie <sup>18</sup>.

<sup>14</sup> *Moderato Cantabile*, op. cit., pp. 41,42.

<sup>15</sup> *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 78.

<sup>16</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 12.

<sup>17</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 61.

<sup>18</sup> Midori Ogawa, *La Musique dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2002, pp. 76 et 78.

Il faut préciser que lorsque Maria découvre pour la première fois le corps de Rodrigo, celui-ci se présente comme un objet inanimé. Elle chante donc pour ramener à la vie ce corps promis à la mort :

Maria, le corps hors du balcon, se met à chanter. Très bas, **Un air de cet été-là, qu'il doit connaître, qu'il a dû danser avec sa femme les soirs de bal**<sup>19</sup> » ; « [...] Elle chante tout bas. [...] Elle continue à chanter cette chanson qu'elle chantait à l'heure lorsqu'elle désespérait de son existence, elle continue à chanter. [...] Maria chante toujours. Sa voix s'agrippe dans sa gorge. On peut toujours chanter. Elle ne peut pas encore s'arrêter de chanter du moment qu'elle a commencé à chanter. Il est là<sup>20</sup> » ; « Maria de deux mains, tout en chantant, lui fait signe de rouler sur lui-même le long de la pente du toit. Et puis elle montre la Rover. Lui montre qu'il doit, au bout de sa course, tomber dans la Rover. Elle chante plus vite, plus vite encore, toujours plus bas. [...]. Elle chante encore, ne s'apercevant pas qu'elle chante pour rien. Il est là, il vient, il arrive. Elle chante. Il a fait un mètre. Elle chante toujours, la même chanson. Très bas<sup>21</sup>.

La récurrence des adverbes « encore » et « toujours » laisse à penser que Maria raconte sa propre histoire<sup>22</sup>. La présence de quelques repères révèle en effet une certaine subjectivité dans le langage. Par ces mots, l'histoire semble appartenir à la vie intime : un jour, un bal, pendant l'été, quelque chose de dramatique est arrivé et cela pendant la jeunesse de l'héroïne. Ce n'est pas un hasard si dans le paragraphe qui suit l'aventure de Maria, le narrateur s'interroge :

Elle n'a plus peur ? La peur a disparu presque tout à fait. Il ne reste d'elle que le souvenir frais, mûri à l'instant, en pleine floraison, de ce qu'elle fut. Moins d'une minute s'est passé. La peur devient aussi inimaginable que l'adolescence confuse du cœur<sup>23</sup>.

Dans son article intitulé : *Maria. De la constitution d'un sujet idéologique rentré*, Charles Grivel signale que :

l'été n'est pas l'été et la *chanson* n'est pas la chanson, les deux motifs sont surdéterminés – déviés – par la position qu'ils occupent. Et, sans vouloir nous égarer dans l'interprétation, constatons du moins qu'aucun d'eux ne coïncide plus en réalité avec les données objectives, courtes, tirées du contexte immédiat, enregistrées dans le fichier<sup>24</sup>.

Tout porte à croire que Maria cache un secret intime dans son passé. Jean Pierrot n'a pas tort de se « demander si, dans [les] commentaires publiés six ans après la sortie du livre, et destinés à accompagner l'adaptation cinématographique en cours de tournage, l'auteur n'infléchit pas un peu, après coup, l'attitude de son personnage dans le sens d'une lucidité et d'une résignation plus grandes que celles qui apparaissent effectivement dans l'œuvre originale<sup>25</sup> ».

Par le biais de la chanson, comment peut-on définir le geste de Maria, à savoir vouloir sauver impérativement Rodrigo Paestra des policiers ? Pour Maria, cet homme incarne la fatalité de la passion, l'amour vécu jusqu'à la mort. Maria voit dès lors en cet homme une image, un miroir de sa propre situation. Pendant la tentative de sauvetage, Maria transporte le criminel dans un champ de blé. Mais, incapable de supporter et d'oublier la trahison de sa femme, Rodrigo Paestra se suicide. Ce suicide symbolise aux yeux de Maria, la 'mort' d'une vie conjugale. Maria reconnaît la 'mort' dans sa propre vie conjugale et le destin catastrophique du désir. Elle est consciente de ce mécanisme qui agit dans la fatalité du couple et contre lequel l'héroïne ne « peut rien » ; « je n'y peux rien, dit-elle tout bas, rien. Personne<sup>26</sup> ». En effet, Maria combat à sa manière. L'acte de 'chanter' devient une tentative pour remédier à l'amour que l'héroïne est en train de perdre dans la réalité. Elle pense mettre un terme à sa

<sup>19</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 61.

