

## On joue *moderato cantabile*

MARIA LUISA GUERRERO ALONSO  
Universidad Complutense

On a beaucoup parlé du caractère visuel, vraiment cinématographique, de l'écriture durassienne, où la démarche du récit ressemble aux mouvements d'une caméra; en effet, *Moderato Cantabile* participe de ce caractère, surtout au moment de décrire les mouvements corporels et les paysages; toutefois, je préfère définir ce roman non comme un «roman visuel», mais comme un *roman sonore*.

Cette définition ne fait pas seulement allusion au caractère musical de l'anecdotique, c'est-à-dire, à l'omniprésence de la Sonatine de Diabelli qui, jouée bon gré mal gré par le fils de la protagoniste, et puis reprise par Chauvin, parcourt les pages du livre. Je veux plutôt rapporter cette définition à l'importance du thème sonore, dans le sens que je donne au concept de *thème*, c'est-à-dire comme un symptôme de structuration du discours et d'appréhension de la réalité.

Ma lecture du livre passe par cette idée fondamentale: le thème sonore vertèbre et explique *Moderato Cantabile*; dans le cadre du récit ce thème prend deux versants qui s'alternent: les 'subthèmes' de la *musique* et du *bruit*.

La *musique* prend la forme d'une sonatine de Diabelli dont la mesure doit être «*moderato cantabile*» (modéré et chantant):

«Pense à une chanson qu'on te chanterait pour t'endormir»,

dit le professeur de musique, Mlle. Giraud, à l'enfant de Anne Desbaresdes.

L'exécution de la sonatine occupera l'anecdotique du premier et du cinquième chapitre, où le récit tourne autour de la leçon de piano. Dans le premier, l'exécution de la sonatine sera interrompue par les bruits extérieurs de la ville et, définitivement, par le cri d'une femme qui vient d'être assassinée:

«Une plainte longue, continue, s'éleva, et si haut que le bruit de la mer en fut brisé»<sup>1</sup>.

Dans le cinquième, en revanche, la musique triomphera du bruit environnant:

«De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le voir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus. Submergea le coeur d'inconnu, l'exténua. Sur le quai, en bas, on l'entendit».

A par ces deux apparitions et quelques touches musicales du septième chapitre, où Chauvin fredonne cette sonatine en dehors de la maison de Anne, il n'y a pas de musique, à proprement parler. Cependant, il y a une autre musique, mieux, une nouvelle sonate, suivant la mesure *moderato cantabile*, exécutée par les voix chuchotantes de Chauvin et de Anne; ces dialogues-ci occupent le centre de l'anecdotique du reste des chapitres, sauf du septième, consacré au dîner organisé par l'époux de la protagoniste.

Pourquoi qualifier de sonate ces entretiens? La définition musicale de la sonate établit une structure ternaire qui avance par l'entrecroisement de deux thèmes différents; cette structure est justement l'organisation et le déroulement adoptés par les rencontres des deux protagonistes dans le café où le crime passionnel a eu lieu. Les chapitres II, III, IV et VI jouent chacun une sonatine dont l'introduction est constituée par la préparation au dialogue dans l'arrière-salle. Chauvin vient chercher Anne au comptoir du café, tandis que l'enfant sort jouer au dehors. La partie centrale se passe dans cette pièce, à l'abri du reste du café; là, les deux voix exécutent, sous la mesure *moderato cantabile*, leurs deux thèmes, dont je parlerai par la suite. Dans la conclusion des entretiens, la coda musicale, ils réitérant leur désir de se rencontrer le lendemain. Cette structure est reprise et en même temps modifiée dans le dernier entretien, placé dans le chapitre final du roman.

