



HAL
open science

L'ambiguïté des liens entre la parole et le silence dans Moderato Cantabile

Alice Spitz

► **To cite this version:**

Alice Spitz. L'ambiguïté des liens entre la parole et le silence dans Moderato Cantabile. Education. 2018. hal-02374356

HAL Id: hal-02374356

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-02374356>

Submitted on 21 Nov 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Mémoire

présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« **Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation** »

Mention 2nd degré, Professeur des Lycées et Collèges, Lettres Modernes

L'ambiguïté des liens entre la parole et le silence dans *Moderato Cantabile*

présenté par
SPITZ Alice

Sous la direction de :
HOUSSAIS Yvon

Grade : Professeur des universités de la faculté de Lettres de Besançon

Année universitaire 2017-2018

Introduction

Le silence est une chose relativement maniable pour le philosophe qui le considère sous forme de concept. De Heidegger qui pensait que le silence était le seul mode authentique de la parole... à Kierkegaard qui écrivait - le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire mais de parler. Il en va autrement dès qu'il s'agit de la littérature... [...] Comment faire entendre, dans toutes les acceptations du mot, qu'un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ?¹

Dans son essai, Albert Camus expose les liens étroits qu'entretiennent la parole et le silence en se basant sur les positions des deux philosophes allemand et danois, qui eux avaient conceptualisé l'idée même du silence. Pour lui, silence et discours sont intrinsèquement liés, encore faut-il pouvoir le montrer et le prouver à autrui. C'est à partir de cette ambivalence entre parole et silence, entre dire et se taire, que les écrivains ont commencé à expérimenter cette dualité dans leurs écrits. En acceptant que le silence fasse partie intégrante de l'acte langagier, l'auteur peut alors le mettre au même pied d'égalité que le discours, voire d'une certaine manière, le rendre plus important. Dans une perspective discursive, le silence n'est pas situé à l'extérieur du discours mais il en fait partie. En effet :

[Le silence] peut se matérialiser à travers les pauses que nous marquons dans nos répliques ou interventions par le biais de nombreux aspects typographiques (points de suspension, blancs, ...), syntaxiques (présupposition, ellipse, zeugme, interjections, onomatopées, etc.) et énonciatifs (enthymème, périphrase, euphémisme, métaphore, litote, prétérition, synecdoque, antiphrase, ironie, etc.)²

Partant de ces observations et saisissant toute la pluralité et la complexité de ce que l'on peut mettre derrière le terme de silence, je me suis intéressée à la façon dont le silence pouvait s'intégrer dans des œuvres littéraires. Ayant toujours eu plaisir à lire les œuvres

¹<http://alternativelibertaire.org>, *La littérature du silence : Mallarmé, Camus et Beckett*, Jean-Michel, Bongiraud, mai 2004, site consulté le 19 avril 2018

² www.fabula.org, *Écrire le silence*, colloque, Université de Kairouan, Tunisie, juillet 2009, site consulté le 19 avril 2018

de Marguerite Duras au cours de mes études littéraires et m'étant déjà rendu compte du style particulier de cette auteur qui laissait le silence et les non-dits « envahir » les histoires qu'elle racontait, je n'avais plus qu'à relier ces deux aspects et motivations pour réfléchir à la manière dont je pourrais étudier le silence chez une auteur qui essayait d'en faire, intentionnellement ou non, son credo. La littérature peut associer ou dissocier parole et silence ; mais comment s'exprimer par le silence ? Comment dire les choses, comment parler en s'aidant du silence sans que cela semble totalement paradoxal ?

« L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.³ » Sartre met en mots cette idée d'importance et d'omniprésence du silence pour les hommes de savoirs, les hommes de lettres. Il a un rôle à jouer pour redonner de la voix aux hommes qui n'en n'ont plus ou qui ne savent plus quels mots mettre sur ce qu'ils ont vécu ou sur ce qu'ils ont ressenti. Il est pris entre deux poids, deux mesures ; il lui faut dire, dénoncer et témoigner pour ceux qui ne peuvent pas le faire tout en respectant le fait que si l'on ne peut exprimer telle ou telle chose c'est parce que les mots sont impuissants, qu'importe la façon dont on tourne la phrase, face à ce que l'on ressent réellement au plus profond de soi.

Comment dépasser ce stade et réapprendre à dire, à se raconter ? L'étude du silence chez Marguerite Duras et ses ambivalences avec la parole, me semblait tout à fait pertinente pour mieux comprendre l'importance de ce dernier dans notre société et non pas seulement dans la littérature.

Le silence semble être vécu comme un vide angoissant, comme si en faisant silence, on perdait une « plénitude », un « tout » et qu'on était alors confronté à un abîme. Si l'homme moderne a vite tendance à réduire le silence au vide, au rien, c'est justement ce soi-disant « vide » du silence qu'il nous faut interroger.⁴

L'homme moderne fuit le silence, synonyme d'ennui, au profit du contact humain de la foule. Le silence reste synonyme de solitude ou de mal-être. Une personne silencieuse ne sera pas vue comme quelqu'un méditant ou en train de réfléchir, mais comme une personne torturée qui « rumine » dans sa tête les problèmes qu'elle aurait rencontré dans

³ *Ibid*, p. 352

⁴ www.implications-philosophiques.org, *L'épreuve du silence*, Isabelle, Raviolo, 12 mai 2014, site internet consulté le 19 avril 2018

sa journée. Le but de ce mémoire est d'expliquer comment le silence peut prendre place au sein de la littérature, au sein de la relation amoureuse et enfin, au sein même de l'enseignement et de l'étude de la littérature.

Pourquoi avoir choisi *Moderato Cantabile* plus qu'un autre roman de l'auteur ? En quoi ce roman-ci est-il singulier et plus à même de nous renseigner, de nous questionner, et de nous faire réfléchir sur la place du silence dans le langage ? Car il nous faut partir du postulat que le silence fait partie intégrante du discours, pour pouvoir comprendre les liens entre langage et méta-langage.

Nous avons l'habitude d'être confronté à certaines manifestations silencieuses au sein de la littérature. Les procédés stylistiques et grammaticaux vus précédemment mais aussi certains blancs et non-dits explicites, que l'on peut retrouver au théâtre notamment. Au théâtre, les silences ont valeur de langage ; les didascalies portent en elles l'expression d'un sentiment que les mots seraient trop pauvres pour traduire. Le jeu théâtral prend le relais par le biais d'un geste, d'un regard, ou d'un déplacement qui peuvent se substituer au verbe, au discours, à l'explication⁵. Ce que nous nommons non-dit, n'est en fait qu'une sorte d'au-delà du langage, comme si l'on accompagnait les mots pour leur donner plus de souffle, de sens et de corps. Il faut alors nous pencher plus précisément sur la place de ces silences dans l'œuvre de Duras, afin de cerner davantage la pertinence du choix de cette dernière pour cette étude.

Moderato Cantabile est un court roman dont l'intrigue s'étend sur quatre-vingt pages. Les deux personnages principaux sont Anne Desbaresdes, femme d'un grand patron d'import-export et un homme appelé Chauvin, qui travaillait dans l'entreprise du mari d'Anne. Anne est maman d'un petit garçon qu'elle amène tous les vendredis à son cours de piano et les autres jours, ils s'en vont tous les deux se promener le long de la jetée. De Chauvin, l'on ne sait rien ; ni d'où il vient ni où il va, s'il a des proches dans la région ou s'il vit tel un loup solitaire. En ce qui concerne Anne, on ne connaît que sa catégorie sociale et la « fonction » qu'elle occupe au sein de la société, c'est-à-dire être une mère au foyer. Alors qu'ils ne se connaissaient pas, les deux protagonistes vont se

⁵ www.implications-philosophiques.org, *L'épreuve du silence*, Isabelle, Raviolo, 12 mai 2014, site internet consulté le 19 avril 2018

rapprocher après qu'un drame ait éclaté au café du village, à savoir le meurtre d'une femme par son compagnon. À partir de là, l'histoire va suivre telle une caméra en travelling, les visites et entrevues de plus en plus intimes entre Anne et son « amant ». Pour autant, si le lecteur peut s'attendre à voir et entendre, dans le sens de comprendre, une histoire d'amour naissante entre la belle et « la bête » comme il pourrait s'y attendre dans un roman traditionnel, ici les codes sont bousculés et l'horizon d'attente chamboulé. En effet, malgré l'attente que ressent le lecteur, rien ne va se passer entre les deux personnages. Ce « rien » sera explicité dans notre développement pour comprendre toute sa complexité ; non pas qu'il n'y aura pas de sentiments entre eux ou de liens qui se créent mais bien plutôt que la vie et les circonstances amèneront le « couple » vers un néant ou encore un abîme. Ils vont s'engouffrer dans le silence, dans ce vide, car ils ne pourront pas communiquer, ils ne sauront pas trouver les mots ou exprimer leurs sentiments. Ils ne seront capables que de se renvoyer l'image dans laquelle se reflète le fait que leur liaison est vouée à l'échec ; c'est ce qui les emmurera dans un sentiment de défaite et de vacuité.

Face à la difficulté du dire, et d'autant plus quand il s'agit de sentiments amoureux, les deux protagonistes prouvent que les correspondances entre parole et silence ne sont pas d'elles-mêmes évidentes et que pour parler, comme pour se taire, il faut prendre son temps afin de préparer sa réponse, de « chercher les bons mots » pour ne pas dénaturer ce que l'on pense. Comment réparer la parole et exprimer ce que l'on ressent vraiment et ce, autrement que par le silence ? Si la combinaison entre discours et silence aboutit à un « rien », quelle autre voie peut prendre le langage pour s'exprimer ? Comment l'auteur passe-t-elle d'une forme d'expression à une autre ? Surtout, comment transposer didactiquement ces concepts aux classes de collège, sans prendre le risque de perdre l'intérêt et la curiosité des élèves ?

Afin d'essayer de comprendre la démarche à suivre pour tendre à trouver une troisième voie au langage, il s'agira de se poser la question suivante : comment Marguerite Duras, dans son œuvre *Moderato Cantabile*, offre une approche à la fois novatrice et déstabilisante sur la question des liens entre parole et silence ?

Pour répondre à cette question, il s'agira d'explicitier les deux termes, soit la parole et le silence, et de montrer comment ils se manifestent dans le roman. Un

personnage peut ne rien avoir à dire, ne pas savoir comment s'exprimer et ne pas savoir quel(s) mot(s) mettre sur tel sentiment. Parler peut aussi refléter un manque de la part du personnage, comme s'il redoutait qu'un silence pesant s'installe entre lui et son interlocuteur. Parler ce ne serait peut-être alors qu'une façon d'exister et de s'affirmer face à autrui. La parole peut être facteur d'exclusion, d'inclusion ; elle peut aussi se voiler de mensonges et montrer à l'autre les lacunes de son « savoir parler ». Le silence, quant à lui, peut être davantage parlant que les mots en eux-mêmes ; il peut suggérer les choses sans avoir à les mettre en mots ce qui peut lui donner plus de force et de poids dans une conversation. Passer sous silences des faits et des sentiments permet aussi de se protéger, de se mettre dans une sorte de bulle où personne ne pourrait nous attaquer. Enfin le silence peut s'aider de la musique pour accéder à une troisième voie dans le système de communication. Même si cette idée peut paraître paradoxale, c'est bien parce que la parole et le silence sont impuissants, que la musique va en quelque sorte « meubler » les blancs du texte. Que ce soit dans le livre ou le film, la musique vient pallier ces blancs laissés par le texte ; elle s'immisce dans les interstices pour donner plus d'ampleur à l'histoire.

Après l'étude approfondie du roman, il faudra (ré)employer nos remarques dans une démarche didactique. En effet, il ne faut pas seulement exposer le travail de l'auteur, il faut aussi l'explicitier, le remettre dans son contexte et travailler le texte pour être le plus à même d'enseigner et de faire comprendre à autrui le côté novateur de l'œuvre durassienne. Il faudra dépasser le côté « déstabilisant » du style durassien, afin que les élèves puissent se l'approprier et peut-être même l'apprécier.

I. La parole silencieuse

Dans *Moderato Cantabile*⁶, œuvre sur laquelle s'appuiera ce mémoire, il est question de deux drames qui se chevauchent. Le premier, basé sur un fait divers (l'assassinat d'une femme par son amant dans un café) fonde le deuxième, qui s'intéresse aux relations entre Anne Desbaresdes et Chauvin. Anne est la femme du directeur d'Import Export et des Fonderies de la ville où se passent ces drames ; quant à Chauvin, c'est un ancien ouvrier travaillant pour cette usine. Ils ne se connaissaient pas avant ; ils se rencontrent au café le lendemain du drame. Tout le roman va tourner autour de ce lieu où s'est déroulé le meurtre. Ces deux personnages, que la situation sociale et géographique (l'un est sur le bord de mer tandis que l'autre semble errer dans les rues et d'hôtel en hôtel) oppose, vont pourtant échanger, dialoguer sur cinq rencontres. Afin de comprendre les liens entre parole et silence(s), il nous faut d'abord placer le roman, et le film, dans leur contexte.

I.1 L'esthétique Durassienne dans la veine du Nouveau Roman

Duras, comme plusieurs auteurs qui ont commencé à écrire dans les années 1950 et 1960, peut être caractérisée comme une des précurseurs de ce mouvement littéraire, appelé Nouveau Roman. Ce dernier tend à bouleverser totalement ce qu'il appelle le « roman traditionnel ». L'intrigue, les personnages, le narrateur même, passent au second plan. Le but du roman, si tant est que l'auteur veuille en donner un, est de repousser les limites de l'écriture, de dépasser les conventions jusque là établies du roman, afin d'essayer de redynamiser, recréer un rapport différent avec le fait même d'écrire. L'écriture balzacienne ne doit plus être érigée comme un modèle à suivre ; les analyses psychologiques des personnages ne doivent pas fonder l'intrigue du roman, elles n'ont pas non plus à en biaiser le « sens ». Le lecteur doit par lui-même se faire un

⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 126 pages

avis sur les personnages, imaginer les lieux de l'intrigue ou les raisons de tels ou tels événements sans qu'il y ait intervention d'une tierce personne pour guider la lecture, autrement dit sans narrateur. Duras, elle, se place rapidement dans ce courant novateur, dont le chef de file sera Alain Robbe-Grillet. Comme le nom l'indique, il s'agira pour ces auteurs de proposer un regard neuf, nouveau, sur le roman, et de le détacher de son esthétique classique à la manière de Balzac ou de Maupassant. Dans son essai qui a fondé ce courant littéraire, Robbe-Grillet parlait en ces termes : « Tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable [mais] raconter est devenu proprement impossible.⁷ » Pour le romancier et essayiste, dire les choses relevait de l'effort, rien n'était désormais acquis, il fallait s'efforcer de dire, essayer de s'exprimer, mettre des mots sur des choses. Si raconter est devenu impossible, c'est la guerre et l'horreur des camps qui en sont les responsables. Ce sont les hommes qui ont permis l'horreur dans le réel qui ont induit le silence et le mutisme des écrivains après cette période. En effet, comment écrire après l'Horreur, comment exprimer les sentiments naturels comme l'amour et le bonheur lorsque l'on a connu autant de haine et de mépris ? Comment se reconstruire, reconstruire sa pensée, sa parole, son discours avec soi-même et avec les autres face à l'indicible justement ? Il faudrait, selon la démarche de Robbe-Grillet, se réconcilier avec les blancs, le silence, ne pas juste se focaliser sur les personnages mais bien plutôt laisser aller l'histoire où bon lui semble. L'idée est de raconter, mais sans édulcorer, sans ramener sa propre subjectivité d'auteur sur l'histoire que l'on développe.

Le film réalisé par Peter Brook, adapté de ce roman, que nous étudierons en parallèle, respecte cette démarche narrative dans la mesure où les pensées et la logique des personnages nous demeurent étrangers et inconnus. Ce film a été tourné dans la veine de la Nouvelle Vague, avec des acteurs qui ont marqué et aidé au développement et à l'essor de ce courant cinématographique : Jean-Paul Belmondo et Jeanne Moreau. La parole dans cette adaptation est reléguée au second plan ; ce n'est pas elle qui prime, elle n'a pas à expliquer ou détailler l'histoire ou donner des indices d'interprétation aux

⁷ Nadine, Toursel, Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques : 3^e édition*, Cursus, Paris, Armand Collin, 2011, p. 177

spectateurs. Tout doit être intuitif pour le spectateur ou pour le lecteur ; rien n'est dit tout se devine et si nous ne trouvons pas de sens, c'est peut-être qu'il n'y en a pas à trouver ou à rechercher.

