

**Anna Ledwina**  
Opole University,  
Plac Mikołaja Kopernika 11a, Opole, Poland

**Le dialogue de la musique et de la langue dans  
« Moderato cantabile » de Marguerite Duras**

L'apport de la musique dans l'écriture de Marguerite Duras semble incontestable (Ogawa 2002). Puisque la communication entre ses personnages s'avère difficile, voire impossible, la musique exprime ce qui reste l'innommable, ce qui relève du sensible. Depuis *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) jusqu'à *L'Amant* (1984), la musique investit totalement la création durassienne au point de conférer à ses textes leur propre logique. À travers la variation des formes et la réécriture de thèmes essentiels, tels l'enfance, la douleur, l'amour, la musique met en relief un univers qui emprunte largement à l'expérience personnelle de l'auteure.

Duras se sert de la musique en tant que matériau particulièrement fécond dans ses textes romanesques et dramatiques, affirmant que « jouer avec les musiques et les paroles, c'est jouer avec l'essentiel, [...] » (Bajomée 1999 :123). La musique chez Duras entre en relation avec ses productions littéraires, ce qui permet de parler de l'inter-textualité (Rabau 2002). Ce concept, revêtant formes diverses (Genette 1982 : 8), définit des « rapports de "reprise", littérale ou non, explicite ou non, d'un texte par un autre » (Dufays 1994 : 69). Ainsi

l'intertexte – comme un fait de lecture qui mène vers un dialogue infini (Riffaterre 1980 : 4) – unit-il la culture littéraire et la culture populaire. Madeleine Borgomano à juste titre note que « [l]es termes que [la romancière] choisit, “sons”, “échos”, [...] invitent à considérer l'intertextualité durassienne comme une dimension musicale plus que linguistique » (Borgomano 2005 : 83).

Dans la présente contribution, nous tenterons de mettre en évidence un certain aspect de l'écriture chez Duras, qui se réfère à la musique, en tant que déclencheur des sentiments, et constitue l'un des facteurs qui organisent le texte. Afin d'atteindre cet objectif, nous analyserons la fonction de la musique dans une séquence narrative. Dans le volet consacré à la musicalité, nous essayerons d'en montrer l'importance au niveau du microtexte, y compris surtout la figure de répétition, et à celui du macrotexte. Notre réflexion concernera aussi le contraste entre l'harmonisation musicale du texte (*harmonia mundi*) et les occurrences thématiques.

Marguerite Duras, l'auteure d'une pièce de théâtre *La Musica* (1965), avoue qu'« [i]l n'y a de composition que musicale » (Duras 1984). Bien de ses œuvres sont « partitions, *adagio* ou *allegro appassionato* » (Blot-Labarrère 1992 : 274). Étant donné la richesse de la problématique et la récurrence de la musique chez la femme de lettres, nous proposons d'analyser les fragments de son roman, *Moderato cantabile* (1958), qui, *nomen est omen*, renvoie à la *musica*, en mettant en relief l'influence de celle-ci sur le vécu de l'héroïne. Le terme *Moderato cantabile* désigne d'abord le mouvement de la sonatine d'Anton Diabelli que l'enfant essaie désespérément de ne pas apprendre. Cependant, il se réfère aussi au mouvement de l'ouvrage qu'il intitule : *moderato*, c'est un rythme régulier et lent, la pudeur de l'expression ; et *cantabile* signifie une mélodie chantante. Il y a également une autre explication du titre. *Moderato*, pour l'enfant, ce sont les leçons de piano, une langue étrangère qu'il faut comprendre, une violence (modérée dans ses formes) qui lui est faite, son refus muet. *Cantabile* fait penser à l'amour de sa mère qui voudrait le nourrir de musique, mais elle n'arrive pas à trouver un autre argument que sa passion.

Le texte, fondé sur la primauté de la parole, inaugure la période de l'expérimentation, confirmée par des « œuvres ambiguës [qui] traduisent un esprit de recherches très prononcé, accompagné [...] d'une abstraction poussée » (Šrámek 1977 : 37). Cette étape de la création durassienne se distingue par la dimension symbolique, faite de suggestion.