<sup>20</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 76.

<sup>21</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., pp. 77,78.

<sup>22</sup> Voir les mots en gras dans les citations précédentes.

<sup>23</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., pp. 79,80.

<sup>24</sup> Charles Grivel, « Maria. De la constitution d'un sujet idéologique rentré », dans *Revue des Sciences Humaines*, Tome XLII, n°165, Janvier-Mars, 1977, p. 107.

<sup>25</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 135.

<sup>26</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., pp. 109,110.

solitude ou à sa souffrance en ‘pariant’ sur Rodrigo Paestra, mais les jeux sont faits, elle a perdu d’avance. La seule espérance de reconquérir Pierre se trouve, à ses yeux, auprès de Rodrigo Paestra. Malheureusement, son espoir s’est écroulé :

Je m’étais promis de jouer une grande partie avec Rodrigo Paestra. Et puis voilà qu’elle a échoué aussitôt entreprise. C’est tout<sup>27</sup>.

L’héroïne pense attirer l’attention de son mari, Pierre. Malheureusement, elle échoue. Gênée et embarrassée, Maria ne trouve plus sa place, en tant que femme, auprès de son mari. Boire et fuir restent la seule solution.

Finalement, cette ‘tempête musicale’ agit sur le comportement de Maria et favorise, avec le passage du temps, une prise de conscience : « La fin d’une histoire<sup>28</sup> » avec son mari. En outre, par le biais la musique ou du chant, l’héroïne évoque l’histoire d’un amour transformé en mémoire. Au fond, la musique symbolise la mémoire et l’oubli. Maria peut toujours chanter, la mort d’un amour sera toujours là, imprégnée dans la mémoire.

Dès l’ouverture du *Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur évoque la présence de la musique entendue à la radio, dans « une émission-souvenir ». C’est justement ce terme qui convient, parce qu’il renvoie au passé et en même temps à l’histoire confuse de l’héroïne, Lol V. Stein. Grâce à cette musique, qui se transforme à la fois en danse et en bal et qui indique les chemins de ce qu’on doit suivre pour comprendre le texte, le lecteur se sent un peu mieux guidé. En effet, la musique évoque l’enfance et surtout le passé douloureux de Lol. Tout va se passer comme si, par le biais de la musique, il y avait un déchiffrement, « l’ouverture d’un opéra [qui] annoncent les motifs et les tonalités<sup>29</sup> » du texte :

Lol V. Stein est née ici, à S. Tahla, et elle y a vécu une grande partie de sa jeunesse. [...] Je n’ai rien entendu dire sur l’enfance de Lol V. Stein qui m’a frappé, même par Tatiana Karl, sa meilleure amie durant leurs années de collège. Elles dansaient toutes deux, le jeudi, dans le préau vide. [...] On danse Tatiana ? Une radio dans un immeuble voisin jouait des danses démodées – une émission-souvenir – dont elles se contentaient [...] allez Tatiana, on danse Tatiana, viens<sup>30</sup>.

Tatiana se trouve profondément liée à Lol, parce qu’elle a dansé avec cette dernière au collège, durant son enfance. Elle va jouer, de ce fait, un rôle prépondérant dans la vie de l’héroïne, lors du fameux bal du ravissement. En effet, pendant le bal, Tatiana va se trouver auprès de Lol, un peu en retrait, mais suffisamment bien placée pour voir la danse du fiancé de son amie, Michael Richardson avec une inconnue, Anne-Marie Stretter. Lol et Tatiana sont spectatrices de cette scène et retrouvent ainsi l’archétype de leur premier bal d’enfance.

Lol, « frappé d’immobilité », contemple la scène profondément « fascinée » et « suspendue<sup>31</sup> ». L’héroïne regarde danser le couple que son fiancé forme avec Anne-Marie Stretter. En effet, Lol est consciente que la musique, dans ce bal, est dotée d’un étrange pouvoir qui attire son fiancé. Elle sent l’amour en train de naître entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, un amour fou : « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l’endroit nu de son épaule<sup>32</sup> ». La musique ici parle pour eux. Les danseurs ne se regardent pas, ne se parlent pas, se touchent à peine :

[...] debout l’un près de l’autre, à distance de tous, toujours la même. Exception faite de leurs mains jointes pendant la danse, ils ne s’étaient pas plus rapprochés que la première fois lorsqu’ils s’étaient regardés<sup>33</sup>.

