



# La voix, la chanson, la musique et le silence dans quelques œuvres de Marguerite Duras (Marguerite Donnadieu, dite Marguerite Duras [1914-1996])<sup>1</sup>

COMMUNICATION DE DANIELLE BAJOMÉE  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 DÉCEMBRE 2024

Il est malaisé de pénétrer les grandes constantes de cet amas considérable d'écrits signés d'elle (une soixantaine de textes romanesques – série commencée en 1943 avec *Les Impudents* et clôturée en 1995, un an avant son décès, avec *C'est tout* –, de théâtre ou de « réflexion », auxquels il faut ajouter 19 réalisations filmiques, les préfaces, etc.), il me faut donc choisir et surtout généraliser sans trop de nuances. Je rappelle rapidement que Duras fut l'épouse de Robert Antelme, l'auteur de *L'Espèce humaine*, la compagne du philosophe Dionys Mascolo et l'amie de Maurice Blanchot, d'Edgar Morin, d'Elio Vittorini... Que ses œuvres ont été analysées par Blanchot, Michel de Certeau et Jacques Lacan, entre autres.

Mon propos aujourd'hui : observer la musicalité qui habite l'œuvre de Duras, son importance phénoménale.

La voix est évidemment l'éprouvé le plus archaïque de notre histoire d'humain, puisque c'est le premier objet lié à l'altérité que nous percevons *in utero*<sup>2</sup>. Elle fait entendre, dans sa matérialité, le souffle et le son. Proche du pulsionnel, elle joue entre émotion-sensation et sens, entre intériorité et extériorité. Je la définirais comme *un*

---

<sup>1</sup> L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : [https://www.youtube.com/watch?v=qAtSV\\_JQ9N8](https://www.youtube.com/watch?v=qAtSV_JQ9N8)

<sup>2</sup> Cf. Denis VASSE, *L'Ombilic et la voix*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1974.

*entre-deux* du texte et du corps<sup>3</sup>, là où Duras lui confère une toute-puissance : « La voix c'est plus que la présence du corps. C'est autant que le visage, que le regard, le sourire<sup>4</sup>. » Aussi écrira-t-elle ce qu'elle nomme « le livre des voix » : *Le Navire Night*, un texte qui relate la relation qui se noue entre deux personnes au téléphone. Lui est un employé d'un service téléphonique qui répond à la détresse, elle est une jeune fille gravement malade. Ils vont, dans la nuit, parler de leur désir l'un pour l'autre, jusqu'à la folie et jusqu'à ce que l'envoi par la jeune fille de photographies arrête cet amour. La narratrice omnisciente déclare alors : « l'histoire s'arrête avec les photographies. » Car Duras aime séparer les voix de leur *source physique* (au magnétophone, au téléphone) : dans *India Song*, par exemple, elle enregistre préalablement les répliques des acteurs pour les faire jouer ensuite, bouches closes, tandis qu'ils s'écoutent parler depuis un magnétophone.

Elle a elle-même beaucoup pratiqué les lectures radiophoniques de ses œuvres et a découvert le pouvoir acousmatique des *voix off* qu'elle utilisera pour ses films et documentaires (*Césarée, Les Mains négatives*). Dans un entretien fameux avec Jean-Luc Godard qui lui dit n'aimer pas trop les textes à l'écran, elle rétorque : « J'ai besoin de deux choses, sur l'écran, qui ne gênent pas ce que j'appellerais "l'amplitude de la parole". En général, je trouve que toutes les images, ou presque, gênent le texte. Elles empêchent le texte d'être *entendu*. Et ce que je veux, c'est quelque chose qui laisse passer le texte. Tout mon problème, c'est ça<sup>5</sup>. » Elle utilisera, dans le film *India Song*, des voix plurielles, des voix sans corps, pour raconter la mémoire d'une histoire qu'elles n'ont pas vécue, car elles sont extérieures au récit, et se comportent comme des récitants.

