

Le Thème de La Violence de *Moderato Cantabile* À Nathalie Granger

Bonita Oliver
Halifax, Nova Scotia

ABSTRACT

A young boy refuses to play the piano, a little girl is accused of striking her classmates. Given the rather unassuming, at the limit, non-violent nature of the plots of the novel, *Moderato Cantabile*, and the film, *Nathalie Granger*, how does one justify a study of the theme of violence in the two works by Marguerite Duras?

Beginning with an analysis of the double nature of violence, one discovers that, not only is violence necessary in a society/individual, but that its exteriorisation can be a positive force which serves to eliminate a more destructive interiorised violence. In Duras' works, this "bonne violence" takes the form of a refusal—one which originates at the moment of birth with the child who fights against the imposed separation from his mother, and which must thereafter be directed against those who would infringe upon his newly-bestowed identity. While passive, such a refusal is nonetheless violent, and in fact it is precisely the passivity of Duras' narrative, the agonizingly slow pace and the repetitious gestures and dialogue, which is her most effective weapon against an audience who would dismiss her work as boring. Their boredom precedes their irritation, which in turn, precedes comprehension of "la violence durassienne."

En parlant de l'oeuvre durassienne, les critiques de Marguerite Duras relèvent toujours les mêmes thèmes: le désir, la mort, la destruction. Mais ils ne discutent jamais véritablement le thème qui leur est sous-jacent, celui de la violence. Pourtant le titre de certains films l'évoque, *Hiroshima*, *Mon amour*¹, *Détruire, dit-elle*, mais c'est dans des récits où a priori il ne se passe rien,

comme *Moderato Cantabile* et *Nathalie Granger*, qu'il est longuement développé. Dans le roman, *Moderato Cantabile*, une femme, Anne Desbarresdes, fait apprendre le piano à son fils. Après la leçon qui ouvre la narration, Anne entre dans un bar, où elle rencontre un homme, Chauvin. Ils se retrouvent plusieurs fois pour discuter. Un jour elle vient toute seule et, à la fin de cette conver-

versation - là Anne et Chauvin se quittent. Dans le film, *Nathalie Granger*, le spectateur est témoin d'un après-midi dans la vie de deux femmes, Isabelle Granger et l'Amie. Il s'agit aussi des deux filles d'Isabelle, Laurence et Nathalie, et plus précisément de cette dernière qui frappe ses camarades à l'école. Au cours de cette demie-journée un voyageur de commerce essaie de vendre une machine à laver aux femmes, puis il part. On assiste à la leçon de piano des enfants. Le voyageur de commerce revient dans la maison et ensuite il la quitte définitivement. Marguerite Duras affirme que *Nathalie Granger* "baigne dans la violence."² Etant donné la banalité apparente des deux récits, une telle déclaration semble étonnante. Mais *Moderato Cantabile* s'ouvre sur un meurtre passionnel, et dans *Nathalie Granger*, nous entendons sporadiquement pendant la durée du film la voix d'un annonceur de radio qui parle d'un meurtre commis par deux jeunes gens.

Ces meurtres ne sont pas observés par les personnages, ils leur sont rapportés. Marguerite Duras nous rappelle ainsi que toute violence avant de s'extérioriser est d'abord cachée. Cette double nature René Girard l'évoque longuement dans son étude, *La Violence et le Sacré*, où il explique que pour supprimer la "violence intestine"³, la communauté choisit le sacrifice, grâce auquel la violence se manifeste. Ce sacrifice consiste à tuer une victime qui est sacrée, c'est-à-dire, à transgresser l'interdit. En effet, le sacré est ce "domaine séparé, interdit et inviolable (qui) fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse"⁴ et sa violation a pour but d'apaiser la violence. Il existe donc deux violences: celle dont il faut se libérer et celle par laquelle on s'en libère. C'est pour cela que René Girard distingue "la bonne violence de la mauvaise" et ajoute qu'il faut "(répéter) sans cesse la première afin d'éliminer la seconde."⁵

Marguerite Duras fait-elle cette distinction? D'où vient la violence dans ses récits? Comment se manifeste-t-elle? A-t-elle une fonction, si oui, à quoi sert-elle? Il faudra enfin apprécier la valeur

esthétique de la violence dans *Moderato Cantabile* et *Nathalie Granger* en étudiant l'espace, le temps, les couleurs, et les symboles.

Il convient tout d'abord de remonter à l'origine de la violence dans le film et le roman, où "c'est à la destruction comme musique que nous assistons et prenons part."⁶ Dans ces œuvres où la violence devient musique, la musique est étroitement liée à la violence. Pourquoi?

La violence et la musique sont liées à l'origine. Si la première domine toute l'histoire de l'humanité, la seconde "remonte à l'origine de l'homme." La liaison très nette entre les deux thèmes apparaît dans la description de la musique jouée par l'enfant de *Moderato Cantabile*, et dans les sept notes de l'exercice de Czerny, produites par Nathalie, qui sont reprises comme leitmotiv du film. L'enfant d'Anne est "le barbare," porteur de la musique venue "du tréfonds des âges."⁷ Le fait que l'enfant soit un "barbare" nous renvoie à un peuple violent dans l'enfance de l'homme, un peuple qui, dès sa naissance, a été uni à la musique. Quant aux sept notes de Nathalie, elles représentent la seule musique du film et ont, ce que Marguerite Duras nomme, un effet "terrifiant" (NG, p. 74). L'auteur s'explique:

La musique du film est ici celle de Nathalie. Ces sept notes ont déjà introduit la violence des tueurs des Yvelines dans la demeure des femmes. Puis, celle "à venir" du jeune voyageur de commerce. Maintenant, ces sept notes ont rejoint les mains de Nathalie. C'est Nathalie qui les produit. Nathalie: emblème même de la violence. Nous voulons dire: de tous les possibles futurs de la violence, de tous ses modes: Nathalie, huit ans (NG, p. 74).

La musique créée par Nathalie est donc associée à la violence, et sa fonction sera d'attirer l'attention du spectateur sur les diverses manifestations de la violence dans le film, et plus particulièrement chez la fillette.

