Dominique DENES
Maître de Conférences
Nancy 2

RENCONTRES DE DURAS des 16-17 mai 2008

LE CHANT, LA CHANSON, L'ENCHANTEMENT DE Marguerite DURAS

« De la musique avant toute chose », ce fut la formule forte de Verlaine. « De la musique avant toute chose, plus que toute autre chose et au commencement des choses », tel aurait pu être le principe poétique de Marguerite Duras. « Avant », c'est-à-dire prioritairement dans l'art d'écrire et primordialement en tant que langue originelle, universelle.

En effet, qui d'entre ses lecteurs n'est pas sensible à la phrase durassienne, à sa musicalité, à sa légère arythmie, comme à ses vagues d'harmoniques ?

Cette musicalité qui nous charme chez notre auteur ne lui cependant est pas spontanée. C'est, me semble-t-il, le résultat d'une quête et d'une conquête, et la réponse au douloureux problème des limites de l'écriture et du langage : parce que « La musique creuse le ciel », « La musique donne l'idée de l'espace » (Baudelaire), qu'elle nous propose des expériences esthétiques et nous ouvre à une dimension spirituelle, c'est elle seule, et son essence la plus subtile qu'on appelle la musicalité, qui peut permettre à la littérature de « prendre le large » (Duras).

Que la musique compte autant pour Marguerite Duras se mesure aussi à la présence dans son œuvre. « La musique, mon amour » : dans cette réplique de fiction, celle d'Anne Desbaresdes à son enfant dans *Moderato cantabile*, s'entend toute une déclaration d'amour. De ces *Mots d'amour*, la chanson préférée de Marguerite Duras, qui disent par la voix d'Edith Piaf: « C'est fou cq'je peux t'aimer, mon amour, mon amour ».

Si je pars de la musique pour introduire ce chant et cette chanson qui font l'enchantement de M. Duras, c'est pour y accrocher, comme à une clé de sol, le fil continu de **la musicalité, de la voix, du chant, de la chanson, paroles – musique et interprète -, du répertoire de chansons** qui s'inscrit dans l'œuvre durassienne. C'est l'enchaînement que je suivrai, en interrogeant les modalités, les fonctions et les sens qui s'y attachent.

Se donner comme objet de faire entendre le chant qui habite l'œuvre durassienne et les chansons qui en constituent le répertoire, c'est nécessairement observer la place, la fonction et le sens des trois autres éléments constitutifs autre que la musique :

- la voix
- le chant, dont il faudra garder en mémoire qu'il désigne aussi la poésie (le poète chante un chant, lyrique ou épique) et le sacré
- les paroles

1. **La voix est le premier des instruments**, de sa vibration à son articulé en passant par le seul fredonnement. Elle conjugue la respiration, l'émission des sons, leur articulation et leur intensité. Elle permet à la pensée de se muer en structures chantées ou parlées. Les vibrations se propagent dans l'air, porteuses d'un sens et d'un devenir.

Duras est un auteur à voix. Elle-même est une voix, au sens où cette voix, rauque, insufflée et expirée, est reconnaissable entre toutes, elle est une voix au sens aussi où elle sait donner de la voix à chaque occasion que lui fournissent l'actualité et l'Histoire. De même, elle affectionne les acteurs à timbres et phrasés singuliers, à voix résonantes et profondes. Celles de Delphine Seyrig - dont les vibrations de la voix suscitent l'attirance ou le rejet - et Michael Lonsdale sont parmi les plus rares.

Ecoutons ce que nous dit Claude Régy qui a travaillé avec *L'Amante anglaise* en 68 « la théâtralité de la parole », l'idée étant que le corps de l'acteur est mis en mouvement par la seule profération de la parole :

> Une belle voix de théâtre est inécoutable. Au contraire, il y a une « vibration » chez la Callas, Kathleen Ferrier … Edith Piaf, Billie Holliday, Janis Joplin : pourquoi ces voix nous troublent et nous atteignent au-delà du sens. La vibration de la voix trahit tellement de choses, que c'est là, dans cet écart de vibrations que s'établit la vraie communication, d'intériorité à intériorité, et non pas en passant par l'extérieur. […] **Ce qui différencie les voix, c'est cette intériorité**. Les voix de l'extérieur, les voix naturalistes, les voix de langue de bois, du discours politique, ces voix assurées qui installent une espèce d'autoritarisme, voix de gens qui savent, qui font croire qu'ils savent […] intolérables.

A quoi tient chez Marguerite Duras le « ravissement de la parole » (Turine) que ses interviewers, Xavière Gauthier, Benoît Jacquot, Pierre Dumayet, Michèle Porte, J-M Turine, ont tous ressenti et souligné ? Quel est le style vocal de M.Duras ?

On se souvient de l'analyse menée au Colloque de Cerisy initié par alain Vircondelet par cette linguiste hongroise Zsuzsanna FAGYAL sur **le style vocal de M.D**. Elle avait tenté de démontrer que certaines caractéristiques rythmiques et mélodiques relevées dans un extrait

d'interview constituaient l'amorce d'un style propre à l'écrivain. Elle avait étudié deux niveaux d'analyse phonétique : la partie « segmentale » (consonnes, voyelles) et la partie suprasegmentale ou prosodique (mélodie, l'intensité). Elle avait relevé que la ligne de base de Duras est le mi1 mais que la ligne mélodique de la « parleuse » se tient quasiment toujours au-dessus, ce qui donne l'impression d'une intonation suspendue. Elle en conclut que l'expression **« une simple inspiration sonore »** semblerait bien correspondre au rythme de la parole de M.D. et que ses larges plateaux mélodiques suspendus font un effet de nostalgie résignée, de tristesse interminable. De plus, une des composantes essentielles du style vocal de M.D. est la régularité des occurrences de pause de longueur stable et inhabituelle dans la parole spontanée : le temps de parole et de silence se recoupent. « Globalement, on a l'impression d'une fluidité naturelle ».