I.2 Des dialogues pour exister et se poser en tant que personnages actifs de l'histoire

La parole dans l'œuvre *Moderato Cantabile* intervient seulement pour donner vie aux personnages, c'est-à-dire leur donner une légitimité en tant que personne. En effet, on n'accède jamais aux pensées des protagonistes, on ne peut voir que ce qui est raconté par le point de vue externe du narrateur. Tout au long du roman, nous sommes à la place d'une caméra ; nous faisons une sorte de travelling où nous suivons les personnages dans leurs déplacements et dans leurs actions, sans jamais avoir accès à leur intériorité, à leurs avis et à leurs sentiments. Nous sommes donc extérieurs à eux, comme eux-mêmes semblent extérieurs à ce qui les entoure. C'est ainsi qu'au début de l'histoire, les personnages ne sont pas nommés. On ne sait pas de qui on parle car il s'agit d'« une dame », d'une « femme » et d'« un enfant » (p.7). Ils ne sont pas déterminés : ils peuvent alors devenir qui l'on souhaite dans notre imaginaire de lecteur.

Ce n'est que lorsqu'ils prennent petit à petit la parole, que le narrateur leur donne davantage de matière et d'identité. Anne Desbaresdes, le personnage principal de l'œuvre, est ainsi éloignée de la scène initiale : spatialement d'abord « une femme, assise à trois mètres de là », puis oralement « soupira » (page 7). Ce n'est qu'une fois qu'elle s'apprête à prendre la parole que nous avons accès à son nom et prénom « Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois. - A qui le dites-vous, dit-elle. » (page 7). Il en est de même lorsqu'elle rencontre Chauvin au café. Tant que le personnage ne s'est pas présenté ou que quelqu'un l'est appelé par son nom et prénom, le narrateur semble tout comme nous, découvrir ces personnages. C'est ainsi que Chauvin ne se présentera à Anne qu'au bout du troisième rendez-vous « Je m'appelle Chauvin. » (page 42).

L'enfant, la patronne, le mari d'Anne restent quant à eux complètement dans le flou. Personne ne les présente, ou ne les interpelle. Ils restent alors des inconnus pour

nous, on ne les connaît que par leurs attributs sociaux et familiaux : un enfant, un mari ou une patronne. Encore une fois, le texte laisse une grande marge à l'interprétation car on ne peut définitivement pas cerner qui ils sont. Comme si l'on était au théâtre, les personnes non identifiées deviennent en quelque sorte des figurants au drame qui se joue dans cette petite ville portuaire.

I.3 Un dialogue basé sur les sentiments

L'acte langagier dans *Moderato Cantabile* est confus, vague, et répond à des sentiments négatifs. En effet, tout ce qui est exprimé par des mots dans le livre renvoie à la tristesse, la colère, la mélancolie ou la peur. Tout ce qui relève du dire est connoté négativement. L'ambiance entre les personnages est en quelque sorte morne et triste, tout comme leurs paroles. Même les lieux dans lesquels les personnages évoluent sont sombres, sans lumière, envahis par le vent. Cette négativité se rompt par le bruit de la mer, des vagues, de la sonate et par les silences, qui rendent palpables, le désir, l'alchimie, entre Anne et Chauvin.

Le temps et la météo vont peu à peu s'éclaircir au fur et à mesure que les langues se délient, que les personnages se découvrent. Le mauvais temps renforce le silence tandis que le beau temps aide à délier les langues. Ainsi, même les habitants semblent s'habituer à cet été précoce ; ils se mettent de plus en plus à s'exprimer, eux qui étaient presque invisibles au début du roman. La parole est d'abord colère et lassitude pendant la première leçon de piano par exemple ; cette exaspération deviendra par la suite le seul trait de caractère de la professeure de piano, comme si les personnages se déterminaient par leur capacité à s'exprimer à autrui. Qui est-elle ? A t-elle d'autres élèves ? Quel âge a t-elle ? Rien ne nous est dit ; sa parole n'est que désapprobation, ce qui nous la rend antipathique et ne nous permet pas d'avoir accès à son intériorité.

La lassitude est exprimée par Anne qui ne sait pas trouver sa place ni en tant que personne dans la pièce, ni en tant que mère dans la vie. Elle semble perdue face à cet enfant, elle ne sait pas comment le gérer ou l'éduquer. C'est dès le premier chapitre que l'on peut se rendre compte de la solitude extrême de cette femme qui semble spectatrice

de sa propre vie, au même titre que nous lecteurs. Elle essaye de communiquer par des soupirs, des gémissements d'abord, puis par le dialogue, mais en vain car ses propos eux-mêmes expriment son impuissance à agir et être. De la même manière, lors de ses dialogues avec Chauvin, Anne subira le fil de la conversation en faisant un effort pour communiquer des choses, fussent-elles futiles. Elle a besoin de temps pour s'exprimer et pour prendre la parole, tout simplement parce qu'elle en était dépourvue jusqu'à ce que le « cri » du drame lui permette enfin de « crier » elle aussi à sa façon. Sa parole sera alors laborieuse, elle cherchera ses mots tout comme elle cherche auprès de Chauvin, un sens à sa vie. Elle n'arrive pas à dire, à communiquer ce qu'elle ressent. Elle « a peur » du dire comme elle a peur de vivre pour elle-même. Par la parole, à la première lecture, on a l'impression que le personnage d'Anne a peu de relief, qu'elle est un fantôme.

L'enfant, quant à lui, est à l'opposé de sa mère. Il chante, il crie, n'hésite pas à dire ce qu'il pense et surtout, à dire non. Il n'est pas passif comme sa mère, sûrement du fait de son insouciance. De cette façon, il rentre plusieurs fois en conflits avec la professeure de piano, afin de bien signifier son ennui et son désamour pour la musique, choses qu'Anne n'ose pas avouer ou s'avouer. Il est un spontané de la parole comparé à sa mère qui s'excuse de parler et qui s'excuse verbalement du comportement de son fils à plusieurs reprises. Il est tellement actif qu'il interrompt souvent le dialogue entre Chauvin et Anne ; il est le pilier qui les ramène au réel lorsque leurs divagations vont trop loin. Il parle sans réfléchir, ce qui donne un souffle léger dans cette atmosphère lourde et pesante, qui est palpable tout au long de l'œuvre.

Dans le film de Peter Brook, cette ambiance se retrouve dans le ton des acteurs. Les dialogues sont longs, monocordes et confus, ce qui renforce cette idée de « dialogue lourd » mais pas dans le sens lourd de sens, mais bien plutôt pour l'effet pesant et monotone qu'il induit. On pourrait même aller jusqu'à dire que le dialogue dans *Moderato Cantabile* nous met mal à l'aise. En effet, l'incongruité de la mise en place du langage peut poser problème. Le dialogue entre Anne et Chauvin est basé sur le drame qui a eu lieu dans le café (soit le meurtre d'une jeune femme par son amant). Il va alors se tisser entre nos deux inconnus, des hypothèses autour des motivations du meurtrier et du désir de la femme. Voulait-elle la mort ? Que s'était-il passé jusque là ? Pourquoi, quelles raisons ? Les échanges vont se faire sans réellement y répondre ce qui va

exacerber le mystère autour du drame, mais aussi autour des deux personnages du roman. Le désir entre eux va petit à petit gagner sur leur curiosité. Ainsi, ce qui n'était qu'un fait divers va être approprié par ces deux personnes au point d'alimenter leurs discours et de devenir leurs miroirs ; c'est-à-dire qu'à force de parler du meurtre et des sentiments qui ont motivé cet assassinat, ils vont peu à peu, par le langage, s'approprier l'histoire de ces deux amants, jusqu'à confondre histoire et réalité.

I.4 Quand la parole donne vie aux personnages comme au théâtre

Les personnages vont alors endosser une sorte de « personnage autre », comme s'ils étaient des acteurs sans s'en rendre compte. Leurs rencontres, au nombre de cinq, deviendraient métaphoriquement, les cinq actes du drame. Quant aux dialogues, ils deviendraient des sortes de scènes, comme au théâtre. Le côté sombre du fond du café participe à cette ambiance de spectacle car cela rappelle les coulisses ou la pénombre de la salle de spectacle (côté spectateurs) comme si nous assistions à une représentation scénique entre deux personnages qui tenteraient de rejouer une scène célèbre (ici le drame), en décortiquant la mise en scène, le choix des acteurs, des décors etc...

L'écriture reste semblable à une sorte de scénario de part le point de vue externe du narrateur, qui nous raconte l'histoire comme s'il était une caméra qui effectuait des *travelling* longs et en gros plan. Théâtre et cinéma viennent donc donner un nouveau souffle à cette histoire, ce qui permet de lui donner une étoffe de drame. De même, non seulement ces procédés mettent en relief l'ambiance et la complexité des caractères de nos personnages, mais en plus ils contribuent également à donner un nouveau souffle aux personnages eux-mêmes, qui sont alors mis en avant par un effet de lumière, un effet d'ombre ou encore par un fond sonore.

Ces effets « comme au cinéma » se reflètent dans la fin du roman ; Anne quitte Chauvin, quitte le café de manière à mimer une sorte de fondu au noir. En effet, elle quitte le champ où se trouvait Chauvin : elle le quitte physiquement et spatialement. Ils ne sont définitivement plus dans le même camp ou sur le même plan, ils se rendent compte qu'ils ne l'ont même jamais été, de par leur train de vie et leur catégorie sociale.

Elle est alors dans une « lumière rouge » après avoir dépassé le groupe d'hommes présents au comptoir, comme s'ils l'avaient marquée au fer rouge de la honte comme étant une femme « adultère » (p. 84). Son absence restera à peine sensible, puisque le bruit de la radio viendra remplacer sa présence et c'est sur cela que finira le roman.

I.4.1 Quand la parole est synonyme d'incommunicabilité

Marie-Chantal Killeen dans son Essai sur l'indicible , explique que c'est « au cœur du dialogique que jaillit l'incommunicable⁸ ». En effet, dans Moderato Cantabile , c'est au sein du dialogue que l'on se rend compte de la vacuité du discours et des points de vue des personnages, mais également de la pénibilité de dire les choses sans risquer d'en altérer le sens. Le passage par les mots pour exprimer ses sentiments serait vain ou du moins finirait nécessairement par un désastre. Pour expliquer cela, nous allons nous pencher sur les difficultés rencontrées par les personnages lors de leur prise de parole tout au long du roman.

La parole est libératrice pour Anne; elle l'aide à prendre part à la vie, à sa propre vie. Elle se doit de parler, même pour ne rien dire car c'est par la parole qu'elle peut et va exister tout au long du roman. Les passages narratifs ne sont là que pour encadrer la prise de parole d'Anne. L'encadrement n'est que « spatial et temporel », le narratif n'est que secondaire. Le roman tourne autour d'Anne qui se met en valeur par sa prise de parole. Avant de s'exprimer, elle est « une femme », « une dame » (p. 7) ; après s'être exprimé elle est « Anne Desbaresdes » (fin p. 7). Elle ne s'exprime qu'au café, lieu de rencontres et d'échanges, à la maison ou chez la professeure de piano elle est muette. Ce n'est que la présence de Chauvin et son ivresse (de désir et de vin) qui lui permettent enfin de s'affirmer en tant qu'être et en tant que femme.

En effet, elle n'est que silence, soupirs et gémissements. Ce n'est que lorsque la femme se met à crier en rendant son dernier souffle qu'elle (re)prend petit à petit vie,

⁸ Marie-Chantal, Killeen, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires, 2004, p. 10

qu'elle se dévoile. Aussi, lors de son premier entretien avec Chauvin, elle revient sur le cri qu'elle a poussé lors de l'accouchement de son enfant, qu'elle met en comparaison avec le cri de la femme. Comme si le fait d'être devenue maman lui avait enlevé le souffle de vie qui lui restait à elle aussi. Ses liens avec le maternel sont réellement ambigus : elle ne cesse d'appeler son enfant « mon amour » (p. 36 par exemple) mais ne peut s'empêcher d'en parler avec tristesse et honte. Elle avouera même à mi-mot à Chauvin que cet enfant est « difficile ». Elle se sent dépossédée d'elle-même, de sa féminité, de son désir. Chauvin va alors devenir en quelque sorte son pilier, son moteur pour la découverte de son désir de femme et pour qu'elle puisse apprivoiser ses sensations. Pourtant, ce n'est pas la première fois qu'Anne essaye de s'évader de son monde et de sa solitude. Lors de la fête organisée par son mari où tous les ouvriers étaient invités, Chauvin insiste sur la posture languissante et un peu ailleurs qu'avait Anne lors de cette soirée : « Je crois, en effet, que je les ai souvent, regardés, soit du couloir, soit de ma chambre, lorsque certains soirs je ne sais pas quoi faire de moi. » (p. 60) Cet aveu d'Anne en dit long, elle arrive enfin à faire entrevoir à autrui ce qu'il se passe dans son esprit et ce sera la seule et unique fois où elle osera parler d'elle de cette façon.

I.4.2 Une parole qui se voile de mensonges

Cette prise de langage de la part d'Anne n'est pas toujours aussi franche. Lorsqu'elle s'adresse à Chauvin ou à son fils, c'est souvent qu'elle leur ment. Elle ment à l'homme qu'elle rencontre lorsqu'elle lui dit qu'elle ne sait pas ce qu'il s'est passé la veille dans le café alors qu'elle était aux premières loges quand la police a embarqué l'amant meurtrier. Elle ment à son fils sur l'origine du cri lors de la leçon de piano. Mensonges car elle ne veut pas affronter la réalité ? Car pour ce qui est de Chauvin elle veut accélérer le passage au dialogue, entrer en confrontation verbale avec cet homme qui l'attire malgré elle, et pour son fils, au contraire elle veut couper court à toute conversation, de peur de ne savoir quoi dire ni comment expliquer les choses de la vie. Elle est vraiment dans une sorte de dualité perpétuelle entre la nécessité du dire et

l'impossibilité à dire.

Durant les discussions avec Chauvin, la prise de parole est laborieuse. Elle est sans cesse relancée par lui, qui la pousse à dire, à se révéler, à raconter. Il lui demande plusieurs fois « parlez moi » (p. 30), dans les premiers chapitres du roman ; Anne essaye de dire, de parler mais cela reste pour elle un exercice difficile, elle doit « faire un effort » (p. 30). Lorsque le dialogue est enfin là, très vite il devient vain, les paroles tournent en rond. Son fils au dehors du café, s'amuse à tourner en rond de la même manière que la discussion entre Anne et Chauvin tourne rapidement sur elle-même dès qu'ils s'approchent du but, qui est de se dévoiler l'un l'autre. Si « de nouveau elle parle, avec application, presque difficulté, très lentement » (p. 33) , Anne est interrompue soit par Chauvin, soit par son fils, soit par un événement complètement extérieur, à l'exemple de la sirène qui annonce la fin de la journée de travail pour les ouvriers et qui retentit de manière « foudroyante » (p. 34) aux oreilles des deux amants, comme s'ils étaient mis à mal par les éléments, au moment pile où ils auraient pu enfin communiquer.

I.4.3 Le dialogue comme facteur d'exclusion

Si dans un premier temps la parole peut être analysée comme un facteur d'insertion au sein d'un dialogue et comme moyen de s'affirmer en tant qu'être pensant et pensé, une deuxième lecture permet de remarquer les failles dans ce langage. En effet, si Anne essaye du mieux qu'elle peut de retrouver son humanité et sa place de femme désireuse de vivre, on remarque assez rapidement qu'elle ne peut voire qu'elle ne sait pas parler à autrui. Elle ne peut pas dire car elle ne sait pas comment s'exprimer, elle ne sait pas quels mots utiliser car tous les mots du monde ne pourraient suffisamment bien refléter ce qu'elle ressent dans sa vie en général et pour Chauvin plus particulièrement. Lorsqu'elle s'exprime, c'est dans l'urgence : elle a « peur » (p. 82) de tout, du bruit, des réactions de son fils, de ce que lui dira cet homme. Elle parle pour meubler le vide qui se crée petit à petit entre Chauvin et elle. C'est ce dernier d'ailleurs qui renseignera le lecteur sur les aspects cachés de la vie d'Anne, notamment lorsqu'il décrit l'intérieur et le

cadre dans lequel elle habite et évolue avec sa famille (dont il n'est jamais question).