La violence chez Nathalie, tout comme chez le fils d'Anne est exprimée à travers leur refus de jouer du piano. Mais ils ne rejettent pas la musique. Ils l'aiment. Une fois que la maîtresse est partie Nathalie est très contente de jouer l'exercice de Czerny et l'enfant "difficile" (MC, p. 8) d'Anne Desbaresdes n'arrête pas de fredonner la sonatine de Diabelli dès qu'il quitte Mademoiselle Giraud. Mais entre le plaisir de découvrir les grands compositeurs et la sécheresse d'un enseignement formel, il y a une distance infinie que les enfants ne veulent pas franchir. Une scène de *Nathalie Granger* le démontre clairement. La fillette est assise au piano pendant que s'élève la voix "ferme (et) ingrate" du professeur: "Recommence!...sans ralentir...Un, deux!" (NG, p. 71) La caméra fixe le visage poignant de l'enfant, qui apparaît en gros plan, puis le quitte dans un panoramique lent qui se prolonge sur des partitions musicales. Elles sont là nombreuses, ouvertes. Elles évoquent un univers musical qui n'a rien de commun avec le monde où la maîtresse de piano veut contraindre l'enfant à pénétrer. Pour le prouver, au moment où les noms de Bach, Schubert, et Mozart remplissent l'écran, la cinéaste introduit dans sa narration "une mutation sonore (qui) s'opère entre la pièce enfantine que joue (l'enfant) et un exercice de Czerny joué une première fois en do majeur." (NG, p. 71)

Ce contraste entre la musique comme expression artistique et une musique imposée sert les mères qui vont jusqu'à user de la force pour que les enfants acceptent de jouer du piano. Certes, elles n'agissent pas directement mais elles sont complices des professeurs qu'elles ont engagés, et qui extériorisent en quelque sorte la violence qu'elles dissimulent. Nathalie est "coincée entre les bras de la maîtresse, ses mains sont emprisonnées, guidées comme des mains d'infirme" (NG, p. 72), et le fils d'Anne subit l'agressivité de sa maîtresse de piano qui "frappe...sur le clavier, mais si fort que le crayon (se casse). Tout à côté des mains de l'enfant. Celles-ci...à peine écloses, rondes, laiteuses encore." (MC, p. 8) Ailleurs,

elle (prendra) la tête de l'enfant, lui (tournera), lui (maniera) la tête, le (forcera) à voir." (MC, p. 51)

Les mères ne s'insurgent jamais contre cet apprentissage forcené qu'elles n'ont aucunement l'intention d'interrompre. Isabelle Granger, après avoir appris qu'à la Pension Datkin où elle envisage d'envoyer Nathalie l'enfant est libre d'étudier ou non le piano, déclare à son amie: "Il faut que j'insiste pour la musique." (NG, p. 16) Selon elle, si Nathalie ne "fait pas la musique elle est perdue". (NG, p. 46) Quant à Anne, bien qu'elle n'ait jamais su ses gammes, elle exige que son fils les apprenne, tout comme la sonatine de Diabelli. (MC pp. 48, 51, 53) La musique est pour elle "nécessaire et (il) doit l'apprendre." (MC, p. 48)

Après une longue résistance l'enfant finit par jouer la sonatine mais il "(s)abat alors)...sur sa mère, la (condamne)...à la damnation de son amour." (MC, p. 54) Nathalie aussi fait sentir l'effet de son refus à sa mère. Celle-là vit "privée de (son) enfant,...enfermée...dans ce deuil, noire, reléguée." (NG, p. 72) Ainsi, bien que l'enfant opprimé exerce son refus contre l'enseignante antagoniste, c'est en réalité sa mère qu'il cherche à atteindre le plus profondément. L'arme dont elle s'était servie pour faire violence sur lui, il s'en sert contre elle. La musique devient entre ses doigts contraints l'instrument de torture avec lequel il se venge. Il se venge de celle qui lui impose la musique comme elle lui a imposé la vie. A la maîtresse de piano frustrée par l'entêtement de l'enfant, Anne déclare: "...ils n'ont pas demandé à vivre,... et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous." (MC, p. 51)

Le refus de la musique n'est donc rien d'autre que le refus de naître et la première scène de *Moderato Cantabile* le prouve. L'enfant, dès qu'il entre dans la salle de musique, refuse de coopérer avec la maîtresse. Il ne répond pas à ses questions. Il ne bouge pas ses mains pour jouer. Il reste enfermé dans son silence, dans son refus.

Finalement, il se décide à l'exprimer verbalement. Voici la scène:

L'enfant ne bougea pas davantage. Le bruit de la mer dans le silence de son obstination se fit entendre de nouveau. Dans un dernier sursaut, le rose du ciel augmenta.

- Je ne veux pas apprendre le piano, dit l'enfant.

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.

- Qu'est-ce que c'est? cria l'enfant.

- Quelque chose est arrivé, dit la dame

Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant commença à pâlir. (MC, p. 10)

A l'abri dans l'univers utérin, monde de silence et de tranquillité, l'enfant bienheureux refuse de bouger. Mais le bruit de la mer se fait insistant, la vie veut avoir raison de sa résistance. Sa mère veut coûte que coûte l'expulser de son corps. Et bien qu'il s'entête à ne pas jouer du piano, à ne pas venir au monde, sa mère triomphe. Le cri de la femme qui meurt quelque part dans la rue, c'est celui de la femme qui enfante. Plus tard, Anne évoquant ce cri de la femme assassinée, dira: "Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant." (MC, p. 30) La naissance est donc une mort et le reste de la citation le confirme. La mer, qui est aussi la mère, est brisée. La coupure entre la femme et l'enfant est nette, définitive. La plainte de la mourante s'arrête nettement: la fusion entre la mère et le nouveau-né a cessé. C'est l'instant de "la coupure première, impossible à refermer."⁸ Puis le bruit de la mer ressuscite, l'enfant vit. Son refus s'épuise. Le rose du ciel pâlit. La violence s'éteint.

A partir du jour où il est né, l'enfant a une identité qui lui est propre et il veut la garder. Mais ce désir s'oppose à celui de sa mère qui recherche la communion parfaite d'avant la naissance, cet état où tous deux vivaient en totale harmonie. C'est dans ce conflit permanent que l'enfant puise la force et les moyens de croître, de devenir adulte. Néanmoins, il arrive que la mère se détache de celui qu'elle aime, ne lui oppose plus de résistance, renonce à la fusion et dès lors l'enfant est une seconde fois condamné à mort. C'est le cas du fils d'Anne Desbaresdes alors que Nathalie Granger est sauvée par sa mère qui entretient jalousement la violence de leur relation.

La fillette refuse tout ce qu'on tente de lui imposer. Elle fuit l'éducation bourgeoise et ses fastidieuses leçons de piano que sa mère n'a pas l'intention de supprimer. Lorsque Isabelle songe à la pension Datkin où elle a l'intention d'envoyer sa fille, elle redoute le fait que, "du moment que Nathalie aura le choix d'en faire ou non, Nathalie refusera de faire du piano." (NG, p. 29) Elle ajoute aussitôt: "Or, moi, la mère de Nathalie, je sais que seule la musique peut la sauver de la violence." (NG, p. 29) L'enfant est, en effet, accusée de violence à l'école et il semble que la musique imposée est le sacrifice nécessaire qui l'en libèrera. Au refus de sa fille, la mère répond donc par le refus. Les deux femmes ainsi sont séparées. Mais le sont-elles vraiment? Dans une scène du film, Nathalie apparaît "(isolée) dans sa propre violence,...apparemment ignorée par tous. Laissée en paix. Enfermée dans la violence, Nathalie est inapprochable." (NG, p. 69) Néanmoins, la caméra recule pour unir dans le même plan la fillette et sa mère, la "pose de (cette dernière) la regardant rappelle celle de l'enfant. Toutes les deux isolées dans une violence de même nature, sauvage, celle de l'amour, celle du refus." (NG, p. 69) Ainsi le conflit entretenu qui les isole dans leur propre violence est aussi la force qui les unit dans le refus, et donc dans la vie. Tant que les deux femmes s'opposent, elles

renoncent à cette fusion d'avant la naissance qui est aussi une mort.