### 1. Musique et sa fonction

Dans l'univers durassien, la musique éveille un sentiment d'absence, fait ressentir le manque de la personne aimée, elle se fait l'écho d'un deuil. Dépourvue de la parole, elle offre un univers où des sensations sont liées à la mémoire. C'est la musique qui éveille la sensibilité des personnages et leur donne la possibilité de manifester leurs émotions cachées. Les sons entendus rappellent à la romancière des pensées lointaines, des images intimes ancrées dans sa mémoire, ce que prouve ce témoignage : « La musique est l'ordre du non-dit, de la pensée non formulée, mêlée à la sensibilité. La musique ne sait pas ce qu'elle dit, [elle exprime] une émotion intenable, des images du vécu » (Duras, Alphan 1977). Écrire correspond à évoquer un événement traumatique, à le répéter.

La protagoniste du roman, Anne Desbaresdes, mariée à un riche industriel, directeur des Fonderies de la côte, mène une existence oisive de femme bourgeoise. La routine lui devient à ce point insupportable qu'elle a « l'idée des leçons de piano »<sup>1</sup> pour son enfant, afin de briser la régularité de ses occupations, en rompant avec le rythme quotidien. Les leçons de piano constituent la seule distraction dans la vie monotone d'une femme jeune, qui se sent solitaire. La musique donne à l'héroïne l'occasion de revivre des émotions profondes qui ne sont pas exprimables par le langage. Pour cette raison, la protagoniste est incapable de les verbaliser. Le roman contient plusieurs phrases d'Anne qui semble bloquée, qui ne réussit pas à avouer ses véritables sentiments ni à les nommer. Elle déclare à

---

<sup>1</sup> M. Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 60. Les citations qui suivent proviennent de cette édition, indiquées dans le texte (MC, numéro de la page).

Mlle Giraud, professeure de piano : « Jamais je ne chante [à mon fils] de chansons » (MC, 11). Dans une telle perspective, la musique apparaît comme quelque chose qui vient de l'intérieur, qui est interdit. Par le biais du jeu de son fils, Anne entend la musique qui traduit son propre état d'âme : « L'enfant joua. Il reprit la sonatine au même rythme que précédemment et, la fin de la leçon approchant, il la nuança comme on le désirait, moderato cantabile » (MC, 12).

Un jour, pendant la leçon de piano de son fils, un cri trépassé attire Anne et éveille sa curiosité. Cela lui permet, semble-t-il, de « se réveiller » après ce choc émotionnel : « Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, [...] » (MC, 30) dit la protagoniste. La musique explique la passion d'Anne pour Chauvin, l'ouvrier de M. Desbaresdes rencontré dans le café, témoin du crime, la passion associée à l'amour fatal : « La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare qu'il le voulût ou non et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna [...] à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent » (MC, 54). Contre un tel sentiment il est inutile de lutter. Cette malédiction explique le sens du pouvoir occulte de la musique sur la femme. Ne pouvant exprimer sa vraie souffrance par les mots, Anne se laisse complètement envahir par la sonorité de la musique qui renvoie à un élément diabolique. L'œuvre musicale symbolise un amour vécu dans la mort, à l'instar de la passion inévitable des héros raciniens. Il vaut la peine de souligner ici les connotations érotiques créées par la mention de la musique. Les passages et les gammes joués éveillent des désirs intimes d'Anne qui, privée de vraies sensations, aspire à vivre un amour avec un amant inconnu. Lorsque Chauvin se trouve près d'elle, « [u]ne chanson lui revient [...], le corps de l'homme sur la plage est toujours solitaire. Sa bouche est restée entreouverte sur le nom prononcé » (MC, 72). Dans un autre fragment, Duras attire l'attention sur le plaisir charnel suscité par la sonatine : « Aux lèvres, [Chauvin] a de nouveau ce chant entendu dans l'après-midi, et ce nom dans la bouche qu'il prononcera un peu plus fort [...] » (MC, 75).

L'*opus* classique de Diabelli présente un autre monde, exprimant une douleur qui demeure dans la pensée intime de l'héroïne. Ainsi, la musique sensibilise-t-elle à la nostalgie de la nouveauté, au désir de libération, afin de réaliser ses rêves. Mme Desbaresdes ne réussit pas à dire explicitement son besoin de la musique. Sa récurrence « pointe [...] une dimension de l'indicible » (Ferreira 2010 : 128), parce qu'Anne ne parvient pas à exprimer ce qu'elle éprouve. La musique remplace sa parole, prouvant la justesse de la constatation d'après laquelle « [o]ù manque la parole, commence la musique [...] » (Jankélévitch 1983 : 106). De manière métaphorique, les leçons de piano laissent comprendre un sens caché derrière les apparences : « Le jeu se ralentit et se ponctua [...]. De la musique sortit, [...] sans qu'il parût le vouloir, en décider, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. Sur le quai, en bas, on l'entendit » (MC, 54). La sonatine jouée par l'enfant remémore des souvenirs personnels de la femme, elle dévoile les obsessions d'Anne.