Très vite, les deux personnages principaux se retrouvent face à une impasse dans la mesure où leurs échanges se soldent par des échecs verbaux. Ils ne sont pas plus avancés dans leurs recherches du pourquoi et du comment que la veille ou l'avant veille. Ils ne font qu'entretenir le souvenir, que faire planer le drame dans l'ambiance du café. Ils sont perdus et se perdent par la même occasion dans des divagations sur le temps qu'il fait, sur la musique, le vin ou autre. Toutes ces rencontres interviennent dans un café comme nous l'avons déjà dit, donc dans un cadre public, aux yeux de tous et de toutes. Une femme mariée passe donc ses après-midis loin de son domicile, laissant son enfant déambuler et jouer dans la rue pendant qu'elle va s'enivrer aux côtés d'un homme qui travaillait pour son mari. La situation n'est pas « normale » pour les habitants de cette petite ville où tout le monde connaît tout le monde et où les rumeurs aiment alimenter les discussions qui souvent sont sans saveurs. De ce fait, leurs échanges vont petits à petits les exclure de cette société, de cette ville, et ce en deux temps.

Premièrement, Anne et Chauvin vont surprendre leur entourage, l'enfant, la patronne puis plus tard les ouvriers et anciens collègues de Chauvin, qui ne vont pas comprendre pourquoi ces deux-là se retrouvent au café et surtout pourquoi ils se parlent de manière « caché-non caché ». En effet, on pourrait penser qu'en se mettant aux yeux de tous ils veulent montrer qu'ils n'ont rien à se reprocher ; en réalité ils se cachaient car ils se sont créés un monde à eux à travers leurs discussions et que de ce fait, ils ne ressentent pas le besoin de se parler dans un lieu secret vu qu'ils communiquent par le biais de codes, de soupirs et de silences. Deuxièmement, en s'effaçant du réel de par leurs conversations, ils vont devenir le théâtre pour ceux qui rentrent dans le café. Ils s'excluent des autres involontairement quand ils sont concentrés par leurs bribes de dialogue et lorsqu'ils sont observés et surtout jugés par autrui.

La parole devient alors, au fur et à mesure des rencontres avec Chauvin, agressive, lourde et pesante. En effet, facteur d'exclusion du monde et de la société formée par les habitants, la parole permet aussi d'exclure et de séparer de plus en plus les deux protagonistes. Face à la vacuité de leurs échanges, Chauvin va très vite ne plus supporter la voix et la présence d'Anne. Il demande dès la page 63 qu'Anne « se taise ». Après avoir parlé de la mort de la jeune femme assassinée, Chauvin refuse d'entendre le

parallèle que fait Anne avec cette femme et son histoire. La tension est trop importante, trop palpable, c'est trop difficile d'entendre, de mettre en mots les sentiments. Dès qu'ils sont exprimés, ils s'effritent, perdent leur sens, leur profondeur. Le passage qui suit cette première demande de silence est peut-être le plus difficile de l'œuvre. La dureté du langage va en lien avec les sentiments profonds et torturés des deux amants. La tension est là ; la parole va suivre cette tension. Le discours va alors complètement changer entre les deux, la tension va intrinsèquement s'inscrire au sein même de l'acte langagier par transposition, calque.

On peut même se demander si ce n'est pas dès cette troisième rencontre que leur histoire se délite, se démonte, de par le fait du langage. En effet, la parole, le discours, la discussion entre les deux les aurait rapprochés tout en les séparant après s'être rendus compte de leur impossibilité à dire et à se dire les choses. La parole est enraillée pour Anne, elle fixe un « homme inconnu » qu'elle ne « reconnaît pas » ; Chauvin quant à lui s'exprime en ces termes :

[...] Parfois il ne la voyait plus comme il l'avait jusque là vue. Elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même. Il avait peur [...] -Vous allez rentrer boulevard de la Mer. Ça va être la huitième nuit.⁹

La parole a tout dénaturé, elle a envahi et transformé la vision que Chauvin s'était fait d'Anne lorsqu'il ne la connaissait pas. Elle n'est plus unique pour lui, elle devient une femme comme une autre à la seconde où elle s'est exprimée, livrée à lui. Elle perd de sa profondeur. De nouveau, il lui demande de partir (p. 65), la relation bascule pour de bon, de manière inévitable : « Chauvin reste assis, accablé, il ne la reconnut plus. » L'isolement des deux personnages s'effectue par la parole puis par leur séparation spatiale. Chauvin reste seul au fond du café, dans la pénombre.

Anne repart chez elle ; les rues sont « désertes » (p. 66) et se met à pleurer en disant à son fils : « mon amour c'est fini je crois bien ». C'est d'ailleurs cette phrase qui met en relief ce que nous avons dit plus haut. La mise en mots de ce qu'elle pense se

⁹ Moderato Cantabile, p. 64

heurte à la réalité une fois de plus. La parole est pauvre et plurielle ; on ne comprend pas vraiment ce qu'elle tend à vouloir dire. Elle se livre à son fils mais qui est vraiment derrière les mots « mon amour » ? Son fils ou son amour pour Chauvin ? On est encore dans un entre-deux, dans un langage où les interprétations et les sens sont multiples. Après cette rencontre, la parole disparaît progressivement. S'étant rendu compte que le dire ne l'aidait pas à se rapprocher mais bien plutôt qu'il contribuait à les éloigner l'un de l'autre, Anne et Chauvin vont remplacer par des silences, des gémissements et des non-dits les quelques liens qui restent encore entre eux mais qui sont coupés petit à petit par les lames tranchantes qui s'activent lors de la mise en mouvement de la parole, du langage.

Quelle place et rôle vont donc prendre tous les silences qui s'installent ? Le silence peut-il parvenir à une sorte de métalangage qui permettrait de se dire les choses d'une façon plus efficace que la mise en mots ? « Un silence vaut mieux qu'un bon discours » Comment comprendre ce proverbe et le mettre en lien avec l'œuvre de Moderato Cantabile ? Est-ce réducteur ou au contraire cela permet-il pas de creuser et d'explorer davantage le monde qui s'est bâti entre Anne et Chauvin ?

II. Accéder à un « au-delà » de la parole : le silence et la musique suffiront-ils ?

La parole, nous l'avons vu, est impuissante, lacunaire, et bien souvent en deçà de la réalité des sens, sentiments et sensations des personnages. Elle n'est pas à la hauteur, elle tourne en rond et n'est pas efficace. Comment dépasser cet état de parole qui s'avère décevant, pour nous lecteurs, mais aussi pour les personnages ? Narrateur, texte, personnages, lecteurs, tout semble être envahi petit à petit par le rien, le vide. La parole s'efface, le silence va grandir, grossir et finalement prendre tout le corps du texte, jusqu'à étouffer les mots, étouffer les derniers souffles de vie ou d'amour entre Anne et Chauvin.

II.1 Silence du narrateur, silence du texte

Qui parle ? Qui raconte l'histoire adultère entre ces deux êtres ? Le narrateur est silencieux dans la mesure où il ne livre que peu de choses de l'intrigue. Il est extérieur à l'histoire, il n'a accès ni aux personnages, ni à l'extérieur ou au décor, étant donné qu'il n'accède semble-t-il aux choses qu'au travers de ce que peuvent voir les personnages. Son point de vue est donc contradictoire ; à la fois il ne sait ce que ressentent ou pensent les personnages et pourtant, on ne perçoit le réel qui entoure Anne et Chauvin qu'au travers de leur perception et de leur vision du réel. On a l'impression que l'histoire suit son cours de manière naturelle, sans quelconque interférence de qui que ce soit. On pourrait presque dire que l'histoire est autonome, que les personnages créent eux-mêmes leur histoire. D'ailleurs cette dernière est racontée de manière imaginaire ou est-ce vraiment un fait divers ? On ne le saura pas, et après tout ce n'est pas ce qui importe mais la question est nécessaire dans la mesure où elle permet de mettre en avant le côté déconstruit du roman.

En effet, le roman, dans la veine d'autres auteurs du Nouveau Roman, ne répond pas aux normes attendues pour ce qui est de la trame « classique » d'un roman, dans la

mesure où le récit reste silencieux, l'histoire ne commence ni ne finit pas vraiment. Dans un roman traditionnel, comme dans tout autre récit, l'histoire suit un cheminement comme cela : situation initiale, élément perturbateur, péripéties, dénouement et situation finale. Ici, le roman commence un peu de manière abrupte dans la mesure où l'on suit une leçon de piano qui a déjà commencé et que l'on ne sait pas exactement ce qu'il va se passer par la suite. Si l'histoire pourrait dans une première lecture nous faire penser que le narrateur installe un suspense, il n'en est rien en réalité. En fait, nous suivons, de manière linéaire et peut-être un peu monotone, cette leçon. Dans le premier chapitre qui pourrait, dans une certaine mesure, être rapproché d'une scène d'exposition comme au théâtre, on ne nous renseigne que sur très peu d'éléments : on sait qu'une dame donne un cours à un enfant, qui est le fils d'une certaine dame appelée Anne Desbaresdes. On n'a aucune indication sur le lieu où ils se trouvent, ni sur le nom du café ou de la rue, encore moins sur le nom même de la ville où la scène se passe.

C'est d'ailleurs à cause de ces manques que dans l'adaptation cinématographique le réalisateur choisit de combler ces blancs laissés par le texte dans le but de proposer une histoire plus « réaliste » et plus ancrée dans le « réel ». Les silences spatio-temporels sont remplis, effacés dans le film afin de pouvoir mettre en images, sons, lumières et mouvements, l'histoire d'Anne et de Chauvin. Le texte, à l'exemple des personnages, laisse trop de blancs et de non-dits ; face à cela, Peter Brook dans sa vision du roman, met un contexte au drame pour ne pas bousculer de manière trop forte ce qui pourrait être les attentes des spectateurs. Ainsi, en donnant une réalité au décor, il renforce le silence entre les deux amants, il creuse davantage l'espace qui se construit entre ces deux êtres. Ce parti pris permet, lorsque l'on étudie le roman et le film en simultané, de combiner plusieurs aspects de l'histoire.

Dans le roman, les personnages sont en relief dans la mesure où ce qui les entoure n'est presque pas palpable, presque peu présent. Dans le film, le décor se matérialise et se nomme, voire se place sur une carte, mais la tension entre Anne et Chauvin, et entre ces deux-là et le reste du monde, est renforcée justement car ils s'ancrent dans une société, dans un lieu nommé, avec les regards inquisiteurs face à leur relation. Le film met en image ce qui ne pouvait se dire dans le roman. Ce qui était implicite dans le roman se révèle, pour nous permettre de rentrer davantage dans

l'histoire, de comprendre des choses qui nous avaient peut être échappé. Même s'il ne faut oublier que le film n'est qu'une adaptation et qu'il y a bien sûr des différences notoires voire discutables entre cette vision du roman et le roman lui-même, le réalisateur a tout de même su rester fidèle à l'ambiance et aux sens induits de l'histoire de Marguerite Duras.

L'auteur de *Moderato Cantabile*, dans son œuvre *Écrire* parue en 1995, affirmait que « des livres charmants, sans prolongement aucun, sans bruit. Sans silence. Autrement dit sans véritable auteur¹⁰,» était d'une certaine façon, sa manière de voir les écrits de ses pairs. Pour elle, « écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹¹.» Marguerite Duras exprime sa volonté de taire les choses, de ne pas tout dévoiler, de laisser flotter une sorte de mystère, ce qui renforce l'atmosphère particulière dans ses romans. Dans l'œuvre que nous étudions, cela permet de mieux comprendre la démarche et le ou les sens de l'histoire. Nous n'avons en notre possession à la lecture du roman des limbes, des bribes du drame ou des personnages. C'est pour ainsi dire, à nous lecteurs de remettre en ordre les pièces du puzzle ou encore de remplir avec notre propre singularité et sensibilité les blancs du texte selon notre interprétation de ce dernier. Ainsi le texte devient en quelque sorte libre, autonome et c'est chaque lecteur qui va lui donner vie, le faire vivre ou tout simplement naître et grandir dans son esprit.

¹⁰ Marguerite, Duras, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 34

¹¹ *Ibid.*, p. 28

II.2 Silence des personnages

Les personnages du roman existent par la parole, c'est ce qui les lie au monde comme nous avons pu le voir dans la première partie de notre travail. Mais ce qui les rend mystérieux, ce qui leur donne une sorte de singularité par rapport aux personnages de Zola ou de Proust, c'est que nous n'avons pas accès à eux, ils sont des étrangers. Ils sont présents de corps et par leur parole mais jamais par leur esprit. Leur singularité se distingue alors par le traitement du silence, des silences. En effet, certains personnages dans le roman brillent de par leurs silences, par leur faculté à être personnages de l'histoire sans rien avoir dit pendant presque cent pages. Le père Desbaresdes est présent, on se l'imagine bien ; lorsqu'Anne et l'enfant rentrent, la maison n'est pas vide, le mari, ainsi que les domestiques sont là. De même, les ouvriers du café ne disent rien, pourtant ils sont bel et bien présents puisqu'ils jugeront Anne Desbaresdes en lui donnant l'étiquette de « femme adultère » (p. 84) à la fin du roman. Mais même ce jugement de valeur n'est exprimé qu'au discours indirect, comme si eux aussi étaient confrontés à l'incommunicabilité et à l'impuissance des mots.

On suit l'histoire de tous ces protagonistes, comme si on les espionnait. Ils sont présents, ils sont là, ils prennent tout l'espace qu'ils peuvent lorsque le silence s'installe entre eux. En effet, le silence les envahit comme il envahit la pièce, il devient flottant entre eux et autour deux.

En ce qui concerne Anne et Chauvin, on ne voit qu'eux, on ne suit qu'eux, le reste du monde, le reste du café, sont invisibles. Passés sous silence les squares, les bois, les rues, la mer. Ils ne sont matérialisés qu'au travers des dialogues où lorsque l'on suit Anne dans ses balades entre chez elle et le café. Tout est suggéré, rien n'est dit, comme si le fait de dire, le fait de placer les personnages dans un lieu, une place précise, les rendraient moins importants que cette même place. Ils sont là dans un café, dans une maison, qui pourraient être n'importe où en France ou ailleurs. Il n'y a pas de voix donnée au décor, il n'est là que pour encadrer le drame, comme s'il avait fallu donner un décor et que c'était le café qui était sorti au tirage au sort.

Dans le film de Peter Brook, la place donnée au décor et aux silences est encore différente. On sait que nous sommes en Gironde, on sait qu'il y a un ferry qui rejoint

deux terres, on sait le nom de la professeure de piano. On peut voir les regards inquisiteurs des autres face à leur relation, on peut enfin avoir accès à Mr Desbaresdes qui est présent visuellement et par le langage. On sent les non-dits du texte ; on voit l'hésitation d'Anne au moment d'entrer dans le café, on sent la tension sexuelle et charnelle entre les deux amants lorsqu'ils se parlent, on cerne davantage la relation fusionnelle entre Anne et son enfant qui n'était pas aussi forte et puissante dans le roman. Les personnes sont incapables, vraiment, de se dire ou d'exprimer ce qu'ils ressentent. Ils n'osent pas, ils ne savent pas faire.

