

« Écrire, [...] c'est se taire » : du silence durassien

Anna Ledwina¹

Recibido: 01 de marzo de 2017 / Aceptado: 18 de mayo de 2017

Résumé. La pratique scripturale de Marguerite Duras, marquée par l'obsession de l'innommable, démontre comment l'auteur se servant du silence, lié à la condition féminine, justifie ses fantasmes, en s'opposant en même temps à la tradition dominante. Suivant la dialectique durassienne, le silence, se manifestant sous des aspects divers, se révèle être un besoin intime, une nécessité singulière pour exprimer des émotions ineffables. Cette notion met en relief l'évolution de l'écriture itinéraire de raréfaction véhiculant un thème universel du désir qui s'associe à la faillite du langage logique et rationnel. Le silence, chargé de signification, apparaît comme une manière inédite de communiquer l'absence, la perte, le vide, entendus au sens large du terme. Grâce au silence, hautement innovant, source de possibilités créatrices, la romancière semble atteindre l'indicible, essentiel afin de présenter sa vision du monde.

Mots clés : Duras; silence; innommable; vide; perte; absence; femme.

[es] «Escribir ... es callarse »: en torno al silencio durassiano

Resumen. La práctica escritural de Marguerite Duras, marcada por la obsesión de lo innumerable, demuestra cómo la autora, sirviéndose del silencio, ligado a la condición femenina, justifica sus fantasías y se opone al mismo tiempo a la tradición dominante. Según la dialéctica durasiana, el silencio, que se manifiesta bajo diversos aspectos, se revela como apremio íntimo, una necesidad singular para expresar emociones inefables. Esta noción pone de relieve la evolución de la escritura itineraria de rarefacción al vehicular un tema universal del deseo que se asocia a la quiebra del lenguaje lógico y racional. El silencio, cargado de significado, aparece como un modo inédito de comunicar la ausencia, la pérdida, el vacío, entendidos en el sentido amplio del término. Gracias al silencio, altamente innovador, fuente de posibilidades creadoras, la novelista parece alcanzar lo indecible, esencial para presentar su visión del mundo.

Palabras clave: Duras; silencio; innumerable; vacío; pérdida; ausencia; mujer.

[en] 'To write is [...] to remain silent': Silence in the Work of Marguerite Duras

Abstract. The work of Marguerite Duras, marked by an obsession with 'the unnameable', describes the author haunted by her own phantasms, which she justifies by linking the motif of silence to the female condition, defying in the process the dominant literary tradition. From the viewpoint of the author, silence, presented in various guises, emerges as an intimate need, a singular necessity that can express unnamed emotions. This concept emphasizes the evolution of Duras's minimalist writing, which depicts desire as an eternal theme identified with the rejection of logical and rational language. Meaningful silence is a way of discussing absence, loss, and emptiness. By means of such an original

¹ Université d'Opole, Pologne
aledwina@wp.pl

treatment of silence (perceived thus as a source of creative possibilities) the author is enabled to express the ineffable—a vital element to her own vision of reality.

Key words: Duras; silence; unnameable; emptiness; loss; absence; woman.

Cómo citar: Ledwina, A. (2017). «“Écrire, [...] c’est se taire” : du silence durassien ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 32, Núm. 2 : 197-210

Le silence occupe une place primordiale dans l’œuvre Marguerite Duras : « Ce qui se passe c’est justement le silence, ce long travail pour toute ma vie » (Duras, 1984a : 27), déclare l’auteure dans *L’Amant*. Ce concept permet d’analyser la parole spontanée et subversive qui s’inscrit à la fois dans l’esthétique du roman moderne, cherchant à déstabiliser la rhétorique classique, et dans le courant de la pensée postmoderne. Envisagé sous cet angle, il se laisse appréhender aussi bien comme un refus de la norme lexicale que comme un refus du savoir et des certitudes, comme un trait de style, bref, comme une stratégie d’ouverture et d’indépendance. En réalité, cette approche du silence, d’un monde déverbalisé est perceptible dans plusieurs textes, se trouvant au centre des intérêts des théoriciens et des écrivains du XX^e siècle, tels que Maurice Blanchot, Edmond Jabès, Umberto Eco, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas et Philippe Sollers (cf. De la Motte, 2004 ; Killeen, 2004 ; Mura-Brunel, 2004). Le silence peut être considéré en tant que clé d’interprétation de l’œuvre, dans son ensemble, où il « [...] représente l’impossible achèvement en ce que [la littérature] est à la fois son antidote et son porte-parole » (Boué, 2009 : 10). C’est pourquoi cette question mérite d’être examinée de plus près. L’auteure développe constamment une « écriture du silence » (Borgomano, 1984 : 61), en affirmant : « Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu’elle a les mains vides, la tête vide, et qu’elle ne connaît de cette aventure du livre que l’écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine [...] » (Duras, 1993 : 20).

Il serait donc pertinent de montrer, dans une perspective interdisciplinaire, le grand rôle du silence et les formes différentes qu’elle revêt dans le discours durassien, qui se traduit par la liberté de l’expression. Afin d’atteindre notre objectif, nous chercherons à prouver que l’écriture du non-écrit échappe au code des belles lettres, en dévoilant toutes sortes d’excès, véhiculés par des ellipses, des blancs, des creux, des syntagmes minimaux, des mots uniques. Pour cette raison, la critique parle d’« [...] un art [durassien] d’écrire autrement » (Michelucci, 2003 : 97) qui refuse « la rhétorique apprêtée de la littérature » (Kristeva, 1987 : 233), en traduisant un style de vivre, de percevoir le monde, mais aussi de le créer (cf. Slama, 1984 : 185-192). Ces trois modalités d’existence constituent, d’après Paul Otchakovsky-Laurens, l’univers à la Duras : « – Je crois que cela (la fascination que Duras exerce parfois) tenait à sa forme d’esprit. [...] une vision des choses qui passait par le langage et qui était intensément présente dans sa manière d’être » (Otchakovsky-Laurens, 2006 : 174).