Jean-Marc Turine, grand ami de l'écrivain, produira pour Arte et pour l'INA des coffrets d'interviews (de prostituées, d'assassin, de nonne, d'enfant, etc.) de Duras intitulés *Le Ravissement de la parole*, tandis que tous ses interviewers ne cessent de souligner la singularité de son timbre, la spécificité de son rythme, la texture et la qualité de sa voix. Car Duras est une voix reconnaissable entre toutes. Une voix qui joue sur des pauses inhabituelles dans le débit ordinaire : ici, temps de parole et de silence se recourent. Et les silences ponctuent l'importance de ce qui a été dit juste avant eux.

Duras aime les voix, elle aime les décrire : ainsi écrit-elle à propos de Delphine Seyrig :

---

<sup>3</sup> « Le "grain" [de la voix], c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute » (Roland BARTHES, « Le grain de la voix » [1972], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 243).

<sup>4</sup> Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 142.

<sup>5</sup> Entretien Marguerite Duras – Jean-Luc Godard, dans l'émission *Océaniques*, par Jean-Daniel Verhaeghe, FR 3, 28 décembre 1987. C'est moi qui souligne.

[...] Elle parle comme quelqu'un qui vient d'apprendre le français mais qui n'en aurait aucune habitude et qui en éprouverait un plaisir extrême, physique, à le parler. On dirait qu'elle vient de finir de manger un fruit, que sa bouche en est encore tout humectée et que c'est dans cette fraîcheur, douce, aigre, verte, estivale que les mots se forment, et les phrases, et les discours, et qu'ils nous arrivent dans un rajeunissement unique. Et l'anglais, me dit-on, elle le parle de la même façon, inimitable. Pour ma part, j'aurais pu l'engager sur sa seule voix au téléphone, sans la voir. [...] avant qu'ils soient distribués, «j'entends» tous mes textes lus par Delphine<sup>6</sup>.

Ou encore à propos de la cantatrice Leontyne Price :

Elle est belle [...] d'une peau admirablement sombre [...] Elle n'est pas grosse, elle est plantureuse. Sa chair est légère et rappelle le tendre gonflement des chairs d'enfants. Dès qu'elle ouvre la bouche, dès qu'elle *parle*, on se dit qu'il a fallu cette chair *autour* de la voix, pour la nourrir comme une bonne terre généreuse, afin qu'elle prenne cette profondeur, ce velours merveilleux<sup>7</sup>.

Il va de soi qu'elle choisit ses comédiens de théâtre et de cinéma en fonction surtout de leur voix : Bulle Ogier, Sami Frey, Gérard Depardieu, Madeleine Renaud et, évidemment, Delphine Seyrig et Michaël Lonsdale.

Dans ses œuvres plus romanesques, cette fois, elle opère une curieuse distribution de la parole qui fait songer au théâtre ou à un oratorio, paroles souvent introduites par « Il dit », « Elle dit »... Sorte de tic qui met en évidence l'énonciation comme acte, au même titre que n'importe quelle action qui pourrait nous être narrée conventionnellement : « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule. Elle ne dit pas avec quoi. Il dit : vous m'avez suivi jusqu'ici comme vous auriez suivi n'importe qui. Elle répond qu'elle ne peut pas savoir, qu'elle n'a encore jamais suivi personne dans une chambre<sup>8</sup>. »

On constate que plus on avance dans le temps, plus l'oralité est marquée. L'œuvre de fiction se muant en œuvre de *diction*. Il y a, certes, inclusion très forte de dialogues, mais il y a aussi mise en scène continuelle, par Duras, de sa position de conteuse, de récitante, de parleuse omnisciente. Les livres s'offrent alors comme espaces du

---

<sup>6</sup> Marguerite DURAS, « Delphine Seyrig, inconnue célèbre », dans *Vogue*, 1969, repris dans *Outside*, Paris, P.O.L., 1984, p. 206-207.

