

Lieu du secret : écrire entre la musique et le silence

Midori OGAWA

Elle marche, écrit Peter Morgan. Comment ne pas revenir ? Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi. (VC, p. 9)

Ces pas de la mendicante dans *Le Vice-consul*¹ rappellent ceux d'Anne Desbaresdes, héroïne du récit qui a pour son titre *Moderato Cantabile*, une annotation musicale voulant dire « modéré et chantant »². Ici, les pas et la cadence vont ensemble. Mais où ? Au bord de la folie et même au-delà. A la fois partout et nulle part. L'errance est sans destination, comme l'est la musique à moitié perdue et dont on ne se rappelle que les refrains qui reviennent toujours. Le pas et la cadence sont sans doute aussi ce qui reste de la raison chez ces héroïnes : ces pas réguliers sur le sol et dans la partition, comme

¹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul* (abrégé. VC), 2005 (1966), Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».

² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile* (abrégé. MC), 1987 (1958), Les Éditions de Minuit, coll. « double ».

les battements de cœur, sont les seules choses que l'on puisse distinguer de l'étendue spacieuse et informe que sont la folie et la musique. C'est dans ces pas cadencés — signe de résolution et de prudence — que le lecteur peut aussi deviner l'attitude de l'écrivain Marguerite Duras qui dit écrire entre la musique et le silence. Si l'écriture relève de la force élémentaire, cette force touche la part la plus intime de l'écrivain où, la réalité et l'imaginaire étant confondus, une vie antérieure et rêvée a le même poids que la vie présente et réelle. C'est là où la musique et l'écriture se mêlent inséparablement : elles en découlent, en faisant face au silence.

J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c'est quelque chose comme ça. On rate toujours quelque chose, ça c'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique³.

Cette confession en dit long et place immédiatement la musique en tension avec l'écriture, activité créatrice à laquelle l'écrivain s'est finalement destiné. Le choix de l'écriture ne se faisait pas chez Duras, on le sent, sans regret ni douleur. D'ailleurs, ce drame psychologique se répercute sur la production littéraire de l'écrivain, (l'exemple le

³ Entretien avec Michel Field, Le Cercle de Minuit, émission diffusé le 14 octobre 1993 et réalisée par Gilles Daude.

plus fragrant en est *Agatha*, le texte dans lequel le drame de la séparation avec l'aimé et le sacrifice de la musique se jouent sur le même plan)⁴ et en laisse la trace sous la forme de la fiction. La musique s'éclipse de la vie réelle de l'écrivain, mais ce n'est pas pour autant qu'elle disparaît complètement. Le fait est qu'elle gagne une place toute particulière, moins comme une chose réelle que comme un objet imaginaire qui s'imisce peu à peu dans le monde littéraire de Duras.

De ce point de vue, les propos de l'écrivain qu'on vient de citer mettent en lumière la relation sous-jacente dont l'écriture et la musique témoignent l'une par rapport à l'autre. La musique est omniprésente dans l'œuvre de Duras. Mais, en vérité, elle a une valeur plus qu'autobiographique et participe à l'élaboration de l'espace romanesque⁵. Il m'est impossible de voir avec vous toutes les facettes de leur rapport si riche et si complexe. Je vous propose donc d'en voir quelques exemples.

1. Forme et métaphore

L'affinité entre la musique et l'écriture est attestée d'emblée à deux niveaux : au niveau formel et au niveau métaphorique. Si le lecteur entend une *musicalité* dans l'écriture durassienne — on l'a assez dit et d'une à manière un peu trop légère —,

⁴ Marguerite Duras, *Agatha*, Les Éditions de Minuit, 1981.