La musique du bal établit un contact spirituel entre les danseurs. Elle ouvre leur âme, les rend l’un à l’autre. Il y a là un courant d’émotion commune, de désir, qui circule entre les futurs amants. C’est ce désir que Lol contemple, fascinée. Mais si cette fascination peut-être

<sup>27</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 136.

<sup>28</sup> *Dix Heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 150.

<sup>29</sup> Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, coll. « Folio », n° 60, 1997, p. 30.

<sup>30</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 11.

<sup>31</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., pp. 15-18.

<sup>32</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 19.

<sup>33</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 20.

interprétée, au premier abord, comme un traumatisme, un désespoir d'amour, elle est en réalité d'un tout autre ordre dans la mesure où *Le Ravisement de Lol* désigne aussi l'arrachement, l'enlèvement dont Lol est la victime. « La voici, en effet, dépouillée de ce fiancé qu'elle aimait, disait-on, d'une 'folle passion'<sup>34</sup> ». Au fond, la danse est, pour l'héroïne, l'image de la dépossession, de la perte, elle transforme le lieu même du désir en lieu de perte. Tant que Lol peut encore voir les danseurs, « [...] la souffrance [ne trouve] pas en elle où se glisser, [...] elle [oublie] la vieille algèbre des peines d'amour<sup>35</sup> ». En voyant la danse des amoureux, Lol n'est pas atteinte de douleur, puisqu'elle est très occupée à voir et à contempler. On pourrait presque dire qu'elle oublie de souffrir. Pierre Férida évoque :

cette douleur oubliée de ne s'être point trouvée à l'instant d'un lieu : celui de l'effacement. Une douleur, faute d'un mot prononcé qui, à lui seul, eût pu être cette douleur. Un mot suffit pour dire la séparation et la perte ou pour qu'elle soit, quelque part dans le corps, entendue – pour reconnaître à l'absence sa vérité, lorsque l'événement est tout entier inscrit dans un *ne plus*<sup>36</sup>.

Comment définir cette étrange douleur « effacée » lors du fameux bal ? Duras explique, elle-même cet événement :

Lol a assisté à cet amour... naissant. Elle a vu complètement la chose. Elle a assisté à la chose aussi complètement qu'il est possible. Jusqu'à se perdre de vue elle-même. Elle a oublié que c'était elle qu'on aimait plus. Elle était en ferveur avec... cet amour naissant. C'est ça le bal. Et c'était si merveilleux, cette éviction, cet anéantissement de Lol. C'est admirable de pouvoir voir son propre amour s'éprendre d'une autre, et en être émerveillée, qu'elle en a été marquée pour la vie. Voilà<sup>37</sup>.

À vrai dire, il y a dans cette musique du bal une émotion paradoxale qui semble générer de la douleur et de la joie confondues<sup>38</sup>. La douleur se manifeste à « l'aurore<sup>39</sup> », lorsque les danseurs sortent de la salle de bal, loin désormais du champ visuel de Lol. C'est justement là que l'héroïne sent « l'étrange omission de sa douleur durant le bal », et qu'elle tombe évanouie<sup>40</sup>.

Une fois le bal achevé, commence la véritable existence de Lol : entre les fantasmes et les souvenirs. Il ne reste à Lol qu'à vivre dans la mémoire et l'oubli du bal :

Le bal tremblait au loin. [...] Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt. Elle y entre. Elle y entre chaque jour<sup>41</sup>.

Ce qu'elle désire, c'est la reconstitution de la danse des amants, encore et toujours, jusqu'à l'obsession. C'est dans cet espace clos et intime des amants que l'héroïne souhaite s'enfermer à tout jamais. À vrai dire, ce qu'elle souhaite, c'est mettre en marche l'Événement même du bal. En effet, Lol est consciente que par la danse, renaît un désir fusionnel qui permet de rejoindre le corps des danseurs. La musique, en tant que moteur du désir, permet à celui-ci de se matérialiser en danse. La danse, de son côté, maintient le désir parce qu'elle favorise la rencontre de deux êtres. En effet, la scène du bal et le corps des danseurs semblent décrire symboliquement le moment fusionnel, c'est-à-dire, la fusion amoureuse entre les amants. L'héroïne, dans une extase physique, voit déjà s'anéantir la frontière de son corps séparé de celui de Michael Richardson, frontière que le regard n'avait pas réussi à effacer, à oublier. C'est là que demeure son secret le plus intime dans « ses pensées naissantes et renaissantes,

<sup>34</sup> Madeleine Borgomano, *Le Ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, op. cit., p. 39.