Isabelle y parvient parce que pour elle Nathalie est un être sacré et le demeure. Lorsqu'elle pénètre dans la chambre de la fillette et voit la note émouvante que l'enfant a placée sur ses affaires "Ne pas touché," elle respecte l'interdit. Et plus tard, alors qu'elle repasse un tablier de l'enfant elle l'embrasse. Ce "tablier (qui) témoigne de l'existence de l'enfant qu'il habille de façon plus déchirante que l'enfant lui-même" (NG, p. 44), évoque la relique de saint sur laquelle le fidèle dépose un baiser dans l'impossibilité d'atteindre celui qui l'avait revêtu. Cette révérence religieuse qui anime Isabelle face à Nathalie est pour cette dernière un gage de vie. Ce salut Anne le refuse à son fils. Dans *Moderato Cantabile*, en effet, l'enfant sacré n'est encore pour la mère qu'un rêve qu'elle caresse. Vers la fin du roman, l'héroïne imagine cette nuit où elle "ira dans la chambre de son enfant, s'allongera par terre, au pied de son lit,...Et (où) entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre." (MC, pp. 75-76) Cette nourriture symbolise nettement tout le social et ses exigences, auxquelles Anne Desbaresdes ne parvient pas à résister bien qu'elle s'y efforce.

Tout en imposant les leçons de piano à son fils, elle est heureuse quand celui-là rate ses gammes et dégoûtée quand il réussit. Elle encourage donc le refus chez celui qu'elle veut soumettre. Hélas, elle n'est pas capable de l'entretenir à cause de la nature des sentiments qu'elle éprouve pour son fils. Elle l'aime passionnément et lorsqu'elle lui parle c'est en des termes réservés à l'amant. Dans une scène où le petit garçon glisse sa main dans celle de sa mère où elle y est "contenue tout entière" Anne s'écrie: "Ah, mon amour!" (MC, p. 36) Plus tard, elle lui dira: "Mais que je t'aime". (MC, p. 56) Ailleurs, elle le nomme son "trésor" et très souvent dans le roman il y a entre la mère et l'enfant un contact

physique totalement absent dans *Nathalie Gran-ger*. Le fils d'Anne n'hésite pas à (se coller) contre sa mère dans un mouvement d'abandon heureux", à "(renverser) sa tête sur (son) épaule". (MC, p. 32) Bien que sa mère résiste en ne prenant pas garde à lui, en lui "(caressant) distraitement les cheveux" (MC, p. 20), elle ne parvient pas à le libérer de l'emprise qu'il exerce sur elle. Ainsi tandis qu'il tente dans une scène "de se dégager pour courir en avant", elle le (prend) par les épaules, le (retient)." (MC, p. 10) Elle est donc condamnée à un "enfantement sans fin". (MC, p. 13) Et son fils par amour pour elle consent à apprendre les gammes et la sonatine de Diabelli. Au cours d'une leçon de piano alors qu'il s'obstine plus que de coutume, la voix de la mère aimée se fait entendre et "à la tendresse de cette voix-là (il) ne (résiste) pas encore...Une, puis deux gammes en sol majeur (s'élèvent) dans l'amour de la mère." (MC, p. 52)

Nous voyons la signification de ce renoncement à refuser dans une scène dont voici la description:

La sonatine se faisait sous les mains de l'enfant — celui-ci absent— mais elle se faisait et se refaisait, portée par son indifférente maladresse jusqu'aux confins de sa puissance. A mesure qu'elle s'échafaudait, sensiblement la lumière du jour diminuait. Une monumentale presque île de nuages incendiés surgit à l'horizon dont la splendeur fragile et fugace forçait la pensée vers d'autres voies. Dans dix minutes, en effet, s'évanouirait tout à fait de l'instant toute couleur de jour. L'enfant termina sa tâche pour la troisième fois. Le bruit de la mer mêlé aux voix des hommes qui arrivaient sur le quai monta jusqu'à la chambre. (MC, p. 55)

Nous remarquons d'abord que quand l'enfant réussit à jouer la sonatine il est "absent", il cesse d'exister se perdant en sa mère parce qu'elle est arrivée à lui faire faire ce qu'elle voulait. Mieux

il joue, plus il meurt, et il joue, “la lumière du jour (diminue)” pour signaler sa mort. L’obscurité de la mort est brisée dans un éclat sanglant (“nuages incendiés”) qui nous rappelle la violence de cette scène, et ensuite la couleur du jour disparaît - on se retrouve dans le pays de la mort. Au moment où la sonatine est finie, “le bruit de la mer...(monte)”: c’est la vie qui reprend. Ailleurs, la vie s’arrêtait déjà lorsque l’enfant parvenait à jouer “(une) gamme en do majeur.” (MC, p. 50) Ne (couvrait)-elle pas “la rumeur de la mer”? (MC, p. 50) La vie était éteinte, et l’enfant mourait parce qu’il avait cédé.

Anne aussi va céder. Pourtant, elle n’a jamais su ses gammes. Mais elle ne va pas au bout de son refus. A la fin du roman, elle n’impose plus la musique à son fils. Elle ne s’oppose plus à lui. D’autres le mèneront à ses leçons de piano. Quand elle lui dit: “Mon amour, c’est fini...(MC, p. 66), la nuit tombe - encore une fois on se trouve dans l’obscurité de la mort. Cette fois-ci c’est Anne qui meurt, parce qu’elle ne peut plus dire non. Peu après elle dit à Chauvin qu’elle ne peut plus vomir, c’est-à-dire qu’elle ne peut plus rejeter ce que les autres la condamnent à accepter. Anne a cédé, comme son enfant. Il n’y a donc plus de conflit entre eux, plus de violence. Anne et son fils ont retrouvé l’harmonie de la fusion parfaite, mais chacun est maintenant sans identité. Il n’est plus l’enfant, elle n’est plus la mère. A partir de ce moment-là, ils ne font qu’un.

Cette perte de soi en l’autre, Anne la subit une deuxième fois dans sa relation avec Chauvin. A la fin du roman, lorsque les deux amants se voient pour la dernière fois leurs lèvres se rencontrent et restent posées, “suivant le même rite mortuaire que leurs mains un instant avant...” (MC, p. 82) Et quelques instants plus tard, alors que l’homme dit à sa compagne: “Je voudrais que vous soyez morte”, elle répond: “C’est fait.” (MC, p. 84) Cette mort illusoire, Anne et Chauvin l’ont recherchée tout comme ce couple inconnu dont ils revivent en quelque sorte l’histoire. Et l’unique baiser qui les unit définitive-

ment marque le moment où le désir assouvi débouche sur la mort. Il symbolise l’acte sexuel qui “appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide.”⁹ Anne, comme la femme assassinée dont le cri retentit au début du roman, a choisi l’aboutissement inévitable de toute relation érotique: l’anéantissement.