Quant à Marguerite Duras, que pense-t-elle de la voix ?
« La voix c'est plus que la présence du corps. C'est autant que le visage, que le regard, le sourire. » (*La Vie matérielle*, Folio, p.160) Aussi écrira-t-elle le livre des voix : ce sera *Le Navire Night*. « Dans le *Navire Night*, c'est la voix qui fait les choses, le désir et le sentiment. » (*Ibid.)* Deux interlocuteurs au téléphone croiseront leurs voix dans la nuit, laquelle en creusera les contours et en augmentera la résonance : entre le jeune homme pauvre et la jeune fille riche, c'est de l'émotion pure qui va et vient dans le noir.

Dans la voix, c'est l'émotion que traque Duras. Car la voix est le siège des émotions, elle les traduit, les trahit. L'émotion brise la voix, et la voix qui chante exalte l'émotion. On sait l'engouement Marguerite Duras pour Piaf. Pendant les répétitions de *Savannah Bay*, du 22 août au 22 septembre 1983, que Michèle Porte a enregistrées, elle plaît à monter sur la scène et à chanter ses *Mots d'amour*. D'elle encore, elle chante à tue-tête au volant de ses « bagnoles » un répertoire qu'elle connaît par cœur. A quoi tient le charme de la voix de Piaf sinon à ses roulements, sa chaleur et son intensité ? A une certaine identité de vie aussi peut-être qui n'a pas manqué d'être soulignée entre la Môme et la petite : physique menu et forte personnalité, petite robe noire, enfance tracassée, amour tardif pour un jeune homme, Théo Sarapo et Yann Andréa, amour qui les effraie autant qu'il défraye la chronique.

La voix de l'aimé chante l'aimée. La voix des pleureuses accompagne les cérémonies funèbres. **Le chant est partie intégrante des romans de Duras, a fortiori de son théâtre et de son cinéma où il déploie sa présence et son esthétique en direct.** Il est présent dans sa diversité formelle, chanson d'enfance, chanson de variété, à la mode, et dans ses extrêmes, **du**

chant sacré au chant profane. Le chant profane exprime le monde des passions. Le chant sacré est un « doux murmure » qui paradoxalement incarne la puissance du verbe.

2. **Le chant sacré : Le *carmen*, le chant magique, établit des correspondances secrètes**. Il saisit l'insaisissable et apaise les monstres intérieurs. On le trouve chez Marguerite Duras, dans le récitatif théâtral et dans les lamentations funéraires, ainsi que dans les berceuses qui éloignent les esprits funestes et conjurent la peur **:**

« Thanh chante pour endormir l'enfant », « Et il disait : pour chasser les démons, chasser la peur de la forêt, celle des tigres aussi, des pirates et de toutes les autres calamités des frontières asiatiques du Cambodge » (*L'Amant de la Chine du Nord*, Quarto Gallimard, p. 1676)

La Mendiante du *Vice-Consul* oppose son chant à l'adversité générale et pour désamorcer l'angoisse de l'abandon , Jeanne, la petite sister de la *Pluie d'été* « chante une berceuse aux brothers et sisters » : « A la claire fontaine ». Si la berceuse durassienne a une fonction conjuratoire, **c'est dans son théâtre que Duras réintroduit le chant sacré, en restaurant le récitatif,** renouant ainsi avec l'invocation originaire, la célébration proférée, la messe primordiale. La parole théâtrale conjuguera dès lors atonie et puissance, la résonance du mot ouvrant l'accès à un langage étrange. Par le chant sacré, elle se rapproche du langage primitif, de l'essence poétique qui l'intéresse. En lui, Duras cherche un principe, un élément précis, un inconnu qu'elle reconnaît cependant chez certains et pas chez d'autres, à partir de quoi elle procède par discrimination et élection. Ses préférences vont à la messe, aux psaumes, à un « certain Stravinski », à « tout Racine » :

> Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des Passions selon Saint-Jean et Saint-Matthieu et dans un certain travail de Stravinski *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons des chants sonores créés pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante. (*La Vie matérielle, op. cit.*, p. 18)

De manière plus explicite, Duras introduit le chant sacré dans un de ses derniers récits : *La Mort du jeune aviateur anglais*. La promeneuse des cimetières de Normandie qu'elle est devenue dans son grand âge imagine, à partir d'un nom sur une tombe, l'hommage que les habitants de Vauville en Normandie aurait rendu au dernier tué de la guerre, un enfant de vingt ans : ils l'auraient jadis veillé une nuit entière : « Comme avant, dans le temps ancien, comme on l'aurait fait avant, ils l'ont veillé avec des bougies, des prières, des chants, des pleurs, des fleurs. » (*Ecrire*, Folio, p.59)

Le chant des femmes accompagne la toilette et la veillée du corps . De leur lamento, la romancière fait la célébration d'un Noël inversé : « […] Vauville est devenu une sorte de fête funèbre autour de l'adoration de l'enfant. Une fête libre de pleurs et de chants d'amour. » (p.71). En outre, elle étend cette piété collective en travail de mémoire. Le chant des « rondes chantées » des petits écoliers de Vauville porte le pathos à son paroxysme, et ce, des décennies encore après « l'événement de la tombe » : « Les enfants de l'école, ils chantent qu'il y avait longtemps qu'ils aimaient, cet enfant de vingt ans, et que jamais ils ne l'oublieraient. Ils chantent ça tous les après-midi. » (p.67), « […] j'entends de nouveau les chants des petits enfants de l'école communale. Les chants des enfants de Vauville. Ça devrait pouvoir se supporter. C'est encore difficile pour nous. A ce chant des enfants, j'ai toujours pleuré. Et je pleure encore. » (p.75). **Mais ce chant sert aussi de chambre d'échos à un deuil intime** : village du chant sacré perpétué, Vauville est une chambre d'échos à double résonance. « A Vauville, la mémoire du chant de la mendiante me revient. Ce chant très simple. Celui des fous, de tous les fous, partout, ceux de l'indifférence. Celui de la mort facile. Ceux de la mort par la faim, celle des morts des routes, des fossés, à moitié dévorés par les chiens, les tigres, les oiseaux de proie, les rats géants des marais. » (p.66). Autre temps fort de la mémoire de Marguerite Duras : la mort de Paulo. Les soins et les chants funèbres lui ont manqué, c'est à l'écriture qu'il revient de chanter et pleurer le petit frère chéri de livre en livre. D'où le caractère intrinsèquement pathétique de *La Mort du jeune aviateur anglais*, posé en principe en manière d'avertissement au lecteur :