II.3 Les relations familiales d'Anne : une envie de s'échapper de sa vie silencieuse

Anne ne sait pas gérer ou éduquer son fils. Il est le symbole de son ennui, symbole de son mariage raté et pourtant elle s'accroche à lui. Elle ne sait pas lui dire non, elle ne sait pas jouer ou parler avec lui, ni lui expliquer les choses avec raison. Elle ne s'exprime avec lui que par le biais de caresses, de câlins, de baisers. C'est grâce ou à cause de lui que vont se générer cinq dialogues entre Anne et Chauvin. En effet, par un cri ou un appel à l'attention, l'enfant va se mettre entre ces deux adultes, les ramenant à la réalité. Il fait office de tampon entre eux dans la mesure où par sa présence, il replonge Anne dans sa vie de femme et de mère juste avant qu'elle ne s'abandonne à Chauvin. De même, sa présence ralentit Chauvin dans son désir pour cette femme car il lui rappelle constamment le statut d'épouse mais aussi de patronne de la femme dont il tombe amoureux. Silencieusement, voire sournoisement, l'enfant devient à la fois cause et prétexte pour les ballades d'Anne et, de facto, pour ses rencontres. Le silence entre Anne et son fils les éloigne spatialement et sentimentalement lorsque la mère est auprès de son amant. Le silence entre cette dernière et Chauvin les rapproche car il n'arrivent pas à communiquer par la parole. Aussi, le roman met en exergue la puissance du silence et ses conséquences sur les relations entre les gens. Le silence entre les personnages de ce roman s'exprime donc de différentes manières. Omniprésent entre Anne et Chauvin, il envahit petit à petit les autres protagonistes de l'œuvre, ce que l'on

voit dans le livre mais encore davantage dans le roman. Tout d'abord, le silence intervient lors de la leçon de piano, où Anne semble inexistante, tel un fantôme. Elle n'arrive pas et ne sais pas quand il faut intervenir auprès de son fils ni quoi dire à la professeure de piano. La tension est lourde dans cette pièce, rythmée par le refus de faire de l'enfant. Seul le cri d'agonie de la femme assassinée dans le café vient rompre cette leçon somme toute un peu glaciale. Ensuite, lorsque la narrateur et le réalisateur nous font rentrer dans le café, nous sommes confrontés en tant que lecteurs-spectateurs au silence de mort qui règne dans le café. L'homme qui a commis le crime est singulièrement calme, il semble comme éteint, vidé de toute humanité ou de tout esprit. Il n'a pas ou plus les mots, tout est parti dans le dernier rôle de la femme (p. 14). Lorsqu'il se fait emmener dans le fourgon, il reprend un peu de vigueur en essayant de se débattre afin d'aller voir une dernière fois la jeune femme mais encore une fois, ses gestes ou encore son désespoir se font dans un silence des plus complets (p. 16). Dans le film, l'homme s'adresse pendant quelques secondes à la femme qu'il vient d'assassiner mais les mots prononcés sont inaudibles, comme s'ils n'avaient pas réellement de sens pour être exprimés à voix haute ou encore comme s'ils devaient rester secrets. Les motivations de ce meurtre par ailleurs, sont également passées sous silence, gardées secrètes non seulement pour Anne mais aussi pour nous lecteurs.

Intéressons nous maintenant à la figure de Monsieur Desbaresdes. Dans le roman, il semble invisible, il n'est mentionné qu'à la page 23, lorsque Chauvin dit « vous êtes la femme du patron d'Import Export ». Il devient « une ombre » (p. 75) lorsqu'Anne vomit sur le tapis de la chambre de son fils après la soirée mondaine. Il semble lui aussi être une sorte de fantôme, il n'existe pas dans l'histoire au même titre qu'il n'existe plus dans le cœur ou l'esprit d'Anne après ses rencontres avec Chauvin. Dans le film pourtant, le réalisateur a souhaité lui donner un rôle, une présence. S'il n'était pas mentionné dans le livre ce n'est pas pour autant qu'il n'existait pas, il se doit d'être à la maison ou dans ses usines. Le réalisateur a donc choisi de montrer ce personnage, de mettre un visage, une émotion sur cet homme. Il apparaît dès les premières minutes du film, juste après la première leçon du piano ce qui correspondrait à la fin du chapitre un dans le roman. On le voit et on l'entend légèrement lors du dîner entre sa femme et lui. Devant les histoires et les propos de sa femme qui explique sa

journée et la réaction de la professeure de piano (Mme Girard est nommée dans le film) vis-à-vis du manque de sérieux de l'enfant, Monsieur Desbaresdes répond : « Anne je vous en prie ». Il réclame le silence lors du dîner. Il ne veut pas entendre des banalités ni entendre sa femme. Dans ce refus de communiquer, on sent un malaise grandir entre les deux époux pendant ce repas. Après ces mots, un silence des plus gênants s'installe entre ces deux personnes. Peut être même que l'on pourrait se demander pourquoi ce père de famille est si peu enclin à écouter la journée de son enfant et de sa femme, sinon que l'enfant pourrait ne pas être de lui ? D'où peut-être alors la raison de son mutisme dans le film et de son absence totale en tant que personnage dans le roman, dans la mesure où il ne peut et ne veut être présent pour Anne et l'enfant ? C'est une hypothèse qui pourrait alors confirmer l'insulte « chienne » que Chauvin (p. 64) adresse à Anne, et justifier les regards dédaigneux des ouvriers (p. 84) mais surtout, cela pourrait justifier le choix de l'auteur, de mettre le mari d'Anne en dehors de cette nouvelle aventure. Il sera également présent lors de la réception mondaine à son domicile mais ce qui est intéressant c'est la place qu'il prend à la fin du film. En effet, lorsque sa femme s'est enfuie pour aller retrouver Chauvin pour la dernière fois, une fois les invités partis, Monsieur Desbaresdes prend sa voiture et part à sa recherche. Ce qui est troublant, c'est qu'il se rend dans tous les endroits où Anne et Chauvin s'étaient retrouvés comme s'il avait été tenu au courant depuis le début. Il savait pour les rencontres de sa femme mais ne disait rien, restait muet pour ne pas faire de scandale public mais aussi peut-être par respect pour sa femme. D'ailleurs, on pourrait se demander si ce n'est pas lui qui aurait demandé à Chauvin de quitter la ville après avoir tout découvert, pour la réputation de sa femme et de sa maison : « Quelle surveillance des gens autour de moi ! - Je sais... Nous n'aurons pas pu nous aimer, ça doit arriver parfois. » C'est lui qui termine l'œuvre cinématographique en retrouvant et en ramenant Anne au domicile familial, à la différence du roman qui s'arrêtait lorsqu'Anne quittait le café sous les regards inquisiteurs des ouvriers et de la patronne du café. D'une certaine manière, la fin de cette adaptation rend plus digne en quelque sorte la fin de l'histoire d'amour entre les deux amants « maudits ».

II.4 Silence et recours à l'impersonnel entre Anne et Chauvin

Marie-Chantal Killeen¹², explique que le couple partage le silence, la douleur, la solitude et que c'est par ces sentiments, ce désœuvrement que les deux êtres peuvent s'unir. L'amour ferait conjuguer deux solitudes qui auraient à produire « un gigantesque labeur » afin de pouvoir communiquer.

La parole comme le silence, ont dû mal à exprimer séparément les sentiments qui éclosent dans les cœurs et esprits de nos protagonistes. Aussi, face à la difficulté de s'exprimer par le « je », les personnages vont passer par l'impersonnel pour se dévoiler plus facilement. En passant par le drame du café, par l'histoire d'amour entre les deux amants inconnus, Anne et Chauvin vont petit à petit digresser de l'Amour à leur amour. En effet, tous leurs discours vains sur les causes et conséquences du meurtre, ne les amènent nulle part, si ce n'est vers la connaissance et la reconnaissance mutuelle de leurs sentiments respectifs. Les non-dits et les sous-entendus cachés dans le récit qu'ils se font du drame dévoilent, malgré eux, ce qu'ils commencent eux aussi à ressentir l'un pour l'autre. Que ce soit dans le roman ou dans le film, Chauvin s'exprimera au travers du « il » et Anne au travers du « elle ».

Dans l'œuvre cinématographique, lors de la deuxième rencontre entre les deux amants, Chauvin raconte l'histoire du drame en mentant à Anne ; il semble avoir trouvé toutes les réponses, les pourquoi et les comment mais petit à petit on se rend compte qu'en réalité c'est leur propre histoire et ici, leur propre première rencontre qu'il raconte. « Je sais tout, presque tout » argue t-il pour avoir l'attention d'Anne, sauf que tout est inventé, il en rajoute pour que leur rencontre dure encore un peu plus qu'il n'est possible. Comme si le recours à l'impersonnel, c'est-à-dire, le changement de point de vue, pouvait davantage permettre aux deux personnages de s'apprivoiser et de se dire les choses sans avoir peur puisqu'elles sont avouées à demi-mots, par des détours. « Et puis après ? - Après, je crois que personne ne peut le raconter. » En effet, puisque l'histoire, la reconstitution est inventée, personne d'autre que lui ne pourra savoir la fin, de la

¹² Marie-Chantal, Killeen, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Presses Universitaires, 2004, p. 153-157

même manière qu'à ce stade, ni Anne ni Chauvin ne peuvent savoir ce que leur propre histoire deviendra. Ils vont vivre la naissance de leur amour par procuration, en passant par la fiction, car la réalité est trop difficile à appréhender.

Le triomphe du silence est au plus fort lors de la réception dans la demeure des Desbaresdes. Cet événement mondain vient couper la trame du roman, comme si Anne et Chauvin avaient eu besoin d'un interlude, d'une pause. Depuis le début de leurs rencontres, Anne s'enivre, à chaque fois, comme si le vin l'aidait à dire, et même à être femme en présence de Chauvin. Lors de cette soirée, elle arrive en retard et complètement ivre ; elle se saoulera jusqu'à en vomir sur le tapis dans la chambre de son fils. L'alcool l'a désinhibée, elle ose être, elle ose aimer. Elle ne fait plus attention à ce qui l'entoure, elle est inconséquente. Comme si le vin l'aidait dans sa quête du désir. Le vin la pousse dans ses retranchements, elle gémit, elle se pâme, elle est enivrée d'amour, de désir et d'alcool, tout en même temps, jusqu'à ce qu'elle atteigne une sorte de trop plein qui se traduit par son vomissement. Il est alors intéressant de remarquer que le nom du personnage masculin « Chauvin », permet de suite de comprendre l'effet que produit l'homme sur Anne : chaud + vin, autrement dit, chaleur dans le sens de désir, et vin pour l'ivresse à venir.

Lors du dîner, le ton du narrateur devient en quelque sorte, plus solennel, on change d'ambiance comme on change d'univers. On passe du café et du vin, au saumon servit sur un plat d'argent, et ce, sans transition. Si le café et les discussions des ouvriers étaient vives, l'ambiance au dîner est assez pesante dans la mesure où les conventions et la bienséance empêchent les convives d'échanger autre chose que des banalités et des mondanités. C'est d'ailleurs la seule fois où le narrateur s'exprime afin de dire sur les discussions des convives : « il est bien séant de ne pas en parler » (p. 68), comme si lui même jugeait plus opportun de passer sous silences ce genre de discussion. Face à ce rendez-vous de bourgeois élégants, les personnages deviennent « il » ou « elle ». Personne n'est nommé ; Chauvin redevient « un homme » et Anne « une femme ». Le dîner devient une sorte de spectacle, où les personnes viennent jouer un rôle et où Anne ne veut plus prendre part. Son ivresse participe à son retrait de cette soirée ennuyeuse ; elle s'enivre afin de fuir l'ennui et la vacuité de choses. Dehors, le temps devient morose, on assiste à une « floraison funèbre » (p. 69), comme si le temps accompagnait

l'esprit d'Anne et de son amant.

Anne ne sait plus, ne peut plus parler. On parle et on s'excuse à sa place : « Anne est en retard, excusez Anne » (p. 69). Elle n'est plus que l'ombre d'elle-même, son esprit est bien loin du repas ; il est quelque part, en train de flotter au-dessus de la jetée, là où est ce mystérieux « homme ». « Depuis dix ans elle n'a pas fait parler d'elle » est la deuxième phrase qui vient se détacher du texte comme si le narrateur exprimait les pensées des autres convives de manière indirecte. Justement, grâce à ce drame, et grâce à ce roman, Anne a une voix, une identité, on entend ses sentiments qui étaient auparavant étouffés. Elle est dans un état second, presque en transe, elle se grise de saumon et d'alcool encore et encore jusqu'à ce que son esprit s'embrouille ou qu'elle retrouve la sensation grisante qu'elle ressent lorsqu'elle est aux côtés de Chauvin.

La tension monte entre les deux amants pourtant séparés cette soirée là. Anne ne pense qu'à lui, essaie de dire son prénom sans pouvoir le dire étant donné qu'elle est chez elle et entourée de monde : « sa bouche est restée entrouverte sur le nom prononcé » (p. 72). Chauvin, quant à lui, « tout haut prononce un nom ». Ces noms sont-ils les leurs qui sont prononcés ? Certainement que oui, même si un certain flottement s'installe. Ils tissent en quelque sorte, un lien invisible entre eux, elle dans sa grande maison, et lui sur la plage. Anne a chaud, par le vin et son désir, tandis que Chauvin a « son corps éreinté [...] que rien ne réchauffe. Sa bouche a encore prononcé un nom. » (p. 73). Le silence tend à les rapprocher malgré leur distance spatiale, mais leurs sentiments évoluent et changent lors de cette soirée. D'une certaine façon, chacun a compris que c'était déjà la fin de leur histoire mais ils ont tous deux une façon de ressentir cet échec. Anne « retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire.» (p. 74) , elle n'est que désir, elle est envahie par lui et par le souvenir qu'elle a dans sa tête. Son enivrement peut alors s'expliquer encore d'une autre façon, comme si le fait d'être grisée par l'alcool et par son désir, était la seule façon pour elle de consommer sa liberté de femme, avant que tout se termine et qu'il faille retourner à sa vie d'avant. L'homme de son côté, s'en prend aux grilles du parc de la maison d'Anne, qu'il serre comme si il serrait le cou de quelqu'un. C'est à ce moment que les deux drames se scindent ; l'histoire est arrivée à son paroxysme, les sentiments sont trop forts et ne peuvent pas s'exprimer alors la tension monte.

Face à la société, du fait que leur relation soit adultère, les liens entre les deux amants explosent. Ils sont tous deux tendus, à fleur de peau. Cela s'exprime davantage à la page 75 : « [Chauvin] a de nouveau aux lèvres ce chant entendu dans l'après-midi, et ce nom dans la bouche qu'il prononcera un peu plus fort. » L'histoire passe brusquement au futur, comme pour indiquer qu'Anne n'a plus d'emprise sur son cœur et son esprit. La narration s'apparente alors à une écriture scénaristique. En effet, le scénariste aurait dicté les paroles et actions à faire mais les deux personnages, n'ont pas joué leur rôle jusqu'au bout. Ils se seraient arrêtés en pleine action, étant dans l'incapacité de tenir leur rôle, de faire face à la réalité et à leurs sentiments.

Anne et Chauvin ont vécu leur relation par le biais d'une autre histoire, et lorsque les deux drames se sont chevauchés, ils se sont séparés physiquement et spatialement. Il était trop dur de vivre leur amour qui commençait à s'effriter au fur et à mesure qu'il devenait palpable entre eux. Ils se voient pour la dernière fois là où tout a commencé, au café. Le silence envahit définitivement l'espace au point que la patronne monte le son de la radio. L'importance du dialogue ou du silence est reléguée au second plan : « au fond choisissez de parler ou de rien dire, comme vous le voudrez » (p. 79). Anne ne répond plus, elle gémit, et leur contact est « figé dans [sa] pose mortuaire. » Ils se donnent un baiser qui demeure sans saveur ; plus rien n'a d'importance, plus rien ne compte, tout est mort. Les derniers mots de Chauvin pour Anne sont « je voudrais que vous soyez morte » auxquels elle répond « c'est fait ». ce dernier dialogue, ce dernier échange tombe comme une sentence. Anne meurt comme son amour, mais elle meurt également dans la mesure où sa réputation est sérieusement entachée de par toute la ville. Elle meurt socialement, conjugalement et sentimentalement parlant. Cet échec se symbolise lorsqu'elle quitte le café. Un silence oppressant suit son départ ; son absence sera remplacée par le volume de la radio poussé à son maximum, comme pour combler le blanc qu'elle laisse derrière elle.

Dans le film, la dernière rencontre frappe d'autant plus qu'une fois l'échange entre les deux amants terminé, Anne pousse un cri, semblable en tout point au cri poussé par la femme du début, comme si elle était réellement morte ce soir-là, en même temps que son amour. Son amour s'échappe, quitte son corps, comme son enfant avait quitté son corps ou comme la vie a quitté le corps de la jeune femme assassinée.

Métaphoriquement, tout s'émiette, se fane et disparaît. Les amants se quittent par les mots, par l'impuissance de leurs dialogues et l'étouffement induit par leurs silences. Ils se séparent ensuite spatialement, ils se placent sur des champs différents, comme s'il y avait un premier et un arrière-plan. Le départ de Chauvin de la ville elle-même, renforce cette idée de destins qui se brisent et se séparent. Que reste-il de leur histoire à part du vide, du rien ? À quoi sert la musique dans les deux œuvres s'il n'y a plus rien à exprimer ? Si le titre de l'œuvre se réfère à la musique quelle place doit-on lui donner dans notre analyse sur le traitement de la parole et du silence ?