⁵ Le présent article s'inspire largement de l'ouvrage du même auteur, consacré entièrement au thème de la musique : Midori Ogawa, *La musique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002, coll. « Critiques littéraires ».

c'est qu'il y a une recherche parfois rigoureuse à travers laquelle la littérature emprunte certains éléments à l'expression musicale. La structure narrative divisée en chapitres de longueur égale de *Moderato Cantabile* reproduit formellement la cadence régulière de la notation musicale : « modéré et chantant »⁶. Et cette cadence renvoie à celle de la sonatine jouée par l'enfant — celle de Diabelli — qu'on devrait entendre en lisant le texte, en même temps qu'elle renvoie symboliquement à la vie sans aspérité dans laquelle Anne Desbaresdes s'enferme avec un sentiment d'ennui.

Dans ce roman, le dispositif sonore donne un cadre à l'aventure sentimentale de l'héroïne : sa transgression s'opère entre deux seuils, l'un représenté par la musique, symbole de l'amour maternel excessif, et l'autre suggéré par un cri de passion issu d'un crime. On s'aperçoit alors que tout se joue dans la première scène du roman consacré à la leçon de piano où, submergée par l'amour maternel suscité par la musique que joue l'enfant, l'héroïne est brusquement arrachée à cet amour par un cri suraigu venu de loin. Elle est littéralement touchée par lui, comme on peut l'être par la magie. A ce moment-là et du point de vue auditif, Anne se trouve déchirée entre deux passions, l'une déjà connue l'autre pas encore, toutes les deux sans borne l'invitant à se noyer en elles. L'héroïne étant ainsi emportée d'emblée à l'horizon de la passion, la suite du roman n'est qu'une longue et patiente tentative de déchiffrement ou de reconstitution du drame

⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile* (abrégé MC), Les Éditions de Minuit, 1987 (1958), coll. « double ».

qu'Anne a déjà vécu sur le plan sonore. Pourtant, cela ne veut pas dire que les chapitres qui succèdent au premier composent un supplément prolix et inutile. Au contraire, ils sont importants en tant qu'ils s'inscrivent dans l'effort d'*interprétation* — on comprend alors que ce roman joue sur deux sens du mot « interprétation », dans le sens musical de jouer un morceau et dans le sens littéraire d'expliquer et de comprendre — qui est, à mon avis, le véritable sujet du roman.

D'ailleurs, c'est cette notion d'interprétation qui, servant de charnière, réunit ici la musique et l'écriture. Si la musique se rapporte à l'expérience pleinement vécue, l'écriture ne peut que la re-constituer après-coup. Dans les deux cas, une distance pourtant s'impose, la musique nous séparant du sens, l'écriture de l'événement, comme si la première était trop proche et la dernière trop loin par rapport à l'objet de désir qui nous brûle. De ce point de vue, le cadre initial de *Moderato Cantabile*, à savoir tout ce qui a trait à la « leçon » se dédouble implicitement et se superpose à la question de l'écriture. Dans le roman, les adultes forcent avec insistance l'enfant à apprendre le sens de la notation « *moderato cantabile* ». L'enfant, lui, doit ainsi pouvoir associer son expérience sensorielle (qui appartient au sentiment et aux sensations) à une expression (qui appartient au langage et à la raison). Cet exercice de l'enfant peut être mis en relation avec celui de la mère face à la passion, exercice qu'Anne ne réussira pas — comme l'enfant a besoin de son professeur — sans l'assistance de son partenaire,

Chauvin. On sait que le roman *Moderato Cantabile* s'inspire de deux événements autobiographiques, l'apprentissage musical du fils de l'écrivain, Jean, et une liaison amoureuse. Le roman laisse apparaître en filigrane une confrontation entre la musique et l'écriture en matière d'amour et de passion. Et j'ajouterai que cette problématique traverse de façon constante toute l'œuvre de Duras.

