Marguerite Duras, Robert Musil : la lectrice et l'écrivain

Florence Godeau
Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines

En 1981, profondément impressionnée par la lecture de *L'homme sans qualités,* (qu'elle a accomplie dans la traduction française de Philippe Jaccottet),[1] et particulièrement fascinée par l'aventure des «Criminels», Ulrich et Agathe, Marguerite Duras écrit puis tourne aux Roches Noires, sa demeure de Trouville, «son» *Agatha.*[2] L'auteur possède sa propre langue, voix et écriture se confondant ici en de jumelles harmoniques. Aussi cette variation sur un «motif» musilien sera-t-elle moins réécriture, écriture «à partir de», qu'écriture parallèle : Musil ne rappelle-t-il pas du reste dans les *Verwirrungen des Zöglings Törless* que deux droites parallèles se rejoignent à l'infini? Ecriture à la fois même et autre, en cela analogue à cette sœur jumelle «sans qualités» dont la mystérieuse et paradoxale ressemblance dissemblable (ou dissemblance ressemblante) suscite en Ulrich, dès l'instant des retrouvailles (dans le chapitre liminaire de la troisième partie), une *émotion* non pareille, réveillant l'écho depuis longtemps assourdi de la «très importante histoire de la femme du major», évoquée dans la seconde partie du roman, au chapitre 32.

L'expérience de la lecture

Le rapport «adelphique» – ou, plus prosaïquement, fraternel – entre *Der Mann ohne Eigenschaften* et *Agatha* est attesté par les propos de

Marguerite Duras elle-même dans un numéro spécial de *La quinzaine littéraire* consacré à Robert Musil.

Marguerite Duras y évoque non pas la relation entre le frère et la sœur, qui a, de fait, motivé son propre travail d'écriture à partir de *L'homme sans qualités,* mais *L'homme sans qualités* comme l'entreprise de sa lecture : «Je peux dire que ce livre est une des plus grandes lectures que j'aie jamais faites et que c'est un livre éminemment obscur, illisible et irrésistible, que la lecture en est une mystérieuse corvée, presque insurmontable pour la plus grande part des lecteurs, mais que, une fois cette corvée dépassée, tandis que la lecture se dépose, il s'élève d'elle un incomparable enchantement.»[3] Le titre de l'œuvre filmée, *Agatha ou les lectures illimitées,* met plus nettement l'accent sur ce double mouvement caractéristique du texte musilien, puisque le nom de l'héroïne s'y voit métaphorisé par le motif de la lecture infinie : lecture, pour le frère, plus encore que par lui, de ce livre infini et indéfini qu'est Agatha, mais aussi lecture infinie, ou multiplicité des lectures possibles, qu'offre au lecteur le cœur battant de l'œuvre de Musil, ce noyau où elle naît et s'inachève en un même mouvement. Le choix de Bulle Ogier, pour l'interprétation du rôle d'Agatha, est également révélateur : comme le précise Marguerite Duras dans le «film sur le film» réalisé par son fils Jean Mascolo et par Jérôme Beaujour pendant les quatre jours de tournage à Trouville, Bulle Ogier, c'est le «charme indéfini», c'est-à-dire, en termes musiliens, la femme sans qualités. Coïncidence ravissante : l'arrivée de Yann Andrea dans la vie de Marguerite Duras a eu lieu durant l'été 80, qui fut aussi l'été de la lecture de *L'homme sans qualités.*[4] Et l'auteur de *L'amant* fera lire l'œuvre de Musil à ce fraternel et ambigu compagnon, cet «errant» dont elle ne «reviendra pas», et auquel elle aura pu confier, en 1981, le rôle du frère d'Agatha – il n'a pas d'autre nom dans le synopsis –, lors du tournage du film, en plein hiver, à Trouville. Yann Andréa confie à cette même revue consacrée à Musil quelques impressions de lecture, qu'il n'est pas inutile de citer : «Il y a quelques années, j'ai essayé, j'ai lu quarante pages, et puis j'ai abandonné. Le livre est resté fermé. Plus tard, Marguerite Duras me dit : 'Traversez la masse, l'épaisseur des pages, vous parviendrez à la