« Ce livre n'est pas un livre.
Ce n'est pas une chanson.
Ni un poème. Ni des pensées.
Mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut arrêter ni raisonner. » (p.74)

Si le chant sacré est lié à la mort et au divin, le chant profane est lié à l'enfance, à l'amour, à la guerre.

3. Le chant profane :

Tout le monde chante chez Duras et dans toutes les langues - notamment dans sa langue maternelle - et en toutes circonstances : dans le compartiment de Cholen, la petite de *L'Amant* « chante en vietnamien ». Le Chinois « chante en chinois », le chauffeur du Chinois chante en Mandchou, la mendiante en Cambodgien. La mère des enfants de la *Pluie d'été* en russe et le père… en faux russe !

L'un chante, l'autre écoute :

« Le Chinois écoute le chauffeur chanter un chant de la Mandchourie, sauvage et doux, hurlant et murmuré » (*L'Amant de la Chine du Nord, op.cit*., p.1657)

Celui qui écoute reconnaît l'air qu'il a déjà entendu chanter par un autre : « le boy qui chante est celui du *paso doble*. Ce soir, il chante un air qu'elle, l'enfant, connaît par cœur, celui que Thanh chantait à l'aube au sortir de la forêt avant Kampot. » (*Ibid.*, p.1681)

Chacun a son air, qui est un peu d'âme, de blues, de terre natale emportée avec soi. A cet égard, le chant de la Mendiante du *Vice-Consul* a valeur de symbole. L'écrivain Peter Morgan l'a bien perçu, qui a imaginé son histoire à partir de son chant. Pour prendre la douleur de Calcutta et l'écrire, il s'attache à cette mendiante qui crie et qui chante, il fait d'elle l'allégorie de la misère aux Indes, tandis que le vice-consul sifflote *Indiana's Song*. « L'air d'*Indiana's Song* lacère la mémoire de l'acte solitaire, obscur, abominable » (*Le Vice-Consul*, Gallimard, « L'Imaginaire », p. 103). Deux images adverses dont la coexistence fait plutôt déchanter. **Quel est ce chant à nul autre pareil ? Quelle portée symbolique lui donner ?** Chassée de son village par sa mère à cause de sa première grossesse, exilée, affamée, attirée vers le point le plus hostile de l'horizon : Calcutta, la jeune fille de Battambang est devenue la mendiante qui marche, remplie d'enfants qu'elle donne pour avancer. Ce chant, elle le porter comme son bagage, son identité, sa mémoire :

« -Battambang.

Les trois syllabes sonnent avec la même intensité, sans accent tonique, sur un petit tambour trop tendu. Battamambbangg. « (p.21)

« Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang» (p.28)

« Battambang, chant perçant des enfants perchés sur les buffles et qui tanguent et qui rient, elle le chante avant de s'endormir, derrière les feux de brousse d'un village de forêts, du côté des tigres, dans l'obscurité de la jungle. » (p.52)

« Chant joyeux de Battambang qui dit que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle quand l'heure sonnera. » (p.58)

« Chant de Battambang, parfois je m'endormais sur le dos des gros buffles, pleine de riz chaud que la mère me donnait. La mère, maigre en colère, d'un seul coup, foudroie la mémoire. Ici ce n'est pas possible de chanter dans le jardin (école)» (p.64)

Battambang, au sens premier, au sens dénoté, est le toponyme d'un petit village du Cambodge. Ce nom connote l'origine, le pays natal, le village de l'enfance, la maison de la mère, la maigre, ses cris en direction du talus, l'anathème et l'exclusion, la malédiction à la perpétuelle procréation, à l'errance, à la faim, à la douleur, à l'impossible retour en arrière. Ce nom est lié à

l'histoire d'une chute, peut-être celle du péché originel et de la punition divine. Tu enfanteras dans la douleur. **Mais Battambang est aussi un chant, une chanson simple comme une fable** et qui dit que la roue de la fortune tourne et que la condition du vivant est mortelle, que le buffle mangera l'herbe mais qu'à son tour l'herbe mangera le buffle quand l'heure sonnera., il le dit simplement, avec les mots et les images des paysans des rizières. C'est tout ce qui reste de la langue maternelle et de la culture vernaculaire. **Battambang est enfin un mot trou qui contient tous les autres**, comme dirait la romancière du *Ravissement de Lol V. Stein* :

> C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant.» (*RLS*, Quarto Gallimard, p.762)

Il n'est pas innocent que ce soit la belle et sensible et profonde Anne-Marie Stretter qui ait la clé du chant de la mendiante, que ce soit à elle que Peter Morgan demande de le lui expliquer, car jeune fille, à Venise, Anne-Marie Guardi a été musicienne, et par là-même, elle est réceptive aux modulations de l'âme et aux émotions premières, et par là-même aussi, experte dans les choses de la vie et de la mort :

« - Le chant qu'elle chante, qu'est-ce que c'est, Anne-Marie ?

[…] – (Peter Morgan) Elle chante et parle, elle fait des discours inutiles dans le silence profond. » (*V.C.*, p.181)

Le chant de la mendiante a le pouvoir de réveiller la belle endormie alors que les conversations de ses amis à côté d'elle ne l'empêchent pas de dormir, et ce chant l'attire vers la mer et la mort, comme celui d'une sirène.