La romancière parlant de son œuvre, lors d’un entretien, a mis en relief l’importance du silence : « J’écris des livres dans une place difficile, c’est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c’est quelque chose comme ça » (Duras, 2003). La critique a plusieurs fois analysé les modalités du silence de l’écriture durassienne, en se focalisant sur les romans emblématiques, tels que *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *L’Amour*. Cependant, il convient de noter que le silence s’est imposé progressivement dans la création durassienne, il apparaît comme une lente conquête sur la

parole, sur le langage (cf. Pinthon, 2009 : 77-87). Notre étude tentera donc de mettre en évidence, à l'exemple des ouvrages choisis, une écriture originale qui véhicule la difficulté à dire.

Le recours au silence, qui est une des caractéristiques des femmes de lettres, correspond à la sensibilité, surtout quand il est choisi comme principe de composition interne. Il sert à exprimer la féminité et la passion, car, citant la formule célèbre de Ludwig Wittgenstein, « [s]ur ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (2001 : 112). L'écriture apparaît comme un jeu du non-dit et du fragmentaire, qui privilégie le silence au détriment du mot. Le silence et l'irrationnel constituent l'apanage inhérent à la condition féminine, permettant d'échapper à la convention de s'exprimer, en creusant le langage de l'indicible. Ainsi la création consiste-t-elle à interroger les limites du langage, l'indéfinissable.

Dans les écrits durassiens, le silence marque un tournant en tant que lieu d'une rencontre avec l'impossibilité et l'altérité (cf. Claude, 1963 : 68). Il est souvent préféré au mensonge des mots car contre lequel « il s'agit de riposter. C'est-à-dire ne plus exprimer, dissoudre sourdement et lentement le sens des mots, leur céder l'initiative. Refuser le langage bavard, élocutoire » (Vircondelet, 1972 : 121). En fait, la femme de lettres ne voit pas dans le langage un moyen d'expression susceptible de rendre compte de la réalité, ni de la complexité de la condition humaine. Cette capacité est attribuée au silence qui résulte de la privation de la parole de la femme : « Vous mettez la main sur sa bouche pour qu'elle se taise. » (Duras, 1982 : 37), dit la protagoniste de *La Maladie de la mort*. Il serait possible de faire une étude du silence dans l'œuvre de l'auteure de *L'Amant*. Juste au début de ce roman, le lecteur trouve la phrase suivante : « Je pense [avoue la jeune fille] souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence [...] » (Duras, 1984a : 7). La parole des personnages durassiens se distingue par le silence qui dévoile la crise de l'être humain hésitant entre l'espoir et le désespoir face à la réalité. Ce qui indique qu'il n'y a pas de réponse de la part de l'autre, qu'il ne reste qu'une douleur insoutenable. Dans la création de Duras, la faculté de rendre le silence, qui « [...] est devenu langage » (Duras, 1966 : 133), vient de son statut de femme. Cette situation résulte du fait que « [...] depuis des millénaires, le silence c'est les femmes » (Duras, 1987b : 103). En plus, selon l'avis de la romancière, « [...] il n'y a qu'une femme qui peut faire entendre le silence » (Duras, 1974 : 49). Car « [i]l y a un rapport intime et naturel qui depuis toujours lie la femme au silence et donc à la connaissance et à l'écoute de soi. Cela conduit son écriture à cette authenticité qui fait défaut à l'écriture masculine [...] » (Duras, citée par Pallotta della Torre, 2013 : 83).

Duras parvient, paradoxalement, à créer un langage du silence où l'imagination s'engouffre. Sa pratique scripturale atteint la plénitude lorsqu'elle exprime le silence (cf. Roy, 1984 : 66-67 ; Brisson, 1984). Territoire du manque, l'écriture, partant d'une absence et d'une carence à dire ou à voir ce que l'œuvre ne cesse de montrer, aboutit cependant à l'universel. Celui-ci permet à l'auteure de revenir « au rien, au tout, à l'irrémissible silence du monde, à la fureur secrète de ses bruits, à ce mystère impénétrable » (Vircondelet, 1994 : 355). Ainsi la quête durassienne de l'absence rend-elle possible la recherche de l'expression de la totalité. Cette réflexion amène à considérer que Duras, consciente que « [l']attraction par le vide est au fond de la séduction, jamais l'accumulation des signes, ni les messages du désir, mais la complicité ésotérique dans l'absorption des signes » (Baudrillard, 1979 : 109), tente de se débarrasser du

langage afin d'arriver au silence. Son œuvre s'inscrit dans l'esthétique de l'absence qui présente une image d'une époque soumise aux transformations profondes des valeurs sociales et morales, s'expliquant par le renversement de la raison et par le malaise de la langue. Cet état de choses fait que l'auteure postule l'existence d'une écriture libre, « une écriture du non-écrit [...], brève, sans grammaire, [...] [celle] de mots seuls » (Duras, 1993 : 71), manifestant sa prédilection pour le silence, susceptible de dépeindre la solitude, la souffrance, la perte. La lecture des textes durassiens suggère que la femme de lettres s'attache à convaincre que le manque reste lié, paradoxalement, au dire. On a l'impression que l'écriture, entendue en tant qu'inscription du sens, ne peut jamais être atteinte, qu'elle se tait à travers la figuration. Duras le traduit en ces termes : « C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit » (Duras, 1993 : 28). Ses « contradictions » résident dans la rhétorique où le dépouillement et la négativité ont une influence de premier ordre. Des voix narratrices qui naissent du silence brouillent le dehors et le dedans, à la fois impersonnelles et personnelles, lointaines et très proches, absentes et présentes. De cette façon, l'écriture indique son envers, où tout semble fonctionner à rebours : « Écrire ce n'est pas raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence » (Duras, 1987b : 35).