## 2. Musicalité du roman

Marguerite Duras fait de la musique le sujet de la scène et la contrainte majeure de son style. Ce qui amène Claude-André Tabart à déclarer : « [...] la musique est comme le roman, plus encore comme la poésie ou le cinéma, cet art du temps qui est [...] [celui] de Duras. La musique est ce avec quoi nous n'en aurons jamais fini » (Tabart 1987 : 13). La répétition obsessionnelle de la musique se révèle être l'une des caractéristiques de sa création qui cherche à libérer l'émotion et présente une tendance à la répétition de certaines images du vécu intime. Analysé sous cet aspect, celui-ci se manifeste avant tout dans *Moderato cantabile* dont les protagonistes, afin de parler de leur désir, se réfèrent à un fait divers. Sobre, extrêmement maîtrisée, l'écriture durassienne refuse l'explication et impose les significations poétiquement. Une correspondance insistante fait du couchant la répétition et le signe du meurtre passionnel. Le rouge du ciel rappelle le sang, le déclin de la couleur reproduit les phases de l'agonie amoureuse : « 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 » (MC, 10).

Déjà dans le premier chapitre, Anne Desbaresdes insiste pour que son fils apprenne à jouer du piano : « – Il faut apprendre le piano, il le faut ; [...] continua Anne, [...] » (MC, 10). À travers la musique et le cri de la femme assassinée dans le café du port, la protagoniste se sent capable d'éprouver un sentiment inédit, exprimé ici par la répétition du mot « cri » : « C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit [Anne].

– [...] Le cri a dû s'arrêter au moment où [la femme du café] a cessé de voir [l'amant], dit Chauvin » (MC, 30).

La structure du roman est fondée sur la répétition : celle des leçons de piano, et celle des rencontres au café. Par le jeu des correspondances, le drame reste suggéré avant d'être décrit. En même temps, il suggère un arrière-plan symbolique. Car la chambre ouverte, traversée par les bruits représente, semble-t-il, l'effacement de la frontière entre la vie intérieure et le monde extérieur. En outre, par le biais de la musique, deux univers opposés communiquent. En fait, la scène de la leçon répète et paraphrase sur le mode mineur le crime du café. Dans les deux cas, l'on assiste à la transgression, considérée comme la désobéissance de la mère et de l'enfant ou le crime de l'amant. Il y est question du triomphe de l'ordre sur la sensibilité extrême, indiquée par des sensations fortes. La sensualité, discrètement exprimée dans la scène de leçon, se manifeste pleinement au café. L'homme « se vautre » (MC, 14) sur le corps de la femme assassinée dans « son délire » (MC, 14). Sa « grimace ensanglantée et tremblante » (MC, 16) correspond au tempo « modéré et chantant » de la sonatine de Diabelli. Les répétitions permettent de mettre en relief la tension, des émotions étouffées, ainsi que de véritables intentions ou les pensées des protagonistes.

Ce qui frappe aussi dans ce roman durassien, c'est la référence à la structure musicale créant une polyphonie, tout changement de tempo impliquant un changement d'atmosphère émotionnelle. D'après Midori Ogawa,

[s]i le lecteur entend une *musicalité* dans l'écriture durassienne, la notation musicale : « modéré et chantant », c'est qu'il y a une recherche parfois rigoureuse à travers laquelle la littérature emprunte certains éléments à l'expression musicale. La structure narrative divisée en chapitres de longueur égale de *Moderato Cantabile* reproduit formellement la cadence régulière de la notation musicale : « modéré et chantant ». [L']œuvre musicale présente un équilibre parfait entre le contenu et la forme, entre la passion dévorante et l'expression formelle (Ogawa 2009 : 3, 4-11).