<sup>35</sup> *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 19.

<sup>36</sup> Pierre Férida, « La douleur l'oubli », dans *Déraison Désir*, Paris, Édition Seghers/Laffont, « Collectif Change », n° 12, 1972, p. 141.

<sup>37</sup> Marguerite Duras, Pierre Dumayet, *Dits à la télévision*, suivi de *La Raison de Lol*, par Marie-Magdeleine Lessana, Paris, 1999, p. 13. (Transcription de l'interview avec Pierre Dumayet diffusée le 15 avril 1964 sur Arte dans l'émission *Lecture pour tous* réalisée par Jean Prat).

<sup>38</sup> *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 48.

<sup>39</sup> *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 22.

<sup>40</sup> *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., pp. 22-24.

<sup>41</sup> *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., pp. 45,46.

quotidiennes, toujours les mêmes<sup>42</sup> » : rejouer le temps du ravissement, en poursuivant sans cesse la perte de soi-même.

## Une autre forme de musique : la poésie du texte engagé

Dans *Hiroshima mon amour*, l'auteur transforme la scène musicale. Ici, la musique se présente comme une toile de fond servant à rendre sensible l'Histoire et la politique.

Entre clairvoyance et obscurité, la « manière » durassienne dans *Hiroshima mon amour* met en évidence la poésie d'un texte engagé. En effet, la littérature engagée demande à ce que l'écrivain participe pleinement aux événements du monde social. L'auteur doit être sensible aux problèmes de l'actualité. Nous savons que Duras n'a jamais nié sa position ou son engagement dans le débat politique ou social. Comme le souligne Christiane Blot-Labarrère : « [Certaines] œuvres mettent en relief la nocivité du pouvoir politique ou militaire, les erreurs des mouvements révolutionnaires dévoyés<sup>43</sup> ». Nous savons que Duras a participé aux réunions du Comité d'Action Étudiants-Écrivains. Elle s'est également engagée dans des nombreux combats collectifs : la Résistance, le communisme en 1944, la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, le mouvement de gauche de 68, le féminisme, le 'mitterrandisme', la lutte contre le racisme et maintes d'autres actions. Cependant, c'est dans ses textes que Duras se manifeste le mieux politiquement. En effet, *Hiroshima* est un texte qui pose nécessairement une question de cet ordre. Tout prend sens dans un contexte qui dénonce l'horreur nucléaire et l'injustice sociale. C'est dans ce contexte de désolation qu'elle associe guerre et amour. Dans cette perspective, l'auteur confie ainsi : « Cet amour-là, c'est ma politique depuis toujours<sup>44</sup> ». Écrire sur « le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour<sup>45</sup> », c'est traduire l'invivable de vie, l'accablement de l'être. Entre la catastrophe individuelle et la catastrophe collective, elle souligne le désastre historique de la guerre. En effet, dès les premières lignes du texte, l'héroïne décrit au Japonais les images terrifiantes vues au musée ainsi qu'à l'hôpital d'Hiroshima :

J'ai tout vu. Tout. Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. [...] Comment aurais-je pu éviter de le voir ? [...] Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet : qui y avait pensé ? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil<sup>46</sup>.

Lorsque l'héroïne regarde ces images qui rappellent la mort, elle les compare à des faits intimes vécus à Nevers et opère une association entre fantasme individuel et fantasme collectif. Autrement dit, en regardant l'hôpital et le musée, des faits resurgissent qui rappellent les images terrifiantes de la guerre de 40. Tout se passe comme si la Française regardait en elle-même :

essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, [les images] brouille[nt] toutes nos catégories en déployant leur univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficace, de significations muette<sup>47</sup>.