De manière plus élaborée, *Le Vice-consul*, paru sept ans plus tard, est conçu comme une œuvre régie par « une syntaxe musicale »⁷ interpellant moins l'intelligence que la sensibilité, exprimant ainsi moins le sens que la signifiante⁸. La cartographie de l'Inde que décrit *Le Vice-consul*, plus imaginaire que réelle, se laisse plutôt lire comme une partition musicale, partition dans laquelle quelques noms propres (« Chandernagor », « Mandalay », « Calcutta », « Battambang »...), choisis pour leur sonorité, ou encore quelques noms communs (« chaleur », « crépuscule », « lèpre »...) ou des formules (« On dit : » par exemple) sont disposés de sorte qu'ils composent des mélodies douces comme une berceuse où l'endormissement, l'indolence et l'oubli se mêlent inséparablement. Déchargée de sens, la « syntaxe musicale » se situe du côté de

⁷ La phrase est citée par C. Blot-Labarrère. Christiane Blot-Labarrère, « *Le Vice-consul* » ; *l'École des Lettres*, II, n°6, 1987-1988, p. 118. En effet, Duras affirme ainsi : « Je ne prononce pas le mot *poésie*. Dans *Le Vice-consul*, j'ai cherché une syntaxe musicale. [...] L'Inde, chacun la reconstruit. J'ai pris des mots, Chandernagor, Mandalay, pour leur musique ».

⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul* (abrégé, VC), Gallimard, 1991 (1965), coll. « L'Imaginaire ».

l'indifférence et du silence qui travaillent de l'intérieur le texte pour contrebalancer deux oppositions : d'une part, le désir d'écrire sur la douleur des Indes ou de crier sur elle et d'autre part, celui de n'en rien dire et de la supporter en silence. Hésitant entre le discours et le mutisme, *Le Vice-Consul* est aussi l'un des textes de Duras le plus intimement lié au thème de la musique, si on peut entendre celle-ci comme une recherche formelle poussée à l'extrême dans laquelle l'expression se place du côté de l'indicible et de l'insignifiance. A ce niveau, la musique, dotée d'une valeur ambivalente puisqu'elle est à la fois futile et persistante, peut s'opposer aux belles lettres. La musique devient alors « *musica* », théâtre des paroles vaines qui ne mènent nulle part⁹. C'est dans cette recherche formelle que le texte du *Vice-consul* ait fait à son tour l'objet d'un traitement musical, lorsqu'il a donné suite à d'autres textes. On pourrait alors évoquer le principe de variations¹⁰.

La proximité entre la musique et l'œuvre ne se limite pas à l'aspect formel. Ce n'est pas tant l'apparente familiarité qui caractérise la musique chez Duras qu'une profonde affinité qui permet à la musique de travailler de l'intérieur l'œuvre littéraire. La musique agit alors sur l'écriture par le biais de métaphores, métaphores délibérément

⁹ Duras a écrit deux pièces de théâtre intitulées *La Musica* qui explorent ce motif. Cf. Marguerite Duras, *La Musica*, in *Théâtre I*, Gallimard, 1965 ; *La Musica Deuxième*, Gallimard, 1985.

¹⁰ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, précédée de *Nathalie Granger*, Gallimard, 1973 ; Marguerite Duras, *L'India Song*, Gallimard, 1973. Quant au principe de variations, certains textes semblent prêter davantage au jeu de proximité sans que la ressemblance s'instaure rigoureusement entre la notion musicale et l'œuvre littéraire.

protéiformes, ayant néanmoins une propension à s'attacher à l'antériorité, au débordement ou à l'indicible. Assimilée dans l'œuvre littéraire, la musique fonctionne comme une catachrèse qui cherche à s'exprimer au-delà de la représentation. Métaphore mystérieuse dont le sens lui-même déborde de toutes parts, la musique ensorçèle les personnages par son image oxymorique. « Douceur égorgée »¹¹, elle les emmène dans une contrée où se mêlent la violence et la douceur, la souffrance et le plaisir suave. Le temps musical est chargé d'une puissance symbolique, comme le montre par exemple l'inoubliable incipit de *Moderato Cantabile* : « Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (MC, p. 54).

2. La musique et le temps

Ainsi, la musique conduit-elle souvent les personnages à une sorte de temps suspendu. Si l'écriture et la musique ont un rapport étroit avec le temps, leur manière d'agir sur la durée diffère pourtant l'une de l'autre.