« C'est le chant qui l'a sans doute réveillée, dit Michael Richard. (199)

« On chante : le même chant qu'un moment avant. La bouche pleine du poisson cru, elle chante. Ce chant a réveillé Anne-Marie Stretter il y a un instant et elle doit encore l'écouter en ce moment même du chemin où elle est allongée. […] La tête seule émerge à fleur d'eau, et très exactement comme un buffle, elle se met à nager avec une hallucinante lenteur. Il comprend : elle chasse. »

Le chant de la mendiante est donc son identité propre. Tour à tour dynamique de marche, berceuse, langage total que personne ne comprend, manière d'être en vie, retour à l'état joyeux de l'enfance, il fait effet sur l'écrivain et sur la musicienne, il produit sur eux un effet magique, de fascination, d'obsession, d'attirance fatale, comme l'écriture, la musique, la mort.

Outre ce cas tangent et complexe, le chant fait généralement du bien, il est doux aux miséreux, les pauvres ne disposant pour déjouer l'esprit de misère, que de leurs rires et de leurs chants. Il allège la vie des paysans de la plaine :

« Les gens de la plaine chantent. La mère exerce l'oreille de ses enfants à écouter « les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient à la fois l'enfer de la solitude et la beauté des chants qui disaient cette solitude, il fallait aussi les écouter. » (*ACN*, 1577)

IL soude la famille nombreuse de *La Pluie d'été :*

« Quelquefois, la mère se mettait à chanter exprès pour ses enfants, la berceuse russe, La Neva. La mère ne savait presque plus rien des paroles de la Neva. Alors le père reprenait le chant en faux russe. » Ce qui suscite le fou rire des enfants. « C'était ces moments-là, quand la mère entrait dans le jeu avec la berceuse, que les enfants et le père atteignaient les moments de leur plus grand bonheur. » (p.70)

Le chant a incontestablement un pouvoir de vie. Ainsi en est-il dans *Dix Heures et demie du soir en été*, Maria chante pour sauver un inconnu, Rodrigo Paestra. Cet homme est traqué par la police : il a commis un crime passionnel. Maria voyage en Espagne avec son mari Pierre et leur amie Claire. Elle assiste à la naissance du désir entre Pierre et Claire, à l'échange d'un premier baiser clandestin qui l'exclut. Elle boit. L'acte de Maria doit se lire sur fond de lente désagrégation amoureuse. Sauver celui qui a tué sous l'effet de la passion amoureuse, c'est vouloir sauver l'amour tout entier. Pour apprivoiser l'homme traqué, Maria tente divers modes de capture : la parole (« Rodrigo Paestra, ayez confiance en moi. »), l'insulte (« imbécile, imbécile ») et le chant :

« Maria, le corps hors du balcon, se met à chanter. Très bas, **Un air de cet été-là**, **qu'il doit connaître**, **qu'il a dû danser avec sa femme les soirs de bal.** Maria s'arrête de chanter. Elle attend. La chanson n'a rien modifié dans sa forme. […] Maria se plaint longuement dans la nuit.[…] Maria se plaint de son sort, à la forme. », « […] Elle chante tout bas. […] Elle continue à chanter cette chanson qu'elle chantait à l'heure lorsqu'elle désespérait de son existence, elle continue à chanter. Et tout en descendant de la Rover, elle continue à la chanter. […] Maria chante toujours. Sa voix s'agrippe dans sa gorge. On peut toujours chanter. Elle ne peut pas encore s'arrêter de chanter du moment qu'elle a commencé à chanter. Il est là. » ; « Maria de deux mains, tout en chantant, lui fait signe de rouler sur lui-même le long de la pente du toit. Et puis elle montre la Rover. Lui montre qu'il doit, au bout de sa course, tomber dans la Rover. Elle chante plus vite, plus vite encore, toujours plus bas. […]. Elle chante encore, ne s'apercevant pas qu'elle chante pour rien. Il est là, il vient, il arrive. Elle chante. Il a fait un mètre. Elle chante toujours, la même chanson. Très bas. »

Du haut de son balcon, elle chante une sérénade inversée et en tous points dégradée, dont il reste pourtant le message sur l'amour.

IV . Le répertoire de chansons inclus dans l'oeuvre :

Rappelons que la chanson est l'expression la plus immédiate et la plus diversifiée de l'homme, qu'elle appartient à l'histoire de sa sensibilité, qu'elle date une génération, une mode. Elle se tient au carrefour de la musique, des lettres , de la philosophie, de la sociologie, de l'ethnologie, de l'histoire. Marqueur d'historicité, elle ancre l'événement dans un contexte, une époque, une génération. Dans les récits autobiographiques d'Annie Ernaux ou Georges Perec, le souvenir que constitue telle ou telle chanson sert de repère temporel, renvoie à des danses, comme le fox-trot ou le paso doble, à des coiffures, des tenues vestimentaires, des mœurs, une idéologie. Dans la fiction, l'inscription d'une chanson produit un effet de réalité et de connivence avec le lecteur.

Si Marguerite Duras a connu la période active de St Germain des Prés, a respiré l'air de l'existentialisme, elle n'a pas pour autant inscrit dans son œuvre les chansons de Gréco, Vaucaire, Catherine Sauvage ou Jacques Douai réintroduites à St-Germain-des-Prés grâce à Sartre, Vian.

Son répertoire est éclectique et s'oriente dans trois directions :

1- La veine extrême-orientale de la chanson française : « Ramona » et « Nuits de Chine » et « Une nuit à Singapour » (1929)

2- La veine mélodramatique de la chanson française : « Les Mots d'amour » Marguerite Monnot et Michel Rivegauche ; « Quand le lilas refleurira, mon amour », « une valse chantée » ; « Capri, c'est fini »

3- La veine folklorique de la chanson populaire nationale : « A la claire fontaine » et « Les lauriers sont coupés »

1. Chansons d'époque : *Ramona* et *Nuits de Chine* conjuguent une époque et une histoire personnelle. Au Cercle de la Librairie où Marguerite Antelme travaille en 1940 à la Commission de contrôle du papier d'édition, on la surnomme La Tonkinoise, selon la chanson d'époque on l'appelle la Tonkinoise, la Tonkiki, la Tonkinoise.