splendeur de l'été.' J'ai obéi, j'ai lu *L'homme sans qualités* dans son entier. Dans cette maison désormais vide, j'ai découvert les deux arlequins.[5] Je lis la chaleur de l'Europe, le parc et les chaises longues dans lesquelles l'amour est dit.[6] Je suis Agathe et son amant jusque dans cette île où tout commence, où tout finit, où la chaleur règne.[7] Je les abandonne. Le livre se ferme. Les mots y sont toujours consignés (Je l'avoue : tellement Agathe tardait à venir, j'ai sauté quelques pages).»[8] Il me paraît intéressant de souligner que cette invitation à la lecture, adressée par Marguerite Duras à Yann Andréa, est, déjà, une invitation à lire Musil à travers elle. Yann Andréa interprète Musil à travers Duras, avant même que d'interpréter le rôle du frère d'Agatha. La lecture dans la traduction française favorise ce mouvement particulier de l'interprétation durassienne : *Le voyage au paradis* s'y peut lire en effet comme une «suite» de l'histoire d'Ulrich et Agathe (ce dont témoigne l'ordre des passages évoqués par Andréa), point de non retour idéal, mais dont ils devront pourtant revenir, précisément parce que, comme le déclara Musil dans une interview par O. M. Fontana «on ne conserve pas l'absolu».[9] Il nous faut ici dire un mot de la genèse du texte : *Le voyage au paradis* est une ébauche ancienne, rédigée vers 1915, et inspirée, entre autres, par le séjour en Italie de Robert Musil et Martha, en 1913, en particulier par les paysages de la côte tyrrhénienne et le voyage en bateau sur l'Adriatique, d'Ancona à Fiume. Dans cette ébauche, le frère d'Agathe se nomme encore Anders (l'Autre). Les derniers chapitres rédigés par Musil ne sont donc pas ceux du *Voyage au paradis*, comme pourrait le faire croire au lecteur français l'ordre de présentation et surtout la numérotation des chapitres, dans la traduction, mais ceux des *Souffles d'un jour d'été* (*Atemzüge eines Sommertags*) : le titre choisi par Musil pour cet ensemble d'esquisses reprend le motif du jour d'été, ainsi que le terme «Atemzüge» déjà utilisé dans l'ébauche ancienne du *Voyage au paradis* pour désigner métaphoriquement le mouvement léger des voilages, analogue à la respiration du frère et de la sœur. Ces esquisses, rédigées entre 1940 et 1942, sont consacrées, au sens le plus profond, à l'expression et à l'exploration du sentiment amoureux : Agathe et Ulrich s'isolent dans leur demeure viennoise, et passent de

longs moments dans leur jardin, dont la grille les sépare et les unit tout à la fois aux rumeurs du monde extérieur. Ajoutons enfin que nulle allusion n'y est faite à l'éventuelle consommation de l'inceste (avant, ou après ces *Conversations sacrées*) : la réalisation charnelle de celui-ci n'est pas l'enjeu du livre, elle ne l'était d'ailleurs pas dans *Le voyage au paradis*, où l'«amour est dit» (comme le dirait Duras ...) à travers un réseau d'analogies et de paradoxes exprimant non plus la contradiction, mais la conciliation des contraires, et signifiant beaucoup plus que la seule union des corps ; nous choisirons pour exemple un unique passage, ouvrant cette ancienne ébauche dans laquelle les deux fragments du symbole, naguère «ni séparés, ni réunis», semblent, l'espace d'une extase, se rencontrer dans l'ineffable :

> Aber sie entdeckten bald (...) wenn sie nicht wollten, brauchten sie das Haus gar nicht zu verlassen. Eine breite Glastür führte von ihrem Zimmer auf einen kleinen Balkon zum Meer hinaus. Man konnte ungesehn im Türrahmen stehn, die Augen auf dieses niemals Antwortende gerichtet, die Arme schützend ineinander geschlungen. Blaue Kühle, in der die lebendige Wärme des Tags noch nach Mitternacht wie feiner Goldstaub lag, drang von der See. Die Körper, während die Seelen in ihnen hochaufgerichtet waren, fanden einander wie Tiere, die Wärme suchen. Und da gelang den Körpern das Wunder. A(nders) war mit einemmal in Ag(athe) oder sie in ihm.[10]

Si un sommet de l'amour est atteint en ces pages, l'extrême tension qui emporte alors Anders et Agathe ne les soustrait pas au piège de la répétition du même (contrairement à ce qui se passe dans les *Conversations sacrées* où glissent tels «Souffles d'un jour d'été», dans cette île enchantée que symbolise le jardin viennois d'Ulrich et Agathe) : c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Musil semble laisser de côté, en attente, jusqu'à sa mort, ces pages anciennes, en dépit de leur extraordinaire et peut-être indépassable beauté :

> Fürchterliche Gewalt der Wiederholung, fürchterliche Gottheit! Anziehung der Leere, die wie der Trichter eines Wirbels immer tiefer hineinzieht, dessen Wände ausweichen. Küsse mich, und ich beiße leicht und immer härter und immer wilder, immer trunkener, blutgieriger, auf den Schrei um Schonung lauschender in deine