On a considéré, à part le VIIe chapitre, celui de la réception-dîner où Anne se découvre à elle-même et aux autres comme une alcoolique, parce qu'il représente un autre aspect de la présence musicale. Ce chapitre connaît une musique de fond, la sonatine fredonnée par Chauvin à l'extérieur de la maison, mais surtout la structuration musicale vient du rythme narratif provenant cette fois-ci non des deux voix mais des deux séries d'images du couple. La première présente Anne soumise au martyre des commentaires de son entourage, la seconde offre Chauvin appelant la femme de l'extérieur. C'est dans l'alternance rythmique de ces séries visuelles que la démarche narrativo-musicale atteint son plus haut degré. *Moderato Cantabile* se fait alors une sonate visuelle.

1. *Moderato cantabile*. Les Editions de Minuit, Paris. 1958. Toutes les citations de ce roman présentes dans mon article renvoient à cette édition-ci.

Une fois énumérées les réalisations musicales du roman, voyons les concrétisations narratives du *subthème du bruit*, inséparable, ne l'oublions pas, du précédent. J'ai déjà établi la concurrence entre la présence musicale et les présences bruyantes. Cependant, il ne faut pas penser qu'elle se limite aux chapitres de la leçon musicale; bien au contraire, l'alternance des deux formes sonores apparaît dans tous les chapitres; la sonate-dialogue de Anne et de Chauvin connaît l'infiltration du bruit externe: c'est la radio, toujours criarde, de la patronne du café, la sirène annonçant la fin du travail pour les ouvriers et la fin de l'entretien du couple, la rumeur de la mer et des vedettes qui la traversent. De la même façon, l'espace de Anne, cette maison placée dans l'endroit le plus calme de la ville, est entourée d'un espace bruyant, ce vent qui arrive à casser les vitres, ces arbres du jardin «qui grincent comme l'acier».

L'actant Anne, de même qu'elle se fait «foyer de musique» dans ses dialogues avec Chauvin, produit un bruit qui lui est particulier, le bruit d'un cri feutré, le gémissement.

Finalement, il faut constater «le bruit névralgique» du récit qui occupe par présence et par absence le roman: la plainte de la femme assassinée, présente auditivement dans le premier chapitre et puis incessamment remémorée par le couple protagoniste. L'allusion à ce cri déclenche toujours le jeu musical:

«Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous».

«C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle».

«Elle mourait, dit l'homme. Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir».

A côté de ce cri qui va ravir Anne de sa réalité, il y en a un autre qui se montre toujours dans son souvenir: celui de l'enfantement, la seule fois où elle pense avoir crié. Cependant, bientôt ce cri est nié par Chauvin, au fur et à mesure qu'il apprend la place du conformisme dans la vie de la femme:

«Jamais vous n'avez crié. Jamais».

Anne reste ainsi associée à l'incapacité de crier: elle pourra tout au plus gémir, comme elle fait voir dans le dernier entretien, avec la signification que prend ce fait.

Après le recensement nécessaire des présences sonores que je viens d'exposer, il s'impose maintenant de les intégrer et de développer les suggestions dont elles se chargent. Il y a un aspect qui s'est montré dans la description précédente: le mot «alternance» et, évidemment, le concept qu'il contient. La

structure et la dynamique textuelles suivent de cette manière un plan dialogique dont je vais m'occuper.

Le récit débute par cette leçon de musique hebdomadaire qui a permis à Anne d'échapper au silence monotone de sa vie quotidienne. Dans cette célébration musicale, la femme revit l'acte fondamental de sa vie, la fusion qu'elle a eue un jour avec son fils avant «l'enfantement sans fin» qu'elle rappelle dans son «douloureux sourire» à la fin de la leçon. Ce jour-là, il adviendra quelque chose qui l'arrachera du paradis fusionnel atteint jusqu'alors à travers la musique de son fils: le cri d'une femme et la vision suprême de l'amour à mort: l'amour après la mort, présent dans la scène de l'assassin se vautrant sur la morte et l'embrassant sur les lèvres. La relation fusionnelle achevée dans le cri et prolongée dans la vision s'opposera, désormais, à la fusion dont l'instrument est la sonatine «moderato cantabile». A la fusion harmonique s'oppose la fusion démontrée par le cri de mort.