<sup>7</sup> Marguerite DURAS, « Leontyne Price », dans *Vogue*, 1968, repris dans *Outside*, p. 225.

<sup>8</sup> Marguerite DURAS, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 48-49.

phatique, de la profération, de la présence parlante. Duras vit les choses – et les fait vivre – à l'état de discours, accentuant *le primat de la parole* (associée parfois à une posture « visionnaire ») par des interventions d'auteur et par l'utilisation de déictiques. Certains textes se font lyriques et narratifs à la fois, jouant stylistiquement sur l'incantation, l'anaphore : « Ils marchent le long des pluies et des territoires ensoleillés, ils marchent [...] Je les vois bien. Je vois le gris des yeux de l'enfant remplis des cristaux du regard, leur brillance humide, leur chair, je vois le gris profond et uni de la mer, je vois la forme de leur corps, les espaces de la pluie tombante et les espaces encrés de la pluie à venir<sup>9</sup>. »

\*

L'incantation nous introduit bien évidemment à la musique. Celle-ci a toujours occupé une place considérable dans les propos et dans les œuvres littéraires, filmiques ou théâtrales de Duras.

Il faut ajouter, pour saisir l'importance du sonore dans les textes, la très grande abondance des termes « chant » et « chanson », non totalement synonymes, mais qui renvoient tous deux à une mélodie accompagnée de paroles et portée par la voix humaine. Le chant semble appartenir au registre du mythologique (le chant de la mendicante de Savannakhet) ou du sacré, lorsqu'il est question, par exemple, de la cérémonie funèbre qui entoure la mort du jeune aviateur anglais dont Duras, âgée, visite la tombe en Normandie et imagine qu'il est le dernier mort de la Seconde Guerre mondiale : « [...] Vauville est devenu une sorte de fête funèbre autour de l'adoration de l'enfant. Une fête libre de pleurs et de chants d'amour<sup>10</sup>. » « Comme avant, dans le temps ancien, comme on l'aurait fait avant, ils l'ont veillé avec des bougies, des prières, des chants, des pleurs, des fleurs<sup>11</sup>. »

Ce chant sacré, on le trouve chez Marguerite Duras, dans les lamentations funéraires, mais c'est dans son théâtre et son cinéma que Duras le réintroduit en restaurant *le récitatif*, renouant ainsi avec une forme de célébration proférée. La parole théâtrale conjuguera dès lors atonie et puissance, la résonance du mot ouvrant l'accès à un langage étrange. Ses préférences vont à la messe, aux psaumes, à un « certain Stravinski », à « tout Racine » :

---

<sup>9</sup> Marguerite DURAS, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 93.

<sup>10</sup> Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 87.

<sup>11</sup> *Écrire*, p. 72.

Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. [...] on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des Passions selon Saint-Jean et Saint-Matthieu et dans un certain travail de Stravinski *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons des chants sonores créés pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante<sup>12</sup>.

On se souviendra du récitatif, bien éloigné de la parole courante, du début d'*Hiroshima mon amour*, lorsque Riva tient un langage poétique sur les images documentaires de Resnais.

Quant au terme « chanson », plus profane, il est souvent utilisé abstraitement, mais il arrive aussi que les titres des mélodies soient évoqués. Des fragments de chansons sont intégrés parfois dans le récit : ils font entrer en résonance un « récit musical » avec une situation donnée (comme écho ou comme correspondance) ou la font jouer en interaction (ou par substitution) avec les monologues ou les dialogues qui vampirisent les termes de chansons connues : « Ils n'ont plus parlé pendant longtemps. Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche un rossignol avait chanté et que jamais, jamais elle ne l'oublierait<sup>13</sup>. » Cette ritournelle folklo-enfantine sera reprise dans *L'Amant de la Chine du Nord*, *La Pluie d'été* et *La Mort du jeune aviateur anglais*, notamment.