Ce qui pousse la jeune femme à retrouver Chauvin dans le lieu même où le crime passionnel a eu lieu pour avoir avec lui cinq conversations, c’est la fascination qu’exerce sur elle ce désir qui peut transcender la mort. Dans la scène du crime, alors que la femme est là sans vie l’amant meurtrier “(se vautre)” encore sur son corps, lui (caresse) les cheveux et lui sourit”. (MC, p. 14) Ce désir est la force qui va unir Anne et Chauvin. Lorsque de retour chez elle, elle pense à lui, elle boit du vin pour apaiser “(sa) bouche...desséchée par d’autre faim...” (MC, p. 72) A ce moment-là l’homme songe également à elle et “(il) ne (peut) pas lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d’autre faim.” (MC, p. 70) C’est en apaisant cette faim sexuelle qu’Anne finira par se détruire.

En acceptant de satisfaire son désir, Anne transgresse l’interdit qui dans l’œuvre revêt la forme de l’adultère. Femme mariée, elle n’hésite pas à vivre avec Chauvin une relation que la société dénonce. Les gens qui fréquentent le café où les deux amants se rencontrent “(évitent) de les regarder.” (MC, p. 83) Ils savent ce qui se passe entre l’homme et la femme et ils se taisent. Dominique Aury, dans sa critique de l’œuvre affirme qu’“(un) immense scandale silencieux s’est enflé autour d’Anne et de Chauvin.”¹⁰ Les gens n’osent donc pas parler de cette relation dont ils sont les témoins, parce qu’elle est interdite. Et comme le rappelle Georges Bataille dans *L’Érotisme* la transgression de l’interdit conduit à la mort.

Isabelle Granger, en restant enfermée dans “la faim de son enfant” (NG p. 72), c’est-à-dire en renonçant à assouvir son désir, ne transgresse pas l’interdit. Comme nous l’avons vu, Nathalie

pour elle est l'enfant sacrée qui a le droit d'être. Aussi la fillette peut-elle rejeter les rôles que la société patriarcale réserve à la femme. Une scène du film est à cet égard révélatrice. Nathalie est dans le jardin et tente de mettre un chat dans son landau de poupée. Le chat saute, lui échappe. Elle hésite semble vouloir le retenir mais y renonce. Presque aussitôt, elle répète les mêmes gestes avec un autre chat aussi indépendant que le premier. De nouveau, mais non sans avoir encore une fois hésité, elle le laissera s'enfuir. Puis, elle promènera la poussette vide sous l'œil moqueur d'une caméra qui l'écrase dans ce rôle maternel qu'elle apprend lentement à rejeter. Finalement, elle y parviendra quand, dans un geste rageur, elle jette le landau vide contre une pierre. (NG p. 66)

Cette violence libératrice, Nathalie peut l'exprimer grâce à une mère qui l'entretient farouchement, comme nous l'avons précédemment montré. C'est cette même violence qui opposera Isabelle et son amie au voyageur de commerce qui tente de leur vendre une machine à laver Vedetta Tambour 008. Dès qu'il entre, elle s'intéressent à lui, "(elles) le regardent avec une attention anormale." (NG, p. 50) Puis, elles commencent à le dépouiller de son masque en attaquant la fonction par laquelle il se définit. Au cours de "sa mécanique de bateleur" (NG, p. 52), son texte, elles l'interrompent plusieurs fois en disant: "Vous n'êtes pas voyageur de commerce." (NG, p. 54) Il cherche, affolé, à prouver que, si, il l'est, mais elles insistent. Ce qu'elles lui disent en fait c'est que "voyageur de commerce," cela ne définit personne, qu'il n'est pas ce qu'il fait. Face à leur refus de l'entendre, mais non de l'écouter, "son texte, comme lui, se détruit" (NG, p. 56), et il comprend ce qu'elles lui disent. Il finira par admettre que "non" (NG, p. 56), il n'est pas voyageur de commerce. Certes, il a peur, parce que s'il ne l'est pas, qui est-il? Alors, "la défense essaie piteusement de se refaire" (NG, p. 56), mais les femmes s'obstinent et il cède définitivement. Quand il quitte la maison, cette première fois, "(l'homme) voit les femmes à la

fenêtre et il les regarde tout en marchant. Ils se connaissent maintenant". (NG, p. 63)

Il leur rendra une seconde fois visite un peu plus tard. Il est alors sans "identité," sa carte de voyageur de commerce ne lui sert plus à rien, elle a perdu toute signification. On ne sait plus qui il est. Pourquoi est-il revenu? Il existe maintenant une certaine complicité entre lui et les femmes, alors il se rapproche d'elles. Il revient chez elles "parce qu'il a compris que là, il pouvait pleurer, sans honte, sans dignité. Et la femme le laisse seul afin qu'il pleure ce qu'il veut autant qu'il veut..." (NG, p. 84) Dans cette scène il a des réactions de femme. Gaston Bachelard, dit, en effet, dans *L'eau et ses rêves*, que "l'eau est le symbole profond, organique, de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes"¹¹. Ainsi, l'homme dans *Nathalie Granger* se voit privé de son rôle masculin et dès lors retrouve sa nature hybride que la société lui avait appris à refouler. Il redevient cet être bissexué dont parle Freud et que chacun de nous est en naissant.

Vulnérable, il est à l'aise dans la maison des femmes. Mais il "ne peut pas éternellement rester enfant, il doit à la fin passer dehors, dans la vie hostile."¹² Il sort donc. Mais quand il voit l'étang, il a peur soudain comme s'il avait "atteint une sorte de limite qu'il ne doit pas transgresser, inviolable." (NG, p. 87) Cet étang, "surface vide" (NG, p. 38), c'est le symbole du ventre maternel déserté dans lequel il n'est plus possible de se réfugier, mais qui attire irrésistiblement celui qui vient d'en être expulsé. Néanmoins, l'homme résiste et s'éloigne de cet étang fatal. Il s'accorde une dernière faiblesse en revenant une fois encore dans la maison. Il hésite. Il "ne peut pas arriver à partir". (NG, p. 88) Finalement il y arrive: "Il ouvre la porte. Ne la referme pas. La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte." (NG, p. 88) Il a alors besoin de fuir cette maison qui n'est plus fermée, car il serait trop tentant de la clore pour s'y abriter. Il lui faut "aller vers le dehors où tout

demeure à jamais étranger, (il lui faut) vivre dans l'étrangeté inquiétante de l'absence de foyer."¹³ C'est de cette "absence de foyer" que Marguerite Duras parle lorsqu'elle dit qu'à la fin du film "la maison se casse". (NG, p. 88)

La maison se casse lorsque l'homme comprend que sa libération dépend de la femme. Au début du film les deux femmes sont vues à travers les petits carreaux de la porte vitrée qui les "(enferment) dans la maison. Dans la maison qui devient la maison des femmes." (NG, p. 18) Elles sont, en effet, prisonnières de l'aveuglement de l'homme qui n'a pas encore découvert que sa libération lui sera accordée par les femmes qui l'aideront à retrouver son identité en le dépouillant de son rôle. Lorsqu'il en prend conscience, la maison que les femmes n'avaient jamais fermée, il la laisse "grande ouverte". (NG, p. 88) Et dans le dernier plan du film, il apparaît arrêté dans sa fuite par les carreaux qui, dans la première scène, cloîtraient celles qui maintenant ont disparu. Sa libération est donc conditionnelle. Elle dépend des femmes qui lui ont appris à ne plus clore les portes et qu'il ne doit plus jamais condamner à vivre emprisonnées, comme il le faisait jusque'ici.