Ce premier chapitre met sur pied ce que j'appelle «l'acte inaugural» ou «scène matricielle»; comme il arrivera pour d'autres romans de l'auteur, le mouvement de l'actant Anne se dirige au creusage de l'événement ravisseur, à la récupération du moment suspendu dans le temps d'un cri et d'une vision. Voilà le contenu du «thème Anne», qu'elle jouera lors de ses rencontres avec l'homme. La dynamique actantielle ainsi définie comme effort de récupération exige spatialement le retour à l'endroit de l'événement fondateur, l'arrière-salle du café.

Mais, chez Duras, l'action et le conflit avancent par opposition et cela explique qu'Anne ait besoin d'une autre présence, donc d'un autre discours, d'un nouveau «thème» où tresser le sien. Le «thème de Chauvin» apparaît plus riche de nuances; aux instances de la protagoniste il récupère l'événement originaire en transférant au couple du crime des caractères de Anne et de lui-même. Dans sa reconstruction il fait que le présent, leur présent à eux, génère le passé aux autres; au fur et à mesure qu'ils se rencontrent, la *réalité supposée* grossit de plus en plus pour Chauvin; par contre, pour sa copine c'est une réalité réelle qui prend de plus en plus de consistance.

Le discours de l'homme sur l'événement tragique est construit sur des modalisateurs et des verbes modaux du type: peut-être, possiblement, j'imagine, je crois bien..., pour conclure son récit avec l'assertion: «Mais je ne sais rien». Face à cette façon d'affronter la reconstruction du passé. Anne abandonne les instances de doute, de supposition, pour se rapporter à l'événement avec des énonciations assertives. Si chez Chauvin le passé est créé par le présent, chez la femme le passé existe par lui-même. C'est ainsi que la perspective dialectique dans le système d'énonciation entraîne deux canalisations divergentes de l'événement:

(Deuxième rencontre)

«Ch.- Ils s'étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler des choses et d'autres. Mais je ne sais rien.

A.- Dites-moi, je vous en prie, comment elle est venue à découvrir que c'était justement ça qu'elle voulait de lui, comment elle a su à ce point ce qu'elle désirait de lui?

Ch.- J'imagine qu'un jour, dit-il, un matin à l'aube, elle a su soudainement ce qu'elle désirait de lui. Tout est devenu clair pour elle au point qu'elle lui a dit quel serait son désir. Il n'y a pas d'explication, je crois, à ce genre de découverte-là.

A.- Je voudrais que vous me disiez le commencement même, comment ils ont commencé à se parler. C'est dans un café, disiez-vous...

Ch.- Nous avons peu de temps. Les usines ferment dans une demie heure. Oui, je crois bien que c'est dans un café qu'ils ont commencé à se parler, à moins que ce soit ailleurs. Ils ont peut-être parlé de la situation politique, des risques de guerre, ou bien d'autre chose encore de bien différent de tout ce qu'on peut imaginer, de tout, de rien.

A.- Alors ils ont parlé, dit Anne D, et parlé beaucoup de temps, beaucoup, avant d'y arriver.

Ch.- Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver où ils étaient, oui. Parlez-moi».

Je me suis permis de transcrire cette longue citation parce qu'elle constitue un exemple parfait, mais non le seul, où s'établit le jeu d'alternance entre la référence à l'événement fondateur, à partir du présent, dans la reconstruction imaginative, et la transformation de celui-ci en réalité en ne l'énonçant qu'à travers le passé.

De la même façon, ce dialogue sert d'échantillon pour comprendre comment la mesure «moderato cantabile» canalise la sonate de l'énonciation. Celle-ci avance par un jeu de reprises de thèmes et de mots auxquels s'ajoutent d'autres thèmes et d'autres mots qui les font avancer doucement, à la manière d'une mélodie incantatoire; en effet, chaque chapitre, c'est-à-dire chaque sonate, reprend ce qui a été établi dans la précédente, pour, à partir de cela, avancer un degré de plus, jusqu'à arriver à la conclusion du récit.