La chanson est habituellement employée comme référence partagée par tous : le psychanalyste Stéphane Hirschi affirme que « malgré sa concision, [la chanson] est l'art de faire résonner le plus longtemps possible un air dans la mémoire collective ». Qu'elle est un phénomène temporel particulier, puisqu'elle a le pouvoir de ressusciter sans fin le souvenir contenu en elle – ou par elle réinventé. Dans *Savannah Bay*, la chanson de Piaf *Les Mots d'amour* (« c'est fou c'que j'peux t'aimer »), que fait entendre à maintes reprises la jeune fille à Madeleine, se voudrait agent d'une remémoration devenue presque impossible :

Jeune femme : Vous reconnaissez cette chanson ?

Madeleine : C'est-à-dire... un peu...

Jeune femme : Je vais la chanter et vous, vous répéterez les paroles. [...]

---

<sup>12</sup> Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, p. 14-15.

<sup>13</sup> *L'Été 80*, p. 86.

Jeune femme : C'est fou c'que j'peux t'aimer... La la la la... mon amour, mon amour...

*Didascalie : Madeleine acquiesce au chant. [...] Le chant se termine. Madeleine est comme hantée par une mémoire lézardée à partir du chant [...] Madeleine reste dans cette sorte d'égarement provoqué par la chanson<sup>14</sup>.*

L'interpénétration du récit musical et des dialogues est ici exceptionnelle, unique dans l'œuvre de Duras. La chanson devient ainsi lieu de fixation du souvenir – ou du souvenir d'émotions éprouvées : quand elle est connue, elle porte un message universel, mais est « chargée » bien différemment pour chacun. On connaît la passion de Duras pour *Capri, c'est fini* d'Hervé Vilard. À quoi réfère-t-elle ? Un commentaire dans *Yann Andréa Steiner* semble indiquer la puissance qu'ont sur son esprit certains mots pauvres liés à cette musique « facile »... Duras parle souvent de cette chanson et la commente dans un de ses livres : « Après le départ des colonies d'enfants. Sur toute l'étendue des sables, tout à coup, ça hurle que Capri c'est fini. Que *c'était la ville de notre premier amour* mais que maintenant c'est fini. FINI. Que c'est terrible tout à coup. Terrible. Chaque fois à pleurer, à fuir, à mourir parce que *Capri* a tourné avec la terre, vers l'oubli de l'amour<sup>15</sup>. »

Ainsi, *Ramona* et *Nuits de Chine*, chansons rétro des années 1920, interviennent comme des obsessions musicales dans *Un barrage contre le Pacifique*, tout comme *Blue Moon* dans *La Femme du Gange*, notamment. Chantée par Carlos Gardel, Tino Rossi, etc., *Ramona* est une mélodie entendue dans l'adolescence grâce au pick-up d'un des Français amis de la mère :

Jamais Joseph ni Suzanne n'en chantaient les paroles. Ils en fredonnaient l'air. Pour eux c'était ce qu'ils avaient entendu de plus beau et de plus éloquent. [...] L'air coulait, doux comme du miel. M. Jo prétendait que *Ramona* ne se chantait plus à Paris depuis des années déjà, mais peu leur importait. [...] Lorsqu'ils partiraient ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu'ils siffleraient. C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. Ce qu'ils attendaient c'était de rejoindre cet air né du vertige des villes pour lequel il était fait, où il se chantait, des villes croulantes, fabuleuses, pleines d'amour<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Marguerite DURAS, *Savannah Bay*, Paris, Minuit, 1982, p. 12 et 19.

<sup>15</sup> Marguerite DURAS, *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992, p. 67.

<sup>16</sup> Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1950, p. 85-86.

