FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras

Zlatka Nikolova Timenova-Valtcheva

2008

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Le silence littéraire et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras

Zlatka Nikolova Timenova-Valtcheva

Dissertação de Doutoramento em Letras,
na área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Francesa,
apresentada à Faculdade de Letras, da Universidade de Coimbra,
sob a orientação da Professora Doutora Cristina Robalo Cordeiro

2008

À mes parents,
qui m’ont offert la beauté de la langue française.

Remerciements

En tout premier lieu, mes remerciements les plus affectueux vont vers mon directeur de recherche, Mme Cristina Robalo Cordeiro, qui a guidé ce travail avec beaucoup de discrétion et de compétence professionnelle. Ses savoirs, sa confiance en moi et sa bonne volonté m'ont aidée durant toutes ces années à préserver mon intérêt passionnel pour la littérature et le silence.

Cette thèse est également le fruit d'une formation fondamentale en Philologie française, assurée par *l'Université de Sofia* où j'ai commencé mes recherches en littérature, linguistique et stylistique littéraire. En ce sens, je voudrais exprimer ici ma dette envers les professeurs Anguelina Terzieva, Hristo Todorov et Krassimir Mantchev, dont les paroles ne cessent de me guider à travers les silences de l'éternité.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les chercheurs qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury de thèse.

Mes remerciements les plus sincères vont vers tous mes collègues de l'*Université Lusophone de Lisbonne* qui n'ont jamais douté de l'aboutissement de mes travaux de recherches. Je tiens à remercier spécialement Rita Ciotta Neves, présidente du Département de Traduction, ainsi que Maria Raquel de Andrade, Francisco José Magalhães et Helen Domachowski. Mes étudiants m'ont également beaucoup encouragée et je leur suis reconnaissante.

Un immense merci à tous mes amis et particulièrement à Thérèse Balse qui a été ma lectrice la plus fidèle.

Il m'est impossible d'oublier que j'ai mené à bien cette recherche grâce à la patience et à la compréhension de mes fils, Svilen et Nikola, qui ont dû subir mes absences fréquentes et mes longs silences. Je les remercie donc vivement.

Je remercie chaleureusement mon mari, Stan, dont la disponibilité sans réserve et l'enthousiasme m'ont permis de retrouver le courage dans les moments les plus difficiles de la rédaction de ce travail.

…la blancheur des fleurs blanches à la pleine lune par temps clair...
…cette blancheur incompréhensible que je n'ai jamais oubliée...
M.D.

Résumé

L'objectif de notre étude est de discerner et d'analyser les formes du silence dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras. Bien que la critique littéraire désigne l'écriture de Duras comme une écriture du silence, une étude ciblée sur le silence dans ses romans fait toujours défaut.

La recherche étant centrée sur le silence en littérature, force est de penser le silence par rapport à la langue. Nous adoptons le cadre sémiologique pour réfléchir tout d'abord sur la possibilité d'identifier le silence comme un *fait de langage*.

Partant des postulats fondamentaux de la sémiologie, nous proposons l'hypothèse que le silence relève du même acte sémique que le signe linguistique. L'existence de ce *non-signe, de ce non-mot dans la chaîne verbale,* serait due à la double fonction de la langue : la première, celle de *code* qui assure la communication interpersonnelle, basée sur le rapport arbitraire, mais *fixé*, entre le signifiant et le signifié ; la deuxième, celle d'*instrument* de pensée qui permet une ré-conciliation du verbe et de la pensée, grâce au rapport contingent, mais *mobile*, entre le signe linguistique et le monde. Lors de l'échange verbal, cette spécificité inhérente de la langue provoque la perception d'un reste d'inexprimable qui pourrait intercepter la parole. Ainsi, le silence serait cette absence *tendue* au sein de l'activité langagière, promettant un nouvel équilibre entre le signe linguistique et l'objet.

Le silence n'est perçu comme un signe en absence que dans le cadre d'un contexte, linguistique et culturel, qui englobe le modèle de production et de réception d'un discours littéraire ou quotidien.

Le signifié et le signifiant du silence éloquent auraient un caractère relationnel : le rapport entre le présent et l'absent. Le signifié du silence est le rapport entre l'exprimé et l'in-exprimable, entre la pensée et l'im-pensable. Le signifiant, c'est le rapport entre le vide de l'espace blanc de la page et le plein de la page contenant le tracé des mots. Dans le discours oral, le signifiant du silence est le rapport entre le flot de paroles et la pause silencieuse qui dépasse 200 centisecondes (Maria Candeia).

En littérature, le silence est appréhendé comme un *fait d'écriture*. Il est possible de distinguer des ouvrages littéraires où des *silences énoncés* résonnent de paroles et d'autres où ce sont les paroles qui résonnent de *silences évoqués.*

Les romans de Marguerite Duras représentent une mise en pratique remarquable de la capacité de la langue de faire signifier son absence. L'attitude de l'écrivain face au fait verbal et son projet d'écriture donnent origine à des textes tissés de mots et de silences. Ces derniers signifient grâce à diverses stratégies qui ont pour objectif de déstabiliser la langue comme moyen d'articulation et d'expression, de mettre en doute son adéquation à la pensée et de permettre l'intelligence de l'indéterminé et de l'illimité.