Dans l'écriture durassienne, le silence montre l'insuffisance de la langue. La femme de lettres y a recours justement quand les mots ne parviennent pas à décrire l'abondance de sentiments. On assiste alors à l'« incapacité de verbalisation ou l'inutilité de celle-ci » (Van den Heuvel, 1985 : 59). En ce sens, Pierre Van den Heuvel souligne que les formes extrêmes de la parole, y compris le silence, « peuvent être vu[e]s, paradoxalement, soit comme l'avènement de la parole parfaite et l'aboutissement à la connaissance totale, soit comme le recours tragique au domaine du non-dire et du non-savoir » (*Ibid.*, 60). Or, le silence constitue un moyen d'expression et désigne une impossibilité d'énonciation. *Emily L.* en offre un exemple très intéressant :

– Alors, comme ça, vous voyagez tout le temps.
 Ç'avait été un moment très pénible pour nous tous.
 Un silence se fait entre le Captain et la jeune femme (Duras, 1987a : 37).

La fille de la patronne du bar interroge le Captain à propos de ses voyages et le silence qui suit ses propos trahit l'indicible, concernant les voyages du couple, que le lecteur doit interpréter. Ainsi permet-il au lecteur de comprendre leur véritable nature et de saisir leur apport dans l'histoire du couple.

En général, le silence se rapporte à l'absence de la communication, ce dont témoigne l'extrait de *L'Amour* :

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu :
 Ni le prisonnier fou qui marche toujours le long de la mer, ni la femme aux yeux fermés, ni l'homme assis. Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute (Duras, 1971 : 11-12).

Duras présente donc l'écriture qui dévoile l'insuffisance de la langue, autrement dit, l'incapacité des mots, de l'écrit à exprimer des émotions, mais aussi le sens.

Marquée par ce que Julia Kristeva appelle un « vertige de l'innommable » (Kristeva, 1987 : 103), la femme de lettres renouvelle à sa manière la thématique du silence. Créatrice par la forme, Duras fait de celui-ci un outil métaphorique :

L'écroulement silencieux du monde aurait commencé ce jour-là [...] un point de non-retour aurait été atteint dans le premier silence de la terre. [...] Et puis un jour, il n'y aura rien à écrire, rien à lire, il n'y aura plus que l'intraduisible de la vie de ce mort si jeune, jeune à hurler (Duras, 1993 : 100).

La création trouve donc son origine dans le silence et continue dans les cris, dans les pleurs. Duras l'explique de la façon suivante : « Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas » (*Ibid.*, 97). Pour elle, l'auteur est, en quelque sorte, obligé de faire apparaître le silence. On retrouve cette idée chez Roland Barthes qui parle de la destruction, catégorie chère à Duras :

La littérature a pour matière la catégorie générale du langage ; pour se faire, non seulement elle doit tuer ce qui l'a engendrée, mais encore, pour ce meurtre, elle n'a à sa disposition d'autre instrument que ce même langage qu'elle doit détruire (Barthes, 1984 : 279).

Ce que Duras cherche à traduire dans ses textes ne se raconte pas. L'objectif visé est l'existence du vide, le mutisme des protagonistes. C'est par le biais du silence et du non-dit que Duras arrive, paradoxalement, à s'exprimer. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, bien que la syntaxe ne soit pas complètement bousculée et que les personnages soient encore des individus qui disent « je », le style durassien s'avère inimitable. La nature hésitante de la femme est décrite, entre autres, par l'utilisation fréquente du verbe « dire » : « – Peut-être qu'on pourra changer d'auto, dit doucement Suzanne » (Duras, 1950 : 230) ; « – Je ne veux pas, dit faiblement Suzanne » (*Ibid.*, 191).

Le personnage, qui d'habitude se tait, reste défini par le manque, exprimé par les répétitions « rien » ou « jamais » : « Elle lui dit qu'elle ne fume pas [...]. Elle ne dit rien d'autre [...] » (Duras, 1984a : 33). De cette façon, cette pratique est désignée comme une « écriture de ressassement » (Borgomano, 2002 : 334), de raréfaction. Le « récit de paroles », suivant la définition genettienne du terme, « reprodui[san]t du verbal au moyen de mots » (Genette, 1972 : 186), place les propos des personnages dans un contexte extraverbal concret, en donnant à la romancière l'occasion d'y introduire des sens symboliques et de s'en servir en tant que mode pour caractériser les personnages. Ce qui autorise à citer Oswald Ducrot d'après qui le silence dépend des cultures, des milieux sociaux ou des circonstances :

[...] il y a des thèmes entiers qui sont frappés d'interdit et protégés par une sorte de loi du silence (il y a des formes d'activité, de sentiments, des événements, dont on ne parle pas). Bien plus, il y a, pour chaque locuteur, dans chaque situation particulière, différents types d'informations qu'il n'a pas le droit de donner [...] (Ducrot, 1972 : 5-6).

Dans l'optique durassienne, la problématique du silence résulte également du savoir-vivre. Pour cela, la maîtresse de maison doit veiller à ne pas laisser le silence

se manifester pendant la conversation. Cette dimension du silence reste évoquée dans *Le Ravissement* : « Le dîner est relativement silencieux. Lol ne fait aucun effort pour qu'il le soit moins, peut-être ne le remarque-t-elle pas » (Duras, 1964 : 141). Le roman met en relief le silence qui apparaît au centre d'une interaction sociale lorsque sont touchés des thèmes généraux :

La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit parce que Tatiana épiait Lol, [...]. Pierre Beugner parla à Lol de S. Thala, des changements qui s'y étaient produits depuis la jeunesse des deux femmes [...]. Puis de nouveau le silence s'installa. On parla de U. Bridge, on parla (*Ibid.*, 77).