II.5 La musique comme nouvelle voix, voie ?

Devant la vacuité de la parole et l'omniprésence du silence qui tend à en dire long, Duras offre aux lecteurs une nouvelle voie, une nouvelle façon d'essayer de s'approprier l'histoire d'Anne et de Chauvin et ce, au travers de la musique. Que ce soit dans le film ou le roman, la musique n'est pas juste un fond sonore ou une musique d'ambiance ; elle accompagne les sentiments et les paroles des personnages dans le sens où le rythme, le volume et les instruments viennent mimer une action ou une expression. Elle devient la troisième voix du roman, la troisième rampe d'accès aux sentiments et aux pensées des personnages, et en particulier d'Anne. La musique prend part à l'histoire avant même les deux autres moyens d'expressions, dans la mesure où le titre même de l'œuvre y renvoie. « Moderato ça veut dire modéré et cantabile ça veut dire chantant, c'est facile. » (p. 16) La sonate jouée après par l'enfant va prendre un rôle considérable dans le roman et le film.

Dans le roman, la sonate intervient lors des deux leçons de piano de l'enfant. La première interprétation est complètement ratée dans la mesure où le garçon refuse de la jouer en faisant croire à sa professeur qu'il a oublié d'apprendre la partition. Durant cette première heure, les prises de parole d'Anne sont aussi manquées, car elle a du mal à s'affirmer en tant qu'être pensant et parlant. Lors de la deuxième leçon, l'ambiance est plus détendue, Anne ose dire ce qu'elle pense, elle ose défendre son enfant et surtout elle n'hésite pas à se dresser face à l'autorité de la professeur de piano. La sonate est alors

mieux maîtrisée, mieux aboutie et mieux jouée par l'enfant, comme si son envie de jouer allait en parallèle avec l'humeur de sa mère. Ce changement de comportement s'explique aisément dans la mesure où entre les deux cours, Anne et Chauvin ont déjà eu deux rendez-vous. C'est donc une femme amoureuse, détendue et un peu plus sûre d'elle qui apparaît à partir de cette deuxième répétition de la sonate. Dans le film, la musique est une seconde parole, elle devient omniprésente à chaque instant. La sonate est répétée tout au long du film et pas seulement lorsque le petit garçon se met à la jouer.

C'est dans le silence du texte, les trous du texte, que va se glisser le thème musical. *Moderato Cantabile* se dévoile, s'étend, dans ces espaces libres et peut-être libérés par l'auteur. Que ce soit dans le roman ou dans le film, la musique est une continuité des silences, un entre deux entre le silence qui veut dire quelque chose et la parole qui perd son sens. Vladimir Jankélévitch entend ainsi la vocation de la musique comme ceci : La musique sert à exprimer quelque chose d'autre, quelque chose d'inexprimable et de secret qu'on doit suggérer allusivement¹³. La musique n'est pas forcément une partition qui se joue, ni un air qui se chante. Elle accompagne les personnages, devient leur troisième voix et ce, au travers des éléments naturels qui les entourent, par la sonate, ou par les cris, soupirs voire gémissements des protagonistes. « J'écris des livres dans une place difficile, c'est-à-dire entre la musique et le silence¹⁴. » La musique serait donc bien un au-delà du langage, quelque chose qui pourtant échappe aux personnages car ils sont, d'une certaine manière, de plus en plus insensibles à cette musique. En effet, que ce soit l'enfant ou la mère, la musique sera subie, vue comme une punition. Pourtant la vie de notre personnage, Anne, est rythmée, vive, montant en crescendo ou au contraire redescendant net en decrescendo. Il lui faudrait alors renouer avec cette musique afin de reprendre le dessus sur la partition qui est sa vie. C'est à Anne d'écrire les notes, une à une, et ne plus se contenter d'avancer et de vivre comme si un chef d'orchestre décidait de sa vie à sa place.

Dans le film de Peter Brook, la musique permet aux spectateurs de se créer des images sonores afin justement de pouvoir mieux appréhender l'univers musical qui

¹³ Vladimir, Jankélévitch, *La Musique et les heures*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 22

¹⁴ Midori, Ogawa, *La musique dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002, p. 7

demeure en chacun des personnages. Le drame même de l'histoire se déclare de manière sonore par le cri de la femme assassinée qui débouche à son tour sur les sirènes des gendarmes qui elles amènent à la fin de la sonate jouée par l'enfant. Comme si toutes ces sources musicales pouvaient tour à tour se succéder, à la manière des vagues. Chaque source sonore viendrait alors apporter un petit détail en plus à l'histoire, un aspect encore peu détaillé, une nouvelle information, au fur et à mesure qu'elles se chevauchent ou s'entremêlent. La métaphore avec les vagues est d'ailleurs tout à fait mise en avant dans l'œuvre de Marguerite Duras, dans la mesure où les bruits émanant de la mer viennent structurer le récit. La mer s'invite dans la première leçon de piano, au début du roman, devenant une sorte d'écho à la sonate de l'enfant. Puis elle devient une sorte de routine, d'évasion pour la mère et l'enfant car elle les accompagne le long du chemin pour partir ou rentrer de la maison familiale. La mer et sa houle, laissent place au « ronronnement feutré du navire » au loin, mais qui s'entend petit à petit dans toute la ville, de la même façon que le cri de la femme pousse tous les habitants à se rapprocher et venir voir ce qu'il s'est passé. Le ronronnement de la mer, revient ensuite, comme quelque chose de rassurant, pour meubler le silence après le cri, mais aussi le silence de l'enfant qui n'est plus concentré sur ses gammes. Les vagues emplissent le silence, « le bruit de la mer s'éleva, sans bornes, dans le silence de l'enfant » (p. 9). Tout de suite après, il doit reprendre la sonate Moderato, symbole de l'ambiance de la pièce, c'est-à-dire à un rythme égal, sans fioritures, comme si l'on assistait à un calme musical après la tempête de la vie.

Le film met en lien ces bruits de houle avec une musique lente et douce qui reviendra comme une sorte de refrain tout le long du film. La sonate de l'enfant deviendra le thème musical du film, repris encore et encore. La musique s'arrête lorsqu'il y a dialogue entre les personnages. Lors de promenades, de réflexions, de moment clés du film, musique et bruits se répondent ; mais dès que le dialogue se fait, bien qu'il soit laborieux à se mettre en place, elle disparaît instantanément, comme si malgré son pouvoir de suggestion, face au dire elle ne pouvait plus rien, elle était impuissante à agir. La musique aidera pourtant les deux amants au cours de l'histoire en meublant les blancs et les silences trop longs ; le réalisateur a bien compris le rôle de la musique comme un au-delà du langage lorsque ni la parole, ni les silences seraient

efficaces. De même, cette musique qui se répète encore et encore, qui les accompagne dans leur histoire, dans leurs vies, donne l'impression que l'histoire justement tourne en rond. Cela suggère que la vacuité de la relation entre Anne et Chauvin était pressentie, comme si la routine et la difficulté à s'exprimer avaient été mises en avant par cette musique. Même le rythme de la musique en elle-même est lent, nostalgique, toujours sur la même tonalité. Dès le départ, dès les prémices du roman, dès les premières lignes, l'auteur aurait alors voulu nous montrer que peu importe ce qu'il pouvait se passer au fil des pages, l'issue était déjà connue et déjà fatale.

La fin du film se termine sur le cri déchirant poussé par Anne, le même que celui de la femme du début. L'histoire se répète, les amours sont les mêmes. Face à cette histoire écrite comme un cycle, l'auteur tue psychologiquement Anne, tout comme la femme du début est morte. Il n'y a plus rien après ; ni amour, ni désir, ni musique. Tout redevient calme, comme si l'histoire n'avait jamais eu lieu, comme si rien ne s'était passé, étant donné que la vie monotone d'Anne reprendra après le départ de Chauvin, et à son retour au domicile familial pour elle. La liberté, le bonheur, l'ivresse s'arrêtent net avec ce dernier cri, mais cela était annoncé dès que les mots « *moderato cantabile* » ont été prononcés par l'enfant, à la première page du roman.

Pourtant, entre le début et la fin de cette histoire, c'est la vie d'Anne qui est la plus bouleversée et qui va connaître une succession de crescendo et de decrescendo. La sonate d'Anton Diabelli, en sol majeur, incarne la douceur et la sensibilité d'Anne Desbaresdes. Elle sera utilisée pour incarner ce personnage, même dans les moments où son esprit et sa voix ne pourraient pas fonctionner. La deuxième leçon de piano participe à donner de la voix à Anne, qui va alors emprunter une nouvelle, voie, voie qui lui permettra de s'affirmer (ou du moins d'en avoir l'illusion) dans sa vie personnelle, face à Chauvin mais face aussi à son enfant et en troisième lieu, face à la société. Elle est heureuse de voir son fils jouer au piano la deuxième fois ; ayant retrouvé son désir et une petite étincelle de bonheur qui lui manquait, elle devient moins monocorde, plus enjouée et plus présente dans la vie de son enfant. Anne se réconcilie avec la musique qu'elle boudait depuis son plus jeune âge (tout comme Marguerite Duras elle-même).

« On rate toujours quelque chose, ça s'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique¹⁵.» La musique est donc symbole d'échec pour le personnage et pour l'auteur ; face à la vacuité du silence et de la parole, la musique semble bel et bien être le symbole même de l'échec de la communication , de l'échec du langage et donc de l'échec de l'amour. Pourtant, même si la sonate jouée passe par la fenêtre, que Chauvin l'entend et la fredonne par la suite, les deux amants ne se rapprocheront pas pour autant. Leurs sens vont s'entremêler sans jamais se rencontrer totalement. Anne va s'extasier, se languir car la musique va faire écho à ses sentiments pour Chauvin mais c'est tout. Elle ne va pas vivre son amour, elle va l'imaginer en fin de compte. Tout passe par les sens et l'esprit, rien ne passera par les corps et le concret. Même la musique va échouer à les rapprocher pour de bon, malgré le fait qu'elle aie permis plus de choses que la parole ou le silence. Tout est vain, tout s'efface, tout disparaît aussi vite que s'est apparu, comme une note de musique que l'on ne pourrait pas tenir indéfiniment.

Le clap de fin au dernier chapitre met en relief cet échec total de l'œuvre : « la sirène ce soir-là fut interminable » (p. 82). Le silence a disparu, la parole aussi, et la musique perd de sa valeur en devenant semblable à du bruit très désagréable pour les oreilles. Comme si tout était fini et qu'il fallait attendre une sorte de signal, de mise en garde venant de l'extérieur pour sortir Anne de sa torpeur et de sa bulle d'une certaine façon, afin de la ramener à la réalité, à sa réalité. Le glas a sonné, tout s'arrête en même temps ; il ne reste plus rien, le rideau s'est baissé, Anne est « morte », Chauvin est parti. Tout a été dit, rien ne sera retenu à part des impressions, des souvenirs et peut-être même, des rêves. Cent pages sur le rien et le vide qui pourtant nous tiennent en haleine avec des silences et des vides. L'amour est uni à la mort ; Anne meurt, d'une certaine façon, lorsque son histoire avec Chauvin s'effrite et se désagrège jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. C'est en fin de compte l'histoire d'une rencontre que nous livre l'auteur et non une histoire d'amour, car l'amour est impossible : impossible à vivre, à dire, à penser, à faire. Il n'est qu'une idée, qu'une envie, qu'un espoir qui flotte tout le long du roman et

¹⁵ *op.cit*, p. 31

du film, sans jamais se poser. L'amour est vide, aussi fugace qu'un cri de femme ou qu'une note de piano.

III. Comment exprimer l'indicible et faire comprendre l'intérêt des blancs du texte à des élèves ?

Comment aborder Marguerite Duras avec des élèves de cinquième et de quatrième ? Il n'y a presque aucune trace de la romancière dans les manuels scolaires ou dans les livres pédagogiques pour enfants et adolescents. Les rares fois où ses textes apparaissent c'est pour illustrer les chapitres dédiés au voyage et à l'exotisme, au travers d'extraits du roman *Un barrage contre le Pacifique*. Il a donc été compliqué d'amener mon sujet de mémoire dans les classes du secondaire qui m'ont été allouées, dans la mesure où ma problématique ne correspondait à aucun thème du programme du cycle 3 et du cycle 4. Néanmoins, j'ai tout de même tenté de montrer aux élèves la singularité et l'originalité de l'écriture Durassienne par le biais du thème « Dire l'amour » en classe de quatrième.

Ma séquence partait du postulat suivant : comment exprimer ses sentiments grâce à la littérature ? Après avoir étudié des poèmes et des extraits de romans où l'amour était exprimé, de manière directe ou métaphorique, il me paraissait intéressant d'étudier la façon dont on pourrait exprimer ses sentiments sans les dire, donc sans paroles. Pour comprendre ensemble comment il était possible de s'exprimer, en silence, sur ses sentiments, nous avons étudié un extrait du film de Peter Brook en classe avec le texte correspondant à l'extrait en parallèle. L'intérêt de cet angle d'étude nous a permis de comprendre que le corps, les soupirs, les jeux de regards, participaient aussi au langage amoureux.

Pourtant, le cheminement a été difficile pour les élèves et l'étude difficile pour le professeur ; en effet comment étudier et faire étudier le silence ? Comment faire comprendre à des adolescents de treize ans qu'un auteur n'a pas toujours quelque chose à dire, qu'il laisse des blancs et des non-dits dans son roman et que pourtant il écrit une histoire qui avance et qui comporte un début et une fin ?

III.1.1 Des a-priori littéraires à chambouler

Nous sommes partis du constat que si un écrivain écrivait des romans, des poèmes ou des pièces de théâtre c'est qu'il avait des choses à raconter, des choses à dire, à dénoncer. Pour eux, comme pour la plupart des personnes qui lisent, un auteur parle. Il parle aux autres, il se parle à lui-même, il parle des autres, il fait parler entre-eux des personnages. La parole et le dialogue sont omniprésents dans l'acte d'écriture. Il est rare de trouver un roman qui ne soit fait que de descriptions, de la même manière qu'un roman qui ne comporterait que du dialogue serait assez étonnant. Le théâtre tire son épingle du jeu dans la mesure où le dialogue est mis à l'honneur. La prise de parole véhicule et est porteuse de sens dans tout récit.

Nous sommes donc partis de leur vision de la littérature pour essayer de comprendre le rôle et l'intérêt que pourrait avoir le silence dans un texte. Je leur ai donc demandé de réfléchir à la question suivante : Quelles peuvent être les fonctions du silence au sein d'une histoire ?

III.1.2 Comprendre l'importance du rien

La démarche de réflexion et les réponses données à cette question ont été laborieuses et infructueuses au début de l'activité. Il a fallu expliquer avec des mots simples qu'il était possible d'exprimer des sentiments et des idées grâce au sens implicite et aux métaphores dans un premier temps, puis par ce que laissent imaginer et comprendre les silences des personnages et les silences du narrateur qui ne dévoile pas tous les éléments qui pourraient nous permettre de mieux comprendre l'intrigue.

Partant du principe que le silence était capable d'expliciter certaines choses que l'on n'oserait pas dire tout haut, nous nous sommes alors demandés pourquoi il y avait autant de choses qui étaient passées sous silence dans le texte et pourquoi il n'y avait presque pas de dialogues et d'échanges verbaux entre les deux acteurs dans l'adaptation du roman.

Nous avons alors élaboré ensemble plusieurs hypothèses :

- le narrateur ne connaît pas les sentiments des personnages et ne préfère pas extrapoler sur ce qu'Anne ou Chauvin peuvent ressentir
- si le narrateur ne fait pas de commentaires sur la scène entre les deux amants c'est qu'il ne préfère pas se mêler de sentiments qu'il ne partage ou ne comprends pas
- si les personnages ne se parlent pas ou peu c'est pour ne pas gâcher le rendez-vous en disant des banalités
- si le silence envahit l'espace entre les deux personnages c'est peut-être qu'ils n'ont pas forcément grand-chose à se dire et que l'attirance n'est que purement physique
- si la parole est absente c'est pour mieux donner du relief aux gestes et aux regards

Parmi toutes ces clés de lecture, nous nous sommes arrêtés plus précisément sur les deux dernières, car elles nous paraissaient les plus intéressantes et les plus pertinentes.