*Blue Moon* est cet air qui accompagne la souffrance de Lol V. Stein lorsque son fiancé est saisi de passion pour une autre femme. Cet « hymne de sa mise à mort », comme dit Duras, est, là aussi, une des mélodies obsessionnelles de l'œuvre. À Xavière Gauthier qui lui parle du passé en général, celui de « notre culture occidentale », Duras rétorque : « Il y a une chose étrange, cet air *Blue Moon*, ça traverse le cœur des gens, même de ceux qui ne l'ont jamais entendu avant. Le passé, ça commence très jeune<sup>17</sup>. »

Livres et films sont bruisants de chansons, de rires et de larmes... la petite tonduie de Nevers entendra à deux reprises au moins cet air martial aux paroles d'une barbarie d'un autre temps : « On chante *La Marseillaise* dans toute la ville. Le jour tombe. Mon amour mort est un ennemi de la France<sup>18</sup>. »

Le juke-box du café sur le fleuve dans *Hiroshima* déverse curieusement un air de musette (composé par Georges Delerue), celui du bistrot d'*Une aussi longue absence*, quelques extraits de bel canto et une valse chantée par Cora Vaucaire, *Trois petites notes de musique*. Les protagonistes disent aimer les cafés bruyants, ainsi que l'avoue la petite bonne du *Square* : « Parlez-moi encore des cafés pleins de monde où l'on fait de la musique, Monsieur. » Aiment se rencontrer dans des lieux publics où règnent les bruits divers : dans *Moderato cantabile*, la patronne du bar allume sans cesse la radio, de peur du silence. Livres et films évoquent sans cesse tout un univers baigné de musique (*Quand le lilas refleurira*, dans *L'Après-midi de M. Andesmas*, le vice-consul chantonnant *Indiana's Song*, etc.) et désignent, du même coup, des époques, les lieux d'émission du son devenant des points de repère fixes dans le fil du temps : radio, phono, pick-up, juke-box se muent en indices chrono- et sociologiques.

Il est inutile sans doute de rappeler ici l'extraordinaire puissance des scènes de danse ou de bal dans l'œuvre, le film *India Song* s'articulant presque exclusivement sur un bal à l'ambassade de France à Calcutta dans les années d'avant-guerre. *La Princesse de Clèves* et le bal à la Vaubyessard de *Madame Bovary* ne sont pas loin, pas plus sans doute que les fabuleuses scènes de bal des contes populaires et celles des superproductions hollywoodiennes des années 1940-1950. « Ils dansent. Ils se rapprochent dans la danse jusqu'à ne faire qu'un [...] Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles<sup>19</sup>. »

Les danses évoquées situent l'histoire que le récit raconte à une époque passée, dans des lieux imaginaires (S. Thala) ou liés au temps colonial, celui de l'enfance de Duras, en Indochine. Il arrive que, dans la danse, comme dans une mise en abyme, la

---

<sup>17</sup> Marguerite DURAS et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 231.

<sup>18</sup> Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1960, p. 97.

<sup>19</sup> Marguerite DURAS, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973, p. 20.

musique soit encore objet de conversation : Anne-Marie Stretter parle, ainsi, des pianos qui « se désaccordent en une nuit » à cause de l'humidité.

C'est d'ailleurs à partir de ce film-texte-théâtre qu'est *India Song* que Duras associera durablement à ses images le musicien argentin Carlos d'Alessio. Celui-ci composera les rumbas, les valse et tangos de ce film, celles de *Son nom de Venise...*, un air de flûte indienne pour *Vera Baxter* (1977), des mélodies pour le film *Le Navire Night* (1979), pour l'adaptation au théâtre de *La Bête dans la jungle*. Ce qui retient Duras dans cette collaboration est la capacité qu'a d'Alessio d'inventer ou de réinventer un « passé musical ». Dans un entretien avec Dominique Noguez, le compositeur dira, à propos des musiques d'*India Song* :

[...] pour moi, ce bal à Calcutta était l'équivalent des bals que j'ai vécus dans les années quarante en Argentine [...]. On a fait un bal. Et en pensant que c'était un bal de l'époque. [...] À cette époque, les orchestres avaient un répertoire qui était un résidu de vieilles chansons. Alors, dans les années quarante, dans les bals où j'allais, il y avait des valse des années dix, il y avait des fox-trots des années vingt, trente, il y avait des slows des années trente<sup>20</sup>...