Aux répétitions s'ajoutent celles des motifs qui installent l'atmosphère du roman, tels le beau temps, le retour du couchant, l'arrivée des ouvriers, le bruit de la sirène, qui restituent l'impression de souffrance diffuse et d'ennui propre à la vie provinciale. Le roman joue de modulations sur ces éléments. Le dialogue sans cesse recommencé revient obsessionnellement sur les mêmes détails, mais par maintes variations. Parmi ces motifs, il y a « une fleur blanche de magnolia » (MC, 42), signe du désir naissant qui devient le symbole du flétrissement précoce de l'amour. Le cri, le couchant et la sonatine composent un moment d'accord musical dans lequel se répondent la douleur et l'instinct de mort, la beauté de la musique, l'innocence et le crime.

Ici, il vaut la peine d'étudier l'impact de la musicalité de l'œuvre durassienne au niveau du microtexte (rythme, mélodie, orchestration) et du macrotexte (composition musicale). Ce dernier est constitué par le thème principal de l'amour et ses variations (*il tema con le varazioni*). De cette façon, l'auteure paraît confirmer l'opinion de Milan Kundera selon qui « [...] tous les romanciers n'écrivent, peut-être, qu'une sorte de thème (le premier roman) avec variations » (Kundera 1986 : 166). Par le biais de *Moderato cantabile*, Marguerite Duras offre un exemple très intéressant de la musicalisation du roman, soulignée grâce à l'image suivante :

Il se mit à jouer. De la musique s'éleva par-dessus la rumeur d'une foule qui commençait à se former au-dessous de la fenêtre, sur le quai. [...] Le bruit sourd de la foule s'amplifiait toujours, il devenait maintenant si puissant [...] que la musique en était débordée. [...] La sonatine se déroula, grandit, atteignit son dernier accord une fois de plus (MC, 11,13).

La perception auditive rappelle la mort, celle du couple des amants du café, créant l'aura d'un drame. La musique, identifiée à la sonatine, aux sons, au bruit de la mer, au cri montre l'angoisse de l'héroïne envers son avenir ainsi qu'envers les réactions de la société qui ne tolère pas les comportements subversifs.

L'ouverture du roman se fait sur le tempo indiqué par le titre : « Moderato, ça veut dire modéré, et cantabile [...], chantant [...] » (MC, 16). Au mouvement « modéré et chantant » de la sonatine répond en effet la rumeur calme d'une fin d'après-midi dans une ville située au bord de la mer. La sourdine mise aux bruits et aux impressions note musicalement le fond d'ennui et de banalité sur lequel tranchent les notes hautes et prolongées d'un cri amoureux : « Une plainte longue, continua, s'éleva et si haut... » (MC, 10). La tragédie est ressentie d'une façon sonore. La fin du chapitre explique que l'intensité du cri était au diapason de la violence du sentiment. Les premières pages préludent musicalement à l'aventure d'Anne par une orchestration de tous les thèmes du roman. Progressivement, à petites touches, l'écrivaine suggère l'ennui de la vie provinciale, la souffrance amoureuse, la force de l'amour maternel, la rigidité de l'éducation bourgeoise, dont la représentante est mademoiselle Giraud. L'appartement de celle-ci est montré comme un carrefour du texte. Il est un espace ouvert sur le dehors, qui permet d'esquisser des correspondances baudelairiennes entre les sons et les couleurs. Horizontalement, il relie la musique à la beauté du couchant observée par la fenêtre. Verticalement, il met en communication le milieu bourgeois de la leçon de piano et le café populaire du drame. Dans la seconde partie de la leçon, le texte restitue le mouvement d'une sonate. Ainsi le jeu de l'enfant répond-il à la rumeur d'une foule orchestre.

La romancière « ordonne la micro-structure de son récit autour de quelques souvenirs liés à plusieurs mots-clés répétés avec insistance » (Šrámek 1999 : 18), sous plusieurs points de vue. En outre, l'élément musical influe sur la narration du roman, se distinguant par « le style oralisé » (Durrer 1994) de ses dialogues dont témoigne le fragment suivant :



- Il vous ressemble, dit la patronne [du café].
- On le dit [...]
- Les yeux.
- Je ne sais pas, dit Anne Desbaresdes (MC, 19).

