



Marguerite Duras, Moderato cantabile : une chorégraphie

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► To cite this version:

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Marguerite Duras, Moderato cantabile : une chorégraphie. De Kafka à Toussaint, écritures du XXème siècle, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 9782753510319. hal-03174584

HAL Id: hal-03174584

<https://hal.science/hal-03174584>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marguerite Duras, *Moderato cantabile* : une chorégraphie

De Kafka à Toussaint, écritures du XXème siècle, PUR, 2010, p. 57-68

MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON

Université Rennes 2, CELLAM

Moderato cantabile est un roman qui semble souvent ingrat à un public étudiant et qu'il est pourtant très gratifiant d'inscrire au programme. S'il désarçonne à la première lecture, c'est qu'il prive du plaisir de l'identification attendue. Il s'agit donc de guider vers une autre capture, par-delà l'incompréhension due au brouillage narratif, à l'ennui constaté devant la platitude des dialogues, au décalage des répliques qui enfilent sujets sans lien et réponses décalées, par-delà, enfin, la carence de l'événementiel, sans oublier un certain « dégoût » physique que d'emblée les étudiants disent éprouver pour cette femme si peu (ou trop ?) « modérée ».

En fait tous les indices sont rassemblés en rhizomes sous-jacents et chaque phrase révèle une surprenante capacité à trouver un écho dans le roman. A partir de simples accents « chantants », les lecteurs novices se trouvent bientôt nantis d'une formidable caisse de résonance, capable d'éveiller en eux toute une batterie d'accords plus ou moins mélodieux, mais jamais décevants.

Dans cette modernité, Duras semble d'abord utiliser tous les ingrédients classiques : l'amour adultère, la chronologie linéaire, les espaces stéréotypés : la maison/prison avec ses grilles, son couloir qui cloisonne... Et comme seul exutoire à l'autre extrémité du fil onirique, une fusion mère-enfant, qui transcende certes le moderato bourgeois, mais dont le territoire de sauvagerie rejoint bizarrement le poncif le plus éculé de l'instinct maternel. Duras côtoie aussi de près les clichés littéraires : car que dire de cet Eros lié à la fleur magnolia-catleya-camélia ? et de cette fin en Thanatos... Mais peu d'auteur/e/s approchent d'aussi près un modèle éprouvé pour s'en détourner radicalement, brouiller les cartes trop claires. Les composantes traditionnelles sont réunies (l'interdit, le désir, la transgression), mais l'aventure convenue ne prend pas. La passion destructrice n'a d'autres ravages que dans l'indicible.

Pas de deux

Tout bouge dans ce roman, où plusieurs ballets se recoupent. Au martèlement saccadé du crayon de la dame sur le clavier pour ponctuer sa leçon, répond le mouvement des grues qui dehors s'élèvent dans le ciel, « toutes en des mouvements identiques dont les temps divers s'entrecrois[ent] » (69¹) : les modèles sociaux se livrent à un exercice répétitif dont le magnétisme est supposé susciter l'adhésion.

Pour échapper à cette gestuelle collective, les héros vont devoir inventer leurs propres tropismes : ils arrivent, reviennent, rentrent, de façon littérale ou figurée. Il y a d'abord les allées et venues quotidiennes d'Anne vers le môle, comme autant de pas chassés en avant vers le lieu de son leurre : « il m'aurait été impossible de ne pas revenir » (35). La nécessité du retour, énoncée obliquement, est l'objet d'une écriture bien moins explicite et caricaturale que celle de la gymnastique sociale. Lorsque Chauvin lui-même essaie de la ramener, non par une invitation

¹ Les références renvoient aux Editions de Minuit, coll. « double », rééd.1993.

directe, mais par une hypothèse qui appelle la contradiction (« - Peut-être que vous ne reviendrez plus. » 50), la réponse reste biaisée : « - Je n'avais pas pensé que je pourrais ne plus venir. » Notre aventurière n'avance jamais de front dans le roman : l'irréel est toujours solidement encadré de négations ; et c'est peut-être ce qui détonne le plus chez cette héroïne au verbe décalé : son discours reste en demi-ton, comme pour brimer l'audace de sa quête. Deux pas en avant, un pas en arrière. Comme s'il lui fallait une initiation progressive, Anne énoncera de plus en plus clairement, au fil de ses pérégrinations, la nécessité de revenir, à l'instar de la brise qui, elle, « revient toujours » (63).