Duras ajoutera : « [...] j'ai fait les images et les paroles *en raison du blanc que je lui laissais pour sa musique à lui* [...] »<sup>21</sup>, estimant que la musique n'avait jamais été utilisée comme elle le fait au cinéma, puisqu'elle lui confère une place essentielle aussi importante que les dialogues entre les protagonistes.

En effet, on distingue, au cinéma, la « musique de fosse », c'est-à-dire la musique d'ambiance que l'on entend dans un film et qui signale, par exemple, un baiser, une péripétie ; bref, une musique que les protagonistes n'entendent pas (la musique de Giovanni Fusco au début d'*Hiroshima*, par exemple), et « la musique d'écran », celle que les personnages jouent ou entendent. Si la musique est évoquée comme thème, motif ou participant à l'intrigue des écrits, elle est évidemment rendue *audible* dans les films, et ce, de façon extrêmement puissante, comme si elle était un protagoniste, au point que Jean Mascolo, le fils de l'auteur, osera lui dire, un jour de mauvaise humeur : « *India Song* sans la musique, c'est nul. »

Si l'on considère le rapport de Duras à la musique classique, cette fois, il nous faut rappeler que Duras aimait le piano au point de déclarer qu'elle aurait voulu être pianiste (« Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit

---

<sup>20</sup> Marguerite DURAS, *La Couleur des mots*, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 90.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 262. C'est moi qui souligne.

de livres. Mais je n'en suis pas sûre ») et que celui-ci, on le sait, occupe un axe important dans sa mythologie, à commencer par la fable de sa mère accompagnant des films muets au piano (cf. *L'Eden Cinéma*), définissant Anne-Marie Stretter comme une pianiste de renom, faisant jouer Riva et, bien entendu, mettant en scène des enfants à l'étude dans *Nathalie Granger*, comme dans *Moderato cantabile*, où le garçonnet apprend la sonatine de Diabelli. La quatorzième variation de Beethoven sur un thème de Diabelli est utilisée abondamment dans *Des journées entières dans les arbres* (1977) et *Le Camion* (1977), tandis que *L'Art de la fugue* s'entend dans *Nathalie Granger* (72) et *Détruire, dit-elle*.

Dans le film *Une aussi longue absence*, le clochard amnésique chante, au début du film, la *Tosca*, puis un air du *Barbier de Séville*, tandis que Thérèse, la patronne du café, italienne, lui fera écouter plus tard du Puccini et alimentera son juke-box en bel canto, espérant réveiller des souvenirs chez cet homme qui en semble dépourvu.

Dans le numéro de *L'Herne* consacré à Duras, le violoncelliste Ami Flammer sera un peu sévère – ou gentiment ironique – en affirmant qu'elle était fascinée par la musique, qu'« elle en parlait énormément, mais elle ne la connaissait pas ». Il ajoute pourtant : « Mais elle avait une oreille. Un sens du son. De la qualité des sons. De la beauté des sons. De l'accointance entre un son et un texte, un son et une ambiance. Elle avait une écoute. Quand je jouais devant elle, je sentais une oreille, un instinct, une intuition [...] Une sensibilité tout simplement<sup>22</sup>. »

Est-ce en pensant « musique » ou « musique classique » qu'elle déclarera à Michel Field : « J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence<sup>23</sup> » ?

Elle affirmera, dans une réflexion qui se veut un peu visionnaire : « Je pense qu'il y a dans la musique un accomplissement, un temps que nous ne pouvons pas actuellement recevoir. Il y a une sorte d'annonciation dans la musique d'un temps à venir où on pourra l'entendre [...] Elle ne fera plus peur à un moment donné. Pour le moment, elle fait peur, comme le futur fait peur<sup>24</sup>. »

\*

Il peut paraître paradoxal qu'une œuvre aussi pléthorique, à ce point gouvernée par le primat du dire, puisse se lire à l'aune des blancs du discours et des mots insuffisants. Pourtant, bien des personnages sont ici parfois frappés de mutisme, passager ou non,

---

<sup>22</sup> Ami FLAMMER, « Elle était musicienne », dans *L'Herne Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 289-290.