> Lippen, die Schlucht des Schmerzes hinabkletternd, bis wir zum Schluß in der senkrechten Wand hängen und uns vor uns selbst fürchten. Da kommen die tiefen Stöße des Atems zu Hilfe, der den Körper zu verlassen droht, der Glanz im Auge bricht, der Blick rollt nach den Seiten, der Gesichtsausdruck des Sterbens beginnt. (...) Aber am Schluß weiß man doch: war es doch nur tiefer Sündenfall in eine Welt, in der es auf hundert Stufen der Wiederholung schwebend abwärts geht. Ag(athe)[11] stöhnte: Du wirst mich verlassen! – Nein! Süße! Verschworene! – Ag(athe)[12] suchte Worte der Begeisterung usw. Nein – wehrte Ag(athe)[13] leise ab – Ich vermag nichts mehr dabei zu fühlen .. ! – Da es nun ausgesprochen war, wurde Ag(athe)[14] kalt und gab die Mühe auf.[15]

Ces préliminaires indispensables rendent désormais possible une analyse plus précise du texte durassien, dont on précisera la teneur et la forme, en regard des sources musiliennes. Nous rappellerons cependant, en manière de transition, la double «motivation» qui anime Marguerite Duras lorsqu'elle écrit *Agatha* : elle est séduite par le texte de *L'homme sans qualités* dans son ensemble, comme immense «tentative du tout, du tout du monde» ainsi qu'elle l'écrit dans l'article de la *Quinzaine littéraire* cité par nous plus haut, c'est-à-dire comme paradigme des «lectures illimitées» évoquées dans *Agatha* ;[16] mais elle est plus intimement encore fascinée par le motif de l'inceste qui se trouve au cœur de l'œuvre de Musil comme il se trouve au cœur de son œuvre à elle, c'est-à-dire, pour paraphraser Proust, de sa vraie vie, enfin découverte et éclaircie. Cette expérience de «lecture personnelle» (au sens où l'entend Agatha dans ce même passage) est sans doute la plus essentielle, et touche aux sources de l'écriture : Marguerite Duras, on le sait, a été très profondément marquée par la mort de son «petit frère», en 1942, à Saïgon. «Paulo» était en fait l'aîné de deux ans de Marguerite Donnadieu. En 1944, Marguerite Duras publie son second roman, celui qui véritablement ouvre sa carrière littéraire, *La vie tranquille*, à propos duquel elle déclare : «C'est un livre fait d'une traite, dans la logique banale et très sombre d'un meurtre. Dans ce livre-là on peut aller plus loin que le livre lui-même, que le meurtre du livre. On va on ne sait pas où, vers l'adoration de la sœur sans doute, l'histoire d'amour de la sœur et du frère, encore, oui, celle pour

l'éternité d'un amour éblouissant, inconsidéré, puni.»[17] Un amour que le texte dit, par la voix de Françou, la narratrice, la sœur, mais qui n'a jamais été dit : comme pour Agatha et son frère, près de trente ans plus tard, l'inaccomplissement du désir contenu dans cet «amour inaltérable»[18] est la condition même de sa douloureuse perfection. Dans *La vie tranquille,* le suicide du frère consacre ce nécessaire renoncement, et c'est pourquoi Françou, dans les dernières pages du livre, ne peut plus parler que de cet amour, ou plutôt peut ne plus parler que de cet amour à jamais indicible : «On n'a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait. Mais maintenant seulement j'aurais pu lui dire, maintenant qu'il est mort et que ça ne sert plus à rien de le pouvoir.»[19] Dans *Agatha,* c'est le choix du départ, de l'éloignement définitif, par Agatha, qui permet cette ultime rencontre, ce chant amébée de l'amour interdit. Les deux pôles de l'œuvre se rejoignent, par le biais de la référence à l'œuvre musilienne.

D'une œuvre à l'autre: échos du texte musilien dans le texte durassien

Echos, plus que «références», avons-nous dit : car celles-ci sont toutes de l'ordre de l'allusif, voire de l'implicite. Le titre (à la fois seuil et clé de l'œuvre), reprend le nom de l'héroïne musilienne avec une très légère variante (le «a» final). Il met en outre l'accent sur la figure féminine, sur la femme sans qualités, alors que dans le texte musilien c'est Ulrich qui, jusqu'à l'arrivée d'Agathe, domine le récit. Duras laisse totalement de côté l'ensemble des deux premières parties, et met l'accent sur la figure de la sœur, point d'origine, de fuite, et de non retour du texte musilien (la troisième partie de l'œuvre, *Vers le règne millénaire ou les criminels*, étant demeurée inachevée). On peut percevoir une allusion au titre de la troisième partie de l'œuvre de Musil à la p. 34 d'*Agatha*, où pour la première fois la nature de cet «amour» est évoquée, provoquant par l'énoncé même de cette qualification, «amour criminel», l'expression irrépressible du désir : la parole est

