

CHAPITRE PREMIER : UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE ET LA DUALITE DES DEUX MONDES MUSICAUX 13

1. La musique instrumentale ou la musique de la mère 13
 — D'un fait autobiographique à la légende de l'*Eden* 13
 — La musique de l'*Eden* : l'expression de l'amour maternel 17
 2. La musique des enfants : musique comme nœud du désir 18
 — Le phonographe ou le moteur du désir 19
 — Le phonographe de Joseph 19
 — L'intervention d'un élément extérieur : M. Jo 23
 — Le phonographe de Suzanne : entre le désir et la prostitution 26
 — Le phonographe, cette boîte mystérieuse du désir 29
 3. *Ramona* et l'hymne du désir 30
 — La danse et l'expression du désir 30
 — La musique des amants déguisés 34
 — L'air d'adieu? 40
 4. Conclusion 41

CHAPITRE II : MODERATO CANTABILE ET LA PUISSANCE METAPHORIQUE DE LA MUSIQUE 43

1. La genèse du roman 44
 2. La place de la musique dans le roman 49
 — La sonatine de Diabelli ou la passion maternelle 49
 — De l'amour maternel à la passion amoureuse 51
 — La musique comme écran du désir 54
 3. Peut-on parler de la forme «sonate»? 59
 — La «forme» selon Duras 59
 — La structure musicale et le roman 61
 4. Conclusion : la sonatine, les gammes, «moderato cantabile» 65

CHAPITRE III : DIX HEURES ET DEMIE DU SOIR EN ETE ET LA MUSIQUE QUI FAIT LA SCENE 73

1. *Dix heures et demie du soir en été* ou le roman nocturne 74
 2. Intertextualité : Ulysse, Orphée. 75
 3. La figure de la musique 78
 — La musique comme langage 78
 — Une expérience hors du temps? 80
 — La musique fait la scène 83
 4. L'effacement de la référence musicale 86
 5. La structure temporelle et la structure du roman 87
 6. Conclusion 88

CHAPITRE IV : L'APRES-MIDI DE MONSIEUR ANDESMAS ET LA MUSIQUE COMME LA FIGURE DU TEMPS 91

1. «*Quand le lilas fleurira mon amour...*» 91
 — La chanson 92

— De la chanson au texte : la chanson et l'absence	93
2. Les figures du temps	96
3. Les citations musicales	100
— Les reprises des refrains : la musique comme formes-citations	100
4. Les allusions musicales	114
— La topologie de la musique et l'indice spatial	114
— La musique comme perspective temporelle	116
— Le procédé d'identification	117
— Le procédé de la reconstitution ?	119
5. Conclusion	122
CHAPITRE V : LE VICE-CONSUL ET L'EMPLOI POLYPHONIQUE DE LA MUSIQUE	125
1. La recherche d'un effet musical	126
2. La musique et les personnages	133
— La musique et la mendiante	134
- Le chant et l'origine de l'errance	134
- Contre la punition et la délivrance	136
- Le processus de la perte et l'oubli	137
- La folie et la musique	139
— La musique et le vice-consul	141
- <i>Indiana's Song</i>	141
- La musique sous le signe de la mère	143
- La voix blanche	152
- Le cri de désespoir	159
— La musique d'Anne-Marie Stretter	163
- La figure emblématique de la musicienne	163
- La musique romantique ?	165
— La comparaison des trois personnages autour des éléments sonores	168
- La mendiante et Anne-Marie Stretter	168
- La mendiante et le vice-consul	169
- Le vice-consul et Anne-Marie Stretter	171
3. Conclusion : la musique et l'écriture	173
CHAPITRE VI : DE NATHALIE GRANGER A DETRUIRE, DIT-ELLE : LA VIOLENCE, L'APPRENTISSAGE ET L'ENFANCE	177
1. La musique et la violence	177
— L'enjeu du texte	177
— L'essence de la musique et son ambiguïté originelle	178
2. L'apprentissage de la musique	182
— Le chemin de la musique	182
— Le musicien et la figure christique	187
— Le petit frère ou la figure cachée du musicien	191
3. Le <i>topos</i> de la musique	192
— La forêt de Dreux	192
— La forêt dans <i>Détruire, dit-elle</i>	193

— La forêt, la musique, l'enfance	195
4. Conclusion : le musicien, cet artiste idéal	206
CHAPITRE VII : D'AGATHA A L'AMANT : LA MUSIQUE COMME METAPHORE DE L'AU-DELA	209
1. Le rôle de l'image	210
2. Le rôle de la musique	214
— Le niveau physique	214
— Le niveau existentiel	221
— La musique comme confluence de deux amours	222
3. Du manque à la plénitude	225
— Le motif aquatique et la mort	225
— L'inceste et la mort	226
— La confrontation des deux scènes musicales : <i>Agatha et L'Amant</i>	231
4. La «musique absolue» et la musique de Duras	236
5. La musique et Dieu	240
6. La musique comme contrepoint de l'écriture	244
7. Conclusion	247
CHAPITRE VIII : L'ETE 80 ET LA CHANSON A LA CLAIRE FONTAINE	249
1. <i>L'Été 80</i> et sa nature ambiguë	250
2. L'analyse de <i>L'Été 80</i> : le rôle de la chanson dans le texte	252
— Un texte autobiographique ?	252
— L'évocation des couples romanesques ou littéraires	254
— L'évocation des couples durassiens	258
— L'inconscient du texte	260
— La chanson comme expression de l'amour impossible	266
3. L'analyse de la chanson	269
— De la citation au texte durassien	271
4. Le lieu du chant : eau, chant, oubli	272
— L'eau et la musique	272
— L'eau et l'oubli	274
— La référence mythologique de l'eau : <i>Léthé</i>	274
— La référence symbolique du temps moderne : l'inconscient	275
— La figure mythique du chant : Orphée	277
— Le chant et l'oubli : une mémoire involontaire ?	278
— La chanson durassienne et l'oubli : le lieu de « <i>musica</i> »	285
5. De <i>L'Été 80</i> au cycle d' <i>A la claire fontaine</i> : la variation durassienne sur le thème de l'oubli	287
6. Conclusion	290
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	293
TABLE DES MATIERES	301