L'aventure, quant à elle, fait l'objet d'une direction à inventer. L'enfant, dans un étonnant montage syntagmatique, est montré pendant sa leçon « totalement en allé où ? » (11) : le mouvement d'évasion est laissé d'autant plus en suspens dans le discours que la voix narratrice s'adresse à un destinataire virtuel, non situé dans le récit ; nulle surprise à ce que cet enfant évadé interroge bientôt sa mère sur la direction d'un remorqueur qui donne l'exemple du départ : « - Où ça va ? / Elle l'ignorait, dit-elle. » (26) Le *ça* suggère symboliquement la voie inconnue : Duras va piocher au fond du désordre enfoui et refoulé dans l'inconscient des enfants sauvages et des femmes rebelles. Et Chauvin a beau donner une solution pour sortir de la prison : « moi je m'en irais », Anne justement « s'arrêt[e] » (62), sans force pour inventer le lyrisme du grand large.

Sans réponse sur les départs, l'aventure est plus souvent représentée par le motif de l'arrivée. L'enfant « cri[e] de satisfaction parce que deux remorqueurs arriv[ent] côte à côte » (54) : le mouvement est lié à l'image du couple parfait et presque allégorique des deux bateaux qui suscitent l'excitation ; ou bien le registre du mouvement s'attache au partenaire de jeu : « - L'autre petit garçon est arrivé. » (87), vient-il dire à sa mère, qu'il prend à témoin de l'imminence de son plaisir.

Mais c'est surtout au sens figuré que le motif apparaît, pour suggérer la tension que traverse le couple d'amants modèles avant d'« arriver » à l'acte ultime du meurtre : probablement ont-ils parlé « beaucoup, avant d'y arriver », « pour en arriver là où ils étaient » (46). Et lorsque l'initiation touche à son terme, Anne s'étonne : « Je n'aurais pas cru que ça arriverait si vite. » (115), comme par regret d'un plaisir trop précoce. Quand enfin les temps sont venus pour Anne de s'approprier le simulacre, elle doute elle-même de l'efficacité mimétique, dans un roman fondé sur les seules vertus de la mise en abyme : « Peut-être que je ne vais pas y arriver, murmura-t-elle. » (123) Elle est aussitôt rassurée par son maître à penser : « - Une minute, dit-il, et nous y arriverons ».

Mais l'auteure pousse parfois à son terme l'activation figurée du mouvement en un circuit sinueux : « Il m'arrive de ne pas arriver à m'endormir. » (48) La circularité verbale traduit dans le corps du texte, à mots couverts, l'impossible jouissance, alors que les deux incidences du sujet parlant sont contaminées par la négation centrale, dont elles ne sauraient s'extraire. La polysémie est utilisée en système d'écho, où la vie vide d'Anne résonne d'un verbe à l'autre ; à la rotation verbale répond l'insomnie, sur le mode généralisé de l'impuissance.

Il est à noter que le mouvement dans le texte est souvent atteint par la structure circulaire – spatiale autant que linguistique : si les deux amants modèles « tournent et retournent dans la chambre » (56), les deux enfants jouent « à courir en rond » (45), et Chauvin accompagne mentalement les faux départs d'Anne, qu'il devine « alle[r] aux grilles », puis « les quitte[r] », puis « fai[re] le tour de [sa] maison, puis reven[ir] encore aux grilles » (65) qui la séparent du boulevard où justement deux ivrognes « passent » et « reviennent » (58) et où plus tard « quelques couples passent et repassent » encore (65). Étrange monde où les héros dansent, par deux, en rond, comme des derviches tourneurs. Sans oublier le parfum qui, au cours du dîner où

ils sont séparés, « atteint l'homme et le lâche, alternativement », au gré du vent ; ce parfum « va, vient, [...] et repart » (100) entre eux : le duo privé de parole est réduit à un échange inaudible qui se traduit par un dynamisme stérile, comme pour dire l'impossible achèvement.