À vrai dire, le regard du personnage féminin devient alors introspection, puisque l'acte de connaître met sur le même plan événements extérieurs et intériorité. C'est à travers les images vues qu'il y a une reconnaissance subjective. Celle-ci naît du rapport intime entre le monde extérieur et le monde intérieur. C'est par cette dichotomie que l'héroïne revit, par sa pensée intérieure, certains événements jadis vécus. Ils reviennent avec une telle puissance que les mots sont incapables de les traduire :

<sup>42</sup> *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 45.

<sup>43</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, p. 111.

<sup>44</sup> Marguerite Duras, Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », France-Culture, 16 mars 1990.

<sup>45</sup> Marguerite Duras, *L'Été 80*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 67.

<sup>46</sup> *Hiroshima mon amour*, op. cit., pp. 22-24.

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, coll. « Folio » n° 13, 2003, p. 35.

Les gens restent là pensifs. Et sans ironie aucune, on doit pouvoir dire que les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes. Et que les monuments, dont quelquefois on sourit, sont cependant les meilleurs prétextes à ces occasions...<sup>48</sup>.

Les images vues dans le présent traduisent intérieurement des faits vécus dans le passé. Il y a là un rapport réciproque entre le présent et le passé. En vérité, c'est le passé qui s'insère dans le présent. Comme Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*, Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* et Lol V. Stein dans le *Ravissement*, la Française trouve dans ce qui est extérieur son identité, selon une sorte de projection interne.

Le Japonais a raison de répéter obstinément les mots dont la sonorité évoque un sens mystérieux et profond : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » ; « Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima<sup>49</sup> » qui signifient, non pas que ce que l'héroïne a vu n'est rien, mais tout simplement que ce qu'elle a vu est sans commune mesure avec l'événement lui-même, parce que ni l'hôpital, ni les musées et ni les documentaires ne peuvent donner l'idée de la catastrophe mondiale. L'héroïne poursuit pourtant de façon obsessionnelle sa litanie :

J'ai vu les actualités [...]. Je les ai vues. Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour [...]. Hiroshima se recouvrit des fleurs. [...] Je n'ai rien inventé [...]. De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais. De même que dans l'amour. J'ai vu aussi les rescapés et ceux qui étaient dans les ventres des femmes de Hiroshima [...]. Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue [...]. Écoute-moi. Comme toi, je connais l'oubli. Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre<sup>50</sup>.

Sa volonté de tout voir à Hiroshima renforce et conduit le personnage féminin à établir le lien entre la mémoire et l'oubli, entre le passé et le présent, entre Hiroshima et Nevers, ville dans laquelle l'héroïne, dans sa jeunesse, a vécu l'histoire d'un amour fou. Ces deux villes symbolisent, à ses yeux, à la fois le lieu de l'amour et le lieu de la mort. Le champ visuel révèle la pensée intérieure, « la voyance [...] nous rend présent ce qui est absent » ce qui est réel se traduit donc par de l'imaginaire et vice-versa : « On est toujours [dans] ce qui est en deçà de la profondeur ou au-delà<sup>51</sup> ». Tout se passe comme si l'absence était l'objet de la fascination. Cette dernière devient le moteur secret de tout l'être. C'est ainsi que nous sommes au cœur de la « naissance de l'intime » parce que « c'est la découverte de l'individu. Et cela se produit à un moment déterminé du temps<sup>52</sup> ».

Devant les négations du Japonais : « Non, tu ne connais pas l'oubli » ; « Non, tu n'es pas douée de mémoire », l'héroïne insiste : « Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli<sup>53</sup> ». Duras met en lumière l'illusion de la mémoire et la vérité de l'oubli. Au fond, ce que souhaite l'écrivain, c'est une prise de conscience sur le passé et sur le présent par l'engagement des personnages, mais aussi des lecteurs face à l'Histoire. En effet, il y a là une critique du documentaire et, à travers le documentaire, de la mémoire. Dans ses textes, l'auteur « porte jusqu'à l'impossible oubli une responsabilité indéfectible<sup>54</sup> ». S'il y a dans ce texte la volonté de créer une illusion par la mémoire, il y a là surtout une vérité de l'oubli. C'est ce que va montrer ensuite le lien entre Nevers et Hiroshima. Par exemple, la mort de l'amant Allemand à Nevers représente pour l'héroïne « un désastre » d'une importance

<sup>48</sup> *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 26.

<sup>49</sup> *Hiroshima mon amour*, op. cit., pp. 22,23.

<sup>50</sup> *Hiroshima mon amour*, op. cit., pp. 27-32.