Marqué par des répétitions, le développement musical est circulaire — une œuvre musicale est organisée souvent pour qu'un élément de départ se retrouve à la fin —

¹¹ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (abrégé AM), Gallimard, 1987 (1962), coll. « L'Imaginaire », p. 111.

alors que le développement littéraire fondé sur la narration reste linéaire. Incorporé à l'œuvre littéraire, l'élément musical agit sur la linéarité de la narration, détruit leurs démarcations temporelles pour rendre polyphonique la durée narrative. Très souvent, l'élément musical désorganise chez Duras l'ordre de la narration, ayant pour but de créer un espace-temps propre au sein de la diégèse. Souvenez-vous par exemple de la musique de Jean-Sébastien Bach qui surgit à la fin de *Détruire, dit-elle* pour troubler le déroulement de l'histoire.¹² Son *Art de la Fugue* qui retentit en progressant du fond de la forêt vers les personnages déchire la diégèse et s'impose à la fois comme un élément apocalyptique et comme le symbole d'un temps à venir. Souvenez-vous aussi de la musique dans *Dix heures et demie du soir en été*¹³, « chanson de cet été », chantée par le personnage de Maria pour attirer l'attention de Rodrigo Paestra, un criminel en cavale. Dans ce texte, l'élément musical réalise une rencontre autrement impossible entre deux êtres : plus précisément, il permet aux personnages de vivre une durée uchronique en tant que temps supplémentaire et fantasmagorique voué entièrement à la réalisation du désir.

Cette capacité conférée à l'élément musical est souvent employée chez Duras comme un moyen de faire face à une échéance inévitable (la mort du criminel dans *Dix heures*

¹² Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Les Éditions de Minuit, 1987 (1969), pp. 135-136.

¹³ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été* (abrégé DS), Gallimard, 1989 (1960). Cf. p. 146 : « Comment nommer ce temps qui s'ouvre devant Maria ? [...] Cette incandescence, cet éclatement d'un amour enfin sans objet ? »

et demie, par exemple), ou mieux, d'arrêter ou de détourner l'écoulement du temps qui se précipite vers la fin, telle une fatalité tragique. Écran du désir au même titre que le rêve, la musique correspond alors à l'état d'âme des personnages, désireux de remplacer le temps réel par un temps fantasmatique matérialisé par elle. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*¹⁴ est en ce sens exemplaire. On sait que ce texte est recouvert des phrases morcelées d'une chanson imaginée par l'écrivain. Et les paroles de cette chanson *Quand le lilas fleurira, mon amour*, citées à l'excès dans le roman au point de perturber le déroulement narratif, reflète en vérité le désir du vieillard solitaire de différer la fin tragique — sa séparation d'avec sa fille adorée Valérie — et, faute de quoi, d'enfermer l'image de celle-ci dans la chanson qu'elle chantait et qui lui ressemble. La musique est ici reliée plus que jamais au travail orphique du personnage du vieillard qui tente de faire revenir un moment du pur bonheur, réellement vécu ou non. Si la musique est à ce point sollicitée dans l'œuvre de Duras, c'est après tout parce qu'elle est invariablement reliée au monde de la passion.

3. Le lieu de la passion

Puisque la musique s'ouvre invariablement sur la passion, l'écriture de Marguerite

¹⁴ Marguerite Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (abrégé AM), Gallimard, 1987 (1962), coll. « L'Imaginaire ».