<sup>23</sup> Marguerite DURAS, chez Michel Field, émission *Le Cercle de Minuit*, France 2, 14 octobre 1993.

<sup>24</sup> Marguerite DURAS et Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 29.

ou restent en deçà de ce que l'on attendrait d'un discours continu et explicite. Toute une raréfaction, un rejet du verbiage et du verbal apparaissent dès *Moderato cantabile* pour culminer dans *La Maladie de la mort* et les livres qui suivront.

Le silence qui ne se comprend habituellement que dans un contexte linguistique ou sonore apparaît, en effet, dans l'univers diégétique de l'écrivain, comme un thème privilégié et massif, qu'il soit énoncé ou évoqué... Il s'agit d'écrire, de faire entendre le silence, de faire taire le langage :

Le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant<sup>25</sup>.

Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit<sup>26</sup>.

Duras revendique, on le sait, dans ses fictions comme dans ses déclarations, la force de la communication non médiatisée, et ce, aux pôles extrêmes du champ lexical de la parole : le silence ou le cri sont revendiqués comme puissances phatiques. Le silence est mis en scène dans l'intrigue (les personnages s'enferment dans le mutisme quelle qu'en soit la raison<sup>27</sup>) ou constamment nommé par une narration omnisciente, comme une obsession : dans *Moderato cantabile*, par exemple, nous trouvons ainsi 28 fois le mot « cri », 12 fois le mot « silence ». Il en ira de même dans son théâtre, où les didascalies imposent souvent aux acteurs des pauses, des « blancs », des interruptions dans le débit habituel<sup>28</sup>. Duras ira jusqu'à « imager » l'anéantissement de la parole : « La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol<sup>29</sup>. »

Le silence est aussi fantasmé comme archaïque, occupant les premiers temps du monde, au sens cosmique et au sens psychologique : « L'écroulement silencieux du monde aurait commencé ce jour-là [...] un point de non-retour aurait été atteint dans le premier silence de la terre. [...] Et puis un jour, il n'y aura rien à écrire, rien à lire, il n'y aura plus que l'intraduisible de la vie de ce mort si jeune, jeune à hurler<sup>30</sup>. »

---

<sup>25</sup> Marguerite DURAS, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 15.

<sup>26</sup> *Écrire*, p. 34.

<sup>27</sup> « Le silence [...] contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre », Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 68. Conception blanchotienne du silence que l'on retrouve aussi chez Jean-Pierre ORBAN, « Provocation du silence », revue *Diacritik* (en ligne), 24 juin 2020 : « Ce silence qui, de ne pas parler, dit. »

<sup>28</sup> Gérard Depardieu : « Duras, c'est un poète, un poète du silence », dans l'émission de Frédéric Mitterrand, *Jour de Fred*, France Inter, 12 septembre 2013. Quelques exemples dans le texte dialogué *Roma*, repris dans *Écrire* : « Silence. Elle le regarde », p. 104 ; « Silence. Elle reprend : [...] », p. 107 ; « Silence. Elle dit à voix basse : [...] », p. 108 ; « Temps. Silence », p. 110 ; « Silence. Regards différés. Temps. Ils se taisent », p. 111, etc.

<sup>29</sup> Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 116.

<sup>30</sup> « La mort du jeune aviateur anglais », dans *Écrire*, p. 100.

Le silence est, enfin, sollicité pour définir une sorte « d'art poétique » de l'auteur :

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes, on dirait. [...] Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie [...] <sup>31</sup>.