L'écart du paradoxe

Dans ce monde programmé, l'entorse peut se traduire par le décalage logique. Lorsque Chauvin admet qu'il ne va plus au travail parce qu'il a « besoin de temps », Anne le provoque doucement : « - Du temps pour ne rien faire ? » (41) Avec quoi jouer sinon avec les mots quand les grilles sont fermées ? elle en sourit, la petite Anne, de son timide oxymore qui montre sa fine perception du destin irréaliste de Chauvin, agent du destin placé sur sa route en sémaphore impuissant à lui montrer la direction du plaisir. Ce n'est pas « rien », elle le sent bien, d'où le sourire dérisoire pour désamorcer l'ampleur entrevue de l'enjeu. Comme ce n'est pas « rien », dans un roman, d'inventer un anti-héros inactif dans la lignée beckettienne d'un Vladimir chargé aussi d'expliquer la vie à son partenaire de duo.

Soit, comme ici, le sourire vient tempérer une mise en cause de fond, soit le rire déployé crée un décalage destiné à miner le discours. Les héros se livrent en effet à un rire étonnant qui n'est jamais approprié, mais toujours à contrepoint : ainsi Chauvin mentionne les commérages de la ville « en riant » (54). De même le rire désamorce le dilemme essentiel de l'éducation parentale qui, voulant enrichir, enferme ; Anne ne cesse de s'interroger sur le bien-fondé de ses leçons de piano : « je me demande si je n'ai pas tort. / Chauvin rit. [...] -Vous savez qu'il sait parfaitement ses gammes ? / Anne Desbaresdes rit, elle aussi, cette fois à pleine gorge. » (85) L'excès contredit le sérieux du motif, à nouveau décalé : le rire porte moins sur l'aptitude potentielle de l'enfant à produire de la musique que sur celle du couple à atteindre semblable plaisir d'harmonie qui est, dans l'immédiat, le plaisir de la compréhension intuitive : en effet le rire semble justifié par le seul fait qu'il est communicatif. Echange réussi mais, de façon révélatrice, condamné au non-dit, en une sorte de défoulement nerveux dans la complicité, reportée sur un sujet périphérique. La jubilation à deux contourne l'interdit. C'est pourquoi il n'est pas fortuit que ce rire partagé ait comme effet de calmer le tremblement récurrent qui agite Anne comme une danse de Saint-Guy.

Cette association entre le négatif et le positif – comme si toutes les catégories étaient interchangeables – est plus directement incongrue entre le motif du meurtre et la délivrance qu'il suscite : « - Morte, dit-elle, et elle en souriait encore de joie. » (63) Il y a coïncidence entre le sourire de la morte (dans le discours) et celui d'Anne (dans la description) en un paradoxal hymne à la joie. La protagoniste demande ainsi qu'on lui répète le plaisir de son double qui entretenait « beaucoup d'espoir » (91) d'être tuée, dans un consentement « émerveillé » (119). Le passage au conte de fées est paradoxal pour peu que l'on s'écarte des interprétations faciles de masochisme, surtout féminin. Duras donne la mesure déstabilisante d'un duo privé de voix et d'avenir, condamné à une pantomime de la jouissance.

L'histoire du roman ne peut donc être dite qu'« obliquement » (75), « de biais » (71, 76), à travers d'autres histoires plus ou moins inventées auxquelles les héros s'identifient, ou à travers la projection poétique, comme celle d'une brise étonnamment « contradictoire » (76).

La libération physique est elle-même à contre-ton. Le seul exutoire est longtemps – comme rire, crier ou boire – de nature orale : vomir est à contre-courant du manger collectif, refusé par la protagoniste ; mais aussi à contre-ton de la politesse sophistiquée du parler mondain. En outre Anne est en position couchée pour vomir : elle « s'allongera par terre, au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins » : avant même la mort

symbolique (que suggérera bien Peter Brook dans son adaptation cinématographique, en faisant glisser Anne à terre au milieu du café désert), la femme mime en quelque sorte le corps « vautre », selon une exigence qui est certes l'inverse de la mondanité, mais répond à d'autres sollicitations implicites : l'homme « vautre » (18) contre le corps de son amante morte, au début, ressemblait déjà un peu à Anne couchée au pied du corps de son enfant endormi. Duras nous offre, en marge des codes acceptés, une relecture du conte aux héros dormants que l'appel subversif ne parvient pas à tirer de leur léthargie symbolique. Et à la fin, le soleil justement « couchant » « se vautre[e] » aussi (121), donnant, aux dimensions du cosmos, la version naturelle de l'évasion sociale...