Comme le remarque Jiří Šrámek : « La musique en tant qu'élément constitutif de la composition d'un ouvrage concerne la perspective narrative [...] [vu] qu'elle suppose la subordination des points de vue des différents personnages à l'organisation musicale de la structure du récit » (Šrámek 1974 :102). Le dialogue du chapitre VI prouve que chaque personne répète la même idée, « ce qui ressemble à une réponse antiphonique de thèmes musicaux contrastifs dans le premier mouvement d'une sonatine » (Kneller 1961 : 117). En cela consiste l'originalité du texte durassien qui

[...] se compos[ant] [...] de huit chapitres [...] est coupé en deux par les deux leçons de musique qui ont lieu au premier et au cinquième chapitre. Serait-ce par hasard que la mesure de la sonatine de Diabelli est à quatre temps, de sorte qu'on obtient deux fois quatre temps ? Si l'on tient compte ensuite du fait qu'en général, [...] l'accent tombe sur le premier temps, deux choses semblent soulignées par la seule composition du roman. L'importance de la musique [...] [et] la relation mère – enfant (Drijkoningen 1970 : 139-140).

Ici l'harmonisation du texte (*harmonia mundi*) contraste nettement avec les occurrences de la réalité brutale au niveau thématique, à savoir avec la situation d'une femme malheureuse, victime de l'aliénation, partageant la condition des épouses et des mères, dans la société française sous la V<sup>e</sup> République. Une telle perspective fait comprendre que la musique s'articule autour du souvenir de l'émotion oubliée et traduit une vérité enfouie. Elle agit sur la protagoniste en tant que force invisible qui n'est pas susceptible d'être décrite par le langage. La sonatine permet d'atténuer ou de cacher la vraie douleur, à savoir la mort d'un être aimé :

- Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
- C'est fait, dit Anne Desbaresdes » (MC, 84).

La musique renvoie aux éléments liés à l'enfance de l'auteure, au sentiment de perte, et en particulier à la mort de son frère qui a laissé son empreinte dans sa vie et son œuvre<sup>2</sup>. Le fantasme de l'écriture, s'articule autour du vide et de l'absence. De cette façon, la lecture du roman prouve que la musique, selon les théoriciens (Backes 1994, Locatelli 2001), « est un langage sans plan articulé du signifié. Pourtant elle n'est pas vide de sens, de contenu émotionnel » (Escal 1990 : 106). Il s'avère donc compréhensible que « [c]rier la douleur de l'amour perdu/ Berceur la douleur de la séparation : tel est le double régime de la [musique] dans les récits durassiens » (Vray 2005 : 48).

Dans la musique, ambiguë, modérée, retenue, se dissimulent la vie, la beauté, et la douleur : « Et malgré sa mauvaise volonté, de la musique fut là, indéniablement. [...] [La sonatine] venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (MC, 54). La puissance des mots en litote, des termes hyperboliques prouve que la musique seule suggère des transgressions, même quand elle adopte la forme innocente d'une sonatine classique, jouée par des mains maladroites d'un garçon.

La musique se montre un intertexte qui enrichit l'œuvre de Duras, souligne les sensations, l'intime. La romancière reprendra le thème de l'enfant apprenant la musique, de façon plus dramatique, dans son conte *Ah ! Ernesto* (1971) et dans son film *Nathalie Granger* (1973), où elle poussera à la limite des pouvoirs, encore ordonnés dans *Moderato cantabile*, de la musique qui sera ambivalente et chargée de sensations fortes. Elle deviendra même, comme Nathalie, *emblème de toute violence*, mais constituera le moyen de salut. Car la musique brise les obstacles, dépasse les interdits, en métaphorisant la passion et la rébellion de l'être humain. En plus, elle est porteuse du message de contestation. En refusant de se soumettre à la discipline, l'enfant de *Moderato cantabile* se fait le porte-parole d'Anne Desbaresdes,

---

<sup>2</sup> On se souvient que *Moderato cantabile* s'inspire de deux événements autobiographiques, l'apprentissage musical du fils de l'écrivaine, Jean, et une liaison amoureuse avec Dionys Mascolo.

révoltée contre les principes du milieu bourgeois. La même attitude caractérise Suzanne, la protagoniste d'*Un Barrage contre le Pacifique*, qui écoute la chanson *Ramona*, symbolisant un départ rêvé, afin de s'opposer à sa mère autoritaire. La musique explose encore au final du roman *Détruire, dit-elle*, « fracassant les arbres, foudroyant les murs » (Duras 1969 : 136).