Jusqu'au dernier plan du film et, tout comme l'héroïne de *Moderato Cantabile*, Isabelle, ses fillettes et son amie vivent dans un univers fermé. Elles apparaissent le plus souvent à travers l'encadrement des portes qui limite l'espace dans lequel elles se meuvent et au seuil duquel la caméra les retrouve d'une scène à l'autre. Si la caméra renonce à les suivre, si elle entend demeurer à l'extérieur du monde des femmes, c'est afin de souligner nettement que ce monde est une geôle. C'est pour cette raison également que les scènes dans le parc sont toujours introduites par un plan où le parc est réduit aux dimensions de la porte vitrée qui l'enclasse. Et lorsque la caméra sort de la maison pour y pénétrer, le parc ne s'ouvre pas pour autant. Il est bien fermé par la cinéaste qui utilise un cadrage bas afin que les arbres au fond de l'écran forment un mur que

l'oeil ne peut franchir. Dans *Moderato Cantabile*, c'est un jardin qui entoure la maison d'Anne et la retient "enfermée...face à la mer." (MC, p. 42) Le jardin est à son tour circonscrit par des grilles, comme le mur de verdure l'était par le mur de la propriété dans *Nathalie Granger*, et les grilles dessinent la cage où Anne devient une "(bête) enfermée." (MC, p. 40)

Ce monde clos est sans issue. Le couloir, seul lieu de passage, qui pourrait permettre la fuite est bloqué dans les deux oeuvres. Dans *Moderato Cantabile*, il est coupé par "une grande baie vitrée". (MC, p. 33) Quant au couloir dans la maison d'Isabelle Granger, il est fermé au fond par une porte que le voyageur de commerce ouvre à la fin du film. De l'obscurité de ce couloir étroit, Isabelle Granger émerge à plusieurs reprises comme si elle cherchait une autre sortie. Mais sa quête est vaine et pour le souligner la cinéaste interrompt le plan pour le reprendre aussitôt à son début. Certes, cette fois ce n'est plus Isabelle qui se dirige vers nous, c'est le chat. Mais, le montage permet d'associer le félin et la violence qui "habite (ses) yeux" (NG, pp. 21-22) à la jeune femme. Tous deux sont donc condamnés à retenir indéfiniment la violence qui les anime. Isabelle est prisonnière tout comme le chat "assassin d'oiseaux"¹⁴ qui, assis devant la fenêtre, contemple la proie qu'il ne peut atteindre. C'est derrière une fenêtre semblable, la baie vitrée qui ferme le couloir de sa demeure, qu'Anne regarde le jour se lever. Le vent la frappe de plein fouet. (Un jour) pendant un orage, les vitres se sont cassées" (MC, p. 33), mais la jeune femme n'a pas su utiliser cette violence soudain libérée qui lui était venue. Elle parle de la scène à Chauvin comme d'un événement passé et quelques pages plus loin, le lecteur la retrouve alors qu'elle observe derrière la baie réparée les ouvriers qui vont travailler.

Dans *Moderato Cantabile*, la violence demeure donc extérieure aux personnages et lorsqu'elle se manifeste elle souligne toute la force d'une violence intérieure réprimée qui ne parviendra

jamais à s'extérioriser. Au début du roman, la leçon de piano est interrompue par le cri de la femme tuée par son amant, cri qui jaillit et grandit hors du café où le meurtre a eu lieu. Ce cri traduit la violence du meurtre et la violence du refus de l'enfant qui, pour l'exprimer, ne trouvera cependant que ces mots presque inoffensifs: "Je ne veux pas apprendre le piano." (MC, p. 10) De même dans une scène de *Nathalie Granger*, on entend en voix off l'annonceur de radio qui parle d'un meurtre commis par deux jeunes gens, puis toujours en voix off, la Directrice de l'école que fréquente Nathalie se plaint de déceler tant de violence "chez (cette) très petite fille". (NG, p. 34) Le meurtre commenté à la radio éclaire donc l'intensité de la violence de l'enfant qui jusque là s'est bornée à frapper ses camarades.

Bien que le geste de Nathalie soit loin de refléter toute la violence qui l'a provoqué, il correspond davantage à une extériorisation de la violence que les mots prononcés par le fils d'Anne. Dans *Nathalie Granger*, en effet, la violence ne reste pas extérieure aux personnages. Elle finit par les rejoindre, et lorsqu'elle y parvient, les personnages savent l'exploiter. Quand le voyageur de commerce pénètre dans la maison des femmes, il pourrait être l'un des tueurs des Yvelines, mais les femmes ne le repoussent pas. Elles puisent dans "la violence de son sourire" (NG, p. 50) la force de se libérer. Isabelle parviendra à déchirer le journal "Le Monde," symbole de ce social qu'Anne, comme nous l'avons vu, n'est pas parvenue à rejeter totalement. Elle brûlera également le livret scolaire de son enfant qu'elle veut soustraire à une éducation opprimante. Elle extériorise donc sa violence comme sa fille lorsqu'elle brise son landau. Et le voyageur de commerce en laissant la porte de la maison ouverte confirme que désormais la violence ne sera plus retenue, réprimée mais exprimée. Dans *Nathalie Granger*, la femme finit donc par agir alors que dans *Moderato Cantabile*, elle contient trop longtemps sa violence qui finit par devenir illusoire, tout comme son désir de ne plus s'opposer.

Anne en arrive à croire que son enfant, elle "(l'a) inventé" (MC, p. 80) et sa mort des mains de Chauvin, elle ne peut que l'imaginer. Aussi lorsqu'ils se rencontrent pour la dernière fois, leurs mains "se (touchent) illusoirement dans l'intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention... que ce le fût, plus autrement, ce n'était plus possible". (MC, pp. 80-81) Tout chez Anne reste donc une intention, et même sa décision de s'anéantir. Elle vit en quelque sorte en marge d'elle-même, comme paralysée.