Revenons sur une de mes prémisses déjà exposée. Elle disait que le «thème de Chauvin» était plus complexe, plus épais que celui de Anne. Evidemment, il ne l'est pas seulement parce qu'il considère d'un autre point de vue énonciatif la scène matrice, mais parce qu'il se charge d'un autre argument attaché au premier: Chauvin veut approfondir la condition présente de son interlocutrice, il l'interroge à son tour, non sur l'événement passionnel mais sur sa vie actuelle et passée. Chauvin en connaît bien les circonstances, mais il cherche à ce que Anne en prenne conscience par leur énonciation. L'alternance de tous ces arguments supposera une confrontation temporelle marquant les objets vers lesquels progressent les dynamiques actantielles: pour la femme, il s'agit de récupérer le passé des autres; pour l'homme, de rendre Anne consciente d'un passé et d'un présent personnels remplis d'ennui, en ouvrant une possibilité de projection vers un autre avenir.

Les questions de Chauvin portent sur l'espace quotidien de la femme bourgeoise. On pourrait rapprocher ces fragments textuels d'une méthode maïeutique où Anne, réfléchissant sur sa relation avec l'espace, arrivera à en tirer une conclusion; les composantes de la topie propre à la femme acquièrent de la sorte une fonction analogique: la chambre où Anne passe les nuits à observer l'extérieur, le couloir toujours allumé communiquant avec cette pièce marquent la topie de l'ennui et de l'attente.

«A.- Comme je vous disais, parfois je dors mal. Je vais dans sa chambre (de l'enfant à elle) et je le regarde longtemps.

Ch.- Parfois encore?

A.- Parfois encore, c'est l'été et il y a quelques promeneurs sur le boulevard. La samedi soir surtout, parce que sans doute les gens ne savent que faire d'eux-mêmes dans cette ville.

Ch.- Sans doute, dit Chauvin. Surtout des hommes. De ce couloir, ou de votre jardin, ou de votre chambre, vous les regardez souvent.

Anne Desbaresdes se penche et lui dit enfin

—Je crois, en effet, que je les ai souvent regardés, soit du couloir, soit de ma chambre, lorsque certains soirs je ne sais quoi faire de moi.

Ch.- Continuez.

A.- En dehors de ces passages, les journées sont à heure fixe. Je ne peux pas continuer.

Ch.- Nous avons très peu de temps devant nous, continuez.

A.- Les repas, toujours, reviennent. Et les soirs. Un jour j'ai eu l'idée de ces leçons de piano».

Une fois établis les contenus des thèmes, c'est-à-dire, de la morphologie actantielle, qui s'entrelacent dans les sonates dialoguées, dirigeons notre attention à leur façon de se mettre en rapport —la syntaxe actantielle—.

Il ne faut pas seulement penser à une démarche par «alternance simple». Cela fait allusion à une simple succession des thèmes. A côté de cette structure, il y a des cas d'«alternance complexe», où à l'intérieur d'un même acte de parole, soit de la part de Anne, soit de la part de Chauvin, il existe la combinaison des deux thèmes; c'est-à-dire, dans ce cas-là l'émetteur assume et intègre à son thème celui du récepteur pour déboucher finalement sur le sien:

«Ch.- C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans?

A.- C'est là. Ma chambre est au premier étage, à gauche, en regardant la mer. Vous me disiez la dernière fois qu'il l'avait tuée parce qu'elle le lui avait demandé, pour lui plaire, en somme?»

Dans ce cas d'«alternance complexe» les deux thèmes sont joués par un même instrument: l'actant qui prend la parole nourrit la nécessité de savoir de l'autre, tout en cherchant à satisfaire la sienne.