Bref, celle-ci confère au texte un sens spécifique, elle lie l'espace personnel et collectif, l'intérieur et l'extérieur. La composition musicale aide à chercher « [...] quelque chose qui se refuse à être cerné. [...] Ce qui est douloureux, [...] c'est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur, c'est crever cette ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, mettre en dehors ce qui est de nature intérieure » (Duras 1977 : 123, 124). Par le biais de la musique Marguerite Duras essaye de « crever l'ombre noire [et] [de] mettre dehors » les émotions de ses protagonistes. L'élément musical se rapporte à l'expérience pleinement vécue que la création reconstitue, en confondant la réalité et l'imaginaire. L'évocation des mêmes scènes, des mêmes situations ou des attitudes de l'héroïne persuade qu'elle est proche à la vie privée de l'auteure elle-même. La musique chez Duras entre avec la langue dans un dialogue singulier, aux niveaux formel et métaphorique, où l'une complète l'autre. L'inter-texte de la musique, fonctionnant comme « une chambre d'écho » (Duras, Gauthier 1974 : 218), atteste une dynamique profonde qui travaille toute l'œuvre durassienne. Il met en scène la relation amoureuse et la menace de mort, étant lié à des figures maternelles (*L'Amant*). Ainsi, pour reprendre l'opinion d'Henri Meschonnic, la récurrence associée à la musique vise-t-elle à « [t]raduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font » (Meschonnic 1995 : 514).

#### Bibliographie

- Backes J.-L. (1994) : *Musique et littérature. Essais de poétique comparée*. Paris : PUF.
- Bajomée D. (1999) : *Duras ou la douleur*. Bruxelles : Duculot.
- Blot-Labarrère C. (1992) : *Marguerite Duras*. Paris : Seuil.

- Borgomano M. (2005) : *Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis...* , in : A. Saemmer, S. Patrice (dir.), *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 81-92.
- Drijkoningen F.-F.-J. (1970) : *Les cris dans « Moderato Cantabile », Het Franseboek, Explication des textes*, 40<sup>e</sup> année, n° 2, pp. 139-140.
- Dufays J.-L. (1994) : *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*. Liège : Mardaga.
- Duras M. (1958) : *Moderato cantabile*. Paris : Minuit.
- Duras M. (1969) : *Détruire, dit-elle*. Paris : Minuit.
- Duras M., Gauthier X. (1974) : *Les Parleuses*. Paris : Minuit.
- Duras M., Alphan M. (1977) : *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole, entretiens radiographiques*, coffret de 4 CD d'archives sonores de L'INA Radio-France.
- Duras M. (1977) : *Le Camion*. Paris : Minuit.
- Duras M. (1984) : *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre.
- Durrer S. (1994) : *Le dialogue romanesque. Style et structure*. Genève : Droz.
- Escal F. (1990) : *Contrepoints. Musique et littérature*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Ferreira J. (2010) : « Intimiste et psychocritique : une étude de l'œuvre "Moderato Cantabile de Marguerite Duras" », *Synergies Brésil*, n° 1, pp. 125-131.
- Genette G. (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Jankélévitch V. (1983) : *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Seuil.
- Kneller J. W. (1961) : « Elective Empathies and Musical Affinities », *Yale French Studies*, n° 27, p. 117.
- Kundera M. (1986) : *L'Art du roman*. Paris : Gallimard.
- Locatelli A. (2001) : *Littérature et musique au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : PUF.
- Meschonnic H. (1995) : « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta*, vol. 40, n° 3, pp. 514-517.
- Ogawa M. (2002) : *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras. Voix, Musique, Altérité – Duras, Quignard, Butor : l'invention des ombres*. Paris : L'Harmattan.
- Ogawa M. (2009) : *Lieu du secret : écrire entre la musique et le silence*, <http://www.margueriteduras.org/conférences/ogawa-midori> [date de consultation 29.03.2014]
- Rabau S. (2002) : *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Riffaterre M. (1980) : « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, pp. 4-5.
- Šrámek J. (1974) : « La Perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », *Études romanes de Brno*, n° 7, pp. 83-120.

- Šrámek J. (1977) : « Le Rôle des personnages romanesques chez Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno*, n° 9, pp. 37-50.
- Šrámek J. (1999) : « La Fonction des répétitions dans la composition de “L’Amant” de Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno*, n° 29, pp. 7-18.
- Tabart C.-A. (1987) : « Marguerite Duras, une parole perpétuelle », in : *Marguerite Duras, de Vinh Long à Calcutta, L’École des Lettres*, n° 6, p. 13.
- Vray J.-B. (2005) : « “... quelqu’un le chanta”. L’Intertexte de la chanson dans l’œuvre de Duras », in : A. Saemmer, S. Patrice (dir.), *Les Lectures de Marguerite Duras*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 45-60.