alors rendue au tutoiement, comme en ces passages des tragédies classiques où le vouvoiement distancié cède la place au «Tu» (de l'amour comme de la haine), c'est-à-dire à l'expression hyperbolique des affects. Par ailleurs, comme on l'apprendra à la fin du premier tiers du texte, le nom d'Agatha est aussi celui de cette «villa atlantique», villa d'enfance et de vacances, naguère, mais désormais vacante, au sens le plus profond du terme, espace à la fois vide et plein (de pensées, de souvenirs, de possibles), où se dit l'adieu du frère et de la sœur :[20] «LUI : Ils dorment. C'est l'heure de la sieste. C'est l'été. C'est ici. C'est en cet endroit ici. / ELLE : La villa Agatha.» et encore : «LUI: (regard sur la villa) On l'a achetée l'année de ta naissance. Elle s'appelait Agatha, la villa Agatha. (temps) On t'a donné son nom.»[21]

Le nom du frère, en revanche, s'absente du texte, ou plus exactement s'y déplace et s'y transforme. L'interlocuteur masculin n'est jamais désigné par Agatha ni par les didascalies par un prénom particulier. Mais la jeune femme, évoquant, quelques pages avant la fin du texte, l'inconnu qu'elle va désormais rejoindre, confie à son frère le mensonge étrange, la fiction dont elle use avec cet «autre», absent du texte :

> ELLE : Je lui ai dit : ce n'est pas mon nom. Je lui ai dit m'appeler d'un autre prénom, de celui de Diotima. Vous savez, il ne sait rien de ma vie, il ne sait que mon mariage.
> LUI : Que lui dites-vous d'Agatha?
> ELLE : Que c'était le nom que me donnait un amant du nom de Ulrich Heimer. C'est un homme qui n'est pas sans avoir lu, mais pas jusque là, jusqu'à ces lectures-là.
> LUI *(reprend)* : Que vous diriez : illimitées?
> ELLE : On pourrait dire aussi personnelles.[22]

Ainsi Agatha semble-t-elle, par delà la séparation d'avec son frère, le rejoindre par ce jeu de références communes dont l'autre, le tiers absent, demeure exclu (car «il n'est pas sans avoir lu, mais pas jusque là, jusqu'à ces lectures-là».) Le prénom de substitution, «Diotima», confirme la filiation Platon – Musil – Duras, Diotime n'étant autre, dans *L'homme sans qualités,* qu'Hermelinda Tuzzi, qu'Ulrich a ainsi

baptisée par dérision. Par ailleurs, l'invention du nom de l'amant supposé, «Ulrich Heimer», concilie l'intertextualité (allusion à l'Ulrich musilien, dont le nom de famille n'est pas révélé par le narrateur), l'autoréférence allusive (on peut en effet songer aux noms étrangers donnés par Duras à certains de ses personnages, tels Lol Valérie Stein, Anna-Marie Stretter, Peter Morgan, Charles Rossett, Georges Crawn, etc.), et, enfin, l'expression d'une culture commune au couple fraternel, qui cependant ne nommera jamais ici explicitement sa «source»: l'auteur, non plus que le titre de l'œuvre, ni même son texte «littéral» ne seront jamais cités.

Le passage que nous venons d'évoquer précède immédiatement un commentaire à deux voix (où domine, là encore, celle d'Agatha), réactivant non seulement des souvenirs de lectures communes, liés à un moment particulier de leur existence – le séjour au Gabon, dans une demeure coloniale sise au bord d'un fleuve, pendant la saison chaude –, mais aussi les conversations auxquelles ces lectures donnaient lieu. Une identité poétique s'établit alors entre le cadre spatio-temporel de ces souvenirs, pour le couple durassien, et le cadre spatio-temporel des *Conversations sacrées* musiliennes, tandis que les mouvements mêmes du frère et de la sœur, notamment dans la version cinématographique, doivent rappeler ou tout au moins suggérer au spectateur l'immobilité édénique, entre veille et sommeil, d'Ulrich et Agathe en leur jardin, notamment dans le chapitre *Rayons de lune en plein jour*. On peut ici, pour plus de précision, placer l'hypotexte et l'intertexte en regard l'un de l'autre, en citant cette fois la traduction française, c'est-à-dire le texte auquel Marguerite Duras a eu accès :

> C'est pourquoi, après ces heures de passion, s'éployèrent des heures de conversation plus sereine, presque distraite même quelquefois, qui leur servaient à se protéger l'un de l'autre, bien qu'ils fussent parfaitement lucides. D'ordinaire, ils s'étendaient dans le jardin sur deux grandes chaises-longues qu'ils traînaient à la suite du soleil;[23]