Ces deux types d'alternance fortement imbriqués donnent l'élan aux deux dynamiques actantielles, qui partagent le fait de se répercuter doublement dans l'actant Anne: encouragée par le vin que l'homme lui verse sans arrêt, elle avance dans la connaissance du couple qui l'obsède à la fois qu'elle se transforme selon les désirs de Chauvin; chaque entretien, chaque jeu musical, chaque entrecroisement des parcours actantiels, représente un pas de plus vers l'éloignement de la femme modèle qu'elle a été jusqu'à ce moment-là. Encore une fois cet aspect actantiel se reflète dans la structure temporelle développée par le récit. La femme, après ces rencontres, revient de plus en plus tard chez elle; son nouveau temps, la nuit, rompt avec celui qui l'avait contenue:

«Ch.- Le temps passe, dit Chauvin. Vous êtes de plus en plus en retard.

A.- Quand le retard devient tellement important, dit Anne Desbaresdes, qu'il atteint le degré où il en est maintenant pour moi, je crois que ça ne doit plus changer à rien à ses conséquences que de l'aggraver encore davantage ou pas».

Cette alternance temporelle (passé-présent) appliquée à l'actant femme, occupe également une bonne partie du discours de l'homme. A plusieurs reprises, Chauvin place devant son interlocutrice l'image qu'il a connue d'elle il y a un an, lors d'une réception donnée aux ouvriers par son mari. Cette image contraste avec celle qui est en train de devenir, et qui se montrera dans la réception du VIIe chapitre. Anne y portera les mêmes attributs qu'il y a un an: la robe noire, le magnolia entre ses seins, mais cette fois ces caractères se montrent dégradés: la robe dans un désordre presque obscène, le magnolia flétri; tout est enfoui dans la suprême dégradation de l'ivresse.

Le vin, c'est l'adjuvant partagé par les deux dynamiques actantielles: d'une part il a encouragé la femme dans son désir de savoir, d'autre part il l'a transformée en une alcoolique et, à partir de ce moment, en une déclassée. Le chapitre de l'expulsion sociale, qui n'est que la séparation de son temps passé, se ferme avec l'image de Anne vomissant, à cause du vin, la nourriture bourgeoise de son dernier dîner bourgeois.

La nouvelle Anne, sans fonctions, sans lieu ni temps définis, rencontrera Chauvin dans le dernier chapitre, occasion de jouer et d'interrompre à jamais la sonate jusqu'alors partagée. Mais, cette fois, la mélodie sera sensiblement différente: les thèmes ne s'entrelaceront plus jamais comme avant; une partie du «thème de Chauvin» s'est épuisée, puisqu'il est arrivé au seul endroit qui lui était permis: le déclassement de la femme. La dynamique promue par Chauvin échoue en partie parce que ce déclassement n'implique pas la transformation qui enracinerait la femme dans le présent et l'avenir. Anne est sortie hors de son groupe mais son discours et son identité renvoient toujours à l'histoire du passé. Et cela est ainsi même s'il y a eu un changement dans les temps de l'énonciation employés par Anne. Pour la première fois, Anne

quitte le passé pour se placer dans le présent; ce fait entraîne inévitablement l'assomption de l'histoire vue jusqu'au moment comme appartenant aux autres; à côté de ce changement il faut souligner qu'elle maintient toujours l'emploi de la troisième personne:

«A.- Je voudrais comprendre un peu pourquoi était si merveilleuse son envie qu'il y arrive un jour.

Ch.- Ce n'est pas la peine d'essayer de comprendre. On ne peut pas comprendre à ce point.

A.- Il y a des choses comme celle-là qu'il faut laisser de côté?

Ch.- Je crois.

A.- Elle ne tente rien pour l'en empêcher, dit-elle tout bas.

Ch.- Non. Buvons encore un peu de vin. (...)

—Le temps, dit-il.

A.- Il faut beaucoup beaucoup de temps.

Anne D. n'arriva pas jusqu'aux larmes. Elle reprit une voix raisonnable, un instant réveillée.