Duras tente de l'intégrer dans son imaginaire littéraire. La musique devient ainsi un modèle artistique à suivre. Pour Duras, non seulement la musique relève de la passion, mais aussi elle signifie l'accomplissement de la forme — forme d'une beauté — obtenu par un effort et un sacrifice considérables (au point que, par exemple, l'enfant qui apprend la musique est comparé à « l'enfant-martyr »). En tant que modèle, l'œuvre musicale présente un équilibre parfait entre le contenu et la forme, entre la passion dévorante et l'expression formelle. Si donc la relation entre la musique et les personnages apparaît comme équivoque, c'est parce que la musique l'est profondément. La musique demeure ainsi *entre* la raison et la folie, *entre* l'exaltation passionnelle et le détachement apaisé, *entre* la violence et le désir apathique de mort. Parmi de nombreuses qualités que peut avoir la musique, ce qu'on vient de voir est, à mes yeux, celle qui a ému le plus l'écrivain. C'est pourquoi non seulement Duras multiplie des scènes et éléments musicaux, mais aussi elle peuple le monde romanesque de personnages touchés par la musique. Si on examine de près les textes où il y a de la musique, on sera étonné de sa variété et son étendue. Du côté des personnages, aussi bien les enfants que les adultes ont affaire à la musique. Du côté de la musique se manifeste une diversité des genres dont chacun porte un sens particulier, si bien que, même si les éléments musicaux sont tous reliés à la scène de la passion, le sens qu'ils en dégagent diffère. Par exemple, la *musique* — la musique classique dans la plupart des

cas, notamment *Moderato Cantabile*, *Détruire, dit-elle*, ou *L'Amant* — est chargée d'une valeur symbolique, alors que la *chanson* (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, *L'Hiroshima mon amour* ; *L'Été 80*, *La pluie d'été* avec « Il y a longtemps que je t'aime... ») fonctionne souvent comme une alternative possible au texte littéraire, alternative tout au plus idéalisée. Il y a aussi le *chant* ou la *mélodie*. Lorsqu'une musique est chantée par des personnages, il ne s'agit plus de chanson en tant que concept, mais elle découle directement de leur vie intime, comme si la mélodie sortie de leur bouche était équivalent de ce que secrète leur propre corps. Loin de représenter l'idée de perfection, la musique devient alors un avatar de la vie intérieure des personnages, et sa matière aussi fragile qu'une respiration qui disparaît dans l'air.

D'Anne-Marie Stretter à Nathalie Granger, en passant par Joseph, la mère de *l'Éden cinéma*, Agatha, la jeune fille de *L'Été 80*, les personnages de Duras se ressemblent, tous placés sous le signe de la passion et de la musique. Ils semblent incarner une grâce musicale qui transforme le sentiment le plus virulent en expression la plus douce qui soit. On touche ici le point névralgique de la présence musicale dans l'œuvre de Duras. Si les éléments musicaux sont nombreux, c'est parce qu'ils participent à dessiner *une autre vie* possible que l'écrivain imagine en tant que romancière, en y investissant une part de fiction et une part de vécu. La musique fait alors se refléter l'image de l'écrivain sur le miroir de l'écriture. Comme une altérité idéale, l'élément musical occupe une

place particulière dans l'œuvre. Quant aux personnages, ils sont souvent décrits comme un double de Duras, pourtant moins en tant qu'écrivain que musicienne : ils sont ainsi voués à la musique sans devenir de vrais musiciens, bref, sans exception ils « ratent » — comme l'écrivain — ou abandonnent la musique.

Dans ce jeu de miroir, l'écrivain se livre à une opération bien paradoxale : alors que Duras dote ses personnages d'une sensibilité musicale la plus riche qui soit, elle les empêche du même coup d'assumer l'avenir qui leur semble réservé. Comme si l'écrivain renonçait au dernier moment à la réalisation de son fantasme, les personnages voient leur vie se briser brutalement. Le résultat en est qu'ils sont parfois victimes du sentiment amer d'avoir été séparés de l'objet d'adoration, à l'exception des enfants qui bénéficient d'un lien privilégié avec la musique et la passion. Chez Duras, le passage à l'âge adulte coïncide souvent avec le moment de la séparation d'avec la musique (on pensera à Agatha, à Anne-Marie Stretter, au vice-consul ou bien d'autres exemples), et ce n'est nullement un hasard si ce passage correspond aussi à la prise de conscience d'une vocation littéraire¹⁵. La littérature prend le relais de la musique, mais celle-ci survit dans le monde romanesque en tant qu'altérité de la littérature. Le cri, les chansons, la musique ou le bruit, tout ce qui relève de l'auditif, avec les personnages marqués par la musique, constituent le noyau de l'imaginaire, et rappellent à l'écrivain sa double

¹⁵ Voir par exemple *L'Amant*. Marguerite Duras, *L'Amant*, Gallimard, 1984.

origine. Si la littérature porte chez Duras le deuil de la musique, c'est grâce à l'écriture que cette musique peut renaître dans la littérature.

