

Title	La symbolique de la musique et l'espace autobiographique : autour de Moderato Cantabile de Marguerite Dura
Author(s)	Ogawa, Midori
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1998, 32, p. 73-86
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/47912">https://hdl.handle.net/11094/47912</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## La symbolique de la musique et l'espace autobiographique

—autour de *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras—

Midori OGAWA

On sait que, chez certains écrivains, les affinités électives se manifestent entre l'écriture et la musique qui, l'une et l'autre, accompagnent leur vie de manière intime et parfois mystérieuse. La musique, comme l'écriture, relève du vécu, et si un écrivain insère un morceau de musique dans son texte, sa présence ne serait pas sans rapport avec le vécu de l'artiste dont elle est porteuse. Les références musicales dans l'œuvre de Marguerite Duras, considérées comme éléments autobiographiques, ont l'avantage de se concentrer sur l'un des principaux thèmes de l'écriture durassienne : la symbolique de la mère. Notre article portera donc sur la relation entre la musique et la maternité rendue sensible dans certains textes durassiens, notamment dans *Moderato Cantabile* qui sera notre principal texte de référence<sup>1</sup>.

Parmi les procédés divers qui permettraient de traiter la musique dans les œuvres littéraires, notre choix est ici fixé sur l'analyse psychanalytique, qui semble particulièrement pertinente dans notre cas. Ceci pour deux raisons. D'abord, ce procédé insiste plus que d'autres sur l'ancrage corporel de la musique dont le prototype est représenté par le corps maternel<sup>2</sup>. Puis, elle accorde à la musique une certaine antériorité par rapport au langage : la musique, selon la psychanalyse, nous permet de remonter jusqu'au statut primordial, puisque «l'espace sonore est le premier espace psychique»<sup>3</sup>. Plaçant le désir de l'autre comme objet de perspective et visant l'origine même du sujet, la musique se définit comme un espace symbolique où se déploient les métaphores de la pulsion. La musique, comme l'écriture autobiographique, cherche à atteindre l'origine

du sujet.

Si la psychanalyse insiste sur la valeur nostalgique de la musique, elle ne tarde pas à nous en signaler un autre versant : la valeur libératrice et jubilatoire que l'écoute musicale fait subir au sujet. L'effet musical se définit donc comme «l'oscillation entre le retour nostalgique en des points originaires et l'éloignement libérateur de ces mêmes points»<sup>4)</sup>. Cependant, selon J.-L. Pautrot, cette définition ne s'applique pas sans la moindre réserve au cas de Duras, où la musique paraît puiser sa source uniquement à un versant nostalgique<sup>5)</sup>. Cette caractéristique est confirmée par le répertoire musical qui témoigne d'une prédilection pour un genre précis—des pièces pour piano—qui s'associe irréfutablement à la relation mère / enfant. En effet, l'œuvre pianistique durassienne relève de deux instances de souvenir : la première concerne la musique de la mère que recevait Duras étant enfant : la deuxième celle que Duras comme mère imposait à son enfant. Notons que ces deux instances ont tendance à se confondre pour converger vers une seule image : la mère et le fœtus dans le ventre de celle-ci. Si la musique est susceptible de réaliser cette fusion, c'est parce que l'écriture durassienne accorde pleinement à la musique la puissance métaphorique. La musique permet ainsi un travail de symbolisation, un acheminement vers l'"unité retrouvée" dans un monde d'ordre imaginaire.

## **I. La musique et l'enfance**

Si la musique durassienne participe de la valeur nostalgique, il n'est pas étonnant qu'elle soit plus proche de l'enfant que de l'adulte. L'observation est frappante, la musique appartient chez Duras exclusivement à l'enfance. Le contraste qui se crée autour du thème musical—d'un côté, des enfants qui sont en contact avec la musique, de l'autre, des adultes qui en sont douloureusement séparés—révèle on ne peut mieux la relation que la musique entretient avec l'origine<sup>6)</sup>.