<sup>51</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., pp. 41 et 45.

<sup>52</sup> Alain Girard, « Évolution sociale et naissance de l'intime », dans *Intime, Intimité, Intimisme*, Lille, Éditions Universitaires de Lille III, 1976, p. 53.

<sup>53</sup> *Hiroshima mon amour*, op. cit., pp. 31,32.

<sup>54</sup> Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Éditions PUF, 2003, p. 8.

« exactement<sup>55</sup> » comparable à celle d'Hiroshima. En d'autres termes, le drame individuel répond « exactement » au drame collectif, la mort étant une fin qui ne supporte pas d'après. Et pourtant, il y a un après : l'oubli, un oubli qui se manifeste par le recommencement, la répétition, de même que le souvenir. Au fond, l'héroïne est consciente que les survivants d'Hiroshima qui continuent à se souvenir, n'excluent pas la possibilité que d'autres Hiroshima se produisent. De même, en regardant le Japonais, l'héroïne a l'illusion de revoir l'Allemand, parce que le dialogue qu'elle engage avec lui et la manière dont elle le dédouble, lui permet de ramener à elle-même le souvenir et l'oubli.

À vrai dire, l'héroïne cherche :

à oublier ou à se souvenir [...] ; cet acte est légitimé et restera à la fin du film. Elle partira vers on ne sait quelles aventures, vers on ne sait quelle vie, mais une vie qui restera dans sa logique propre<sup>56</sup>.

Tout porte à croire que par d'autres rencontres la Française continuera à revivre la même expérience passée, c'est-à-dire, la même « chance perdue [qui] la transporte littéralement hors d'elle vers un homme nouveau<sup>57</sup> ». Ainsi, ce sera le hasard des rencontres.

Pour conclure, on peut voir que, dans les textes durassiens, la musique éveille l'histoire d'une présence lointaine, la mort d'un être passionnément aimé. Pour Duras, la musique est incontestablement liée à la mémoire et à l'oubli. Ainsi, le fait de revenir inlassablement sur les mêmes scènes, sur les mêmes situations et sur le même comportement étrange et inquiétant des héroïnes déclenche dans son écriture quelque chose qui appartient à sa vie secrète. En effet, « la musique est comme le roman, plus encore comme la poésie ou le cinéma, cet art du temps qui est l'art de Duras. La musique est ce avec quoi nous n'en aurons jamais fini<sup>58</sup> ».

Sans prétendre faire une analyse profonde qui relie la vie et l'œuvre de l'auteur, on peut finalement se demander si ces fantasmes<sup>59</sup> de l'écriture qui se constituent autour du manque, de l'absence, de la souffrance, de l'amour et de la mort ne sont pas, directement ou indirectement, liés à l'enfance de l'auteur, une enfance marquée par les souffrances d'une mère et par l'amour pour un frère mort très jeune. Cet événement historique inoubliable a en effet marqué Duras dans sa pensée intime. Elle l'a gardé en elle comme un secret douloureux jusqu'à sa mort. C'est ainsi, qu'à la question de Yann Andréa : « Votre livre préféré absolument ? », l'auteur répond : « *Le Barrage*, l'enfance ». Et ce sont encore les réminiscences du combat maternel du *Barrage* et la mort de son jeune frère qui la hantent encore lorsqu'elle répond : « J'ai voulu vous dire que je vous aimais. Le crier. C'est tout<sup>60</sup> ».

---

<sup>55</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, « Synopsis », *op. cit.*, p. 17.

<sup>56</sup> Edgar Morin, « La femme, un nouveau type féminin », dans *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, sous la direction de Raymond Ravar, Bruxelles, Éditions de L'Institut sociologique de Bruxelles, 1962, p. 114.

<sup>57</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, « Les Évidences nocturnes, Notes sur Nevers », *op. cit.*, p. 155.

<sup>58</sup> Claude-André Tabart, « Marguerite Duras, une parole perpétuelle », dans *Marguerite Duras, de Vinh Long à Calcutta, L'École des Lettres*, n° 6, décembre 1987, p. 13.

<sup>59</sup> Pour plus de détails voir : Madeleine Borgomano, *Duras, une lecture des fantasmes*, Belgique, Édition Ciste-Essais, 1985.

<sup>60</sup> Ces citations sont extraites dans Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, POL, 1995, p. 10.