Ainsi l'écriture met souvent en scène dans ce roman le chancellement, à l'opposé de la rectitude sociale. Non seulement Anne « chavir[e] » sous le « vin » de « Chauvin » (60) mais, à entendre la musique, elle manque « s'en évanouir » (78) (comme le soir, la couleur du jour « s'évanoui[t] » aussi 80) ; enfin son regard « s'évanouit lentement sous l'insulte, s'ensommeill[e] » (88) : cet endormissement soudain, suggestif pour une insomniaque, traduit le minage des valeurs sociales, en trahissant l'absence de volonté, d'honneur ou de dignité.... Ce n'est donc que par un détour qu'est valorisé le mouvement horizontal par ailleurs inaccessible à Anne sauf par le biais factice de la métaphore ou de l'ébriété. Il est à noter que la position verticale est paradoxalement un des grands défis de la littérature du XXème : dans *Godot*, ce sont les quatre personnages principaux qui se trouvent dans le dernier acte tombés à terre, à ne pouvoir se relever. Comme si la verticalité, porte-drapeau de l'humanisme, s'effondrait en un ballet désarticulé, en même temps que les valeurs de progrès.

Ainsi est-ce un hasard si le récit est justement ponctué de marques temporelles nocturnes, comme si la contredanse sociale était orchestrée chaque fois que l'obscurité se prépare : « Ça va être la huitième nuit » (93) murmure l'auteur de cet écroulement progressif. A peine plus d'une semaine, c'est le temps qu'il faut à cette étonnante contre-genèse, pour que le monde se délite ...

Sarabande

Une unité gymnique peu visible, en deçà des mouvements officiels, apparaît, rythmée de sursauts nerveux, où la mère convulsive, peut « serrer » son enfant « à lui faire mal » (12) ou, comme lui, « se rétracter » (59, 70).

Mais l'enfant participe plus directement au ballet subversif. Alors que sa mère boit le vin, l'enfant absorbe sa propre dose : « la vedette lui passait dans le sang » (9). Dopé à l'aventure, l'enfant sauvage est aussi capable de régurgiter le tonique, en une magie involontaire : « De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir » et la musique « submergea le cœur d'inconnu, l'exténua » (79). Cœur implicite de la mère, en un désir qui ne s'avoue pas, mais se manifeste par un épuisement physique récurrent. Si le refus de jouer la sonate est corrélatif de la transgression propre à l'enfant, les niveaux s'enchaînent habilement puisque dans son obéissance finale réside le ressort de la transgression maternelle.

Le motif musical est donc ambigu : il alterne entre le symbole de l'évasion pour la mère et la revendication de l'enfant qui s'oppose aux normes maternelles. Le roman illustre ainsi le cercle vicieux de l'enfermement social : Anne impose à son enfant une restriction qu'elle-même endure. Mais alors que les figures d'autorité qui s'imposent à la mère sont caricaturales, la transgression de l'enfant est pathétique puisqu'elle ne s'exerce qu'au détriment de la figure aimée. C'est pourquoi sa marge de manœuvre est réduite, entre la rébellion et le désir : soit il « s'enfuit sauvagement » (65) ; soit, pour échapper à la contrainte, il effectue une danse silencieuse de sabbat : « Les petits pieds, sous le piano, se mirent à danser à petits coups, en

silence. » (76), de même qu'après la leçon il « saut[e] par-dessus les cordages en chantant la sonatine de Diabelli. » (84) Au rythme d'un musicien dont le nom lui-même est presque *diabolique*, la danse, comme le saut (sous ou sur l'objet symbolique de l'emprisonnement, le piano, les cordages) sont les seules manifestations de sauvagerie de l'enfant, dans les limites sociales qui l'enferment. A ce sabbat répond le « ventre de sorcière » de la mère (109), ce ventre qui à la fois l'a enfanté et réclame, à l'insu de tous, le plaisir.