La proximité qui rapproche l'enfant de la musique n'est tout

de même pas palpable dès le premier abord. En effet, les scènes musicales de *Moderato* sont riches d'ambiguïtés, d'une ambivalence «entre l'emprisonnement et la liberté», selon H. Micciollo<sup>7</sup>). Sur le plan social qu'inspire la notion de l'"apprentissage", la musique se montre sous un double visage : l'emprisonnement que représente le «supplice» subi par l'enfant ; la tentation de la transgression des normes sociales dont se fait prisonnière l'auditrice Anne. L'«emprisonnement» n'est pourtant pas la nature de la musique en soi. Il tient en réalité aux éléments d'alentour : l'ambiance austère et presque despotique de la leçon, le crayon qui claque comme un «fouet», et surtout la «méchante» Mademoiselle Giraud, un vieux professeur de piano. Si l'appartement de celle-ci constitue une véritable prison pour l'enfant, il constitue aussi un microcosme symbolique du monde où vit Anne Desbaresdes.

L'analyse de la deuxième leçon de piano nous permettra de mieux comprendre le rapport de l'enfant avec la musique. A travers le drame qui se partage entre le refus et l'obéissance, la musique réussit enfin à s'émanciper.

L'enfant la [=la sonatine] joua comme les gammes. Il la savait bien. Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement. [...]

La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, 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. (*Moderato*, p.54)

L'enfant, porteur de la musique, est ici décrit comme un être «barbare» et sauvage. Mais sa «mauvaise volonté», son attitude à contrecœur sont loin d'empêcher la présence musicale. Au contraire, c'est justement l'«absence» de l'enfant qui permet à la musique de se porter jusqu'aux «confins de sa puissance».

La sonatine se faisait les mains de l'enfant—mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladresse jusqu'aux confins de sa puissance. A mesure qu'elle s'échafaudait, sensiblement la lumière du jour diminuait. (*Moderato*, p.55)

Si la musique exerce le plus de puissance lorsqu'elle est jouée par

un être sauvage, c'est qu'elle-même a quelque chose de sauvage, de diabolique («les portes de l'enfer», la diminution de la lumière avec l'accroissement de la musique). On peut dire que la musique se manifeste ici comme l'expression même de la sauvagerie. C'est seulement dans ce contexte qu'on comprend mieux la description exagérée et presque caricaturale de Mademoiselle Giraud : son attitude trop sévère et méchante se rapporte aussi à un vrai caractère de la musique, à la sauvagerie et sa violence. Son effort désespéré d'appivoiser a comme objet non seulement un enfant têtue mais aussi la musique.

Ainsi associés, l'enfant et la musique se retrouvent dans la «sauvagerie originelle». Or, cette association est poussée à l'extrême dans *Nathalie Granger* (1973), où la violence emporte l'enfant vers la destruction. Nathalie, fille de huit ans, vient d'être renvoyée de l'école. Sa mère, Isabelle, pense que

Nathalie doit aller, *disent-ils*, à la pension Datkin afin qu'on soigne la violence dont elle est atteinte—celle qui a fait criminels les enfants des Yvelines. [...] Or, moi, la mère de Nathalie, je sais que seule la musique peut la sauver de la violence. Nathalie va donc à la pension Datkin où elle sera privée à vie de la musique afin d'être sauvée de la violence alors que cette violence, seule la musique peut en sauver.

(*Nathalie Granger*, pp.28-29)

Comment la musique peut-elle «sauver» l'enfant atteinte de la férocité, alors qu'elle participe elle-même, comme nous venons de le voir, de la sauvagerie? Même si elle éveille la violence, c'est pour y donner tout de suite «une forme cohérente, puisant dans les ressources de la symétrie et de l'équilibre apparents»<sup>8</sup>). Car la musique est dotée aussi d'un caractère extrêmement sophistiqué du point de vue formel et structurel : elle a comme contenu la matière violente, presque pulsionnelle, et comme forme la structure dont la complexité est quasi mathématique. Ce qui fait la musique la «perfection de la sauvagerie», dit J.-L. Pautrot. Or cette sauvagerie n'appartient pas en propre à la musique : elle est inhérente à l'enfant. Tous les enfants vivent plus ou moins dans la sauvagerie originelle, la cruauté innocente. Si seule la musique peut sauver Nathalie de la

violence et l'empêcher de devenir à son tour l'enfant-tueur, c'est parce qu'elle lui permet de libérer cette force fougueuse sans que celle-ci retourne contre la fille. La musique réalise donc la catharsis de la violence que l'enfant porte en soi. On peut imaginer le catastrophe qu'apporterait la privation de la musique : Nathalie détruirait tout, non seulement son entourage, mais et surtout elle-même.