—Elle ne parlera plus jamais, dit-elle.

—Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu'un qu'elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire autrement que de dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau, elle dira il fait beau. Ça recommencera.

—Non.

—C'est comme vous désirez de le croire, ça n'a pas d'importance».

Le phénomène d'assomption auquel je viens de me référer s'intensifie par l'emploi, pour la première fois également, du futur. Mais, à nouveau, cet emploi est divergent dans les deux voix. Anne nie l'avenir, en refusant de cette façon la possibilité de vivre l'histoire momentanément assumée: Chauvin, par contre, enchaîne l'histoire vécue par les autres à une nouvelle histoire. Si jusqu'alors il avait donné corps au passé à partir du présent, maintenant il le prolonge vers le futur.

Toutefois, Anne ne voudra pas ce futur à eux deux ni Chauvin le passé des autres.

Arrivés à ce point, la seule convergence possible, la coda de la sonate, passe par le simulacre du passé par le présent: le meurtre verbal. En ce moment, l'impuissance de l'action ouvre la porte à l'hypothèse du «comme si...». Le couple mimera la scène originelle du meurtre. D'abord ce sera le baiser après la mort, puis l'assassinat verbal où s'échangent les rôles du premier crime: ce sera l'homme qui désirera la mort, et cette mort sera exécutée par Anne sur elle-même.

«—Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

—C'est fait, dit Anne Desbaresdes»,



Finalement, la dégradation sonore du cri, la plainte insupportable d'une radio qui remplace à jamais la sonate écoutée tout au long du récit.

Il est temps d'ouvrir ces lignes à une interprétation du fonctionnement textuel du thème sonore centré, dans mon analyse, sur la dynamique actantielle. L'importance de l'aspect temporel que j'y ai surtout remarqué, sert d'appui aux deux versants de mon interprétation:

— Dans le premier, je prêterai attention à ce qui serait un niveau de la superstructure textuelle, la relation entre le Sujet et la circonstance temporelle.

— Dans le deuxième, je présente la possibilité de lire *Moderato Cantabile* comme un métadiscours sur les rapports entre le travail littéraire et la Réalité. Nous sommes ici au centre même du problème de la Référence.

En ce qui concerne les rapports entre le Sujet et son expérience du Temps, *Moderato Cantabile* offre une dialectique entre la position que je nomme *essentielle*, représentée par Anne, et l'*existentielle* de Chauvin.

Dans la première le Sujet se projette, mieux, se retrojette, si l'on me permet ce mot, vers un aspect de la Réalité passée, qui devient donc la seule Réalité que ce sujet va considérer; l'action se fait répétition nostalgique d'un passé omniprésent et rend le Sujet stérile dans ses relations avec le Présent et le Futur. J'ai qualifié ce plan temporel où se place le Sujet essentiel, de *Temps édénique*. Il s'agit vraiment d'un passé mais situé hors de la ligne de chronologie, de l'Histoire. C'est le temps avant le temps historique, antérieur à l'existence; la nuit des temps à laquelle accède Anne quand son enfant joue la sonatine:

«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».

La mise en rapport avec cette Réalité édénique passe par une expérience de ravissement. Une Révélation dont la marque sonore et symbolique sera le cri; le Sujet, déraciné de la Réalité historique, où il somnolait, «se souvient» et naît ainsi à une nouvelle dimension. Vivre dorénavant, ce sera nier l'existence, s'arracher des prises avec la Réalité environnante et répéter le souvenir de l'état «idéel», au sens platonique du terme. Le Sujet se définit dans la recherche de l'essence, de cet état d'union silencieuse et indissoluble avec l'autre; les bouches des amants s'embrassant après la mort en servent de témoignage final.

Mais, cette fois, comme dans d'autres romans de l'auteur, l'entreprise est chimérique; l'aspiration à l'état de fusion, à la célébration du temps édénique, sont destinées à se construire par l'affrontement *ici et maintenant* avec un autre qui assume le passé pour l'accrocher au présent et préparer le futur. L'action pour ce Sujet génère de l'existence et construit un temps historique.