> Dans la période qui suivit, ils se retirèrent de la vie mondaine et surprirent beaucoup leurs connaissances en disparaissant, sous prétexte de voyage. Le plus souvent, ils étaient clandestinement chez

eux, et quand ils sortaient, ils évitaient les lieux où ils risquaient de rencontrer des gens de leur milieu;[24]

Néanmoins, bien qu'Ulrich et Agathe ne fussent jamais las de parler ensemble, on ne peut décider s'il fallait inculper d'amour les liens qui les unissaient. Tous leurs propos, c'est exact, tournaient autour de l'amour, en tous lieux et quoi qu'il en fût. Mais on peut dire de l'amour comme des autres sentiments que son ardeur s'épanouit d'autant plus largement en paroles qu'il est plus éloigné des actes : ce qui, après leurs premières expériences obscures et violentes, poussait le frère et la sœur à s'engager dans ces conversations et leur semblait parfois un ensorcellement, c'était en premier lieu qu'ils ne savaient comment agir.[25]

ELLE : C'était dans le jardin de la maison coloniale, pendant ces deux années au Gabon je crois, lorsque notre père avait emmené sa femme et ses enfants. C'était le long de l'autre fleuve, pendant la sieste[26] (...) Rappelez-vous, on lit que c'est l'été en Europe, que les amants sont dans un parc, ils sont étendus, immobiles, loin l'un de l'autre de très près, ils sont enfermés dans ce parc clos de murs durant tout l'été, ils se cachent de toute la ville, on lit qu'ils sont ainsi étendus, immobiles, jusqu'à perdre la conscience de leur séparation, et que le moindre mouvement de l'un est un réveil intolérable pour l'autre. Que lorsqu'ils parlent ils ne parlent que de leur amour. (Temps) Rappelez-vous, dans cette chaleur face au fleuve, on lisait que c'était dans une lumière d'hiver que baignaient les amants pendant ce crépuscule lorsque la tentation était si forte qu'ils pleuraient sans le ressentir.[27]

Ainsi cette seule page rassemble-t-elle en un même mouvement ce qui se développe chez Musil jusqu'à l'inachèvement : assemblant des éléments empruntés à différents passages du texte-source, selon un procédé que Gérard Genette désigne sous le terme de «condensation»,[28] elle le résume moins qu'elle n'en traduit l'essence. De manière analogue, le souvenir qui suit immédiatement, à savoir le rappel des divergences d'interprétation entre le frère et la sœur quant au rapport de chacun des jumeaux-siamois avec la mort, recouvre exactement la teneur de l'une des conversations les plus douloureuses entre Ulrich et Agathe, concernant la nécessité ou la non nécessité du choix du suicide, c'est-à-dire, en un sens, de la voie héroïco-mythique

qu'Ulrich refuse d'emprunter, parce qu'il ne peut s'empêcher de demeurer à distance de ses actes et de leur valeur relative, alors qu'Agathe est à chaque instant tout entière dans ce qu'elle fait. Dans l'ébauche du *Voyage au Paradis*, la séparation est décidée par Ulrich. Dans plusieurs esquisses, Agathe tente de se suicider même si elle en est empêchée au dernier moment (par Lindner, par Ulrich) : l'accès au Règne Millénaire, c'est-à-dire l'avenir de l'amour sororal, est maintenu par Musil dans l'utopie, contre Agathe, qui ne peut à l'instar d'Ulrich accepter de se détacher de son rêve. Chez Duras, c'est, à l'inverse, la sœur qui prend la décision de la rupture, mais selon un nouveau renversement, cette rupture même devenant la condition de l'accès à l'absolu de l'amour : «LUI: Tu pars pour aimer toujours? ELLE : *(lent)* Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts.» (pp. 18-19) Pour les personnages durassiens, ce ressouvenir d'une discussion ancienne autour d'un «sujet» qui naguère leur permettait de parler d'eux-mêmes par delà la référence littéraire, est donc aussi une manière d'éclairer le présent et d'ouvrir un «devenir nouveau de l'histoire» (p. 35), fût-il suspendu dans l'indécidable des «lectures illimitées». Car on ne sait pas plus ce qu'il adviendra d'Ulrich et Agathe, dans *L'homme sans qualités,* que ce qu'il adviendra d'«elle» et de «lui», dans *Agatha,* qui se clôt sur ce rappel des possibles du texte-source :

> LUI : (...) Vous disiez : Agatha est celle qui aurait osé affronter la mort.
> ELLE : Vous, vous disiez qu'elle, Agatha, ne pouvait pas mourir, qu'elle, elle affrontait la mort sans danger de mourir.
> LUI : Je disais de même que lui était mortel.
> ELLE : Lui, oui.
> LUI : Qu'il pouvait mourir d'être privé d'elle, qu'il n'était pas à l'abri de ces accidents-là. (temps long) Notre mère écoutait.[29]