Le monologue intérieur d'Isabelle insiste sur la différence des opinions entre elle et *eux*, les autres. Pourquoi seule « la mère » a-t-elle atteint cette connaissance sur la nature du mal ? C'est parce que la musique permet à la force potentielle de s'extérioriser sans danger, de faire sentir, sous un déguisement esthétique, sa présence à la personne attentive. Avertie, seule la mère prévoit le danger : il faut éviter à tout prix de séparer l'enfant de la musique. Tel est l'argument d'Isabelle, qu'on peut retrouver dans les propos incomplets d'Anne Desbaresdes lorsque son enfant refuse de jouer.

— J'aime pas le piano, dit-il dans un murmure [...]

— Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut. [...]

— Pourquoi? demanda l'enfant.

— La musique, mon amour...

(*Moderato*, p.11)

## II. La musique et la figure maternelle

### i) de l'appel à la transgression à l'appel à l'origine

La phrase inachevée d'Anne semble nous révéler, par sa réticence même, une relation ambiguë qu'entretient la mère avec la musique. Pourquoi Anne n'a-t-elle pas répondu (ou ne pouvait-elle pas répondre?) aussi clairement qu'Isabelle? Qu'est-ce qui différencie l'attitude de la première de celle de la seconde?

Il nous semble qu'Anne, plus qu'Isabelle, est sensible à l'effet musical, c'est-à-dire à la présence de la sauvagerie originelle que la sonatine lui communique à travers les mains de l'enfant. Cette sensibilité se manifeste vis-à-vis de l'opposition des deux camps qui se créent pendant la leçon : d'un côté, Mademoiselle Giraud qui essaie d'« apprivoiser » ; de l'autre, l'enfant « têtue » qui refuse. L'excuse que la mère exprime auprès du professeur est « faussement repentante » :

«Quel enfant j'ai là, dit joyeusement Anne Desbaresdes, tout de même, mais quel enfant j'ai fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu avec cet entêtement-là...»(p.9). Cette joie secrète est procurée par le refus ferme que témoigne l'enfant contre l'ordre et la raison. C'est pourquoi Anne ne peut pas cacher sa déception lorsque l'enfant se montre "trop" obéissant : «Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, dit Anne Desbaresdes. Je ne sais pas ce que je veux. Quel martyr» (p.12).

Si la mère est ravie de la sauvagerie de l'enfant, c'est parce que celle-ci reflète son propre désir. La musique, jouée par un «barbare», communique la force originelle à l'auditrice qui la reçoit comme un appel à la transgression. Rien d'étonnant donc si *Moderato* s'ouvre sur la scène musicale, qui anticipe en quelque sorte la transgression de l'héroïne.

L'appel à la transgression, mais également l'appel à l'origine. Car l'écoute de la sonatine signifie à Anne plus qu'une simple audition. Dans *L'écoute musicale comme méditation*, G. Rosolato distingue trois catégories : l'écoute technique, évocative et hypnotique<sup>9)</sup>. Pour résumer en un mot sa théorie, l'écoute se constitue de ses trois faces à la fois distinctes et inter-relationnelles, dont l'interférence la caractérise comme «l'oscillation métaphoro-métonymique». Si l'on essaie d'analyser l'audition d'Anne, on s'aperçoit que les deux premières y sont peu présentes : ou, du moins, leur importance est peu prononcée par rapport à la dernière. L'écoute technique basée sur le travail de l'intellect (jugement, reconnaissance...) et de la mémoire (mise en rapport de l'écoute actuelle au passé) est ce qui manque le plus à Anne : cette auditrice est trop absorbée dans l'amour maternel pour juger les erreurs (le fameux «si bémol à la clef»!) commises par son enfant. La deuxième écoute, servant de pôle à la précédente, effectue le passage de la compréhension sonore à celle du sens dans un rapport avec le passé. Ouverture vers la métaphore, l'écoute évocative est caractérisée par l'abandon du sujet dans une rêverie profonde marquée par l'animation des souvenirs les plus intimes et par le repli narcissique. On peut penser que cette écoute correspond assez bien à l'état d'Anne pendant la leçon : son attitude