Aussi *Moderato cantabile* présente-t-il l'héroïne qui, vouée au silence par l'autorité masculine, incarne l'impossibilité de dire :

– Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle. Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois.
 – À qui le dites-vous, dit-elle. [...]
 – Ça recommence, dit tout bas Anne Desbaresdes. [...]
 – C'est un enfant difficile, osa dire Anne Desbaresdes, non sans une certaine timidité. [...] (Duras, 1958 : 7-9).

Le silence conversationnel est associé à une absence de paroles, mais ne signifie pas celle de communication. Il existe également le silence psychologique qui fait partie du tempérament de l'être humain. Ce silence correspond au pouvoir, à la résistance, voire au sexe. C'est pourquoi les femmes durassiennes savent se taire. Pourtant, elles osent parler. L'auteure traduit ainsi ce paradoxe :

M. D. : [...] Il faut distinguer entre des dialogues bavards et des dialogues silencieux. Je crois que mes dialogues sont silencieux, [...] Par exemple dans *India Song*, vous avez une masse énorme de conversations, à la réception de l'Ambassade de France à Calcutta. Ces dialogues sont enfouis, plus ou moins, il y a des phrases qu'on entend à moitié, d'autres qu'on entend à peine, qu'on devine. C'est du silence. C'est ce que j'appelle le silence, c'est-à-dire des textes enchevêtrés, mêlangés, qui ne vont dans aucune direction donnée, qui créent un instant que je dirais *absolu* de cinéma (Lamy, Roy, 1981 : 46).

L'écriture durassienne, tout en déniaut aux personnages féminins le droit d'accéder à la parole, montre l'exclusion de l'ordre symbolique du langage qui frappe la femme. Cela semble d'autant plus révélateur que la femme doit s'exiler du silence « [...] comme d'une terre ingrate qui lui a valu l'injustice et le malheur » (Herrmann, 1974 : 45). Lol constitue un cas emblématique d'un tel comportement :

Puis Lol cessa de se plaindre de quoi que ce soit. Elle cessa même petit à petit de parler. Sa colère vieillit, se découragea. Elle ne parla que pour dire qu'il lui était impossible d'exprimer combien c'était ennuyeux et long, long d'être Lol V. Stein. On lui demandait de faire un effort. Elle ne comprenait pas pourquoi, disait-elle. Sa difficulté devant la recherche d'un seul mot paraissait insurmontable (Duras, 1964 : 24).

Duras suggère que le silence féminin est une difficulté psychologique à parler, due à l'état émotionnel du locuteur, une impossibilité à trouver un langage personnel afin de s'exprimer. La femme se voit donc obligée d'emprunter, sous forme de clichés, le langage des autres, auquel elle ne peut s'identifier. Cette attitude est en fait renforcée par des procédés d'écriture : l'inachèvement des répliques et des informations tronquées. Ceux-ci, utilisés dans de nombreux romans, trouvent leur apogée dans la scène de *Moderato cantabile* où Duras décrit un dîner mondain auquel Anne assiste :

« –Annen'apasentendu.Ellepose sa fourchette, regarde alentour, [...]. On répète. [...] – Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli » (Duras, 1958 : 101). La raison de cette espèce d'aphasie féminine est expliquée dans *Le Ravissement* par le biais du commentaire de Jacques Hold qui traduit la déficience du langage, en y insérant de nombreuses pauses, de silences, de trous, propre à la femme :

J'aime à croire, [...] que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'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 (Duras, 1964 : 48-49).

Le silence durassien se traduit par toute une série de procédés graphiques (blancs, points de suspension, tirets, négation de verbes, pauvreté du vocabulaire), analysés profondément par Madeleine Borgomano :

Le silence pénètre l'écriture de toutes parts : il saute déjà aux yeux du lecteur, marqué par l'utilisation graphique des blancs, beaucoup plus envahissants qu'ils ne le sont généralement dans les textes en prose. [...] La ponctuation, autre marque visuelle des silences, des arrêts du discours abonde : des points séparent des phrases un peu longues. Des tirets s'intercalent, arrêtent les paroles, de toute leur longueur, et le dialogue est sans cesse interrompu de points de suspension : brisure, attente, silence. Le vocabulaire lui-même participe au silence général : les mots choisis sont d'une telle transparence, d'une banalité si grande qu'ils troublent à peine le vide (Borgomano, 1984 : 61-63).

Ce silence dit à la fois la douleur du souvenir et la difficulté de la communication. Il sert à exhiber l'émotion et le trouble, que les mots n'aboutissent pas à rendre. Aux divers troubles émotifs appartiennent la révélation du désir et l'émoi sexuel, exprimés de façon convaincante par le silence : « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal. Ils ne s'étaient pas parlé » (Duras, 1964 : 19). Le silence est apte à représenter des paroles souvent balbutiantes des personnages qui cachent leurs sentiments d'angoisse. Celui de l'échange dialogique dans *Moderato cantabile* est chargé de significations et dévoile l'insuffisance des mots à transmettre la passion (cf. Timenova Valtcheva, 2009 : 97-110). Le silence, véhiculé à travers des élans suspendus de la narration, suggère justement ce qu'Anne Desbaresdes n'arrive pas à dire, à savoir le désir lié à la mort : « C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle. – [...] Le cri a dû s'arrêter au

moment où elle a cessé de le voir, dit Chauvin » (Duras, 1958 : 30). Le couple du roman n'arrive pas à se parler : « Peut-être par de longs silences qui s'installaient entre [Anne et Chauvin], la nuit, un peu n'importe quand ensuite, et qu'ils étaient de moins en moins capables de surmonter par rien, [...] » (*Ibid.*, 56). C'est dans l'espace du langage qu'à l'intérieur du récit lui-même deux êtres cheminent l'un vers l'autre, se rencontrent et se révèlent. En opposition avec le discours dominant, dans lequel la parole doit décrire le monde, le langage chez Duras part de la faillite de ce dernier. Le rapport spécifique à la parole, qui se joue au niveau du dialogue, prouve le rejet des formes sociales de la conversation, qui débouche sur une mise en question de la communication rationnelle à travers le langage.