Le phono « La voix de son maître » apporté par M. Jo permet d'entendre « des nouveautés de Paris », des disques tous en anglais - que Joseph ne comprend pas - sauf un, intitulé « Un soir à Singapour ». Hiatus dans la mornitude de la plaine, intruse, que cette voix qui s'élève :

> « Une voix s'éleva, d'abord insolite, indiscrète, presque impudique au milieu de la réserve silencieuse de tous.
> Un soir, à Singapour
> Un soir,

D'amour.
Un soir, sous les palmiers
Un soir,
D'été.
A la fin du disque, la glace était fondue. Joseph se marrait. Suzanne se marrait. Et même la mère : « C'est beau », dit-elle. M. Jo éclatait de l'envie de voir son cas reconsidéré. » (*BcP*, p.197)

Ramona marque une époque, comme le phonographe de Joseph, la torpedo Delage 8 cylindres, la Morris Léon Bollée, la B12, les cigarettes 555, le cognac Martel. Pour les jeunes gens de la plaine, c'est l'antidote à l'ennui, et l'espoir de l'amour.

« Un soir, il y avait deux mois, le fils Agosti l'avait entraînée hors de la cantine où le pick-up jouait *Ramona* et sur le port, il lui avait dit qu'elle était une belle fille et il l'avait embrassée. »
« Avec *Ramona*, c'était inévitable, l'espoir que les autos qui devaient les emmener loin, ne tarderaient plus à s'arrêter, devenait plus vivace. Et, disait Joseph de ce phono, « quand on n'a pas de femmes, pas de cinéma, quand on n'a rien du tout, on s'emmerde un peu moins avec un phono. » (p.189)
« Joseph dit : « On va jouer *Ramona*. » Il alla chercher ses vieux disques dont Ramona était le plus précieux.
Ramona, j'ai fait un rêve merveilleux.
Ramona, nous étions partis tous les deux.
Nous allions,
Lentement
Loin de tous les regards jaloux
Et jamais deux amants
N'avaient connu de soirs plus doux…
Jamais Joseph ni Suzanne n'en chantaient les paroles. Ils en fredonnaient l'air. Pour eux c'était ce qu'ils avaient entendu de plus beau et de plus éloquent. L'air coulait, doux comme du miel. M. Jo prétendait que *Ramona* ne se chantait plus à Paris depuis des années déjà, mais peu leur importait. Lorsque Joseph le faisait jouer, tt leur devenait plus clair, plus vrai ; la mère qui n'aimait pas ce disque paraissait plus vieielle et eux, ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé. Parfois, lorsque la mère ne gueulait pas trop et qu'ils pouvaient revenir du bain sans trop se presser, Joseph le sifflait. Lorsqu'ils partiraient ce serait cet air-là, pensait Suzanne, qu'ils siffleraient. C'était l'hymne de l'avenir, des départs, du terme de l'impatience. Ce qu'ils attendaient c'était de rejoindre cet air né du vertige des villes pour lequel il était fait, où il se chantait, des villes croulantes, fabuleuses, pleines d'amour. Il donnait à Joseph l'envie d'une femme de la ville si radicalement différente de celles de la plaine qu'elle pouvait à peine s'imaginer. A Ram, le père Bart avait aussi *Ramona* parmi ses disques et il était moins usé que celui de joseph. C'était après avoir dansé avec elle sur cet air-là qu'un soir Agosti l'avait entraînée brusquement hors de la cantine jusqu'au port. Il lui avait dit qu'elle était devenue une belle fille et il l'avait embrassée. « Je ne sais pas pourquoi, tt d'un coup, j'ai eu envie de t'embrasser. » … Depuis le fils Agosti avait sans doute oublié et Suzanne n'y pensait guère mais il n'en restait pas moins que la chose était liée à l'air de *Ramona*. Et que chaque fois que Joseph le jouait, le souvenir du baiser de Jean Agosti était dans l'air. » (*BcP*, p.198-199)

« Alors qu'il l'embrassait, l'air de *Ramona* lui revint, chanté par le pick-up du père Bart, à l'ombre des pilotis de la cantine, avec la mer à côté qui couvrait la chanson, l'éternisait. Elle fut dès lors, entre ses mains, à flot avec le monde et le laissa faire comme il voulait, comme il fallait. » (*BcP*, p.351)

Si *Ramona* et *Une nuit à Singapour* sont des chansons de la belle époque, *Allô maman bobo*, citée dans *La Pluie d'été* marque les années soixante-dix.

- **2. Les Vieilles chansons populaires** :

A la suite des plus grands écrivains - Balzac, Chateaubriand, Sand, Nerval, Baudelaire, Rimbaud - Marguerite Duras emprunte au folklore chansonnier : ***La Pluie d'été*** **et** ***YAS*** **font la part belle à « Les Lauriers sont coupés » et « A la claire fontaine » dont les paroles sont**

même introduites dans le dialogue des personnages. Dans les deux récits : une histoire de colonie de vacances à Trouville. Chanter en groupe fait partie des activités de la colo, notamment quand les enfants sont épuisés physiquement et « inutilisables » :

> «Les enfants sont sous les tentes bleues retenues par des tas de grosses pierres. Et sous ces tentes on chante et on raconte encore. Quoi, on ne sait plus à la fin mais les enfants ils écoutent. Même en chinois, ils écouteraient, en javanais, en américain. Si on veut les faire rire comme des fous on chante en chinois. Alors ils tombent de rire, ils hurlent de rire et après ils chantent tous « en chinois » et les jeunes monitrices elles hurlent de rire comme les enfants. » (*YAS*, p.68)
>
> « on les fait chanter « Les lauriers sont coupés ». Ils chantent, mais pas ensemble. C'est toujours pareil avec eux. Ils veulent avant tout qu'on leur raconte. N'importe quoi mais qu'on leur raconte. Chanter ils veulent pas. » (p.50)

« Sauf un. Un qui regarde » (p.50). C'est un petit garçon maigre aux yeux gris qui pleure. « L'air de *La Norma* est sorti alors de nouveau de la Résidence. Très loin, la Callas encore a pleuré avec l'enfant sur le cerf-volant mort. » (p.57). La voix de La Callas est plus apte à répondre à la sensibilité de l'enfant. Plus loin, lorsque couché le long du corps de la jeune monitrice, il s'en trouvera rasséréné et émerveillé.