à la fois distraite et emportée nous semble en donner la confirmation. Sans aucun doute, la qualité d'audition est ici d'ordre affectif («Une, puis deux gammes en sol majeur s'élevèrent dans l'amour de la mère» p.52). Mais le texte va plus loin : l'écriture laisse ressentir son effort d'aller au-delà, jusqu'à l'ordre symbolique. L'exemple suivant nous montre une double interprétation possible d'un passage où l'image sexuelle s'insinue dans le contexte musical : ici le jeu musical est interchangeable avec le jeu d'amour.

Le jeu se ralentit et ponctua, l'enfant se laissa prendre à son miel.

De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement, elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. (Moderato, p.54)

Tous les mots qui évoquent la liquidité («le miel», «coula», «s'étala», «submergea») et le toucher se rapportent non pas à des souvenirs quelconques, mais à un désir "sournois" de l'auditrice. En effet, Anne, en écoutant la sonatine, écoute son propre désir : «Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfond des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir» (p.54). Sa réaction n'a rien d'exagéré s'il s'agit ici de l'écoute hypnotique. Cette dernière écoute se définit comme «une abstraction des deux premières». Ici, la méditation est encore plus en retrait, de sorte que l'écoute technique ainsi que l'écoute évocative s'éloignent pour ne rester qu'une virtualité : «l'oubli et le vide accompagnent la suspension de l'activité mentale pour mieux atteindre *l'abandon à l'écoute hypnotique*». Toute extériorité se retire. L'abandon favorise l'apparition de la «subjectivité abstraite» où se déploient des pulsions. Le psychanalyste note d'ailleurs la symétrie entre la structure musicale et le dynamisme des pulsions. Ce qui permet de justifier la présence musicale lorsque l'écriture s'enfonce dans l'expression symbolique. Or, la théorie de Rosolato nous semble aussi éclairer la remarque déjà citée de J.-L. Pautrot, selon laquelle il manque à la musique durassienne "la valeur libératrice et jubilatoire". La quasi absence de l'écoute technique et évocative empêche l'auditeur de percevoir «l'oscillation métaphorométonymique» qui est en réalité la véritable source de la jubila-



tion. D'ailleurs, l'écoute hypnotique sur laquelle s'appuie largement l'audition d'Anne aurait comme base d'appréciation non pas le plaisir mais le déplaisir, puisque, selon Rosolato, sa structure est calquée sur le mécanisme des pulsions<sup>10</sup>.

Ces explications ne nous semblent pourtant pas suffisantes pour saisir la "spécificité" de la musique durassienne. Puisque l'écriture en creuse surtout le côté métaphorique, il serait utile d'approfondir davantage le sens symbolique que Duras attribue à la musique.

L'abandon exercé au degré maximal—«l'évanouissement» dans le cas d'Anne—donne au sujet un «sentiment océanique». La musique rencontre ici un symbole cher à Duras : la mer. Le rapprochement est particulièrement probant dans *Moderato*, où pendant la leçon s'entendent alternativement la sonatine et le bruit de la mer. Si la musique se définit comme un appel à la transgression, la mer constitue une topologie du désir dans laquelle tout sera investi. Or, la mer durassienne est dotée d'une originalité qui attire notre attention : elle ne représente nullement l'immensité calme et reposante qui inspire la quiétude originelle et la protection confiante. Au contraire, elle est la source de la peur et de la menace. L'écrivain explique dans un entretien l'origine de cette impression.

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, j'ai pensé à ça tout à l'heure. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau.

(*Les Lieux de Marguerite Duras*, p.84)

Selon Rosolato, «le sentiment océanique» est aussi caractérisé par le débordement de sentiment. On peut supposer que l'excès émotif suscité par la musique provoque chez l'écrivain autant le déplaisir que le plaisir, puisque le débordement s'associe au niveau psychique à «l'envahissement», qui inspire à Duras spécialement la «peur». Par l'analogie avec la mer, la musique serait alors susceptible de provoquer le sentiment fort. On sait que c'est justement ce qui arrive à Duras lors de l'audition musicale.