La musique est présentée comme un lien occulte pour la mère, venant « du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle » (78) ; et comme un espace de transgression au deuxième degré pour l'enfant (aussitôt sorti de ses leçons où il a refusé de la jouer, il « fredonne » la sonatine -19, 95) : c'est dire que l'enfant chante Diabelli quand on ne le lui demande pas, mais ne joue pas Diabelli quand on le lui demande. Or justement ce chant est repris par Chauvin dans le café (« il fredonna la sonatine dans le même temps que l'enfant la jouait » 79), dans une formulation qui insiste lourdement sur le parallèle. Une deuxième fois, pendant le dîner alors qu'il est dehors, il « siffle une chanson entendue dans l'après-midi » ; or il communique à distance – comme par télépathie –, à Anne située dans la maison, ce chant « qu'elle ne peut pas chanter » (107) : c'est lors de la dernière entrevue au café que la radio fera entendre, en modèle distant, une femme qui « chant[e] loin, dans une ville étrangère » (115), et à laquelle Anne, étrangère aussi à son milieu, ne pourra faire écho que par une « plainte » inaudible ; la musique fonctionne donc comme un lien caché qui unit les trois personnages condamnés à réprimer en public la voix de leur subversion. Pendant la première leçon de piano, Anne ne prévoyait-elle pas que l'enfant, le soir même, lui demanderait pour s'endormir une chanson que, pour la première fois, elle « ne pourr[ait] refuser de chanter » (14)² ?

Et est-ce un hasard si le roman se clôt sur cette voix plus forte de la radio, qui résonne dans le vide et que personne n'écoute ? Il y a de *La Chute* dans *Moderato* : comme dans le roman de Camus, s'y élève, sur un autre ton, une *vox clamans in deserto* chargée de régler leurs comptes aux bien-pensants.

Moderato est ainsi le roman du paroxysme contenu, du hurlement à mi-voix. Et le roulement de la mer, percé de cris ponctuels, recouvre et berce le triple scandale affectif, moral et social, qui se joue *a cappella*.

Le ballet simulacre

Le passage à l'acte libérateur se manifeste sur le mode d'une gestuelle mimétique : au « cérémonial de leurs premières rencontres » (54) s'ajoute lors de la dernière entrevue le rituel des mains, « toutes quatre sur la table, allongées » (87) ; comme figées dans une torpeur involontaire et presque magique, elles se limitent à une disponibilité potentielle. Mais la plus suggestive est la litanie des seins : « Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. Je m'appelle Chauvin. » (60) L'homme-fleur plante la tige de son nom entre les seins d'Anne ; à la faveur d'un leurre actualisé par le présent, l'explorateur conquiert la terre nouvelle en y posant son drapeau.

Cette référence végétale ne cesse de reparaître dans le discours de l'homme, comme un jalon où s'accroche son désir. Privé d'une possible actualisation, il se et lui raconte sans arrêt le scénario où chaque fois le fantasme de cueillette plonge plus profond : « Entre vos seins nus sous

² A l'opposé de ce chant spontané et incontrôlé, court un autre fil musical officiel : les deux représentantes complémentaires de l'autorité dans le roman, la dame du piano et la patronne du café, défendent un apprentissage intellectuel et volontariste de la musique (la première veut que l'enfant sache la sonatine « par cœur » (80) ; l'autre déclare la savoir « par cœur » (79) à force de l'entendre jouer), mais aucune ne la chante.

vosre robe, il y a cette fleur de magnolia. » (86) En augmentant l'ambiguïté par un nouveau brouillage temporel au présent, Duras parfait l'illusion de l'instantanéité et achève le simulacre. L'évocation suivante est rééquilibrée dans le sens de la subtilité puisque c'est sur le mode d'un toucher délicat que le regard peut caresser, par procuration, les seins offerts : « Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. » (86) C'est bien l'écriture qui va « sous la robe » et « frôle » de son ballet mimétique l'objet de son désir. La fleur est donc l'enjeu d'une appropriation substitut, condamnée à la fracture, soit dans la distance du temps (Chauvin se remémore la fleur de l'an passé), soit dans la distance de l'espace (lors du dîner où Anne porte la fleur au présent, Chauvin est exclu en tant qu'ouvrier). Chaque fois, l'homme doit donc combler mentalement le hiatus et reconstruire la fable. Fiction assez *réelle* pour que dans la deuxième séquence, provenant du dehors, elle ait des effets physiques notables sur le corps d'Anne dans la maison : gémissement, feu intérieur, douleur des reins... jusqu'à la scène finale où elle aussi finira couchée au pied de l'enfant saint, dans la meurtrissure de la fleur ravagée, écrasée de désir. Le couple adultère sera finalement puni de la censure publique sans avoir réellement succombé : ce qu'il a transgressé est de l'ordre du symbolique.