Avant d'être tout-à-fait inerte, Anne a encore la force d'effleurer les mains de Chauvin et de partager avec lui un baiser. Ces gestes revêtent dans *Moderato Cantabile* la même importance que le déchirement du journal par Isabelle dans *Nathalie Granger*. Pourquoi ces actions qui ailleurs seraient banales se remarquent-elles tellement dans les deux récits? Dans le film et le roman où il ne semble rien se passer, les gestes qu'on vient d'évoquer représentent une rupture brutale. Dans *Moderato Cantabile*, la vie d'Anne est une longue suite d'habitudes: promenades avec son enfant, leçons de piano, conversations avec Chauvin, verres de vin bus en sa compagnie. Seul l'unique baiser échangé dans le café échappe au quotidien. De même dans *Nathalie Granger*, Isabelle et son amie sont prisonnières d'une pesante routine: vaisselle, repassage, sorties dans le parc, entretiens se suivent et se ressemblent. Aussi lorsque Isabelle déchire le journal, elle introduit dans le récit une tension inattendue. Ses mains apparaissent en gros plan alors qu'elle déchire *Le Monde*, puis les factures, puis le livret scolaire de Nathalie. Le montage rend cette scène très éloquente. En effet, la cinéaste a choisi de supprimer tous les détails réalistes qui auraient encombré son évocation. Le spectateur ne voit pas Isabelle lorsqu'elle jette les morceaux du journal, prend la lettre de l'Electricité de France, la pose avant de s'emparer du livret. Marguerite Duras ne retient qu'un mouvement, celui des mains qui déchirent de haut en bas, et le reprend dans un enchaînement tellement parfait que les coupures s'effacent pour qu'il se dégage comme

“une méthode dans le déchirement”. (NG, p. 77) Isabelle semble incapable de contrôler ce geste destructeur qui s’est emparé d’elle et que rien désormais ne semble pouvoir interrompre. Bien que le geste soit lent, il s’inscrit dans une scène qui est la seule où le film prend de la vitesse. Cette accélération est rendue par la répétition rapide de plans très brefs et elle correspond au mouvement d’une violence extériorisée qui n’apparaît à aucun moment dans *Moderato Cantabile* où la violence intériorisée est insérée dans un récit qui se déroule au rythme d’une infinie lenteur.

La lenteur, évidente dans les deux oeuvres, est toujours présente dans l’oeuvre durassienne dont un critique a dit qu’elle était “le drame de la durée”¹⁵. Dans le roman et le film, l’auteur étire cette durée en ramenant inlassablement ses personnages dans les mêmes décors le café, le boulevard qui longe la mer, l’appartement de Mlle Giraud, la cuisine, la salle-à-manger, le couloir de la maison des femmes, le parc, l’étang... Elle leur impose également les mêmes postures, les mêmes attitudes, les mêmes réactions. Anne souvent “lève... la main dans le désordre de ses cheveux” (MC, p. 71), cette main qui tremble sans cesse alors que la jeune femme semble vivre accrochée au comptoir du café ou assise à l’une des tables, les yeux rivés sur le verre qu’elle vide goûlument. Quant à Isabelle et à son Amie lorsqu’elles ne déambulent pas lentement, elles sont le plus souvent à moitié étendues sur le divan ou debout derrière les écrans vitrés qui les séparent du parc de la demeure. Ainsi dans les deux oeuvres les lieux réapparaissent, les poses sont reprises, et dans *Moderato Cantabile* les dialogues demeurent ouverts afin que le temps s’allonge indéfiniment.

Dans ce livre, en effet, “les gestes et les mots, en même temps qu’ils ne veulent dire que ce qu’ils disent, dénoncent immédiatement leur transcendance”¹⁶. Voici, par exemple, comment Marguerite Duras évoque l’instant où Anne avoue qu’elle ne veut plus s’opposer à son fils:

— Je suis trop fatiguée, dit-elle.
 — Mais j’ai faim, pleurnicha l’enfant.
 Il vit que les yeux de cette femme, sa mère, brillaient. Il ne se plaignit plus de rien.
 — Pourquoi tu pleures?
 — Ça peut arriver comme ça, pour rien.
 — Je voudrais pas.
 — Mon amour, c’est fini, je crois bien.
 Il oublia, se mit à courir en avant, revint sur ses pas, s’amusa de la nuit dont il n’avait pas l’habitude.
 — La nuit, c’est loin les maisons, dit-il.
 (MC, p. 66)

A priori il s’agit dans cette scène d’une femme qui pleure par lassitude puis se calme face à l’inquiétude de son enfant qui très vite retrouve son insouciance et découvre que la nuit les distances changent. Mais, à partir du moment où ce passage retrouve la place qui est la sienne dans la cohérence du récit, il prend un tout autre sens. Ce ne sont pas les larmes qui cessent mais le refus d’Anne de lutter, d’entretenir chez son fils la violence libératrice. Et ces maisons qui s’éloignent dans la nuit, cette nuit dont nous avons dit qu’elle signifiait la mort, c’est la mère qui se dérobe. Ce que la romancière affirme ici, comme dans toute son oeuvre, c’est “la primauté de la chose la moins énoncée sur la chose énoncée”¹⁷, et dans le film elle y parvient en osant des plans fixes d’une longueur inégalée à l’écran. C’est ainsi que dans une scène où l’Amie dessert la table, cette dernière en gros plan occupe tout l’espace tandis que deux mains s’emploient à la débarrasser, puis à la nettoyer soigneusement, lentement... Lorsqu’elle est enfin propre et nue, elle demeure là sous le regard médusé d’un spectateur habitué aux films “d’action” pour rendre compte “d’autre chose, d’un tout, d’une vie à un niveau plus bas, d’une vie encore plus... encore plus... physique,... de la maison.”¹⁸ Cette persistance de la cinéaste à s’alanguir devant les objets ou les personnages n’est pas le seul moyen auquel elle a recours pour distendre son récit. Ses enchaînements sont d’une telle fluidité qu’elle parvient à rétablir une continuité qui devrait être

absente d'une oeuvre où le montage est essentiel. Elle reprend les gestes, les mouvements, là où elles les a interrompus. Une scène est à cet égard révélatrice. Isabelle, de face, s'avance vers nous et quitte le champ par l'angle gauche de l'écran. Il y a une coupure et au plan suivant la femme émerge de l'angle droit de l'écran. Elle est désormais de dos et traverse la pièce avant de disparaître dans le couloir qui au fond de l'écran absorbe. Or, il ne s'agit plus d'Isabelle mais de l'Amie. La première, en effet, portait une valise alors que la seconde a une paire de lunettes à la main. Seul ce détail, permet de distinguer les deux femmes mais le montage l'annule et rend les héroïnes interchangeables. La démarche souple de l'Amie et sa silhouette obscurcie par l'éclairage rappellent d'une façon tellement saisissante celles d'Isabelle, que les deux femmes se confondent, dans un mouvement unique parce qu'ininterrompu par le raccord parfait entre les deux plans, pour devenir la Femme, observée dans la banalité de ses allées et venues.

Marguerite Duras choisit de souligner la banalité en condamnant les spectateurs à voir tout ce que les femmes font dans le temps qu'il faut pour le faire, ce qui ralentit encore le rythme du film. Par exemple, entre le moment où les femmes desservent la table et achèvent la vaisselle, il s'écoule près de six minutes. Ce sont des longueurs comme celles-ci qui ont fait dire à un critique que:

c'est assurément un des aspects les plus attachants et les plus originaux (des récits de Marguerite Duras) que cette présence d'une durée nue mais orientée qu'on sent à l'oeuvre par-dessous les accidents de la vie quotidienne, ce mouvement qui est à la fois celui du temps et celui d'une vérité qui se fait jour sans même qu'il soit besoin de l'exprimer, ce rythme inhabituel qu'elle impose à ses (oeuvres), d'une lenteur fascinante et presque irritante...¹⁹

L'irritation que peut éprouver le spectateur vient du fait qu'il est prisonnier du temps tout comme les femmes le sont de la maison. Une tâche, qui d'ordinaire lui paraît assez rapide, semble durer ici une éternité parce qu'il est dans l'attente de quelque chose. Or, dans *Nathalie Granger* tout comme dans *Moderato Cantabile* l'événement se dérobe. Le lecteur s'impatiente face à Anne et à Chauvin qui sont proches à se toucher pendant tout le roman sans pour autant réussir à s'atteindre. Aussi est-il apaisé quand les deux personnages parviennent enfin à s'unir dans un baiser. Quant au spectateur il est soulagé lorsque Isabelle déchire le journal, la facture, le livret scolaire. Il accueille cette violence soudaine qui le libère de l'agacement provoqué par la contemplation des tâches ingrates, tout comme elle libère celles qui sont condamnées par la société à les accomplir jour après jour. Il la goûte, comme Isabelle dont le geste lent et sûr trahit un plaisir certain à détruire, et comprend, enfin, que les femmes cherchent à se soustraire à une existence contraignante dont la réalité lui avait jusqu'ici échappé.