Le dialogue des deux personnages n'est fait que de suppositions, de malentendus, d'esquives. Les silences et les vides sont plus éloquents que ce qui est dit. Ainsi l'écriture de Duras restitue-t-elle des états fluctuants et extrêmes. Le discours elliptique des protagonistes désigne un naufrage des mots face à l'affect innommable. La banalité des propos échangés persuade que la romancière aspire à priver le récit de toute ornementation, pour atteindre le cœur de la surprise amoureuse, pour transmettre les évidences les moins dicibles (*cf.* Borgomano, 2002 : 333-338). L'émotion d'Anne s'exprime par le caractère fragmentaire des conversations. La phrase reste en suspens. Sur le plan rhétorique, la réticence est bien l'expression de ce chaos intérieur. C'est la transgression des normes psychiques.

Il est remarquable que le choix d'un mode d'expression d'un personnage durassien est souvent réduit au silence. On peut invoquer ici plusieurs exemples, qui soutiennent ce jugement, entre autres, celui du *Marin de Gibraltar* :

- Je n'ai pas très envie de parler, dit-elle, un peu suppliante.
- Alors, dis-je, invente ce que tu veux, mais il faut que tu me parles.
J'approchai deux chaises longues. Elle s'allongea à regret. J'allai lui chercher un whisky.
- Ça a duré six mois ?
- Ça ne se raconte pas, dit-elle.
- Tu as épousé le patron du yacht, tu es devenue riche, des années ont passé.
- Trois ans, dit-elle (Duras, 1952 : 217).

Il paraît que Duras tient davantage à forcer le silence qui entoure une histoire qu'à accéder à celle-ci. En ce sens, les encouragements de la narratrice trahissent l'existence d'un indicible en révélant l'effort du couple pour établir un dialogue. Au refus du langage traditionnel des personnages répond le refus des phrases toutes faites qui réduisent la réalité. On observe ainsi la déconstruction de l'écriture : « La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, [...] » – dit l'auteure (Duras, 1964 : 116). Le silence est l'état préformulé de l'innommable dans lequel l'être humain traduit l'informulable qui empêche la parole d'être pleinement possédée. Il se révèle, paradoxalement, un élément fondateur des relations interpersonnelles. Son sens s'avère ambigu : négatif lorsqu'il exprime la difficulté à parler des personnages, le manque de contact, de compréhension entre ceux-ci. En revanche, le silence a un aspect positif quand il s'agit d'un renoncement volontaire à la parole (*cf.* Skutta, 2009 : 133). Dans ce cas, il ne gêne pas, mais suscite l'intérêt : « Elle se tait. Il ne questionne pas. La phrase reste ouverte, elle n'en connaît pas la fin. Elle se fermera plus tard, elle le ressent, ne précipite rien, attend » (Duras, 1971 : 62).

Dans *L'Amant*, le silence est utilisé comme une arme contre l'autre, à savoir le Chinois. Il n'est pas seulement un réflexe moral, un sursaut des gens se sentant menacés dans leur dignité, mais aussi l'indice du mépris du colonisé dont « [l]a tentative [d'aborder le récit de ses exploits à Paris] sombre dans le silence » (Duras, 1984a : 51). Ce mépris déployé par le frère aîné se manifeste par la répétition de l'adverbe de négation « jamais » : « Nous prenons tous modèle sur le frère aîné face à cet amant. Moi [avoue la jeune fille] non plus, devant eux, je ne lui parle pas. En présence de ma famille, je dois ne jamais lui adresser la parole » (*Ibid.*, 95).

En outre, le silence devient un trait caractéristique des relations familiales : « Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun » (*Ibid.*, 69). À l'origine du silence se trouve la figure du frère aîné qui suscite la terreur. D'une autre nature s'avère le mutisme du petit frère qui « ne dit rien » (*Ibid.*, 98), symbolisant le manque. Aussi le silence se révèle-t-il crucial dans le cas de la protagoniste du roman, qui incarne l'incommunicabilité des expériences douloureuses ou honteuses comme statut matériel de la famille, sa rencontre avec la mendicante folle ou sa relation avec le Chinois. Il est significatif dans son rapport vis-à-vis de son amant : « Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. [...] Elle ne répond pas » (*Ibid.*, 43).