La tension entre la recherche d'une essence et la projection dans une existence débouche sur l'impasse temporelle de l'assassinat verbal, *Moderato Cantabile* est le récit d'un processus dégénératif à plusieurs niveaux:

— La dégénération du cri humain qui connaît à la fin du récit la réplique du gémissement impuissant de la femme et d'un cri ignoble de la radio.

— La dégénération temporelle où le temps édénique devient le temps de l'hypothèse.

— La dégénération de l'acte éblouissant en verbalisation.

L'autre point de l'Interprétation veut s'occuper du métadiscours littéraire, qu'à mon avis *Moderato Cantabile* développe. Je parlais il y a un moment de l'affrontement dans le texte de l'acte et du processus verbal; entre eux, souvenons-nous, il s'établissait une relation dégénérative. En effet, le roman qui nous occupe est en lui-même une analogie sur un aspect dont le dernier mot ne sera jamais prononcé: les rapports entre la Littérature et la Réalité. La confrontation des thèmes de la musique et du bruit seront les voies analogiques choisies par Duras.

Le dialogue entre Anne et Chauvin structure une sonate verbalisée essayant d'approfondir la signification du cri où elle a pris naissance. Le «lecteur-auditeur» a la sensation que cette musique ne peut jamais finir, parce que le creusement de la «Réalité-cri» est, lui aussi, intarissable. Conclure la pièce musicale durassienne, c'est-à-dire le livre, ne dénonce que l'impuissance de l'écriture pour revivre son acte fondateur; à la limite, la mélodie littéraire n'aboutira qu'à en construire un pâle reflet: le royaume du simulacre, le niveau expressif du «comme si...». Le circuit du processus littéraire naît de la volonté de répéter un fait, une action accomplie, le réel réalisé dans le temps de la révélation. Mais il doit se contenter du simulacre final. Pour recommencer, bien entendu.

La sonate ne peut s'arrêter. Mais le cri non plus. Ces deux circonstances expliquent l'ensemble d'un travail expressif où notre auteur joue sans arrêt une «macrosonate» dont le prélude est l'expérience intuitive d'une Réalité édénique, domaine privilégié de la fusion entre les êtres; c'est le temps du silence, a-historique, interrompu par le cri qui nous rend compte de la fin de ce temps-là et, en même temps, de sa vérité — cela expliquerait la récurrence argumentale de l'inceste, de l'amour maternel et de l'amour fou—:

«Ecrire —dit M. Duras— ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. Ce serait lire sa propre écriture»<sup>2</sup>.

2. Marguerite Duras, *La vie matérielle*. P.O.L. Editeur. Paris. 1987. p. 30.

Dans le déroulement de la sonate littéraire, la volonté d'appréhender cette intuition privilégiée conforme le thème qui s'entrelace au second thème, foncièrement existentiel: le langage. La Littérature, de même que la forme musicale sonate, surgit de l'entrecroisement tensoriel entre l'aspiration de l'écrivain à récupérer le temps de la révélation et l'ancrage dans la Réalité historique du copain choisi: le verbe. Cet affrontement entre l'essence et l'existence, entre l'aspiration, de la part de l'écriture de Duras, vers une Réalité «a-historique» et l'historicité du langage, renvoie au conflit des actants Anne et Chauvin. Ces personnages peuvent être ainsi lus comme des projections analogiques de l'élan littéraire dans le cas de Anne et du fonctionnement du langage dans le cas de l'homme.

Le recommencement inévitable du discours Durassien tient-il de la damnation? Tient-il du plaisir? Peut-on le savoir? En tout cas, il représente la destinée de la Littérature, c'est-à-dire, cette exécution interminable d'une sonate suivant, dans le cas de Duras, la mesure «Moderato Cantabile».