Pour peindre la grisaille de la vie quotidienne de la femme, Marguerite Duras a choisi le noir et le blanc dont elle utilise toutes les nuances dans un film où l'éclairage joue un rôle de tout premier plan. Il traduit principalement le cheminement des personnages vers une libération qui reste fragile, problématique. Au début du récit, le couloir qui, nous l'avons vu, engage les femmes est "gagné par l'ombre". (NG, p. 43) Elle se dissipera au fur et à mesure que les héroïnes approcheront du terme de leur emprisonnement. Dans la scène où Nathalie brise la poussette, la lumière, qui juste avant le geste était "crépusculaire" à cause d'un "ciel assombri" (NG, p. 64), s'éclaircit après le mouvement d'humeur de l'enfant. Bien que l'obscurité la poursuive, elle finit par lui échapper. Elle dépasse la terrasse "qui est déjà gagnée par l'ombre." (NG, p. 67) Mais l'ombre est désormais "claire" et "il y a encore du soleil, il affleure le toit de la maison et éclaire violemment le feuillage d'un jeune arbre."

(NG, p.67) Cette même clarté est évidente lorsqu'après avoir déchiré le journal, Isabelle jette les morceaux dans la cheminée dont "le feu (l)'éclaire". (NG, p. 77)

Afin de préciser définitivement que la femme doit sa libération à une violence qu'elle extériorise, la cinéaste, après le dernier plan du film où le voyageur de commerce fuit la maison, noie l'écran d'un éclat rouge. Ce plan, tout en confirmant le thème central de *Nathalie Granger*, rappelle également que "toujours semble-t-il le moment arrive où l'on ne peut plus s'opposer à la violence que par une autre violence; peu importe alors, que l'on réussisse ou que l'on échoue, c'est toujours elle (qui gagne)." ²⁰ Aussi à la fin de *Moderato Cantabile* Anne se trouve-t-elle face à "la lumière rouge qui (marque) le terme de ce jour-là." (MC, p. 84) Marguerite Duras termine encore une fois en soulignant la permanence de la violence qui vivra même après la "mort" d'Anne, comme elle vit depuis les débuts de l'humanité. L'écrivain l'évoque pendant toute la durée du roman. L'image du sang revient fréquemment. Anne offre un bateau rouge à son fils, le vin qu'elle boit avec Chauvin est de cette même couleur et pour rendre l'atmosphère du café plus hostile, la patronne passe son temps à confectionner un tricot rouge.

Comme nous l'avons montré, la violence chez les personnages de *Moderato Cantabile* reste intérieure et finit par devenir illusoire. Il n'y a donc pas à la fin du roman un éclat soudain de rouge comme dans *Nathalie Granger*, mais l'apparition du noir et du blanc, couleurs de la mort, qui sont presque les teintes uniques de l'avant-dernier chapitre, longue métaphore funèbre. Dans cette scène où il s'agit d'un grand dîner, la violence est encore présente mais amoindrie. Le rouge se décolore dans le rose d'un saumon gisant sur son plat d'argent. Au cours de cette "nuit noire de printemps" (MC, p. 67) la résistance d'Anne s'affaiblit tandis qu'elle est verbalement dévorée par les invités qui dévorent réellement le "canard mort". (MC, p.67) Le

dîner est servi par un homme "(habillé) de noir, ganté de blanc (qui porte) le canard mort dans son linceul d'oranges" (MC, p. 67) et qui nous fait penser aux hommes qui tiennent les cordons du poêle. Quant au magnolia blanc que porte Anne ce soir-là tandis que son odeur familière "harcèle" (MC, p. 70) Chauvin qui erre au bord de la mer, il est la fleur de la mort. Ainsi dans cette scène qui précède celle où Anne "meurt" illusoirement, la femme est dénoncée et enterrée par la société qu'elle n'a pas pu rejeter.

Pour oublier qu'elle ne parvient plus à s'opposer au monde qui l'étiquette, Anne boit. Gaetan Picon dans sa critique de l'oeuvre dévoile le rôle de l'alcool dans plusieurs récits de Marguerite Duras, en disant qu'à "l'horizon passent des images de liberté: bateaux de plaisance, autos de luxe. Et, à portée de la main, il y a l'alcool."²¹ L'alcool et la libération des sens qu'il garantit permettent à Anne de vaciller entre le monde réel des grands dîners, où "le Pommard (a) la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue" (MC, p. 71), et celui illusoire où elle retrouve Chauvin. L'alcool devient donc un moyen de satisfaire de la faim sexuelle dont nous avons parlé. Mais le vin parvient à peine à assouvir cette faim que "rien non plus (ne) peut apaiser" (MC, p. 72) véritablement. Lorsqu'elle boit Anne découvre "une confirmation de ce qui fut jusque-là son désir obscur" (MC, p. 72): se perdre en Chauvin. L'alcool est donc libérateur et destructeur comme l'eau et le feu dont il est la synthèse.

Dans son rôle destructif, l'alcool est étroitement lié au feu. "Le feu (qui) nourrit (le) ventre" (MC, p. 74) d'Anne est le vin qu'elle boit pendant le dîner. Gaston Bachelard précise que "...qui boit de l'alcool peut brûler comme l'alcool,"²² et il ajoute que, lorsque l'alcool brûle, "it seems as if the "female" water losing all shame frenziedly gives herself to her master, fire."²³ Ainsi, la libération que recherche Anne est d'abord un anéantissement. Si l'alcool est absent dans le film, le feu y est souvent présent. Il symbolise la

les exigences de tout être alors il n'aura plus besoin de fuir. L'alcool se décomposera en ces deux éléments à jamais réconciliés l'eau et le feu et le monde sera illuminé par l'éclat d'une violence originelle qui ne sera plus meurtrière.

NOTES

(Honours Essay, écrit sous la direction du professeur J. Déléas-Matthews, du Département de français de Mount Saint Vincent University.)