Mais le ballet est à la fois sexuel et morbide. La mort environne Anne dans tout le roman, de façon indirecte et reportée sur d'autres motifs, souvent animaux : par une mise en scène fantasmagique des oiseaux sauvages « qu'on trouve crevés après les orages » (62), ou la récupération du motif à travers une mise à mort prophétique : lors du dîner mondain, le saumon « des eaux libres des océans » (100) est sacrifié, comme le canard « sur son linceul », victimes d'une lente « dévoration » et chargés d'exemplifier que le plus animal n'est pas celui qu'on croit. Ces emblèmes de liberté sont liquidés par la société qui suscite par ailleurs de nombreux fantasmes d'agression, comme la pelle géante qu'Anne voit apparaître à l'étage de la leçon, « ses dents de bête affamée fermées sur sa proie » (69) ou le crayon cassé de fureur par la dame qui donne la fausse excuse de ses pulsions agressives : « - C'est curieux, les enfants finiraient par vous faire devenir méchants. » (73). Ce n'est donc que par le détour du paradoxe ou de la métaphore que la voix narratrice apporte son soutien à la cause sacrifiée, et discrédite insidieusement les représentants de la société.

A la métaphorisation succède la sérigraphie : par un premier procédé, le plus évident, de mise en abyme (la morte du premier couple, tuée dans le café, préfigure le sort final d'Anne et ces deux corps de femme encadrent le roman). Mais cette mort effective se double aussi d'un effet de série : Chauvin prétend que l'on trouvait cette femme « ivre-morte tous les soirs » dans les bars (61). Certes, cette évocation est déclarée « fausse », et l'on voit comment le récit est miné non seulement par l'incertitude, mais par l'invention reconnue ; il n'empêche qu'au niveau du discours, Chauvin pousse à son paroxysme le sort possible d'Anne. Et Duras procède par multiplication de l'effet mimétique quand elle passe à un itératif collectif : il y a plus d'une seule femme tuée qui serve plusieurs fois de double visible, il y a toutes les autres femmes du passé, inventées ponctuellement par Chauvin comme précédentes occupantes de la maison d'Anne : « Beaucoup de femmes ont déjà vécu dans cette même maison [...]. Elles sont toutes mortes dans leur chambre » (61). Et même si à nouveau Anne sait que « c'est faux », elle confiera plus tard avoir parlé de ces femmes mortes à son enfant (90). Comme si, par ce récit inventé, la mère inaugurerait chez son enfant le deuil futur et le préparait à son propre statut d'orphelin : « Il était inconsolable de la mort de ces femmes. » Anne est ainsi entourée d'une multitude de femmes mortes qui par un effet de miroir se renvoient leur image dans le discours comme dans l'espace du texte : la mort progresse de la réalité jusqu'à l'affabulation, s'impose progressivement comme une vérité qui devient intérieurement nécessaire.

Comme Duras a épuisé, dès le début du roman, le spectacle romanesque du meurtre véritable, elle ne va plus évoquer le meurtre attendu que par un simulacre. Elle le suggère

d'abord par une lente contamination ; si le vin rend possible l'extrapolation du conte, il fonctionne aussi comme philtre de mort, puisque déjà, par son mode d'absorption avide, Anne se tue : « Elle but son verre d'un trait. Il la laissa s'empoisonner à son gré. » (92) Mais c'est également en choisissant de présenter le résultat de l'action que Duras innove et brode le dernier fil d'une obsession révélatrice : est en effet caricaturale « la pose mortuaire » que prennent les mains des amants déjà « figées » (119), ainsi que « le même rite mortuaire » qu'accomplissent leurs lèvres : par ce couple de gisants, Duras achève avec une redondance appuyée l'effet sublimatoire de la chorégraphie finale.