Ainsi les textes durassiens, y compris avant tout *L'Amant*, démontrent-ils parfaitement que « le moment essentiel de l'érotisme [c'est] le silence » (Bataille, 1957 : 266) qui exprime une force ravageante du désir, en s'opposant au discours dominant et au langage socialisé. Le langage comme une « contemplation silencieuse de l'existence » (*Ibid.*, 266-267) dévoile une vérité, selon laquelle la continuité s'affirme dans le silence, et c'est à partir de ce moment que la conscience disparaît. L'insistance sur le « rien » à dire conduit Duras à une blancheur du sens. Dès lors, le langage ne sert qu'à rendre compte des expériences qui se passent ailleurs. Tout d'abord, ce silence marque le consentement au contact, mais au fur et à mesure que leur liaison évolue, il annonce la vision de la séparation, sous l'influence de la pression des familles, hostiles à cet amour : « Je ne parle plus avec l'homme de Cholen, il ne parle plus avec moi, j'ai besoin d'entendre les questions de H.L. » (Duras, 1984a : 125). Aussi, dans *Le Marin*, les protagonistes passent-ils sous silence certains sujets tels que les différences qui les séparent : « On ne se dit rien. Nous n'avions plus rien à nous dire, ou plutôt nous ne pouvions plus rien nous dire, même bonjour » (Duras, 1952 : 323). La jeune fille « [...] pourrait répondre qu'elle n'aime pas [le Chinois]. [Mais] [e]lle ne dit rien » (Duras, 1984a : 37). Sachant dès le départ que la parole peut devenir gênante dans les rapports charnels, la protagoniste demande à son amant de se taire : « Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il parle [...] » (*Ibid.*, 38), et de s'occuper de sa jouissance.

L'effort ou la difficulté à mener à bout un discours plus long, plus élaboré, plus expressif est également une constante dans la prise de parole masculine. Le comportement du Chinois reflète cette poétique de l'absence :

Il ne lui parle presque plus. Peut-être croit-il qu'elle ne comprendrait plus ce qu'il lui dirait d'elle, de cet amour [...] dont il ne sait rien dire. Peut-être découvre-t-il qu'ils ne se sont jamais encore parlé, sauf lorsqu'ils s'appellent dans les cris de la chambre le soir (Duras, 1984a : 94). L'homme de Cholen lui crie de se taire [...] (*Ibid.*, 96).

Dans la scène finale, toujours intimidé, « [...] il n'avait plus su quoi lui dire » (*Ibid.*, 111). Le minimalisme stylistique associé à l'expérience des amants accentue le mutisme. Les pauses indiquent des réactions aux émotions fortes, véhiculées par un ton érotique. Il va de soi que

[l]e silence assure une signification importante dans les relations [...] en ce qui concerne la gestion du pouvoir et la domination sociale. Il peut avoir une connotation soit positive soit négative [...]. Il est utilisé pour montrer les émotions tellement fortes qu'elles ne peuvent pas être exprimées verbalement [...]. Plusieurs études mettent en évidence l'importance du rôle du contexte pour l'interprétation du silence (Hennel-Brzozowska, 2008 : 28-29).

Un Barrage nous offre le même aspect du silence. La mère exhibe son mutisme quand Suzanne lui montre le diamant, cadeau de M. Jo :

– Regarde, une bague. Vingt mille francs. Et il me l'a donnée.
La mère avait regardé, d'un peu loin. Et elle n'avait rien dit. [...] Puis, sans s'expliquer, elle était allée dans sa chambre [...] Il n'en avait plus été question jusqu'au dîner (Duras, 1950 : 133).

Son silence résulte aussi du comportement de Joseph qui a l'intention de quitter la plaine. Celui-ci se sert du silence pour dominer son interlocuteur (Jakubowska, 2009 : 92), à savoir pour intimider et humilier M. Jo qui affiche son silence contre les attaques de Joseph : « –Votre père c'est un con fini, comme dit Joseph, lui il le dit de vous. M. Jo ne répondit pas. Il alluma sa cigarette, il avait l'air d'attendre que ça se passe » (Duras, 1950 : 124).

Duras met en scène un être exclu de la parole, un personnage livré à l'errance, qui est refoulé dans le silence, sachant que « [l]e mot conversation est banni » (Duras, 1984a : 53), qu'« [...] on ne se parle pas [...] » (*Ibid.*, 53). Quand il y a des mots entre les partenaires, leur échange sert à attirer l'attention sur tout ce qui accompagne la parole. Au moment de faire connaissance avec le Chinois, la protagoniste « [...] ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle » (*Ibid.*, 33). L'écriture est pleine de redites, ce qui suggère l'impossibilité de communiquer. Une telle construction du dialogue évoque la vision du langage que prône Jean Baudrillard : « [...] nous avons besoin d'une fonction [...] spécifique de communication, justement parce qu'elle nous échappe [...] » (Baudrillard, 1979 : 225).

Le silence est perçu également comme la négation du bonheur familial, car il enferme dans l'incommunicabilité où sont ignorées les formes élémentaires de la sociabilité : « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler » (Duras, 1984a : 69). Le « silence génial » (*Ibid.*, 35) de la famille de Sadec fait que « [t]out reste muet, loin » (*Ibid.*, 53). De là, la forme paroxystique que prennent les relations : haine entre deux frères, idolâtrie de la mère pour son fils aîné, manque de respect envers la mère injuste. Ce silence recouvre également un amour non dit, inexprimable, des enfants pour une mère habituée à son rôle exemplaire de victime, en devenant le signe d'une communication intense entre les frères et les sœurs : « [La mère] avait interrogé Suzanne du regard. Sans doute aurait-elle voulu qu'elle lui dise quelque chose. Mais Suzanne, les yeux baissés, mangeait. Alors elle avait deviné leur complicité et s'était désespérée » (Duras, 1950 : 129).

Duras associe le silence à l'émotion, à l'insuffisance du langage, à l'union de l'amour et de la mort :

M. D. : Mais il n'y a plus que ça, la parole étant prise là, l'échange amoureux par la parole étant une mise au point constante pour arriver à ce silence-là. C'est-à-dire qu'il y a une équivalence entre mourir d'amour et se taire à ce point (Lamy, Roy, 1981 : 38).

Au centre de son écriture il y a l'indicible qui peut être interprété comme un interdit de dire. Il vient du tabou et reste souvent relié à la famille :

De tout cela nous ne disions rien à l'extérieur, nous avons appris à nous taire sur le principal de notre vie, la misère. Et puis sur tout le reste aussi. Les premiers confidents, le mot paraît démesuré, ce sont nos amants, nos rencontres en dehors des postes [...] (Duras, 1984a : 75-76).