Le faible débit des échanges entre locuteurs, qui va jusqu'au murmure, s'éteint souvent dans une absence totale de son. Et le texte souligne ces moments où tout se tait. Un exemple, parmi des centaines, dans *Le Vice-Consul* : « Ce que dit le vice-consul de France est mal entendu par Anne-Marie Stretter : un bafouillage duquel il ressort qu'il a dû faire de la musique quand il était enfant, mais que depuis... Il se tait. Elle lui parle. Il se tait. Il se tait complètement après avoir dit qu'il faisait de la musique [...] <sup>32</sup>. »

S'il n'y a mutisme, pleurs ou cris, les écrits désignent partout le désir d'échapper à la banalité du langage courant, d'inventer un autre langage qui échapperait à l'indigence de celui que nous partageons ; d'où les répétitions, la parataxe, l'importance de l'oxymore, les hyperboles, une recherche du sens musical des mots... Stylistiquement, le texte se démantèle, se dissout dans le lacunaire : « La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait croire que <sup>33</sup>. » Soustraction, ablation, formes de privation, dans les thèmes aussi : « Vous voyez, il en serait comme de votre sourire, mais perdu, introuvable après qu'il a eu lieu. Comme de votre corps mais disparu, comme d'un amour, mais sans vous et sans moi <sup>34</sup>. »

On ne compte plus les points de suspension, les phrases coupées ou inachevées comme arrêtées au seuil d'un mystère, brisées ou plutôt ouvertes sur un sens qui s'évapore : « Ils passent. Ensemble. Seuls. Sans un mot. Sans un regard. À distance toujours égale les uns des autres. Déambulation de troupeau. Transhumance sereine, organique vers (mot manquant) <sup>35</sup>. »

---

<sup>31</sup> *Écrire*, p. 41-42. C'est Duras qui souligne.

<sup>32</sup> Marguerite DURAS, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1965, p. 123.

<sup>33</sup> Marguerite DURAS, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 14.

<sup>34</sup> « Roma », dans *Écrire*, p. 111.

<sup>35</sup> Marguerite DURAS, *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, p. 131. La mention « mot manquant » fait évidemment partie du texte.

Partout règnent l'inadéquation permanente, la verbalisation impossible, comme le manifeste le mot-trou recherché par Lol qui dira que, « faute de son existence, elle se tait<sup>36</sup> ».

Je me permets de citer ce passage, capital dans l'œuvre, dans son entier :

Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant [...] Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire [...] que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulaient la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein<sup>37</sup>.

Ces « mots manquants » sont désignés sans relâche par les protagonistes des « fictions » aussi, comme on peut le lire dans ce curieux échange entre un homme éperdu de passion et la femme qu'il n'ose importuner de sa folie :

– Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ?

– Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière... – il tremble –, les mots pour vous dire, à vous les mots... de moi... pour vous dire à vous, ils n'existent pas. [...]<sup>38</sup>

« Ces mots qui n'existent pas » disent évidemment l'indigence du langage et la supériorité de la musique et de son opposé, le silence (qui regorge de possibilités

---

<sup>36</sup> Le Ravissement de Lol V. Stein, p. 48.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>38</sup> Le Vice-Consul, p. 125.

vivantes) : pour Duras, l'un et l'autre ont partie liée avec l'illimitation, le désir d'infini, l'irreprésentable, dans un monde où « le vide est autour du tout, sans fond, sans fin<sup>39</sup> » :

Oui, c'est ça, c'est un regard qui vous regarde... il est vers celui qui regarde mais à travers lui aussi... et encore beaucoup plus loin, au-delà de la fin, vers ces lointains... vous voyez... on ne peut pas... on ne voit pas quels noms leur donner<sup>40</sup>...

.

Copyright © 2025 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Danielle Bajomée, *La voix, la chanson, la musique et le silence dans quelques œuvres de Marguerite Duras (Marguerite Donnadiou, dite Marguerite Duras [1914-1996])* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2025. Disponible sur : <[www.arllfb.be](http://www.arllfb.be)>

---

<sup>39</sup> *India Song*, p. 139.

<sup>40</sup> *Le Navire Night*, p. 73.