Mais qui est finalement cette nouvelle femme tuée sous les yeux du public ? Anne – qui possède un jardin « lisse comme un miroir » (55), « à peu de choses près tout à fait pareil aux autres du boulevard » (64) – semble emblématique ; une des convives du dîner ne lui affirme-t-elle pas : « - Nous sommes toutes pareilles, allez. » (106) ? C'est le meurtre de la femme socialisée qu'opère ici Duras. Une femme nantie de tout, et surtout de l'ennui. Un peu plus riche que Madame Bovary à qui il a pu sembler un temps que davantage d'argent permettrait d'assouvir le désir. Un siècle plus tard, Duras donne suite et fin : Anne se suicide aussi, mais sans besoin d'arsenic. Duras dessine le profil d'une femme insomniaque, victime d'une hypersensorialité perturbée³, coincée dans le non-dit conjugal, au centre d'une maison ancienne enfermée d'un grand parc et forcée à des dîners où se joue – sur l'écran des échanges – son propre sacrifice ; une petite femme assez typique qui va comme une funambule automate sur son fil droit magique (le boulevard est « parfaitement rectiligne » 36) rejoindre l'espace interdit des lampions et qui rentre dans le noir.

Cette femme n'a que la marche comme exutoire, et choisit finalement un auxiliaire de sa quête pour varier son pas de danse final : comme dans le tableau de Delacroix, la belle maîtresse de Sardanapale entre les seins de qui se plante le poignard de l'esclave se contorsionne ainsi sous le pinceau de l'artiste, entraînant dans sa mort le naufrage de toute une société. Duras, elle, a du mal à retenir la main de son personnage tenté aussi par la violence gestuelle : lors du dîner, Chauvin lève la main pour jeter un galet contre l'une des baies de la maison voilée (105), puis renonce. La révolte assouvie, populaire ou non, n'est pas le sujet de l'histoire. L'intention avortée traduit la préférence pour une révolte sublimée : celle d'Anne, réfugiée en public dans son « repaire » (110) secret, une tanière d'inaccessibilité, d'où elle va entre ses seins « supplicier » la fleur, bouc émissaire du désir contrarié ; celle de Chauvin, grand ordonnateur du ballet final. C'est lui qui protège la densité mystérieuse du monde et va guider les pas d'Anne tentée par la rationalisation : une première fois, il l'a détournée des questions sans réponse (57), mais c'est surtout à la fin qu'il affronte la question cruciale, éludée jusqu'alors : le mobile du crime, essentiel au polar. Mobile inconcevable, sur lequel aucun motif de jalousie ne semble se greffer, et autour duquel Anne ne cesse de tourner comme un papillon aveuglé par la lampe. C'est elle qui lui demande « pourquoi » la femme a souhaité être tuée : « - Ce n'est pas la peine d'essayer de comprendre. On ne peut pas comprendre à ce point. » (119). L'homme la délivre du discours en l'entraînant à l'acte mimétique (ce que reproduit d'ailleurs la mère en poussant son enfant à jouer du piano sans lui donner d'explication plausible 13, 69). C'est en deçà des codes de la raison, en négation d'une bourgeoisie explicatrice du monde, dans les tréfonds insondables de l'instinct où tout n'est plus question que d'intensité (« à ce point »), que se loge le mobile.

Trois petits tours et puis s'en vont

³ Ainsi son hypersensibilité au bruit (12), symptôme de sa *maladie*, ou aux odeurs fortes (42), ou sa façon de boire, d'un trait, du vin brut sur un estomac vide...

Mais à quoi correspond le meurtre consenti ? Il ne s'agit pas d'un ouvrier tuant la femme du patron comme Julien Sorel tirait sur la femme de son ancien employeur, par vengeance et dépit. Loin du meurtre prolétaire, il n'y a pas d'échappatoire explicative, ni politique, ni morale. Il s'agit d'un meurtre symbolique, privé de tout le spectaculaire du roman romantique (et s'il se passe dans un lieu public, le café, aucun fidèle du lieu ne s'en aperçoit et la police n'en est pas avertie).

Unique dans l'histoire des mentalités, cet acte apparemment gratuit (mais où le meurtrier, à la différence du héros gidien, connaît sa victime) peut aussi paraître saturé de sens : il s'engorge et se vide simultanément d'un substrat idéologique. Instable dans son genre, il semble au croisement de revendications non-dites : car si le roman dénonce implicitement le meurtre de toutes les femmes dans une société régie « au pro rata des bilans » (103), il semble qu'Anne succombe plus en tant que femme que bourgeoise. Nul doute que le recours à l'anonymat générique fréquent dans le roman – Chauvin souvent nommé « l'homme » et Anne « la femme » – ne fait qu'accentuer la portée universelle de ce meurtre in-localisable. Car n'est-ce pas aussi de transgresser les identités sexuées qu'Anne est punie ? de fréquenter les cafés où il n'y a que des ouvriers et aucune ouvrière, et boire d'un trait son verre « comme les hommes » (84)...