Le silence revêt d'autres aspects. Il peut être le signe de la réprobation, comme celle de la patronne du café portuaire dans *Moderato*, ou de l'exclusion sociale qui caractérise le personnage subversif de *L'Amant*, qui s'est révolté contre son milieu, contre les usages et les interdits.

L'œuvre durassienne affronte une perte et met en relief l'absence. Jouant des silences, elle apparaît comme une mise en écho du texte avec le monde intérieur de chacun. L'écriture fait de la disparition son objet. Il résulte d'une telle vision que le manque entraîne une présence en creux. Le discours elliptique des personnages désigne un naufrage des mots face à l'indicible. La recherche du mot justifie l'écriture, conçue par Duras comme « sauvage » (Duras, 1993 : 38), et ancre l'innommable au centre du silence (cf. Ruart, 1984 : 18-19). La pratique de l'écriture, initiée avec *Moderato cantabile*, conduit la romancière, dans *L'Amant*, à un dénuement syntaxique et stylistique radical. Hélène Cixous met en relief ce dénuement :

Ce que Marguerite Duras invente, c'est ce que j'appellerai : l'art de la pauvreté. Petit à petit, il y a un tel travail d'abandon des richesses [...], au fur et à mesure qu'on avance dans son œuvre [...] [la romancière] dépouille de plus en plus, elle met de moins en moins de décor [...], d'objets, et alors c'est tellement pauvre qu'à la fin quelque chose s'inscrit, reste, et puis ramasse, rassemble tout ce qui ne veut pas mourir (Cixous, Foucault, 1975 : 9-10).

Cette écriture maigre se fait celle du désir. Elle révèle une volonté de capturer les creux. La parole sert à effacer l'individualité de l'auteure aussi bien qu'à accentuer la perte du « moi » du personnage romanesque. Les dialogues demeurent dépourvus d'émotion, le récit reste impartial. Un tel « langage de l'absent », pour utiliser le terme de Sigmund Freud (1971 : 39), s'applique aux récits où la suggestion l'emporte, et où les événements sont mentionnés indirectement. La connivence entre le corps et le langage dans les structures expressives répond aux exigences du signifiant. Duras cherche « un langage dont toute la force est [...] d'évoquer, en sa propre absence, l'absence de tout : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, [qui] vient du silence et [qui] retourne au silence » (Blanchot, 1973 : 38-39). Il semble donc que le silence soit le seul moyen d'exprimer la vérité. Il n'est guère

étonnant alors que l'auteure procède à la mise à mort du langage et poursuit une parole qui retourne au silence.

Les écrits de Duras puisent leur force et leur intensité dans le silence sur lequel ils reposent. Ses personnages ne disent pas tout, créant ainsi un arrière-plan pour la parole. La part essentielle liée au silence s'avère être la part absente du langage, où les intervalles entre les mots deviennent plus expressifs que les mots eux-mêmes. En cela consiste la force des héroïnes durassiennes. Le silence apparaît comme un trait inhérent à la condition féminine, un attribut des femmes : « S. L. : Cette énergie des femmes, elle aurait été préservée par leur marginalité même ? M. D. : Par leur silence, oui. Ce que j'appelle leur silence, leur marginalité » (Lamy, Roy, 1981 : 69). Il n'est pas un mutisme passif dans lequel les femmes étaient emmurées, mais celui que rend sensible tout effort de communiquer avec l'autre. On arrive par là au paradoxe selon lequel le langage contribue à creuser le silence au lieu de l'éliminer.

Pour Duras, écrire équivaut à opérer une transgression par le style, « comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, [...] le langage, ou l'écriture proprement dite » (Duras, 1977 : 90). C'est la tentative à laquelle l'on ne peut se soustraire : un parcours vers l'inconnu. La femme de lettres réussit à laisser émerger une parole pure, plus proche de la complexité d'une vie afin de faire ce qu'elle appelle « des livres ouverts », c'est-à-dire « des propositions, des structures dans lesquelles le lecteur "coule" son livre à lui [...], *en ne disant pas* » (Nyssen, 1967 : 44).

Finalement, il vaut la peine de nous pencher sur le silence de la romancière elle-même. Dans ces interviews, Duras parle du silence de la critique à son égard, en se traitant d'une victime de l'exclusion, comme certains de ses personnages. Lors de l'émission *Apostrophes* l'auteure avoue à Bernard Pivot : « Vous savez... je... pendant dix ans. Ça a duré dix ans le silence autour de moi » (Duras, 1984b). Duras fait, au cours des conférences qu'elle donne, une synthèse quasiment parfaite des formes littéraires du silence dans son œuvre. Ce dernier se rapporte également à l'écriture : « M. D. : [...]. L'écrit est beaucoup plus proche du silence que le faux écrit » (Lamy, Roy, 1981 : 58).

Ces différentes considérations laissent croire que par une grande attention portée au silence, Duras interroge les possibles de la langue et remet en question les principes même de la représentation. Son écriture désigne non seulement son dehors in-formulable, mais aussi ses mécanismes cachés. Ainsi confirme-t-elle l'avis d'Arnaud Rykner selon qui :

Défi au langage, le silence est peut-être l'horizon de toute création verbale, voire de toute création artistique. Parce qu'il va contre l'expansion du logos, il peut apparaître comme l'aboutissement ultime, la visée secrète de toute parole, de tout acte, qui refuserait sa récupération par l'ordre préétabli du langage et du monde (Rykner, 2000 : 49).