Le texte se clôt sur l'évocation de la mort de la mère, et des dernières paroles de celle-ci:

> ELLE : Elle a dit ce jour-là : Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne ! Elle a dit aussi : Un jour il faudra le lui

dire comme je te le dis maintenant, qu'il ne faut pas qu'il se sépare d'Agatha ! *Silence.* Elle a dit encore : Vous avez la chance de vivre un amour inaltérable et vous aurez un jour celle d'en mourir.[30]

On voit que la réécriture durassienne s'appuie bel et bien sur une profonde intelligence des possibles du texte musilien, qu'elle confie en quelque sorte à la mémoire et à la pensée de ses propres personnages, en un dialogue qui remonte aux sources du texte que nous sommes en train de lire, en même temps qu'il remonte aux sources de l'amour incestueux (c'est-à-dire d'un amour fraternel où entre une composante interdite, le désir, qui lui-même doit demeurer inaccompli pour que le texte et l'attitude des personnages puisse faire sens).

Ni séparés, ni réunis, ou : les points de fuite

Les «particularités différentielles» entre nos deux textes sont de deux ordres, formel et diégétique, que nous ne séparerons que pour la commodité de l'analyse.

La différence peut-être la plus immédiatement sensible tient à la transmodalisation opérée par Marguerite Duras : on passe en effet d'un récit d'une ampleur très considérable à un synopsis de 60 pages, extrêmement théâtral (il s'agit d'un huis-clos ; dans le film, les «échappées» sur les paysages excluent la présence des protagonistes, que nous ne voyons qu'à l'intérieur, dans la pièce dépouillée où ils se rencontrent pour la dernière fois), qui va «jouer» simultanément de ce que le texte musilien sépare : à savoir, d'une part les *Conversations sacrées* entre Agathe et Ulrich,[31] et, d'autre part, le récit du *Voyage au paradis*, noyau, voire point d'origine, de l'histoire des jumeaux siamois chez Musil : celui-ci devient dans *Agatha* voyage mémoriel et spirituel dans cet «avant» de la séparation que le dialogue évoque, mais dont, dans le même mouvement, il prend congé, de la même façon qu'Agatha a choisi de se séparer pour toujours de son frère, afin de demeurer à jamais au plus près de son amour pour lui : le moment où s'ouvre le texte coïncide en effet avec la dernière rencontre entre Agatha, qui a pris la décision de partir, et son frère, dans cette villa

Agatha où, environ quinze ans auparavant, sous le signe de l'interdit, a eu lieu pour eux la révélation de la nature particulière de leur amour :

> LUI : Vous aviez toujours parlé de ce voyage. Toujours. Vous avez toujours dit qu'un jour ou l'autre l'un de nous deux devrait partir. *Temps. Elle ne répond pas.*
> LUI : Vous disiez: «Un jour ou l'autre il le faudra.» Rappelez-vous.
> ELLE : Nous avons toujours parlé de partir, toujours il me semble, quand nous étions des enfants déjà. Il se trouve que je suis celle qui le fera.[32]

Cette première forme de stylisation, c'est-à-dire d'affirmation d'un style par rapport à un autre, se double d'une volonté de dépouillement dont l'extrême brièveté du texte est le signe le plus tangible. Pour Marguerite Duras, le texte doit «tenir» dans cette heure et demie de la représentation classique, à laquelle elle rend hommage dans le film du tournage, louant sa vertu idéale de persuasion sur le spectateur. Mais d'autres éléments caractéristiques de la variation durassienne doivent être signalés : tels le jeu des silences, des blancs (très loin de l'extrême densité, du flux continu de l'écriture musilienne), ou encore le choix d'une écriture, plus encore qu'allusive, élusive, c'est-à-dire analogue, en quelque sorte, au personnage même d'Agatha : ses réponses, pas plus que ses assertions, n'explicitent jamais rien, ne fixent rien, mais tout au contraire repoussent constamment les frontières de l'interprétation, ou encore de la rencontre du sens et des sens. Ainsi Agatha peut-t-elle déclarer à son frère : «Il devait s'agir de vous aimer toujours dans cette perspective de ne plus vous aimer, de faire tout pour ne plus vous aimer, pour vous oublier, pour vous remplacer, pour vous laisser, pour vous perdre (...)» (p. 18).