Le silence entre les deux amants montrerait alors qu'ils ne savent pas quoi se dire, ni comment se le dire. Ils laissent alors une certaine tension planer autour et entre eux. La tension est palpable car le silence est lourd . Dans l'étude de l'extrait du film il nous est apparu plus simple de cerner cette pesanteur dans la mesure où les élèves pouvaient « voir » explicitement les deux personnages et comprendre davantage ce qui les poussait à se taire. En ayant recours au son et à l'image, ils ont mieux compris ce qu'il fallait cerner des liens entre Anne et Chauvin. C'est-à-dire que grâce à l'adaptation cinématographique de Peter Brook, ils ont pu revenir au texte plus aisément et essayer de comprendre les subtilités de l'écriture de Marguerite Duras.

Une fois le silence entre les deux personnages « apprivoisé », nous nous sommes demandés s'il n'était pas vecteur de confusion pour le lecteur et pour le spectateur. En effet, son omniprésence pourrait perturber le lecteur dans la mesure où sa propre imagination pourrait se glisser dans la brèche laissée par tout ce vide langagier. Lorsque nous avons lu le texte, plusieurs éléments manquaient pour la compréhension de la scène et de la complexité des liens entre Anne et Chauvin. Chacun des élèves, selon sa sensibilité et son vécu, s'est représenté les deux amants de plusieurs façons différentes,

s'est imaginé le café de plusieurs manières et pourtant, ils n'avaient pas tous compris si les personnages étaient amants ou en train de se courtiser. Même si les adaptations ne font pas foi en raison de leur libre interprétation des œuvres originales, le recours par le film a grandement aidé les élèves qui ont pu alors se focaliser sur les dialogues en eux-mêmes plutôt que sur ce qui était en annexe. Il leur fallait ainsi plus de « terre à terre », d'explicite, pour pouvoir réellement comprendre et rentrer dans l'histoire. Après nous être rendus compte du peu d'éléments dont disposait le texte et l'aide que nous apportait le film sur la compréhension de ce dernier, nous nous sommes intéressés à la présence du narrateur et aux problèmes qui pouvaient être liés au(x) silence(s).

III.2 Les silences du texte et les sens (l'essence) de l'œuvre

Le silence n'est pas qu'entre les deux personnages, il réside également dans le peu d'implication du narrateur sur l'histoire racontée et sur les passages mêmes qui pourraient manquer pour la bonne compréhension de l'œuvre. L'histoire se raconte et avance un peu d'elle-même. Il n'y pas ou peu d'actions, tout passe par la parole s'il y a des grands changements ou par les silences qui ponctuent et servent de liant entre chaque prise de parole et chaque rendez-vous d' Anne et de Chauvin. Une fois que ceci a été expliqué aux élèves, il a fallu leur montrer comment parfois le narrateur pouvait passer sous silence un moment de l'histoire pour faire avancer plus vite l'intrigue ou ne pas donner les raisons d'un acte tout de suite par exemple pour ne pas gâcher le suspense. C'est ainsi que nous avons vu et explicité ce qu'était l'ellipse, la pause et le sommaire afin qu'ils comprennent que tout texte littéraire peut être amené à parler d'une action passée, future, de ne pas en parler, de choisir d'en parler plus tard etc... C'est grâce à cela que nous nous sommes alors questionnés sur la notion de liberté du narrateur. En effet, si le texte comporte des blancs et des choses passées sous silence, cela reste le choix du narrateur qui aura jugé opportun de nous dévoiler telle ou telle chose et non pas une autre ou pas explicitement. Oui mais jusqu'à quel point peut-il passer sous silence des actions et des faits ? À force d'aussi peu en dévoiler sur l'intrigue, ne risque-t-il pas de perdre le lecteur qui ne saura pas « imaginer », comprendre et concevoir l'histoire qui se

déroulera sous ses yeux ?

Qui écrit l'histoire en fin de compte ? L'auteur qui donne de la voix à un narrateur qui lui va raconter l'histoire d'Anne et de Chauvin. Mais est-ce vraiment leur histoire à eux deux qui est racontée ou juste celle d'Anne ? Il restait encore beaucoup de questions en suspens sur lesquelles il nous fallait réfléchir en tentant d'y répondre. Les élèves ont bien compris la différence entre auteur et narrateur dans la mesure où ils savaient que si l'auteur avait voulu s'exprimer directement il aurait utilisé le pronom personnel « je ». Or, le texte de Duras n'étant pas une autobiographie, l'emploi du « je » aurait été inapproprié. Bien sûr, un texte littéraire à la première personne peut être un récit d'ordre fictif où le narrateur-personnage s'exprimerait à l'aide de ce « je ». Mais cela voudrait dire qu'il est impliqué dans l'histoire, qu'il est actif, ce que n'est absolument le narrateur de *Moderato Cantabile*. C'est en remplaçant Marguerite Duras dans son contexte littéraire et historique que j'ai pu expliquer aux élèves pourquoi le narrateur se montrait aussi peu présent dans le roman. Nous avons contextualiser l'auteur dans la veine du Nouveau Roman, afin de comprendre le style même de l'écriture durassienne.

Tout comme ces confrères Robbe-Grillet ou Sarraute, Duras tend à faire disparaître l'omniprésence narrative au profit des personnages et de leur évolution ou, du moins, leur progression dans le temps sur lequel le roman se concentre. Il n'est plus question non plus de se concentrer sur l'étude psychique et psychanalyste des protagonistes. Tout doit pouvoir s'enchaîner naturellement, comme si c'était le réel qui se déroulait tel quel sous nos yeux. Si le narrateur n'explique pas, n'exprime pas, c'est que la vie, les personnes, ne donnent pas toujours les clés pour leur compréhension. De la même manière qu'à notre naissance nous n'avons pas eu de mode d'emploi pour réussir ou être heureux, la vie des personnages de *Moderato Cantabile* ainsi que leurs caractères ne nous sont pas communiqués. En expliquant ceci, un problème de compréhension de la part des élèves a stoppé le développement sur la place du narrateur chez Duras. En effet, ils ne comprenaient pas ou plutôt ne savaient pas qu'il y avait un lien entre les siècles, les auteurs et les courants littéraires et que les écrivains pouvaient être amenés à se contredire entre eux, à évoluer ou à totalement se défaire de la mode de l'époque. Pour essayer de pallier cette lacune, je suis passée par la peinture afin de

mieux leur faire comprendre l'importance du passé, de l'Histoire pour la réalisation de chaque nouvelle œuvre. Chaque artiste et chaque écrivain s'appuie consciemment ou inconsciemment sur des strates, sur des connaissances, sur une culture commune propre à la société où il a grandi et où il vit, comme l'illustre Malraux dans L'homme précaire et la littérature¹⁶ publié en 1977 : « Une œuvre naît sur le terreau de celles qui l'ont précédées. Il ne peut proposer quelque chose de radicalement nouveau, novateur, original, s'il n'a pas été chercher dans des livres par exemple, afin d'être sûr que son idée est bien neuve. Pour illustrer cette idée, dans son livre Pour une esthétique de la réception paru en 1978, Hans Robert Jauss expliquait d'ailleurs :

Une grande œuvre rompt avec les formes préétablies, bouleverse les habitudes de lecture et les attentes du public. Une œuvre vaut d'abord par sa rupture avec les conventions du moment. Une fois intégrée dans le champ de l'expérience esthétique, elle devient classique.¹⁷

Nous sommes donc partis de deux œuvres de courants opposés : Impression, soleil levant¹⁸ de Claude Monet en 1872 et La naissance de Vénus¹⁹ d'Alexandre Cabanel en 1863. La première étant une œuvre impressionniste, représentant l'art moderne, il ne fut pas difficile de relever les différences avec l'autre œuvre qui est une œuvre académique, représentant l'art classique. Il était plus facile pour eux de passer par le visuel pour comprendre comment les artistes faisaient évoluer les techniques et les sujets grâce à leur représentation du réel. En effet, en l'espace d'une dizaine d'années, la facture lisse, les représentations de scènes mythologiques ou orientales, l'influence gréco-romaine se meuvent en une facture visible, des sujets plus triviaux comme des paysages ou des scènes de la vie quotidienne, traités selon l'objectivité et le ressenti de l'artiste, au contraire de l'art académique qui se voulait le plus neutre et le plus objectif possible, dans la mesure où chaque œuvre devait répondre à un cahier des charges propre au style

¹⁶ Nadine, Toursel, Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques : 3^e édition*, Cursus, Paris, Armand Collin, 2011, p. 149

¹⁷ Nadine, Toursel, Jacques Vassevière, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques : 3^e édition*, Cursus, Paris, Armand Collin, 2011, p. 32

¹⁸ Annexe 1, p. 52

¹⁹ Annexe 2, p. 53

classique.

À partir de cette distinction picturale et en expliquant correctement pourquoi les œuvres impressionnistes avaient mis du temps avant de s'installer dans les Salons et de se faire reconnaître comme courant à part entière, nous sommes revenus à la littérature. Il nous fallait maintenant expliquer pourquoi et comment le Nouveau Roman s'était inscrit en contre-pied du Réalisme. Grâce au parallèle avec l'histoire des arts, les élèves ont tout de suite pu comprendre les motivations des auteurs qui étaient de chercher quelque chose de nouveau, en rupture avec ce qui avait été fait précédemment. C'est ainsi que nous avons opposé un texte d'Honoré de Balzac tiré du roman *Le Père Goriot*²⁰ avec notre extrait de *Moderato Cantabile*²¹(p. 44). La description physique et psychologique du personnage de Balzac vient radicalement s'opposer avec le peu d'informations connues du lecteur à propos des personnages, dans le roman de Duras. Si le parallèle avec la peinture peut sembler un peu loin de notre étude même de l'utilisation du silence dans l'écriture durassienne, il a permis de gagner du temps dans la mesure où les élèves ont pu plus aisément comprendre pourquoi le silence était aussi présent et pourquoi l'auteur avait voulu délibérément « taire » des éléments du récit.

Il restait encore une question en suspens : quelle histoire, quelle(s) bribe(s) d'histoire(s) nous parviennent ? Celle d'Anne ou celle d'Anne et Chauvin ou encore juste celle de deux personnes qui se rencontrent au hasard de leur vie ? Si la parole s'avère quelquefois inaudible entre les personnages, le silence devient trop lourd et les personnages sont trop éloignés du lecteur. Par conséquent, ils nous échappent, nous n'arrivons pas à les cerner, à les comprendre. De ce fait, qu'ils s'appellent Anne, Claudine, Bernard ou Rantanplan, leur histoire peut être transposée à l'infini. Ils ne représentent pas une histoire d'amour unique par tel ou tel côté. Si l'on raconte l'histoire dans *Moderato Cantabile*, il n'est pas très grave d'oublier les noms des deux personnages principaux car peu d'éléments précis et concrets peuvent nous les faire garder dans notre esprit comme étant des personnages symboliques à part entière. Anne

²⁰ Honoré, de Balzac, *Le père Goriot*, 1834, p. 21 consulté sur le site Wikisource le 20 avril 2018, annexe 3, p. 54

²¹ Annexe 4, p. 55

et Chauvin ne sont pas Roméo et Juliette, ils n'ont pas d'aura particulière, ils sont quelconque. En réfléchissant à la place que pouvaient prendre les personnages au sein du Nouveau Roman, nous nous sommes alors dit que l'intrigue existait indépendamment d'eux d'une certaine manière. Ils ne sont pas actifs de leur histoire ; elle se déroule d'un seul trait, sans réelle action ou décision de leur part. Le seul acte qui est notable, serait le départ de Chauvin, lorsqu'il sent que leur relation ne mène nulle part et qu'il faut arrêter avant de tout gâcher. *Moderato Cantabile* n'est donc qu'une histoire relatant une rencontre à une période donnée. Il n'y a pas à chercher de sens, à faire rentrer les personnages dans telle ou telle case de la psychologie. Le roman se libère des conventions et des attentes du lecteur, les personnages aussi.

III.3 Les réalités du terrain : activités et difficultés

L'étude de l'extrait du roman et du film a été laborieuse et assez difficile à expliquer à des adolescents de quatrième. Nous avons passé un peu plus d'une semaine à réfléchir sur le comment et le pourquoi d'une telle démarche d'écriture et cela à chamboulé considérablement leurs habitudes de jeunes lecteurs. Au cours des séances, ils ont davantage pris conscience de ce que pouvait faire un narrateur, un auteur et même un personnage s'il était livré à lui-même. Je vais expliquer dans ce troisième point, les activités que j'ai mises en place pour rendre plus ludique et plus facile la compréhension de tous les éléments développés avec eux que j'ai exposé en deuxième partie de ce développement didactique. Ensuite, je parlerai des problèmes et des limites rencontrés par les élèves face au texte et des limites pour le professeur face aux transpositions didactiques possibles.

III.3.1 Objectifs et activités

Les objectifs de cette petite séquence intégrée dans le chapitre *Dire l'amour*²² étaient de montrer aux élèves qu'il y a toujours une façon implicite, détournée, de s'exprimer et de faire comprendre nos sentiments à autrui. Si beaucoup de poèmes, par exemple, parlent d'amour, la parole, les mots sont donc bien présents et c'est eux qui expriment les sentiments, par le biais d'images ou de métaphores. Au théâtre c'est l'intonation, les apartés, les longues tirades qui vont pouvoir exprimer ce que ressentent les personnages. Dans le roman, les mots disent, les mots parlent pour que le lecteur comprenne la complexité intérieure de chacun des protagonistes de l'histoire. Par le biais de l'écriture durassienne et en s'aidant de l'adaptation de Peter Brook, l'objectif était de leur montrer que le silence, les blancs, les respirations, les regards, participaient grandement au dialogue amoureux. En fin de compte, il ne suffit pas seulement de dire, de mettre des mots sur ce que l'on ressent, si l'on ne veut pas abîmer la beauté de la rencontre amoureuse qui est en suspens. Pour leur faire comprendre la tension qui pouvait être palpable entre Anne et Chauvin, il fallait que je passe par un autre moyen que la lecture, qui pour eux était trop difficile.

Le texte entre les deux amants me paraissait intéressant à jouer pour leur faire entendre le silence, leur faire comprendre que les mots n'étaient pas indispensables, et qu'il fallait laisser leur imagination divaguer pour ressentir la scène. Par petits groupes, chacun s'est approprié la scène dans le café. L'extrait du film les a aidés à contextualiser un peu ce qu'il se passait, pour ne pas qu'ils se perdent. Ensuite, ils devaient, chacun avec ce qu'il avait compris du texte, jouer devant la classe Anne ou Chauvin. Ils avaient le droit à la mise en scène qu'ils voulaient, aux accessoires qu'ils jugeaient appropriés et pouvaient mêmes quelquefois changer certains échanges entre les deux personnages s'ils pensaient que ça permettait d'éclairer le texte. Le résultat final fut apprécié devant toute la classe après un peu plus d'une heure de préparation. Si certains groupes s'étaient attachés à la vision de Peter Brook sans changer beaucoup de choses et donc sans

²² Annexe 5, p. 56

s'approprier le texte, d'autres ont vraiment joué le jeu et proposé des prestations très intéressantes. Un groupe en particulier a proposé une toute autre mise en scène que je trouve pertinente et que je vais tenter de retranscrire.

Dans leur vision de la scène, le groupe avait décidé qu'Anne serait muette. Pour eux, si les mots n'arrivaient pas à exprimer ce qu'elle pouvait ressentir, alors pourquoi ne pas lui enlever directement la parole et ainsi laisser le silence, les gestes et les regards faire le reste. C'est un point de vue intéressant qui fut complété par une autre idée. Si Anne ne communiquait pas, Chauvin s'en chargerait pour les deux. Ainsi, celui qui était en charge de jouer l'homme, inventait aussi les potentielles répliques qu'Anne aurait pu dire. C'était une sorte de monologue de la part de cet acteur en herbe face à un autre acteur qui lui devait pouvoir répondre à ses questions ou ses déclarations par tous les moyens autre que le dire. Le résultat était quelquefois drôle dans la mesure où l'élève qui jouait Anne était tenté assez souvent de s'exprimer, de dire et de répondre. Cela nous a permis de nous interroger sur le langage et l'usage de la parole au quotidien et de mettre en avant le fait que bien souvent nous avons peur face au silence qui peut souvent être synonyme d'ennui, de colère ou de lassitude.