Et la musique m'épouvante aussi. [...] La musique, ça me...enfin, ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune [...] Maintenant, ça m'est difficile d'en entendre sans être...enfin...bouleversée. (Ibid., p.30)

## ii) la symbolique de la musique : mise en scène illusoire de l'accouchement

Quoique par des voies différentes—pour Rosolato par la quiétude originelle, pour Duras par le souvenir traumatisant de la «concession»—, ce côté «océanique» rejoint le symbole de la mère. Du point de vue psychanalytique, l'élément maternel, loin d'être secondaire, se met au cœur de la conception artistique : l'expérience sonore, activée par "le versant nostalgique", cherche au plus loin possible l'origine du sujet pour arriver, selon A. Michel, à la perception «antérieure du silence intégral intra-utérin». A ce titre, «la Musique serait une mère retrouvée, pas forcément personnelle, mais du moins conçue comme "un enveloppement d'oubli et de paix", sur le modèle de la vie prénatale»<sup>11</sup>). En ce qui concerne la musique durassienne, nous savons déjà la place prépondérante qu'occupe la figure maternelle. Dans *Moderato*, on voit celle-ci se cristalliser en une image de la femme enceinte.

— Vous avez beaucoup de mal, Madame Desbaresdes, avec cet enfant, dit-elle [=Mademoiselle Giraud], c'est moi qui vous le dis.

— C'est déjà fait, il me dévore.

Anne Desbaresdes baissa la tête, ses yeux se refermèrent dans le douloureux sourire d'un enfantement sans fin.

(*Moderato*, p.13)

Il est évident qu'Anne n'arrive pas encore à se détacher psychologiquement de son enfant qui la «dévore». Ici, l'expression n'est ni innocente ni sans ambiguïté : l'acte de «dévorer», souvent évoqué dans l'œuvre, se ramène constamment à son image archétypale qui est la dévoration du ventre matrice par l'enfant. Si Anne confond le cri qui interrompt la musique avec celui de l'accouchement, c'est parce que la musique qui le précède permet à Anne de reconstituer l'état "intra-utérin", c'est-à-dire l'état fusionnel auquel la mère rêve

de régresser.

Cet état de la grossesse se compose de deux instances opposées : la fusion (la vie prénatale) et la séparation (l'accouchement). Dans le roman, le revivrement symbolique de l'«enfantement» basé sur cette opposition est à son tour encadré par deux éléments presque opposés : le son musical et le cri. Cette double opposition qui charpente la scène nous semble correspondre parfaitement à la structure musicale, qui est elle-même basée sur une double opposition : premièrement, l'opposition structurelle, puisque la musique doit sa présence à son élément antagoniste, c'est-à-dire le silence ; deuxièmement, l'opposition intrinsèque, puisque, calqué sur le dynamisme pulsionnel, le son musical s'appuie sur les deux pulsions contraires, c'est-à-dire la pulsion de vie et celle de mort. Entre la description musicale de *Moderato* et la structure de la musique en général s'observe ainsi une analogie qui ne reste pas en apparence, et qui nous permet donc de continuer un rapprochement entre *Moderato* et l'explication psychanalytique autour du problématique de l'audition.

L'écoute symbolique transforme la musique en lieu de l'entrelacement des pulsions dont les deux, détachées du reste, forment deux pôles : la pulsion de vie et celle de mort. Il est vrai que la scène musicale de *Moderato* est symboliquement articulée par l'opposition entre la fusion et la séparation et non pas par celle entre la vie et la mort. Mais nous pensons que celle-là peut être remplacée par celle-ci dans la mesure où la musique est «une métaphore de la pulsion» et que les pulsions, souvent dissimulées, n'apparaissent pas immédiatement comme telles. S'y ajoutent deux autres raisons : comme l'a suggéré A. Michel, l'articulation *avant* et *après* la vie prénatale (qui correspondrait chez Duras à celle de la fusion et de la séparation) peut être symbolisée par le passage de la mort à la vie ; dans le roman, le cri de l'accouchement est rappelé par celui de l'agonie de la femme assassinée. Cette substitution, nullement «fausse» comme le prétend J. Kauffmann, montre on ne peut mieux le sens symbolique du cri<sup>12)</sup>.