Dans *Agatha,* le frère et la sœur, comme chez Musil, ne parlent que de leur amour, mais comme on parle d'amour chez Duras. L'arrière-plan philosophique et la réflexion mystique, sur lesquels se fonde le discours sur l'amour dans *L'homme sans qualités,* ont ici totalement disparu. Le «contexte», le cadre de la relation, s'est lui aussi déplacé. Nous sommes toujours dans une demeure familiale, mais en France, au bord de l'Atlantique. La villa Agatha porte en elle le souvenir d'autres demeures au bord de l'eau, tels l'hôtel désert où avaient erré

clandestinement le frère et la sœur, sur la rive de la Loire, la longue maison grise sur «la berge du fleuve» (p. 25), ou encore la maison coloniale, au Gabon, «le long de l'autre fleuve» (p. 63). Cette demeure n'est ni celle du père (comme c'est le cas au début de la troisième partie de *L'homme sans qualités),* ni celle du frère (v. *L'homme sans qualités,* troisième partie, à partir du chapitre 24). Elle est, bien plutôt, liée à la mer et à la mère, laquelle a demandé à venir y mourir, huit mois avant le début du récit (p. 37), la mère qui, en revanche, demeure absente de *L'homme sans qualités.* La «géographie affective» est donc éminemment durassienne : le confirmerait, si besoin était, l'allusion à la Dordogne (c'est-à-dire au «Pays de Duras», celui où se déroule *La vie tranquille),* où ont été envoyés, un été, les jeunes frères et sœurs (nouvelle modification que nous pouvons souligner au passage, puisque Agathe et Ulrich sont en revanche, chez Musil, «seuls au monde»). Si Ulrich peut apparaître comme un «double imaginaire» de Robert Musil, tandis qu'Agathe, dans la perspective d'une critique «biographique», serait cette «soeur idéale» combinant les traits rêvés de la sœur que Musil n'a jamais eue, et ceux de la femme aimée, Martha, alors, sans doute, Agatha est-elle aussi pour Duras un double, et le frère d'Agatha, ce petit frère chéri et disparu pour lequel, à travers l'écriture et peut-être par elle seule, s'épanouit douloureusement l'ineffable amour.

Entre le texte-source et l'œuvre advenue par sa lecture, les liens, on le voit, sont à la fois serrés et lâches, comme si une inégale «tension» les maintenait ensemble, d'une page à l'autre. Une question, en ces dernières lignes, peut être hasardée : l'ignorance du texte-source peut-elle compromettre, voire interdire la lecture du texte durassien? Marguerite Duras aurait sans doute répondu par la négative à pareille interrogation. En effet, dès lors qu'elle entreprend d'écrire *Agatha,* tout se passe comme si la source de ce livre devait être sinon oubliée, du moins *dissimulée,* à l'instar de tels secrets d'enfants, de tels messages identitaires glissés sous les pierres d'un mur en construction ... Sans doute n'est-ce pas tout à fait un hasard si pas une seule fois durant le tournage du film, à Trouville, Marguerite Duras n'évoque le nom de Musil, non plus que son œuvre. Les personnages musiliens

l'ont définitivement rejointe, et le lecteur, comme le spectateur, ne peut qu'accepter cette métamorphose, car elle n'est autre que la condition *sine qua non* de la création véritable, laquelle se moque bien de devoir un jour faire l'objet d'une étude de sources, non plus que d'influence.[33]

Notes

[1] L'«initiatrice» à cette lecture aurait été Michèle Manceaux : dans L'*amie* (Paris, Albin Michel, 1997, pp.45-46), celle-ci écrit en effet, sans précision de date : «je lui conseille *L'homme sans qualités* qui devient pour elle une lecture «illimitée». Cette formule qui lui vient spontanément me frappe. Elle en sent la portée et la répète aussitôt plusieurs fois dans la soirée, puis en public et partout. Elle dit désormais : «J'aime bien Proust, mais j'aime mieux Musil.» Et Musil devient l'écrivain incomparable, l'auteur d'un livre «encore plus beau d'avoir été inachevé». Elle ne dévoile pas ce qui la bouleverse au plus profond. Elle le garde en secret pour l'écrire. Plus tard, en lisant *Agatha,* s'éclaire sa dévotion pour *L'homme sans qualités* L'amour entre Ulrich et Agatha (sic), entre le frère et la sœur, c'est le sien pour le petit Paul, c'est l'inceste plus ou moins consommé qui se profile dans *Le Barrage* et à travers son œuvre jusqu'à L'*Amant.* C'est ce dont elle ne parle jamais vraiment. Pudeur ou imagination, où aurait été d'ailleurs sa vérité? Pour un écrivain, il n'y a que son texte qui soit vrai.»

[2] *Agatha,* Paris, Minuit, 1981(texte d'où sont extraites toutes nos références), et *Agatha ou les lectures illimitées* (film, 1981, prod. Berthemont).

[3] *La quinzaine littéraire,* Paris, 31 janvier 1982, p. 15.