La musique tend ainsi un miroir à la littérature dans l'œuvre. Et parmi de nombreux éléments, c'est Anne-Marie Stretter, personnage superbe et inoubliable, qui représente le mieux l'image de l'altérité. Anne-Marie Stretter est la personne la plus proche de la musique, et d'une certaine manière la plus loin de la littérature aussi, elle tient ainsi la place non pas du double de l'écrivain, mais du double de l'autre de l'écrivain. Dans *Le Vice-consul* s'opposent, on s'en souvient, deux groupes d'hommes. D'un côté, celui des Blancs, exilés mondains aux Indes. Certains d'entre eux se plaignent de leur condition de vie en feignant de ne rien savoir sur la misère du pays, certains autres, comme l'Ambassadeur et Peter Morgan, désirent faire état de cette misère pour l'écrire. A leur opposé existe un autre camp : celui de ceux qui subissent la violence — sociale, physique ou psychologique — dans un silence presque religieux. Située entre ces deux camps, la place d'Anne-Marie Stretter est bien emblématique. Irréprochable, cette femme mène pourtant une double vie, entourée de secrets. Et quand les hommes s'exaltent au projet d'écriture, elle donne son avis : « Il ne faut pas écrire, restons ici, de ce côté-ci, en Chine, aux Indes, de la poésie personne ne sait, il y a dix poètes sur des milliards d'hommes chaque siècle... Ne faisons rien, restons là... rien... » (VC, p. 136). Ces propos mettent en garde contre le danger de complaisance qui peut résider dans

l'écriture. Elle dit préférer rester dans l'affect et dans les sentiments muets. Elle a, il est vrai, un rapport aux mots bien différent.

Elle ne cherche pas le mot.

— Le mot pour le dire...?

— C'est-à-dire que le premier mot qui paraîtrait convenable, ici aussi, empêcherait les autres de vous venir, alors... (VC, p. 124)

Ce rapport difficile à l'égard des mots crée une sorte de mystère dans lequel l'Ambassadrice sombre volontiers. Son silence et son indifférence suscitent néanmoins des rumeurs, des curiosités ou parfois la critique et le scandale puisque les gens, avides d'explications, supportent difficilement la présence de cette femme. Que l'on ne s'y trompe pas, ce personnage ne s'oppose pas aux mots (le roman parle de sa « lecture »). Plus précisément, Anne-Marie Stretter est quelqu'un qui s'exprime avec le silence, en couvant en elle sa part d'ombre. Comme on le verra plus loin, lorsqu'elle s'exprime, c'est dans la marge des mots et du silence.

4. Anne-Marie Stretter : écrivain à l'envers

Double de l'autre de l'écrivain, Anne-Marie Stretter est décrite comme une personne

sans origine. Comme le montrent les propos de Tatiana Karl, « rien ne [peut] plus arriver à cette femme, [...] plus rien, rien. Que sa fin »¹⁶. Le passé d'Anne-Marie est enfoui et forme un secret impénétrable. Ce secret accompagne désormais le personnage comme « une ombre où se dépense ou s'exprime quelque chose dont le nom ne vient pas à l'esprit » (VC, p. 109). La métaphore de l'ombre désigne ici la présence de l'indicible et de l'inatteignable qui fonde la personne d'Anne-Marie Stretter. C'est pourquoi, malgré l'impossibilité de dire, cette ombre nous interpelle : « Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter ? » (VC, p. 109), s'interroge le texte.