Précisons un point : dans l'écoute symbolique, le sentiment

contradictoire qu'éprouve parfois le sujet—pour Anne, le plaisir extatique et la douleur—ne représente pas la lutte entre le Moi et le monde extérieur : il vient du dynamisme avivé par le conflit entre les deux pulsions opposées que nous avons déjà évoquées.

La contradiction est donc intrinsèque à la «subjectivité abstraite». L'appréciation musicale fonctionne ainsi selon deux pôles Amour/Haine (Mort) pour «atteindre et concentrer le *plaisir* ou le *déplaisir* et, ceci est important, *l'un en fonction de l'autre*, l'un renvoyant à l'autre»<sup>13</sup>). Le sujet ne se fixe jamais entièrement ni sur l'un ni sur l'autre. Ce qui importe dans l'audition, c'est l'«oscillation», le va-et-vient du mouvement pulsionnel entre ses deux extrémités. Tout se passe donc dans le clivage : tous les jugements inexplicables et contradictoires appartiennent à ce dynamisme, vers lequel convergent tous les sentiments de la vie—l'amour comme la haine—métamorphosés. Or, dans ce système, ces pulsions polaires n'ont pas une place symétrique. Rosolato signale l'antériorité de la haine par rapport à l'amour : il y a donc «une prise de considération de la haine au cœur de la musique, sans laquelle une conception idyllique et béate prévaut, qui refoule le pôle dynamique “négatif” de tout conflit»<sup>14</sup>). C'est cette condition dissymétrique dans la symétrie qui assure la vertu cathartique de la musique.

Ce mouvement de l'oscillation se retrouve dans la scène musicale de *Moderato*, qui est ponctuée de manière extrêmement subtile par l'alternance de deux thèmes opposés à peine perceptibles.

Elle [=Anne] écoutait la sonatine. [...] Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...]

La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de l'amour. Les portes de l'enfer se refermèrent. [...]

Le jeu se ralentit et se punctua, l'enfant se laissa prendre à son miel. De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. [...]

A mesure qu'elle [= la sonatine] s'échafaudait, sensiblement la

lumière du jour diminua. [...] Dans dix minutes, en effet, s'évanouirait tout à fait de l'instant toute couleur du jour. L'enfant termina sa tâche pour la troisième fois. (Moderato, pp.54-55)

La description est rythmée par le va-et-vient entre l'évacuation («s'en évanouir», «s'évanouirait») et le remplissage («s'abattit», «coula», «submergea»), qui se termine par l'image de l'agonie (la fin du jour se superposant à celle de l'exécution par l'enfant). Comme le ressac, la musique invite Anne à une oscillation entre la plénitude et le vide, dont chaque point extrême, on peut l'imaginer, rejoint l'image de la fusion (la pulsion de vie) et celle de la séparation (la pulsion de mort). Or le texte qualifie d'«enfantement» la scène musicale qui comporte le mouvement ensemble de ce va-et-vient. Cela permet de supposer que l'«accouchement» symbolique ne prend son sens qu'*entre* les deux modes. Dans l'audition, Anne *est remplie ou vidée* par la musique. C'est une interprétation au premier degré. Mais on peut aussi transporter ce rapport entre le sujet et l'objet d'amour dans un autre contexte : d'ordre imaginaire, Anne *est remplie ou vidée par* l'enfant. La musique déploie ici pleinement sa fonction symbolique : elle met en scène l'«accouchement» imaginaire maintenu par les deux modes opposés.

Il est vrai que la contradiction est dépassée par la différence et la tension. Mais cette annulation de l'antinomie est résolue en sorte qu'elle laisse le sujet en suspens. La scène de *Moderato* est doublement marquée par cette suspension : d'ordre symbolique, Anne est arrêtée entre les deux axes de l'acte ultime sans jamais pouvoir atteindre ni la parfaite cohésion avec son objet d'amour ni sa parfaite séparation : elle est pour ainsi dire *toujours au cours* du processus, dans l'«enfantement sans fin». La suspension apparaît aussi au niveau de l'écoute : Anne oscille entre le plaisir et le déplaisir, elle est déchirée entre les deux sentiments.