1. Marguerite Duras a écrit le scénario de ce film réalisé par Alain Resnais.
2. M. Duras, "Note (Pour La Presse)," "Nathalie Granger" suivie de "La Femme du Gange", Editions Gallimard, (Paris, 1973), p. 95. Désormais, sauf indication contraire, l'abréviation (NG, p. ...) entre parenthèses sera utilisée dans le texte.
3. R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Bernard Grasset, (Paris, 1972), p. 22.
4. P. Robert, *Le Petit Robert*, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Société du Nouveau Littre, (Paris, 1979), p. 1748.
5. R. Girard, op. cit., p. 61.
6. C.J. Murphy, "Marguerite Duras: le texte comme écho," *The French Review*, Vol. 50, n.6, (mai, 1977), p. 851.
7. M. Duras, *Moderato Cantabile*, Les Editions de Minuit, (Paris, 1958), p. 54. Désormais, sauf indication contraire, l'abréviation (MC, p. ...) entre parenthèses sera utilisée dans le texte.
8. X. Gauthier, "Marguerite Duras et la lutte des femmes," *Magazine Littéraire*, n. 158, (mars, 1980), p. 17.
9. G. Bataille, *L'Erotisme*, Editions de Minuit, (Paris, 1957), p. 28.
10. D. Aury, "La Caverne de Platon," dans "Moderato Cantabile et la Presse Française," *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 91.
11. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, (Paris, 1942), p. 113.
12. "Oedipe," *Encyclopaedia Universalis*, Encyclopaedia Universalis France, t. XI, 1968, p. 1092.
13. "Oedipe," op. cit., p. 1092.
14. "Note (Pour la Presse)," op. cit., p. 95.
15. J.L. Seylez, *Les Romans de Marguerite Duras*, LES ARCHIVES DES LETTRES MODERNES, n. 47, Lettres Modernes, (Paris, 1963), p. 7.
16. C. Delmont, "Une Voie Nouvelle," dans "Moderato Cantabile et la Presse Française," op. cit., p. 87.
17. M. Duras, cité par J.L. Seylez, op. cit., p. 37.
18. M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, Editions de Minuit, (Paris, 1977), p. 95.
19. Seylez, op. cit., pp. 7-8.
20. R. Girard, op. cit., p. 52.
21. G. Picon, "Moderato Cantabile Dans L'Oeuvre de Marguerite Duras," *Moderato Cantabile*, p. 110.
22. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Editions Gallimard, Idées, NRF, (Paris, 1949), p. 152.
23. G. Bachelard, cité par J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, (trans. from the Spanish by Routledge & Kegan Paul Ltd.), Philosophical Library Inc., (New York, 1962), p. 8.
24. Mme. Bonaparte, cité par G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 156.
25. *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 156.
26. Lorsque Anne et Chauvin s'unissent, "la sirène retentit, énorme, qui s'entendit allégrement de tous les coins de la ville et même de plus loin, des faubourgs, de certaines communes environnantes, portée par le vent de la mer. ...La sirène, ce soir-là, fut interminable." (MC, p. 82).
27. R. Girard, op. cit., p. 53.
28. X. Gauthier, op. cit., p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Marguerite Duras

- Duras, Marguerite. *L'Amante Anglaise*, trad. Barbara Bray, Grove Press, Inc., New York, 1968.
- Duras, Marguerite. *L'Été 80*, Editions de Minuit, Paris, 1980.
- Duras, Marguerite. *Moderato Cantabile*, Editions de Minuit, Paris, 1958.
- Duras, Marguerite. "Nathalie Granger" suivie de "La Femme du Gange", Editions Gallimard, Paris, 1973.
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol. v. Stein*, Collection Folio, Editions Gallimard, Paris, 1964.

Etudes sur l'oeuvre de Marguerite Duras

- Brée, Germaine. "An Interview with Marguerite Duras," *Contemporary Literature*, Vol. 13, 1972.
- Dawson, Jan. "India Song, A Chant of Love and Death," *Film Comment*, Vol. 11, 1973.
- Duras, Marguerite, Elia Kazan. "L'homme tremblant," *Cahiers du Cinéma*, n. 318, 1980.
- Duras, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gauthier, Benoit Jacquot, Pierre Fedida, Viviane Forrester. *Marguerite Duras*, Collection Ça Cinéma, Editions Albatros, Paris, 1979.
- Duras, Marguerite. "Les Yeux Verts," *Cahiers du Cinéma*, n. 312/313, 1980.
- Duras, Marguerite et Michelle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras*, Editions de Minuit, Paris, 1977.
- Duras, Marguerite et Xavière Gauthier. *Les Parleuses*, Editions de Minuit, Paris, 1974.
- Farges, Joel, Viviane Forrester, Xavière Gauthier, Pamela Tytell, Catherine Weinzaepfler, "Marguerite Duras" (dossier) *Magazine Littéraire*, n. 158, mars, 1980.
- Gaensbauer, Deborah B. "Revolutionary Writing in Marguerite Duras' *L'Amour*," *The French Review*, vol. 55, n. 5, avril, 1982.
- Grant, J. et J. Frenais. "Entretien avec la Cinéaste Française Marguerite Duras," *Cinéma 77*, n. 223, juillet, 1977.
- Guicharnaud, Jacques. "Women's Fate: Marguerite Duras," *Yale French Studies*, New Haven, Conn., vol. 27, 1961.
- Heinrich, Nathalie. "Aurelia Steiner," *Cahiers du Cinéma*, n. 307, 1980.
- Knapp, Bettina L. "Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin," *The French Review*, vol. 46, n. 4, mars, 1971.
- Marini, Marcelle. *Territoires du féminin (avec Marguerite Duras)*, Editions de Minuit, Paris, 1977.
- Mesnil, Michel. "Le Dur Désir de Duras," *Esprit*, n. 11, nov., 1977.
- Murphy, Carol J. "Marguerite Duras: le texte comme écho," *The French Review*, vol. 50, n. 6, mai, 1977.
- Narboni, Jean et Jacques Rivette. "La Destruction la parole," *Cahiers du Cinéma*, nov., 1969.

Etudes sur Moderato Cantabile et sur Nathalie Granger

- Canby, Vincent. "Nathalie Granger," *New York Times*, October 7, 1972.

- DeBongnie, J. "Nathalie Granger," *Amis du Film et de la Télévision*, n. 214:32, mars, 1974.
- Duras, Marguerite, *Four Novels by Marguerite Duras*, Grove Press Inc., New York, 1965.
- Lefevre, R. "Nathalie Granger," *Revue du Cinéma*, n. 288 289:210-241, oct., 1974.
- Seylez, Jean Luc. *Les Romans de Marguerite Duras*, LES ARCHIVES DES LETTRES MODERNES, n. 47, Lettres Modernes, Paris, 1963.

Etudes sur le cinéma

- Agel, Henri et Geneviève, *Précis d'initiation au cinéma*, Editions de l'Ecole, Paris, 1967.
- Aude, Françoise. *Ciné-modèles cinéma d'elles*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.

Etudes philosophiques

- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1942.
- Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*, Editions Gallimard, Idées, NRF, Paris, 1949.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*, Editions de Minuit, Paris, 1957.
- Encyclopaedia Universalis*, "Oedipe," éd. Encyclopaedia Universalis, France, t. XI, 1968.
- Girard, René. *La Violence et le Sacré*, Bernard Grasset, Paris, 1972.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*, rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey-Debove, Société du Nouveau Littre, Paris, 1979.