Les autres activités proposées dans cette séquence étaient un peu moins « originales ». L'étude de l'extrait du film nous a permis de parler du courant de la Nouvelle Vague et de voir ensemble le vocabulaire du cinéma afin qu'ils puissent ensuite proposer une analyse précise de ce qui se déroulait sous leurs yeux. Les champs, le son, la luminosité, les plans ont donc été expliqués en classe et chaque élève a pu me rendre son analyse de l'extrait du film. En comparaison avec l'adaptation cinématographique, le texte du roman correspondant fut projeté au tableau afin que les élèves puissent l'étudier en parallèle avec le film. Des morceaux du texte avaient été au préalable découpés et ils étaient projetés au tableau en même temps que la séquence filmique correspondante. Cette approche du roman nous a permis de comprendre les libertés que peuvent prendre les adaptations face au texte original. En effet, pour eux, le texte était difficile dans la mesure où rien n'était dit, rien ne permettait de se faire son « propre film » dans sa tête. Ce dernier, qui propose déjà une interprétation du texte, les a davantage éclairés sur ce qu'il se passait entre les deux personnages.

Outre les activités d'expression écrite et orale des élèves, nous avons aussi

travaillé la compréhension écrite par le travail réalisé sur le texte, notamment par un jeu de couleurs pour différencier les dialogues du récit ou les dialogues d'Anne et ceux de Chauvin par exemple.

La compréhension orale a été travaillée ensemble lorsque nous avons discuté du Nouveau Roman, des liens entre les arts ou encore de l'histoire littéraire ; tout ce qui a été développé dans les premiers temps de cette partie a fait l'objet d'une discussion orale entre le professeur et les élèves, en partant de leurs impressions et de leurs questions, pour aller petit à petit vers ce qu'attendait (ou non) leur professeur.

Au cours de cette séquence, tous les domaines furent travaillés afin d'essayer toutes les voies possibles pour rentrer dans l'univers durassien, avec des élèves trop jeunes pour pouvoir appréhender un style aussi difficile au premier abord. Pourtant malgré les activités variées qui ont été proposées, le bilan de cette séquence n'est pas complètement positif, dans la mesure où tous les élèves du groupe classe, n'ont pas pu ou pas su comprendre et appréhender le silence et son but en littérature.

III.3.2 Problèmes et limites de l'étude

Comment expliquer que le silence est important dans un roman et que la parole s'efface face à lui ? Comment des élèves du secondaire peuvent comprendre les enjeux et la démarche de Marguerite Duras ? Le recours aux activités ludiques, les explications sur le genre littéraire et le passage par le théâtre n'ont pas dissipé toutes les incompréhensions des élèves. Pour eux un roman doit dire, doit exprimer et pour ce faire il faut des mots, un langage, des dialogues. L'omniprésence du rien et du vide les a chamboulés. Même s'ils ont pu réfléchir à leurs attentes de lecteurs-spectateurs qui ne peuvent pas toujours être comblées car l'auteur joue sur ces dernières, ils n'ont pas pu ou pas su apprécier le style si particulier de l'auteur.

En dépit du ressenti qu'ils ont pu avoir sur le roman, la problématique du silence leur est restée étrangère. En effet, le silence, s'il a sa place dans la littérature et dans l'échange amoureux, ne peut se substituer au langage. Il est intéressant dans la mesure où il peut dépasser les mots lorsque ceux-ci sont impuissants face à la force des sentiments

ressentis, mais toute l'intrigue ne peut pas reposer juste sur des non-dits, des blancs et des silences.

Si le style durassien n'a pas fait l'unanimité, le professeur a aussi peiné à maintenir éveillé l'intérêt des élèves durant toute la séquence. Ce n'est qu'à la mise en place de l'activité autour du théâtre que les élèves ont pu s'épanouir et réellement s'approprier le texte de l'écrivain. Avant cela, ils ont eu du mal à trouver quoi dire, quoi expliquer sur un texte qui ne disait lui-même pas grand-chose. Ce fut peut-être une des plus grandes difficultés à laquelle ils ont dû faire face dans cette étude. Comment commenter et analyser un texte qui ne comporte que très peu d'éléments, pas d'actions et des dialogues vides ? Le sens explicite du texte leur échappait car ils ne comprenaient pas la logique de la scène. Ce n'est qu'en expliquant le côté implicite qu'ils ont pu enfin comprendre la relation entre Anne et Chauvin et commencer ainsi leur analyse littéraire du texte, qui est, accordons le nous, assez humble à leur âge.

Pour la création de cette séquence et la création d'activités autour, j'ai longuement réfléchi. Les manuels ne parlent pas du silence. Les auteurs « principaux » du programme au secondaire n'en font pas de cas non plus. Même au lycée, il est très rare de travailler sur des auteurs du Nouveau Roman. Duras n'existe pas, à de rares exceptions, dans les problématiques liées au programme de collège et de lycée. Comment trouver alors une entrée pour analyser l'œuvre *Moderato Cantabile*? Quel était l'intérêt pour moi de parler du silence aux élèves ? Comment cela pouvait-il s'inscrire dans ma progression en apportant réellement un plus à ce qui est proposé par le programme de français ? Je n'ai trouvé d'entrée pertinente qu'en plaçant l'étude de l'œuvre en classe de quatrième par le biais du thème *Dire l'amour*. Or qu'est-ce que cela veut dire exactement dire l'amour ? Il apparaissait que tous les genres tentaient de s'exprimer en littérature sur la question de l'amour (poésie, nouvelle, roman...) et de toutes les façons (hyperboles, métaphores, images...). Mais que dire sur le silence, sur ce qui ne se voit pas, ce qui n'est pas implicite dans les mots mais qui se comprend intuitivement par l'interprétation que l'on peut faire d'un texte ? Et surtout comment le faire ressentir à des adolescents qui sont en plein apprentissage et dont le sens critique n'est encore que très peu développé ? S'ils ont compris que le silence, les regards et les gestes dans le dialogue amoureux venaient compléter les mots souvent impuissants à

exprimer la force de nos sentiments, je ne sais pas si j'ai réussi à leur faire comprendre l'importance que peuvent avoir ces silences implicites au texte et qui viennent alors non pas compléter le dialogique, mais le remplacer.

Le sujet du mémoire étant trop difficile pour des élèves de quatrième, je ne peux que me satisfaire de leur avoir expliqué la démarche des artistes et des écrivains par rapport à ce qui fut fait avant eux, et de leur expliquer que certains auteurs ont cherché à faire disparaître personnages, paroles et psychologie au profit de la liberté du roman, de la liberté du narrateur et de la liberté d'imagination du lecteur. Chez Duras, le silence se voit, il faut en faire l'expérience visuelle et/ou auditive pour réellement sentir et comprendre toute son importance. D'où l'intérêt du passage d'un extrait du film pour qu'ils puissent mieux cerner là où je voulais les amener. Voir les personnages, mettre un cadre réel autour d'eux, écouter la part de silence en comparaison avec celle de dialogue, c'est ce qui a permis de déclencher leur intérêt et leur compréhension réelle de l'extrait. Sans le film je ne pense pas qu'ils auraient pu comprendre ce que je tenais à leur montrer.

À la lecture de *Moderato Cantabile*, certains aspects de l'histoire ont été de prime abord compliqués à cerner pour moi également. Bien que coutumière du style durassien, l'absence de description, de portraits, le fait que rien n'était expliqué de manière raisonnée, la position du narrateur qui ne pouvait dire beaucoup de choses sur les personnages, tout cela m'a un peu décontenancé, dans la mesure où je me suis demandée comment je pourrais bien expliquer à des élèves des choses que j'avais eu du mal à concevoir. Habitée par mes études littéraires aux styles qui font et défont les conventions, aux auteurs qui jouent avec l'attente de leurs lecteurs ou aux styles particuliers qui chamboulent nos perceptions de la littérature, je ne m'étais jamais demandé comment il était possible d'expliquer tous ces changements et tous ces styles, de manière claire, à des enfants, notamment qui commencent à lire ce que l'on appelle des « classiques ». Les programmes du secondaire, toutes classes confondues font la part belle aux grands auteurs comme Balzac, Zola ou Maupassant mais ne laissent que peu de places aux œuvres et aux auteurs plus contemporains. Ce n'est qu'en étude supérieure que les dernières clés pour saisir l'ensemble de la littérature et l'ensemble de l'histoire littéraire nous sont données. En conséquence, il est plus difficile d'appréhender

une œuvre au style particulier quand les esprits sont en quelque sorte habitués au roman traditionnel du style balzacien. Même les romans de littérature de jeunesse sont sur le même style que ces romans d'il y a plus d'un siècle. Malgré les innovations, les essais de style, c'est le roman traditionnel qui reste « roi » aujourd'hui, ce qui explique en grande partie que les élèves, comme les lecteurs aguerris, se voient chamboulés par des romans dont le style peut être aux antipodes de ce qu'ils auraient eu l'habitude de lire jusqu'ici. D'où le recours à l'image mobile pour permettre de mieux appréhender ce qui était, encore une fois, du domaine de l'inconnu et de l'étrange pour les élèves.

Si la séquence que j'ai développée avec eux s'est dans l'ensemble bien déroulée et que les objectifs ont tous été atteints, j'ai bien conscience que d'autres démarches ou d'autres choix d'approches auraient pu être proposés. Nous sommes restés quelque peu dans le superficiel des choses compte tenu de l'âge et du niveau des élèves, mais il me semble tout de même pertinent d'expliquer que des efforts de compréhension et d'attention ont été fait par les élèves et ce, malgré le style dépouillé et non conventionnel de l'auteur. Très humblement, nous avons essayé ensemble de remplir les blancs laissés par le programme ou par les manuels scolaires et de répondre à la problématique sur la place et le rôle du silence en littérature et au cinéma. Ils ont su réutiliser, à une échelle moins grande, ce qu'ils avaient appris sur l'importance de ce qu'il peut y avoir autour du dialogue et autour d'une histoire, lors de l'étude d'œuvres théâtrales (texte et mises en scènes), où le silence, les gestes et les regards contribuaient à la compréhension de l'œuvre entière, pour les personnages dans un premier temps, et pour les lecteurs-spectateurs dans un second temps.

Conclusion

Qu'avons-nous appris dans notre développement ? Avons-nous réellement avancé et répondu à notre problématique ? Nous nous sommes demandés tout au long de notre recherche, comment Marguerite Duras avait proposé une démarche nouvelle et originale pour appréhender et traiter du silence dans son œuvre *Moderato Cantabile*. Nous nous sommes aperçus que le style durassien pouvait proposer plusieurs lectures du silence et le placer en tant que suite logique de la parole. Le silence fait partie intégrante de l'acte du dire, de l'acte langagier. Il est une sorte d'au-delà de la parole, un prolongement, dans la mesure où il va permettre d'exprimer plus de choses (regards, soupirs...) et de donner plus de poids et de relief aux mots prononcés après un temps silencieux. Outre le silence dans les dialogues, c'est une vraie réflexion sur le silence du narrateur, le silence entre les personnages et le silence du texte même qui est engagée. Tout devient une sorte de jeu, un va et vient constant entre ce qui est exprimé, ce qui est pensé et ce qui est suggéré. La parole est impuissante, mais le silence aussi ne va pas totalement satisfaire la trame narrative, l'auteur et les personnages. Pour pouvoir communiquer et être sûrs de porter correctement leur message à autrui, la musique devient alors un personnage à part entière qui viendra faire le lien à la fois entre Anne et Chauvin mais aussi entre le lecteur-spectateur et l'intrigue qui se déroule sous ses yeux et qui, sans la musique, serait restée obscure. Il n'y a donc pas un mais des silences qui se retrouvent approfondis par le biais de la parole ou de la musique. Ces trois voies permettent au narrateur de ne pas trop s'impliquer et de laisser le lecteur placer son imagination et son interprétation où bon lui semble. Comme une partition, les trois voix narratives parlent, se taisent ou chantent l'histoire entre les deux amants. Le film permet lui, de proposer une interprétation un peu plus réductrice mais qui vient rassurer et donner plus de précisions à cette histoire qui demeurerait trop floue en raison du style épuré de l'auteur.

Toute la difficulté de cette étude, fut de trouver comment parler de quelque chose qui ne se manifeste pas vraiment, qui demeure sous-entendus tout au long des deux œuvres étudiées. Lors de la transposition didactique, l'appropriation de l'histoire

ne fut possible qu'au travers de subterfuges, de déviations afin de pouvoir éclairer le texte avec les élèves. Pour faire comprendre à deux jeunes adolescents qui viennent de commencer leur « carrière » de lecteurs, que les auteurs peuvent écrire sur « rien », il a fallu jouer comme au théâtre, des scènes sans réelle intrigue et actions. Il a fallu mettre en voix, des choses qui demeureraient silencieuses. L'interprétation et la liberté étaient les maîtres mots de notre approche pour ne pas enfermer le texte et pour essayer de le rendre moins hermétique. Les limites de cette approche restent le style même de Duras ainsi que le peu d'actions présentes dans le livre, ce qui ne permet pas de susciter l'intérêt de nos jeunes lecteurs. Loin des romans « classiques » où les clefs de lecture et de compréhension, des personnages ou de l'intrigue, sont données aux lecteurs, il fut très difficile de leur faire comprendre l'intérêt littéraire caché sous l'apparente obscurité du style durassien.

Moderato Cantabile n'est pas un livre à lire qu'une seule fois pour que tout devienne clair et limpide. La première lecture n'éclaire ni l'intrigue ni le lecteur. Il faut creuser, se poser des questions, repérer les non-dits, visualiser les scènes pour les rendre plus compréhensibles etc. Le film de Peter Brook permet de mettre un visage sur un prénom et un paysage derrière Anne et Chauvin. Malgré tout, il demeure aussi quelque peu particulier à étudier dans la mesure où il n'indique pas, il ne renseigne guère plus que le roman. Hormis aider le spectateur dans la représentation pure des acteurs du livre, rien de plus n'est donné à comprendre en ce qui concerne les sentiments, les pensées ou l'attitude de tel ou tel personnage. La musique devient omniprésente, elle devient un thème récurrent, comme si elle devenait un personnage à part entière, qui nous éclaire sur l'intrigue en installant une sorte d'« ambiance » dans le film. Mais en même temps elle aussi nous embrouille un peu, dans la mesure où elle ne change presque jamais. Elle devient alors pareille à un refrain, une routine, qui ne dit rien de plus que le silence ou la parole au final, mais qui revient sans cesse. Elle qui devait ouvrir la voie aux outils langagiers, les enferme dans une sorte de spirale infinie qui donne le tournis au lieu de faire entrer dans la danse les lecteurs et les spectateurs.

Est-ce que l'histoire ne pouvait pas se dire ou est-ce le narrateur qui ne voulait pas nous dire ? C'est une approche que nous n'avons pas développée dans notre étude. Après tout, si rien n'est exprimé c'est peut-être pas parce qu'il est difficile voire

impossible de dire, mais c'est peut-être bien plutôt parce que le narrateur ne veut pas raconter, ne veut pas tout révéler aux lecteurs pour les laisser imaginer et s'inventer leurs propres réponses. Cette dimension aurait mérité d'être abordée afin peut-être de davantage aider le lecteur à comprendre la démarche de Duras. Si rien n'est dit, il n'y avait peut-être rien à dire. Si l'on n'accède pas aux pensées et sentiments d'Anne et de Chauvin, c'est peut-être que nous n'en avons pas besoin pour réellement comprendre le dramatique de la situation. Le silence ne serait pas forcément subordonné à la parole, comme un prolongement d'elle, mais il serait une autre parole, un choix assumé de taire les choses de la part du narrateur. Ce refus de dire pourrait alors se rapprocher de l'idée qu'il n'est pas possible d'exprimer des choses à certains moments afin de ne pas se heurter à l'incompréhension du lecteur. Si Duras avait expliqué ce qu'il se passait dans le tête d'Anne par exemple, nous aurions peut-être été amenés à la juger, à faire d'elle une femme volage, une mauvaise mère où que sais-je encore. Chauvin aurait été vu comme quelqu'un de nuisible, un arriviste ou autre. Or là, si rien n'est dit, c'est pour ne pas dénaturer les choses, pour ne pas cataloguer les personnages et surtout pour laisser le champ libre aux lecteurs afin qu'ils ne s'enferment pas comme les protagonistes, dans une sorte de mutisme.

Si l'on m'interroge ; si l'on s'inquiète de ce que j'ai voulu dire dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire, mais voulu faire, et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit²³.