Ce n'est pas uniquement le «suspens» qui rend l'enfantement «sans fin». Si la plénitude comme le vide inclus dans un seul mouvement créent un perpétuel rêve, c'est parce que le temps musical est régi par la répétition<sup>15</sup>). La condamnation à l'amour que la musique fait subir à Anne jusqu'à l'«enfer» est probablement due à l'excès

quantitatif d'émotion qu'elle provoque, mais aussi à ses répétitions.



Il nous reste peut-être à méditer la remarque de Pautrot concernant une caractéristique de la musique durassienne, à savoir l'absence d'un côté libérateur. Le «manque total» du versant jubilatoire au profit du versant nostalgique enlève de la musique sa fonction de dépassement, d'oubli et de sublimation. Du point de vue auditif, cette absence correspondrait à celle de l'«écoute technique» basée sur l'intellect. Le manque serait alors expliqué par la présence écrasante de l'enfant qui l'aveugle et l'enferme dans son amour maternel : le musicien «têtu» conduit sa mère non pas à la délivrance ou la sublimation, mais à la «condamnation». Ainsi la musique durassienne sert de boucle au circuit d'amour qui enferme à jamais la mère et l'enfant dans un rêve fusionnel.

Mais si ce circuit béat est bouclé, pourquoi la musique ne procure-t-elle pas à Anne uniquement le bonheur? Cela tiendrait à la nature précaire inhérente à la musique : son éternité est éphémère comme l'est toute œuvre du temps. Avec la phrase inachevée «la musique, mon amour...», Anne saisit, nous semble-t-il, l'équivalence possible entre l'amour et la musique, et reconnaît sa propre existence dans une fusion illusoire qui est en réalité un exercice de déchirement.

## Notes

- 1) Marguerite Duras, *Moderato Cantabile* (abrég. *Moderato*), Les Editions de Minuit, 1958. Le numéro de pages renvoie à la coll. "double". On peut penser que la scène musicale du roman est inspirée par un fait autobiographique. Cf. Aliette Armel, "Le jeu autobiographique", in *Magazine littéraire*, n° 278 (juin 1990), p.30 : «[A] Pierre Dumayet elle[=Duras] donnait [...] l'origine de la scène première de *Moderato Cantabile*, évoquant les leçons de piano qu'elle imposait à son fils.»
- 2) Cf. André Michel, *Psychanalyse de la Musique*, PUF, 1951, rééd. 1984, pp.27-28.

- 3) Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985, p.172. Ce point de vue comprendrait une hypothèse répandue, selon laquelle le fœtus entend le bruit extérieur dans le ventre matrice.
- 4) Jean-Louis Pautrot, *La musique oubliée*, Droz, 1994, p.193.
- 5) *Ibid.*, p.221.
- 6) Nous pensons plus particulièrement à Anne Desbaresdes, à Isabelle Granger, à Anne-Marie Stretter ou encore au Vice-consul. Ce sont des personnages qui ne pratiquent plus la musique, et dont la personnalité est pourtant marquée (parfois traumatisée) par la séparation d'avec celle-ci.
- 7) Henri Micciollo, «*Moderato Cantabile*» de Marguerite Duras, Hachette, 1978/1979, p.52.
- 8) Jean-Louis Pautrot, *op.cit.*, p.207.
- 9) Guy Rosolato, "L'écoute musicale comme méditation", in *Psychanalyse et musique*, J. et A. Caïn et al., «Les Belles Lettres», 1982, pp.139-151.
- 10) Guy Rosolato, "La haine de la musique", in *Psychanalyse et musique*, J. et A. Caïn et al., «Les Belles Lettres», 1982, pp.153-176.
- 11) André Michel, *op.cit.*, pp.27-28.
- 12) Judith Kauffmann, "Musique et matière romanesque dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras", in *Etudes littéraires*, vol.1, avril 1982, p.103. En ce qui concerne le cri, chez Duras le cri de la naissance et celui de la mort (l'agonie) coïncident parfaitement. Voir surtout Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, p.23.
- 13) Guy Rosolato, *op.cit.*, p.163.
- 14) Guy Rosolato, *op.cit.*, p.167.
- 15) Cf. Guy Rosolato, "Répétitions", in *Musique en jeu*, n°9, 1972, pp.33-44.

(大学院後期課程学生)