La cacophonie des chansons, et le triomphe du tube populaire sur le grand opéra classique consacrent la fin du monde et le chaos final :

> « Une dernière fois la Callas a chanté son désespoir et Capri est arrivé sur elle pour la tuer. Une fois la Norma massacrée, les hurlements de Capri c'est fini ont régné sur les plages, les Etats, les Villes, les Océans et l'existence éclatante de la fin du monde a été confirmée » (p.102)

« Les Lauriers sont coupés » (*L'Eté 80* et *Yann André Steiner*), sous ses airs de chanson innocente est symbolique et codée : elle a servi de langage secret aux résistants et déportés pendant la guerre, signe de reconnaissance culturelle. On sait quel pouvoir de cohésion prête Aragon à la culture populaire dans ses recueils de résistance : y survit la francité comme une semence en sommeil. **Mais c'est une autre chanson qui sert de lien, lien singulier et ô combien complexe**, entre Jeanne Goldberg, la jeune monitrice de la colonie de vacances de l'été 80 et un petit garçon de 6 ans, l'enfant maigre aux yeux gris de l'assistance publique qu'elle a en responsabilité.

> « Elle le porte sur ses épaules. Elle chante qu'à la claire fontaine elle s'est reposée et que jamais elle ne l'oublierait » (p.87)
>
> « Elle pleure encore. Alors ils sont allés, vous savez, de l'autre côté du môle. Vers les collines d'argile et môles rochers noirs. Et là, elle a chanté pour l'enfant qu'à la claire fontaine elle s'était promenée encore et encore, elle avait chanté ça. Elle avait dit que les déportés qui passaient par Rambouillet chantaient aussi cette chanson. Il a demandé qui c'était les déportés. » (p.110)]
>
> « Elle lui a dit qu'elle l'aimait. Elle a dit : - Je t'aime plus que tout. L'enfant a pleuré. » (111).

« C'est à ce moment que la jeune fille a promis de l'emmener avec elle, de toute façon, qu'elle le jurait à lui, que jamais jamais elle le laisserait, elle ne l'oublierait, jamais jamais. (p.123)

On a reconnu le leitmotiv de l'amour plus fort que l'absence et que l'oubli, mais par un changement de perspective inspiré par la sensibilité historique de Marguerite Duras, l'amour a pris en charge l'holocauste :

« Elle ne le regarde pas partir. Elle chante toujours qu'à la claire fontaine elle s'est reposée. Elle se repose, étalée de tout son corps, elle chante avec un insolent bonheur. Dès qu'elle avait chanté l'enfant s'était arrêté et il n'avait plus eu peur. Ils s'étaient regardés et ils avaient ri brusquement comme dans un éclair de bonheur. Et l'enfant avait compris : que maintenant jamais elle ne l'oublierait jamais plus, et que le crime contre les juifs avait disparu de la terre avec la connaissance des enfants. » (p.126)

Au moment de la séparation et avant que d'autres colonies de banlieue arrivent :

« Et pour lui, elle a chanté très très bas qu'à la claire fontaine elle s'était reposée et que jamais jamais elle ne l'oublierait et que jamais elle ne partirait de lui. » (p.136)

La chanson unit deux êtres entre eux et eux à l'Histoire, celle des déportés et des juifs. **Ne pas chanter, c'est s'exclure et rester ensemble dans l'exclusion** : « Tout le monde a chanté, excepté eux, l'enfant et elle, la préposée aux colonies de vacances, cette jeune fille solitaire » (p.110).

La chanson n'a de sens qu'en fonction de l'écho qu'elle suscite dans la sensibilité d'un personnage ou d'un être : en l'adoptant, celui ou celle qui la chante, Maria, Ernesto, Jeanne, Marguerite chantant Edith, Jeanne Goldberg, etc., la détourne à l'expression de son propre lyrisme, la parle et la prolonge, la réécrit, adoptant ainsi le mode de destruction/recréation, de réécriture qui fait la prédilection de notre auteur.

« Quelquefois c'est au bord de la mer. Quand la plage se vide, à la tombée de la nuit. Après le départ des colonies d'enfants. Sur toute l'étendue des sables tout à coup, ça hurle que Capri c'est fini. Que C'ETAIT LA VILLE DE NOTRE PREMIER AMOUR mais que maintenant c'est fini. FINI. » (67)

- Le répertoire chansonnier de l'œuvre durassienne fait la part belle aux chansons d'amour populaires, qui chantent le mal d'aimer, dans la veine d'un certain romantisme, voire d'un mélo certain : « Les chants désespérés sont les chants les plus beaux Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. » (Musset)*i*. Ces chansons d'amour développent le motif de « l'amour toujours », resté fidèle après sa perte. Nevermore et ever and more. Amour et mort ne sont-ils pas les deux pôles de l'inspiration durassienne ?

La grande chanson populaire et pathétique par excellence que sont *Les Mots d'amour* de Piaf, s'entend dans *Savannah Bay*, s'ancre et s'imbrique dans le dialogue des deux

protagonistes. Elle joue un rôle essentiel : dramatique, lyrique, dialogique et spéculaire, esthétique enfin.

Force dramatique, elle force le personnage à se souvenir.