Inséparable de sa part d'ombre, le personnage d'Anne-Marie Stretter garde malicieusement le secret aux yeux des autres. N'y a-t-il pas alors un moyen d'y accéder et de le faire découvrir en plein jour ? Il y a, c'est vrai, sa musique qui témoigne du passé heureux de l'héroïne, puisqu'elle renvoie à une période avant le « ravissement », avant les Indes, lorsqu'Anne-Marie, jeune vénitienne, s'attendait à une carrière de pianiste. Cependant, même la musique romantique que l'héroïne joue ne mène pas à l'origine du personnage. Le fait est qu'elle protège le personnage comme un voile léger, voile à double usage, car il sépare d'une part le personnage de son entourage en enfermant ce premier dans son secret, et d'autre part, il sépare le personnage de son propre secret. Ce

¹⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1963, p. 16.

faisant, la musique, en protégeant le secret contre le dévoilement, le rend paradoxalement visible. Elle fonctionne comme un signe de deuil qui ne se termine jamais, deuil impossible puisque son origine a déjà été ensevelie dans un passé introuvable.

Ainsi, le personnage d'Anne-Marie Stretter semble-t-il vivre profondément dans le secret et avec le secret. S'emparant de la figure de musicienne, elle entretient un rapport intime avec la musique. Cette femme, qualifiée d'« irréprochable » puisque « rien ne se voit », révèle davantage sa nature lorsqu'elle s'éloigne de la société mondaine de Calcutta pour se retirer, avec ses intimes, dans son appartement privé du *Prince of Wales*. La troisième partie du *Vice-consul* est consacrée à la vie intime de l'héroïne. Celle-ci est d'abord décrite comme une femme prisonnière d'un souvenir ancien, si ancien que sa cause semble avoir été perdue à jamais. C'est cette distance incalculable entre la cause perdue et l'expression de la souffrance qui caractérise cette femme :

Anne-Marie Stretter accompagne Charles Rossett. Ils traversent le parc. Il est six heures. [...] Il dit qu'il est heureux. Elle ne répond pas. Il voit sa peau tachée de soleil, très pâle, il voit qu'elle a trop bu, il voit que dans ses yeux clairs le regard dense, s'affole, il voit tout à coup, voilà, c'est vrai, les larmes.

— Que se passe-t-il ?

— Rien, dit-elle, c'est la lumière du jour, quand il y a du brouillard, elle est si pénible...

[...]

Il marche dans Calcutta. Il pense aux larmes. Il la revoit pendant la réception, essaie de comprendre, frôle des explications, ne les approfondit pas. Il lui semble se souvenir que dans l'exil du regard de l'ambassadrice, depuis le commencement de la nuit il y avait des larmes qui attendaient le matin. (VC, p. 164)

La raison de ces larmes ne s'éclaircira jamais dans le roman. Les larmes sont certes une expression de la souffrance, mais cette expression ne s'exprime que dans un temps différé. Lorsqu'elles arrivent à la surface de la peau, en débordant les yeux, leur origine a déjà disparu depuis longtemps. Anne-Marie Stretter vit dans ce décalage, en préférant rester silencieuse au lieu de dire tout et sur le coup. Du peu de choses qu'elle exprime à propos d'elle-même, il y a ceci : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi » (VC, p. 198).

Elle vit dans cette zone de la souffrance qui est déjà en train de devenir étrangère à elle-même. « Elle donne le sentiment d'être maintenant prisonnière d'une douleur trop ancienne pour être encore pleurée » (VC, p. 198). C'est cette *étrangèreté* — être hors de ses sentiments — qu'elle exprime par rapport à sa propre souffrance, comme si celle-ci

devenait étrangère à elle ou devenait une souffrance *quelconque*, la sienne et celle des autres confondues, et qui rend cette femme inaccessible et hors d'atteinte. Pleureuse de tout et de rien, Anne-Marie Stretter se transforme en une sorte d'icône de la douleur féminine, telle une image de Marie dans une église. C'est aussi cette étrangeté qui fait d'elle une femme constamment en fuite, absente d'elle-même. Les larmes, dans ce cas, sont un signe d'absentement. A propos des larmes versées par Anne-Marie Stretter, on lit aussi : « On reste là, on attend près d'elle, elle qui est partie et qui va revenir » (VC, 196).