Paul Valéry illustre l'idée qu'après tout, l'auteur face à son livre n'est pas nécessairement dans la volonté de dire quelque chose. L'auteur ne tend pas forcément à dire les choses mais à « faire dire », c'est-à-dire à exprimer des éléments sans forcément avoir recours à sa propre parole dans son livre. Ce qui importe c'est la démarche et non pas nécessairement le but et il en est peut-être de même dans notre roman ; Marguerite Duras a écrit un roman sans forcément vouloir dire quelque chose, sans nécessairement exprimer des sentiments. Un roman c'est peut-être cela en fin de compte : un auteur, une

²³ Claude, Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, Paris, 1986, p. 23.

histoire et des lecteurs et qu'importe les liens qui peuvent être tissés entre eux. Ce qui importe c'est la démarche et l'œuvre qui en découle.

Bibliographie

Œuvres de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 126 pages
 DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 124 pages

Articles et travaux autour de l'écriture de Marguerite Duras

ALLEINS, Madeleine, *Un langage qui récuse la quiétude du savoir*, Paris, Critique, 1er juillet 1953
 AURY, Dominique, *La caverne de Platon*, Paris, La N.N.R.F, 1er juin 1958
 CRIPPA, Simone, « Duras : l'écriture en théorie », *Diacritik*, Paris, 30 juin 2017
 DELMONT, Claude, *Une voie nouvelle*, Paris, L'heure de Paris, 20 février 1958
 MAURIAC, Claude, *L'étouffant univers de Marguerite Duras*, Paris, Le Figaro, 12 mars 1958
 MISTLER, Jean, *Un essai non une œuvre inachevée*, Paris, L'Aurore, 12 mars 1958
 NADEAU, Maurice, *L'art de ne rien conclure*, Paris, France Observateur, 6 mars 1958
 PICON, Gaëtan, L'usage de la lecture, *Moderato Cantabile dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, *Mercure de France*, août 1958
 POULET, Robert, *La règle du jeu transgressée*, Paris, Rivarol, 10 juillet 1958
 ROY, Claude, *Madame Bovary réécrite par Bela Bartok*, Paris, Libération, 1er mars 1958
 VAUDREY LUIGI, Sandrine, « Marguerite Duras et la langue », *Revue Poétiques*, Le Seuil, n°162, 2010
 VILLELAUR, Anne, *Une noix creuse*, Paris, Les Lettres françaises, 6 mars 1958

Travaux autour de Moderato Cantabile :

KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible, Jabès, Duras, Blanchot*, Presses universitaires Vincennes, 2004
 OGAWA, Midori, *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, coll. *Critiques Littéraires*, L'Harmattan, 2002, 303 pages
 PAGIS PINDON, Joëlle, Thème et étude, *Marguerite Duras*, Ellipses Marketing, 2001

Œuvres cinématographiques et documentaires sur l'œuvre de Duras

BROOK, Peter, *Moderato Cantabile*, Paris, 1960, Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo

JACQUOT Benoît, *Écrire*, 1993, INA vidéo

Vidéo INA Depardieu et Duras, Plaisir du théâtre, 11 avril 1983

Ressources d'histoire littéraire

DELMAS, Laurent, *Cinéma - La grande histoire du 7ème art*, Paris, Larousse, 2017, 368 pages

MIRABEL, Vincent, *L'histoire du cinéma pour les Nuls*, Paris, First, 2008, 516 pages

NARTEAU, Carole, *Littérature française : Les grands mouvements littéraires du Moyen-Age au XXe siècle*, Paris, Libro mémo, J'ai lu, 2011, 382 pages

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2017, 416 pages

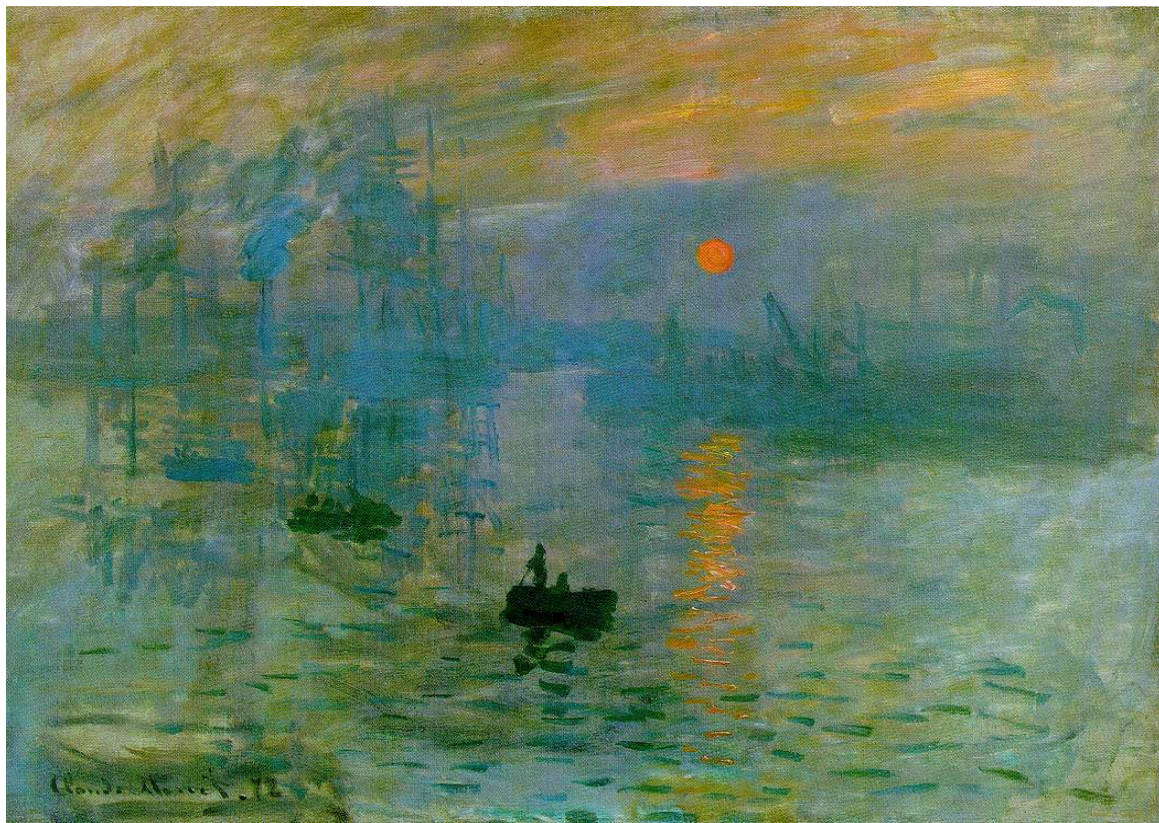
Sites internet consultés sur la problématique du silence en littérature

www.implications-philosophiques.org, *L'épreuve du silence*, Isabelle, Raviolo, 12 mai 2014, site internet consulté le 19 avril 2018

www.fabula.org, *Écrire le silence*, colloque, Université de Kairouan, Tunisie, juillet 2009, site consulté le 19 avril 2018

<http://alternativelibertaire.org>, *La littérature du silence : Mallarmé, Camus et Beckett*,

Jean-Michel, Bongiraud, mai 2004, site consulté le 19 avril 2018

Annexe 1

Impression soleil levant, Claude Monet, 1872, huile sur toile, 43 x 65 cm

Annexe 2

La naissance de Vénus, Alexandre Cabanel, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm

Annexe 3

Le père Goriot, vieillard de soixante-neuf ans environ, s'était retiré chez madame Vauquer, en 1813, après avoir quitté les affaires. Il y avait d'abord pris l'appartement occupé par madame Couture, et donnait douze cents francs de pension, en homme pour cinq louis de plus ou moins étaient une bagatelle. Madame Vauquer avait rafraîchi les trois chambres de cet appartement moyennant une indemnité préalable qui paya, dit-on, la valeur d'un méchant ameublement composé de rideaux en calicot jaune, de fauteuils en bois verni couvert de velours d'Utrecht, de quelques peintures à la colle, et de papiers que refusaient les cabarets de la banlieue. Peut-être l'insouciant générosité que mit à se laisser attraper le père Goriot, qui vers cette époque était respectueusement nommé M. Goriot, le fit-elle considérer comme un imbécile qui ne connaissait rien aux affaires. Goriot vint muni d'une garde-robe bien fournie, le trousseau magnifique du négociant qui ne se refuse rien en se retirant du commerce. Madame Vauquer avait admiré dix-huit chemises de demi-hollande, dont la finesse était d'autant plus remarquable que le vermicellier portait sur son jabot dormant deux épingles unies par une chaînette, et dont chacune était montée d'un gros diamant. Habituellement vêtu d'un habit bleu-barbeau, il prenait chaque jour un gilet de piqué blanc, sous lequel fluctuait son ventre piriforme et proéminent, qui faisait rebondir une lourde chaîne d'or garnie de breloques. Sa tabatière, également en or, contenait un médaillon plein de cheveux qui le rendaient en apparence coupable de quelques bonnes fortunes. Lorsque son hôtesse l'accusa d'être un *galantin*, il laissa errer sur ses lèvres le gai sourire du bourgeois dont on a flatté le dada. Ses *ormoires* (il prononçait ce mot à la manière du menu peuple) furent remplies par la nombreuse argenterie de son ménage. Les yeux de la veuve s'allumèrent quand elle l'aida complaisamment à déballer et ranger les louches, les cuillers à ragoût, les huiliers, les saucières, plusieurs plats, des déjeuners en vermeil, enfin des pièces plus ou moins belles, pesant un certain nombre de marcs, et dont il ne voulait pas se défaire. Ces cadeaux lui rappelaient les solennités de sa vie domestique.

Annexe 4

Le même émoi la brisa, lui ferma les yeux. La patronne se leva, remua, rinça des verres.

-Dépêchez-vous de parler. Inventez.

Elle fit un effort, parla presque haut dans le café encore désert.

- Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que es arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés, ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais.

Elle s'arrêta, les yeux encore fermés par la peur. Il la regarda avec une grande attention.

-Peut-être, dit-il, que nous nous trompons, peut-être a t-il eu envie de la tuer très vite,dès les premières fois qu'il l'a vue. Parlez moi.

Elle n'y arrivera pas. Ses mains recommencèrent à trembler, mais pour d'autres raisons que la peur et que l'émoi dans lequel la jetait toute allusion à son existence. Alors il parla à sa place, d'une voix redevenue tranquille.

-C'est vrai que, lorsque le vent cesse dans cette ville, c'est tellement rare qu'on en est comme étouffé. Je l'ai déjà remarqué.

Anne Desbaresdes n'écoutait pas.

-Morte, dit-elle, elle en souriait encore de joie.

Des cris et des rires d'enfants éclatèrent dehors, qui saluaient le soir comme une aurore.

Du côté sud de la ville, d'autres cris, adultes ceux-là, de liberté, s'élevèrent, qui relayèrent le sourd bourdonnement des fonderies.

Annexe 5

Thème 2 Se chercher, se construire
Séquence 3 : Dire l'amour

La poésie lyrique : le chant de l'amour

Comment la poésie permet-elle d'extérioriser les sentiments qui sont parfois difficiles à exprimer ?

Corpus de textes :

Et la mer et l'amour... , Pierre de Marboeuf in *Recueil de vers*, 1628
 Colloque sentimental, Paul Verlaine in *Fêtes Galantes* , 1869
 Le pont Mirabeau, Guillaume Apollinaire in *Alcools*, 1913 (+ 3 adaptations musicales du poème)
 Alphonse Allais, Complainte amoureuse, publié à titre posthume

Documents complémentaires :

Musiques :

Oxmo Puccino, J'te connaissais pas 2009
 Sniper, Sans repères 2006
 Anais, Mon cœur, mon amour 2003
 Jacques Brel, Ne me quitte pas 1959

Peintures, sculptures, photographies :

Le baiser, Gustav Klimt, 1908
Le baiser, Rodin, 1881-1898
Le baiser de l'hôtel de ville, Robert Doisneau, 1950
Le baiser fraternel, Dimitri Vrubel, 1990

Objectifs littéraires :

- Je sais faire des liens entre la musique et la poésie car j'ai compris l'importance de « dire » ses sentiments par le biais de mélodies
- Je comprends que l'amour se décline sous plusieurs formes et qu'un simple « baiser » n'est jamais anodin

- Je suis capable d'écrire un poème ou une chanson mettant en avant des sentiments (réels ou fictifs)

Objectifs de la langue

Oral	Ecriture	Grammaire
<p>Je comprends pourquoi il est important de dire la poésie : rythmes, pauses, intonations, césure...</p> <p>Je suis capable de faire une lecture expressive d'un poème choisi et ce, devant la classe.</p> <p>Je suis capable d'écouter de manière attentive une chanson et de proposer des pistes de lecture possibles en rapport avec notre thème.</p>	<p>Je suis capable d'écrire mon propre poème :</p> <ul style="list-style-type: none"> - je fais des rimes - mon poème est structuré - il comporte au moins 5 mots appartenant au champ lexical de l'amour - il comporte au moins une comparaison et une métaphore 	<p>Je sais ce qu'est une personnification et quelle est sa fonction</p> <p>J'ai appris le vocabulaire de la poésie qui me permet de comprendre comment les poèmes sont construits</p> <p>Je sais reconnaître les différentes sortes de vers et de rimes</p> <p>Je sais ce qu'est un sonnet et comment il est composé</p> <p>Je comprends ce qu'est le genre lyrique en poésie et je sais d'où vient ce genre</p>

Table des matières

Introduction.....	2
I. La parole silencieuse.....	7
I.1 L'esthétique Durassienne dans la veine du Nouveau Roman.....	7
I.2 Des dialogues pour exister et se poser en tant que personnages actifs de l'histoire	9
I.3 Un dialogue basé sur les sentiments.....	10
I.4 Quand la parole donne vie aux personnages comme au théâtre.....	12
I.4.1 Quand la parole est synonyme d'incommunicabilité.....	13
I.4.2 Une parole qui se voile de mensonges.....	14
I.4.3 Le dialogue comme facteur d'exclusion.....	15
II. Accéder à un « au-delà » de la parole : le silence et la musique suffiront-ils ?	19
II.1 Silence du narrateur, silence du texte.....	19
II.2 Silence des personnages.....	22
II.3 Les relations familiales d'Anne : une envie de s'échapper de sa vie silencieuse..	23
II.4 Silence et recours à l'impersonnel entre Anne et Chauvin.....	26
II.5 La musique comme nouvelle voix, voie ?.....	30
III. Comment exprimer l'indicible et faire comprendre l'intérêt des blancs du texte à des élèves ?	35
III.1.1 Des a-priori littéraires à chambouler.....	36
III.1.2 Comprendre l'importance du rien.....	36
III.2 Les silences du texte et les sens (l'essence) de l'œuvre	38
III.3 Les réalités du terrain : activités et difficultés.....	42
III.3.1 Objectifs et activités.....	43
III.3.2 Problèmes et limites de l'étude	45
Conclusion.....	49
Bibliographie.....	53
Œuvres de Marguerite Duras.....	53
Articles et travaux autour de l'écriture de Marguerite Duras.....	53
Travaux autour de Moderato Cantabile :	53
Œuvres cinématographiques et documentaires sur l'œuvre de Duras.....	54
Ressources d'histoire littéraire.....	54
Sites internet consultés sur la problématique du silence en littérature.....	54
Annexe 1.....	55
Annexe 2.....	56
Annexe 3	57
Annexe 4.....	58
Annexe 5.....	59
Résumé.....	62

Résumé

Ce mémoire porte sur les liens qui peuvent s'établir entre la parole et le silence dans l'œuvre *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras. La démarche était de s'interroger sur ces liens ambigus et de montrer comment ils pouvaient se répondre et se compléter. Outre l'acte langagier et l'acte de silence, la musique prend une place toute entière dans la mesure où elle arrive à combiner, à réunir ces deux moyens de communication et à devenir une sorte de troisième voix dans laquelle s'engouffrent le narrateur et les personnages. Les deux premières parties éclairent ce sujet de mémoire en étudiant en détail la construction du roman, la narration et les liens entre les personnages. La troisième partie quant à elle, s'interroge sur la mise en place de ces problématiques dans une classe de collège, en dévoilant la démarche didactique mais aussi les limites rencontrées lors de l'étude du silence avec des élèves de quatrième qui sont à l'aube de leur formation en tant que lecteur.

Mots-clé : Silence, voix, voies