« une voix de disque avec orchestre chante « Les mots d'amour » d'Edith Piaf. C'est très lointain, très étouffé » (*SB*, p.10)

« On dirait qu'elle reconnaît la voix de la chanteuse, mais qu'il s'agit là d'une mémoire fragmentée qui sans cesse se perd, s'ensable » (*SB*, p.11)

Jeune Femme : - On aurait entendu une chanson …

Madeleine – Oui, le disque, là, tu sais : « Mon amour, mon amour » (*SB*, p.63)

« Madeleine, dans un effet de mémoire, dit les paroles… » (*SB*, p.18)

« Madeleine répète deux fois les paroles comme si elle était frappée de mémoire ».

Jeune Femme : - On aurait entendu une chanson …

Madeleine – Oui, le disque, là, tu sais : « Mon amour, mon amour » (*SB*, p.63)

Expression lyrique, elle charrie émotions et douleurs : les mots d'amour sont aussi les maux d'amour.

- Elle dialogue avec le drame : « La jeune femme se tourne vers Madeleine encore une fois stupéfiée comme si ces paroles lui étaient adressées », « Madeleine est comme hantée par une mémoire lézardée à partir du chant. »

- Elle dit la perte et la peur de la perte, l'amour et la peur de la perte de l'amour.

- Elle s'inscrit en miroir dans le dialogue : « c'est fou ce que peux t'aimer » devient « il aimait jusqu'à la folie ».

La chanson établit un lien entre les personnages qui la chantent et ceux qui l'écoutent, une communion affective, complicité fraternelle ou amoureuse. Elle sert au dialogue et sert de dialogue : son sens s'actualise dans la relation des personnages. Le message qu'elle propose circule sous le manteau citationnel. La pudeur est sauve, l'amour incestueux s'entend en brouillé, se parle à mots couverts. C'est l'insistance dans la répétition qui exprime au mieux l'enchantement du désir. Ainsi, Jeanne demande à Ernesto de lui chanter « Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai » en se contentant des paroles :

« *Jeanne* : Chante-moi, Ernesto
Ernesto, chante : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai .
Jeanne : C'est tjs cet endroit de la chanson qui me fait pleurer.
Ernesto ne chante plus. Il dit tout bas : jamais.
Jeanne : Redis les paroles sans chanter, Ernesto.
Ernesto dit les paroles sans chanter.
Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto. Jamais je ne t'oublierai.
Jeanne : Encore, Ernesto.
Ernesto dit les mots. Jeanne écoute chaque mot.

Ernesto : sur la plus haute branche un rossignol chantait, chante rossignol chante si tu as le cœur gai.
Jeanne et Ernesto se regardent à travers les larmes.

Ernesto prend le visage de Jeanne et le met contre le sien. Il dit les paroles de la chanson dans le souffle et les larmes de Jeanne : A la claire fontaine je me suis promenée, l'eau en était si claire que je me suis baignée.
Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto.
Mille ans.
Le roi était là, demande Jeanne.
Oui, il était là, il était encore dans sa jeunesse, plein de vigueur et de foi.
Silence.
Mille ans, tu disais, Ernesto.
Oui.
Ernesto se tait.
Ernesto chante encore.
Ernesto a cessé de chanter. Ils restent visage contre visage longtemps, sans un mouvement.
On est morts, dit Ernesto.
Jeanne ne répond pas, morte comme lui.
Dis encore les paroles, dit jeanne.
Ernesto : Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai. Jamais. »

De même les pages 146-151 sont inspirées par le chant de la mère qui monte d'elle, d'abord sans paroles, très bas, puis adviennent les paroles.

Que se passe-t-il quand la mère chante « la Neva –L'Air russe sur le fleuve quand elle était jeune » comme l'appellent ses enfants ? La Neva a le pouvoir de faire accourir « les petits brothers et sisters » à la casa, de les garder assis aux pieds de leur mère sous le charme, et d'inspirer à Ernesto le récit de Qohelet:

« Ce soir-là, tt à coup, les paroles de la Neva étaient revenues à la mère sans qu'elle s'en rende compte. D'abord éparses dans le chant (vent), et puis plus fréquentes et à la fin les phrases étaient entières, enchaînées les unes aux autres. Comme ivre était la mère ce soir-là, peut-être de chanter. Ce n'était pas du russe les paroles retrouvées, c'était un mélange d'un parler caucasien et d'un parler juif, d'une douceur d'avant les guerres, les charniers, les montagnes de morts.

C'est quand la mère a chanté plus bas qu'Ernesto a parlé du roi d'Israël.

Nous sommes des héros, disait le roi.
Tous les hommes sont des héros.

C'est lui le fils de David, le roi de Jérusalem, dit Ernesto. Celui de la Poursuite du Vent et de la Vanité des Vanités.
Ernesto hésite et le dit : notre roi.

Ernesto a mis la tête de Jeanne dans le creux de son bras et Jeanne a fermé les yeux.

Pendant un long moment, Ernesto regarde Jeanne et se tait tandis que la mère chante à nouveau à voix basse, le chant cette fois sans paroles.

Le roi, dit Erenesto, croyait que c'était dans la science qu'il trouverait le défaut de la vie.
La porte par où sortir de l'étouffante douleur.
Le dehors.
Mais non.

Le chant de la mère est devenu très fort tout à coup.

Ernesto s'est allongé près de Jeanne.

Jeanne et Ernesto regardent la mère et l'écoutent dans un très grand bonheur.
Puis le chant baisse et Ernesto parle du roi d'Israël.
Moi, fils de David, roi de Jérusalem, j'ai perdu l'espoir, raconte Ernesto, j'ai regretté tout ce que j'avais espéré. Le mal. E doute. L'incertitude de même que la certitude qui l'avait précédée.
Les pestes. J'ai regretté les pestes.
La recherche stérile de Dieu.
La faim. La misère et la faim.
Les guerres. J'ai regretté les guerres.
Le cérémonial de la vie.
Toutes les erreurs.
J'ai regretté le mensonge et le mal, le doute.
Les poèmes et les chants.
Le silence j'ai regretté.
Et aussi la luxure. Et le crime.