Cette capacité d'absence rapproche, de manière puissante, Anne-Marie Stretter de la musique. L'une et l'autre vident le temps présent — rendent le présent caduc ou absent — en le renvoyant soit à un passé perdu soit à un avenir lointain. Anne-Marie et la musique, l'une et l'autre dessinent le mouvement de va-et-vient entre ces deux temps en brisant une continuité temporelle. Elles sont toutes les deux celles qui reviennent de loin, comme une hantise. Dans *India Song*, Anne-Marie Stretter est sans conteste la figure de la revenante. Morte mais appelée à la présence, elle est celle qui est capable de revenir comme un fantôme, de s'en aller comme une phrase musicale. Citons ici un passage du *Vice-consul* qui laisse entrevoir déjà l'aspect fantomatique de cette femme.

Elle sort, elle dit : Je vais chercher de la glace, celle-là est fondue, pendant la

mousson elle fond si vite que ...

Ils entendent la fin de la phrase du couloir qui part du perron. Et puis ils ne l'entendent plus, la chambre reste silencieuse, l'odeur de citronnelle revient à la surface, blanche odeur. Michael Richard chantonne l'air du morceau de Schubert. Elle revient, tient la glace dans ses mains, se brûle, rit, la jette dans le seau à glace, sert du whisky. (VC, p. 190)

Anne-Marie Stretter disparaît, réapparaît ; entre temps, le morceau de Schubert tourne, la blanche odeur de citronnelle tourne. Dans ce temps circulaire, Anne-Marie Stretter passe comme un fantôme : quand elle devient invisible, elle ne disparaît pas complètement, la phrase prononcée assurant sa présence infiniment disparaissante. Cette femme est entre la présence et l'absence, entre les vivants et les morts. Sa manière d'être est très musicale. D'ailleurs, dans la scène, la phrase dite par Anne-Marie et l'air chantonné par Michael Richard ont le même effet, s'effritant dans le temps sans disparaître complètement, se tenant ainsi entre la pleine sonorité (ou sens) et le silence. La littérature rencontre ici la musique, grâce à l'intermédiaire d'Anne-Marie Stretter.

5. La musique : le temps d'ailleurs

Dans *Le Vice-consul*, le passé est radicalement séparé du présent ; quant au présent, il

semble être immobilisé. Le temps s'arrête alors de s'écouler. Il devient discontinu ; le présent est rempli de mouvements circulaires, comme cette phrase de Schubert qui remplit l'espace de l'histoire :

Anne-Marie Stretter joue le Schubert. Michael Richard a éteint les ventilateurs. L'air pèse tout à coup sur les épaules. Charles Rossett sort, revient, il s'assied sur les marches du perron. Peter Morgan parle de s'en aller, il s'allonge sur le divan. Michael Richard, accoudé sur le piano, regarde Anne-Marie Stretter. George Crown est près d'elle, assis les yeux fermés. Le parc sent la vase, c'est la marée basse sans doute. Le parfum poisseux des lauriers-roses et la fade pestilence de la vase, suivant les mouvements très lents de l'air, se mélangent, se séparent.

La phrase musicale est déjà deux fois revenue. La voici pour la troisième fois. On attend qu'elle revienne encore. La voici. (VC, p. 162)

Non seulement la musique morcèle une temporalité linéaire, en transformant la durée réelle en une succession de moments sensibles et existentiels. Elle invite aussi à revoir, à revoir autrement, à modifier le passé. Agie et travaillée par elle, l'écriture durasienne revient sans cesse à son propre geste : elle y revient pour en repartir, fait ainsi des livres le lieu de réécritures et de variations. Écrire entre le silence et la musique signifie

pour-être cela, c'est-à-dire agir à la fois contre le despotisme du sens et le règne de l'insignifiance. Tissée du silence et de la musique, l'écriture de Marguerite Duras est comme un fil d'Ariane, promesse des aventures et de la survivance, qui nous permet de le suivre avec les pas à la fois cadencés et résolus.