La romancière fascine par l'omniprésence du silence sans permettre de le rejoindre. En reflétant la pensée contemporaine, le discours durassien revalorise les glissements de la parole, la puissance du silence, en encourageant à un effort intellectuel : « Par la place qu'elle fait au silence en refusant de nommer, de raconter, de distraire, de meubler les blancs, Duras force le lecteur attentif à se réveiller, à écarter les explications habituelles ou du moins à les vérifier » (Alleins, 1958 : 100).

Références bibliographiques

- Alleins, M., (1958) « Un langage qui refuse la quiétude du savoir », in *Critique*, le 1^{er} juillet 1958, in : M. Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, « *Moderato cantabile* et la presse française », pp. 99-101.
- Barthes, R., (1984) *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- Bataille, G., (1957) *L'Érotisme*. Paris, Minuit.
- Baudrillard, J., (1979) *De la séduction*. Paris, Galilée.
- Blanchot, M., (1973) *L'Espace littéraire*. Paris Gallimard.
- Borgomano, M., (1984) « Une écriture féminine ? A propos de Marguerite Duras », in *Littérature*. Vol. 53, n° 1, pp. 59-68.
- Borgomano, M., (2002) « Marguerite Duras : écriture du silence ou vertige de l'indicible ? », in Mura-Brunel, A. & K. Cogart (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, L'Harmattan, pp. 333-338.
- Boué, R., (2009) *L'Éloquence du silence*. Paris, L'Harmattan.
- Brisson, D., (1984) « Duras, l'écrivain du silence », in *Dernières nouvelles d'Alsace*. 13 novembre.
- Cixous, H. & M. Foucault, (1975) « À propos de Marguerite Duras », in *Cahiers Renaud-Barrault*. N°89, pp. 9-10.
- Claude, D., (1963) « Marguerite Duras ou le silence au théâtre », in *Paris-Théâtre*. N°198, 29 août, p. 38.
- Ducrot, O., (1972) *Dire et ne pas Dire*. Paris, Hermann.
- Duras, M., (1950) *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris, Gallimard.
- , (1952) *Le Marin du Gibraltar*. Paris, Gallimard.
- , (1958) *Moderato cantabile*. Paris, Minuit.
- , (1964) *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris, Gallimard.
- , (1966) Entretien avec Jean Schuster du 15 décembre, in *Archibras*. N°2.
- , (1971) *L'Amour*. Paris, Gallimard.
- , (1974) *Les Parleuses*. Entretiens avec Xavière Gauthier. Paris, Gallimard.
- , (1977) *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte. Paris, Minuit.
- , (1982) *La Maladie de la mort*. Paris, Minuit.
- , (1984a) *L'Amant*. Paris, Minuit.
- , (1984b) *Apostrophes*. Entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2. 28 septembre.
- , (1987a) *Emily L*. Paris, Minuit.
- , (1987b) *La Vie matérielle*. Paris, P.O.L.
- , (1993) *Écrire*. Paris, Gallimard.
- , (2003) Entretien avec Michel Field. *Le Cercle de Minuit*. 14 octobre. France 2.
- Freud, S., (1971) *Malaise dans la civilisation*. Paris, PUF.
- Genette, G., (1972) *Figures III*. Paris, Seuil.
- Hennel-Brzozowska, A., (2008) « La communication non-verbale et paraverbale – perspective d'un psychologue », in *Synergies Pologne*. N°5, pp. 21-30.
- Herrmann, C., (1976) *Les Voleuses de langue*. Paris, Éditions de femmes.
- Jakubowska-Cichoń, J., (2009) « Du cri au silence : les voix des personnages dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* de Marguerite Duras », in E. Biardzka (dir.), *Les Mots pèlerins*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 85-97.
- Killeen, M.-Ch., (2004) *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

- Kristeva, J., (1987) *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, coll. Folio Essais.
- La Motte A. de, (2004) *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*. Berlin, LIT Verlag.
- Lamy, S. & A. Roy, (1981) *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Éditions Spirale.
- Michelucci, P., (2003) « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La Douleur* », in *Études françaises*. Vol. 39, n°2, pp. 95-107.
- Mura-Brunel, A., (2004) *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*. Amsterdam, Rodopi.
- Nyssen, H., (1967) « Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases », in *Synthèses*. N°254-255, pp. 42-50.
- Otchakovsky-Laurens, P., (2006) « La musique immédiate des choses », in *Europe*. N°1, pp. 169-174.
- Pallotta della Torre, L., (2013) *Marguerite Duras. La passion suspendue*. Paris, Seuil.
- Pinthon, M., (2009) « L'émergence du silence dans l'œuvre de Marguerite Duras », in *Écritures du silence*. N°5, pp. 77-87.
- Rouart, J.-M., (1984) « L'impératrice du silence », in *Le Quotidien de Paris*. N°1499, 18 septembre, pp. 18-19.
- Roy, C., (1984) « Duras toute entière à la langue attachée », in *Le Nouvel Observateur*. 31 août, pp. 66-67.
- Rykner, A., (2000) *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*. Paris, José Corti.
- Skutta, F., (2009) « Silence et absence chez Marguerite Duras », in *Revue d'Études Françaises*. N°14, pp. 129-135.
- Slama, B., (1984) « Le silence et la voix », in *Corps écrit*. N°12, pp. 185-192.
- Timenova Valtcheva, Z., (2009) « Les Silences du dialogue romanesque dans *Moderato cantabile* de Marguerite Duras », in *Verbum Analecta Neolatina*. Vol. 1, n°11, pp. 97-110.
- Van den Heuvel, P., (1985) *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris, José Corti.
- Vircondelet, A., (1972) *Marguerite Duras ou le temps de détruire*. Paris, Seghers.
- , (dir.) (1994) *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Paris, Écriture.
- Wittgenstein, L., (2001) *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard, coll. Tel.