[4] V., justement, *L'été 80,* Paris, Minuit, 1980, pp. 34-35 : «Et tandis que je regarde voici que la plage me porte vers la lecture brûlante d'un livre passé. Cette lecture se referme, c'est une plaie douloureuse, encore, presque insupportable. (...) De nouveau, le livre, cette brûlure de la lecture du livre, je vois les pages et je vois aussi la chambre décrite, le printemps froid, les fenêtres ouvertes sur un parc, une avenue, les ombres glissantes du soir, bleues, qui pénètrent dans la chambre, et je vois qu'ils se regardent à perte de vue sans pouvoir défaire leurs yeux de leurs yeux, sans un geste alors qu'ils ne

se sont jamais touchés, sans un mot alors qu'ils ne se sont jamais dit qu'ils s'aimaient, je vois qu'ils sont enfermés dans cette maison de Vienne après la mort du père, depuis des mois, je vois qu'ils sont frère et sœur, que leur marche, leurs yeux sont pareils, leur corps, et qu'ils font attention dans la ville pour qu'on ne devine pas, et je vois que rien ne se passera jamais, rien, pour faire que cet amour puisse enfin mourir. Le livre n'est pas terminé. La fin n'a pas été écrite, elle n'a jamais été trouvée. Elle n'aurait jamais été trouvée. La fin mortelle du livre n'existait pas, n'existe pas. Le supplice est sans fin. La fin est à toutes les pages du livre. L'auteur est mort. Le livre est là tout à coup, dans un isolement effrayant, éternisé dans la brutalité de son arrêt. Puis il se referme.»

[5] Allusion au premier chapitre de la troisième partie, «La sœur oubliée».

[6] Allusion au chapitre 46, «Rayons de lune en plein jour».

[7] Allusion au «Voyage au paradis».

[8] *Op. cit.*, p. 16.

[9] *V. Gesammelte Werke,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1955, 11, p. 785.

[10] *Der Mann ohne Eigenschaften* (MOE), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978, II, p. 1656; *L'homme sans qualités* (HSQ), Paris, Seuil 1956, II, p. 834.

[11] Ergänzung d. Verf.

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] MOE, II, p. 1672 ; HSQ, II, p. 851.

[16] *Op. cit.*, p. 63.

[17] *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.

[18] *Ibid.*, p. 66: il s'agit des paroles de la mère, rapportées par Agatha.

[19] V. Duras. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, «Quarto», 1997, p. 123.

[20] On n'est donc pas à Trouville : le «lieu» d'*Agatha,* comme le répète Marguerite Duras dans le film du tournage, n'existe nulle part en dehors des mots et des images – dénués de toute intention référentielle – qui le dessinent.

[21] *Agatha,* pp. 21 et 36.

[22] *Ibid.*, pp. 22-23.

[23] *L'homme sans qualités*, chap. 46, II, pp. 473-474.

[24] *Ibid.*, J, II, p. 481.

[25] *Ibid.* Ebauche ou plus exactement variante pour le chapitre 5.

[26] Le premier fleuve est la Loire, au bord de laquelle se trouve la Villa Agatha.

[27] *Agatha*, pp. 63-64.

[28] V. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 279 sq.

[29] *Ibid.*, p. 65.
[30] *Ibid.*, p. 66.
[31] En particulier les chapitres 11, 12, 24, 25, 28, 45, 46, 47, de la troisième partie, ainsi qu'un certain nombre d'ébauches de chapitres travaillés par Musil jusqu'en 1942, en particulier les «Conversations sur l'amour» et «Souffles d'un jour d'été».
[32] *Agatha*, p. 8.
[33] Les spécialistes de l'œuvre de Marguerite Duras ne font pas systématiquement mention de cette source – qu'il est, certes, permis d'ignorer ; telle Yvonne Guers-Villatte, qui dans les quelques pages de son ouvrage *Continuité et discontinuité de l'œuvre durassienne* consacrées à *Agatha* (éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 212-221), se contente de reprendre la périphrase des «amants de l'Europe» sans chercher à l'expliciter davantage. Christiane Blot-Labarère en revanche (*Marguerite Duras,* Seuil, «Les Contemporains», 1992) rétablit, et même élargit, la filiation, et insiste, interviews à l'appui, sur le rôle de ce «lien absolu» entre le frère et la sœur dans l'imaginaire durassien, lien qui fait avec *Agatha* une «apparition éclatante», et où le thème de l'inceste autorise M. Duras à «se prévaloir d'une double descendance : celle, étrangère, qui rassemble Schiller, Goethe, Byron ou Musil, celle, française, de Chateaubriand et Lucile, de Balzac et Laure, de Stendhal et Pauline, de Maurice de Guérin et Eugénie (...)» (*op. cit.*, pp. 181-183).