Mais le roman est complexe : si la passivité d'Anne (dont le modèle en abyme, en outre, est une femme servile, obéissante « comme une chienne » -94), peut sembler conservatrice et dépassée, la femme n'est pas tuée par un représentant du système patriarcal (relayé par des figures féminines comme la patronne ou la dame, trop contentes d'achever leur semblable), mais par un venu de nulle part, hors travail et hors temps, comme dévirilisé par l'impossibilité de la quête, qui se déclare à la fin « fatigué » (117) et dont le modèle en abyme est un homme « devenu fou, enfermé » (27).

Ce roman parodie ainsi l'histoire littéraire du renoncement : Duras va jusqu'au bout de la tentation mortifère. Elle la liquide en la caricaturant, puisque la passivité même d'Anne est son seul espace de liberté et qu'en renonçant finalement à accompagner son enfant à sa leçon de piano, elle dit choisir elle-même sa fin (« C'est une chose que j'ai accepté que l'on fasse à ma place. » 116) : c'est par procuration que continue à vivre Anne, qui renonce aussi à Chauvin. L'habileté de Duras est de s'arranger pour que le motif du renoncement ne soit pas de nature morale (comme si Anne se soumettait au verdict social à l'encontre du couple adultère), mais sujet à l'ellipse poétique. La mort de la protagoniste entraîne rituellement la fin du roman. Lorsqu'Anne et son double souhaitent être tuées par leur amant, c'est un peu comme si la princesse de Clèves conviait le duc de Nemours à refermer sur elle les portes du couvent.

Un autre roman s'interroge sur cette échéance du nécessaire renoncement : Colette dans *La Naissance du jour* épingle sa narratrice d'âge mûr, après le renvoi d'un amant potentiel, dans une posture de renoncement solitaire, pendant qu'elle-même, à la même époque et au même âge, se lance dans une liaison avec un homme plus jeune. Chez Colette, la fiction contredit la vie, et la couvre d'un voile de respectabilité ; il est d'ailleurs intéressant de constater que le procédé ressemble en négatif au roman classique puisque pour plus de légitimité encore, la narratrice – comme dans *La Princesse de Clèves* où la mère morte inspirait le renoncement – élabore un modèle maternel fictif, qui lui donne à la fois le courage et le beau rôle du renoncement ; mais la mère de la princesse était inspirée par un souci moral, alors que la mère de la narratrice colettienne se singularise par une position radicalement antisociale (elle condamne tout mariage). Même si dans la première moitié du siècle, les femmes ne s'octroient pas dans l'écriture la libération des fantasmes, Colette marque une étape nouvelle en utilisant l'écriture à la fois comme une couverture sociale et comme un défi au statu quo, puisque dans sa vie elle va

délibérément à rebours de cette nouvelle sagesse dont elle essaie de prouver dans son roman le bien-fondé.

Dans *Moderato, exit* la mère. Mais arrive un autre double, l'amante du premier couple, une indiscernable figure de femme emblématique qui va servir, de façon plus égalitaire, de levier à la fable. A la différence des écrivaines antérieures, Duras va jusqu'au bout de son fantasme dans l'écriture, puisqu'elle confiera son désir réel d'être tuée par son amant de l'époque⁴. Si l'écriture fonctionne toujours comme un exutoire, elle cesse pour Duras d'être un bouclier de bonne conscience ; l'auteure exploite la tentation, la pousse jusqu'à son terme scriptural, s'en délivre en quelque sorte par cette opération de transfert qui lui permettra de continuer à vivre. On voit comment progresse l'écriture des femmes, au fil des siècles, de l'intention didactique chez Mme de La Fayette, au faux fuyant de Colette, jusqu'à l'extraversion poétisée de Duras.

D'un pas chassé arrière à la virevolte de côté, jusqu'à la tentation du grand écart final, l'écriture consacre le chant du cygne des femmes : il faudra attendre encore quelques décennies pour que les romancières élaborent un pas de danse plus énergique au crayon des fantasmes.

⁴ *Les Parleuses*, Interview, Éditions de Minuit, 1985, p. 110.