Ernesto s'arrête. Le chant de la mère reprend. E écoute encore. Mais il recommence à se souvenir du temps des rois d'Israël. A voix presque basse c'est à J qu'il parle.
La pensée, il regretta, dit Ernesto. Et même la recherche si vaine qu'elle soit, si stérile.
Le vent.

Ernesto parla lentement, difficilement. On dirait que déjà il entre dans ces états que seule Jeanne et la mère connaissent, cette somnolence souriante qui fait peur parce que si proche du bonheur.

La nuit il regretta, continue Ernesto.
La mort.
Les chiens.

La mère les regarde, Jeanne et lui. De son corps La Neva continue de sortir, frêle et forte, d'une terrible douceur.

Terrifiantes sont devenues les vies de Jeanne et d'Ernesto, exposées au regard de la mère.

L'enfance, dit Ernesto, il regretta, beaucoup, beaucoup.
E se mit à rire et faire des baisers en direction des brothers et sisters.

La Neva encore.
Une pénombre grandissante envahit la casa. La nuit vient.

L'amour, dit Ernesto, il regretta.
L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces.
L'amour d'elle.

Silence. Jeanne et Ernesto ont fermé les yeux.

Les ciels d'orage, dit Ernesto, il regretta.
La pluie d'été.
L'Enfance.

La Neva continue, basse, lente et pleurée.

Jusqu'à la fin de la vie, dit Ernesto, l'amour d'elle.

Ernesto ferme les yeux. Le chant de la mère s'amplifie.
Ernesto se tait. Il fait place à La Neva.

De ne pas savoir qui insulter, ni qui tuer en même temps qu'il savait qu'il aurait fallu insulter, tuer, dit Ernesto.

Et puis un jour dit Ernesto, il lui était venu le désir ardent de vivre une vie de pierre.
De mort et de pierre.

Silence.

Une fois, dit enfin Ernesto, il ne regretta pas.
Plus rien il regretta.

Ernesto se tait.
Jeanne vient près d'Ernesto elle le prend dans ses bras, elle embrasse ses yeux, sa bouche, elle allonge son corps contre le mur et se pose ainsi contre lui.

Ça avait été pendant cette nuit-là, pendant la longue Neva pleurée de la mère que tomba sur Vitry la première pluie d'été. Elle tomba sur tout le centre ville, le fleuve, l'autoroute détruite, l'arbre, les sentes et les pentes des enfants, les fauteuils navrants de la fin du monde, forte et drue comme un flot de sanglots. » (p.146-151)

Inspirée à son interprète, la chanson maternelle semble s'inscrire dans un processus d'inspiration qui aboutit à un récitatif sacré, celui de Qohélet . Elle fait fonction de convocation, d'introduction et d'accompagnement au récit inspiré d'Ernesto qui parle en lieu et place de l'Ecclésiaste. Elle trouble les identités, les espaces et les temporalités. Elle incante la douceur, le bonheur d'avant, avant l'holocauste, du temps de la concorde. Sa tonalité nostalgique et ambiguë : regretter, vouloir que cela soit ou déplorer que cela fût ?
Ainsi Ernesto qui ne sait pas lire lit « sans le livre » le Livre brûlé et dit : « Et j'ai eu des chanteurs, des chanteuses »

Dans ce climat sacré, *Allô, maman, bobo* introduit un contrepoint très prosaïque. La similitude tient cependant à la capacité offerte par la chanson à se déconnecter du réel :

« L'instituteur se met à fortement se taire. Lui aussi est complètement en allé dans une histoire invisible. Puis à voix basse, mais claire, l'instituteur se met à chanter *Allô, maman bobo* d'Alain Souchon. Les parents écoutent jusqu'au bout, stupéfaits. Puis du temps passe encore. Et personne ne bouge encore. Puis l'instituteur s'endort. » (p.69)

« Du temps passe.
Et puis l'instituteur se met à chantonner encore une fois *Allô, maman bobo* d'Alain Souchon.
Et les parents de l'écouter, aussi ravis que la première fois.
Et puis l'instituteur a fini de chanter, il oublie les parents. Et de nouveau il s'endort. » (p.86)

Pour conclure, on rappellera combien la voix, le chant et la chanson sont de puissants modes d'expression et de lien.
Mêler chanson et littérature n'est pas fréquent. Si l'amalgame rebute généralement l'institution littéraire, Duras la métisse aime à métisser les genres, voyant dans la littérature un tout hospitalier : « La littérature, c'est un continent immense. C'est toute la littérature populaire, les chansons et Stendhal et Proust… » (*Le Monde extérieur).* La chanson est pour

elle un texte comme un autre qui vient se tisser à sa propre trame, à son propre drame : « *Un Barrage contre le Pacifique* et *Les petits Chevaux de Tarquinia* s'annexent *Blue Moon* parce que « ça traverse le cœur des gens » (*Les Parleuses*, p.231) ; *Savannah Bay* s'est d'abord appelé : « C'est fou c' que je peux t'aimer » et *L'Après-midi M de M. Andesmas* … « Chérie je t'aime ». Elle déclenche parfois toute la fiction : pour *L'Amant de la Chine du Nord*, soit une donnée de départ : la petite fille dans la nuit qui cherche son petit frère dans le parc de l'Administration générale, « et là-dessus, j'ai entendu *Blue Moon* et l'histoire a commencé avec la musique » (*Duras*, Quarto Gallimard, p.1546).

Ce qui enchanterait donc Marguerite Duras dans la chanson, c'est son caractère de vulgate, sa réserve de lieux communs, qui sont autant de lieux de rencontre de la communauté. **En cela, la chanson est encore pour elle une façon de se mêler aux autres, ou selon ses propres termes, « de se mêler à tout, de tout** ».