L'originalité de l'écriture durassienne se trouve dans la mise en valeur de l'équivalence du langage et du silence sur le plan lexical, syntaxique et narratif de ses textes romanesques. L'isolement du mot, la dislocation de la phrase, la déstabilisation du rapport référentiel, la musicalité et le rythme de l'énoncé, la non-linéarité de la narration, la mise en scène du regard au détriment de la parole sont les mécanismes que l'écriture mobilise pour faire *entendre* le silence. La diversité des formes du silence, relevées et analysées dans notre étude, témoigne du rôle de *lien constructif* que le silence joue au sein du tissu *déconstruit* du texte romanesque. La plénitude du sens se trouve à l'horizon du mot en absence qui interpelle et inquiète.

L'écriture du silence que Duras explore, une écriture « en allée », ouvre de nouvelles perspectives devant le roman et la littérature. Le lieu du littéraire n'est plus la représentation par la fiction *d'un monde* déterminé et structuré, mais l'évocation de l'immanence informulable *du monde* qui ne peut sourdre qu'aux replis du langage et du texte, dans la coulée naturelle des paroles et des silences. Le roman ne raconte une histoire que pour suggérer l'impossibilité de raconter la seule histoire importante. Du coup, la lecture devient désir inassouvi de saisir par les mots cette histoire qui ne se donne à nous que dans le silence des mots.

Resumo

O objectivo do nosso estudo é identificar e analisar as formas do silêncio na obra novelística de Marguerite Duras. Embora a crítica literária qualifique a escrita de Duras como uma escrita do silêncio, falta ainda fazer um estudo focando o silêncio nos seus romances.

Centrando a pesquisa do silêncio na literatura, devemos pensar no silêncio em relação à língua. Optamos pelo enquadramento semiológico para reflectir principalmente a possibilidade de identificar o silêncio como um *fenómeno de linguagem.*

Partindo dos postulados fundamentais da semiologia, propomos a hipótese de o silêncio proceder do mesmo acto sémico que o signo linguístico. A existência deste *não-signo*, de *esta não-palavra na cadeia verbal*, dever-se-ia à dupla função da língua: a primeira, a do *código* que assegura a comunicação interpessoal, baseada na relação arbitrária, mas *fixada*, entre o significante e o significado; a segunda, a de *instrumento* de pensamento que permite uma re-conciliação do verbo e do pensamento, graças à relação fortuita, mas *variável*, entre o signo linguístico e o mundo. No momento da permuta verbal, esta especificidade inerente à língua estimula a percepção de um resto inexprimível que poderia interceptar a palavra. Por conseguinte, o silêncio seria esta ausência *tensa* no seio da actividade linguageira, que possibilita um novo equilíbrio entre o signo linguístico e o objecto.

O silêncio não se revela como um signo ausentado senão no quadro de um contexto, linguístico e cultural, que inclui o modelo de produção e de recepção de um discurso literário ou quotidiano.

O significado e o significante do silêncio eloquente teriam um carácter relacional: a relação entre o presente e o ausente. O significado do silêncio é a relação entre o expresso e o in-exprimível, entre o pensamento e o im-pensável. O significante, é a relação entre o vazio da página em branco e a mancha da página que inclui a escrita das palavras. No discurso oral, o significante do silêncio é a relação entre o fluxo de palavras e a pausa silenciosa que excede os 200 centésimos de segundo (Maria Candeia).

Em literatura, o silêncio é apreendido como um *fenómeno de escrita*. É possível distinguir obras literárias onde os *silêncios enunciados* ressoam palavras e outras onde são as palavras que ressoam *silêncios evocados.*

Os romances de Marguerite Duras representam uma notável concretização da capacidade da língua significar a sua ausência. A atitude do escritor face ao acto verbal e o seu projecto de escrita originam textos urdidos de palavras e de silêncios. Estes últimos significam graças a diversas estratégias que têm por objectivo destabilizar a língua como meio de articulação e de expressão, questionar a sua adequação ao pensamento e permitir a inteligência do indeterminado e do ilimitado.

A originalidade da escrita durasiana consiste em valorizar a equivalência da linguagem e do silêncio no plano lexical, sintáctico e narrativo dos seus textos novelísticos. O isolamento da palavra, a deslocação da frase, a destabilização da relação referencial, a musicalidade e o ritmo do enunciado, a não-linearidade da narração, a encenação do olhar em detrimento da palavra, são os mecanismos que a escrita mobiliza para fazer *ouvir* o silêncio. A diversidade das formas do silêncio, identificada e analisada no nosso estudo, testemunha o papel da *ligação construtiva* que representa o silêncio no seio da malha *desconstruída* do texto novelístico. A plenitude do sentido encontra-se no horizonte da palavra ausentada que interpela e inquieta.

A escrita do silêncio que Duras explora, uma escrita "*en allée*", abre novas perspectivas face ao romance e à literatura. O lugar do literário já não é a representação pela ficção *de um mundo* determinado e estruturado, mas a evocação da imanência informulável *do mundo* que unicamente pode emergir com o recuo da linguagem e do texto, no vazamento natural das palavras e dos silêncios. O romance apenas conta uma história para sugerir a impossibilidade de contar a única história importante. Desta forma, a leitura torna-se desejo insaciado de apreender pelas palavras a história que apenas chega a nós pelo silêncio das palavras.

Summary

The aim of our study is to identify and to analyse the forms of silence in the novelistic works of Marguerite Duras. Although literary criticism considers the writing of Duras as being a writing of silence, a study focusing on silence in her novels is still needed.

As this research is centred on silence in literature, it is necessary to examine silence in relation to language. We have adopted the semiological framework in order to reflect firstly on the possibility of identifying silence as *a phenomenon of language*.

Starting from the fundamental postulates of semiotics, we propose the hypothesis that silence involves the same semic act as the linguistic sign. The existence of this *non-sign, of this non-word in the verbal chain,* would be due to the double function of language: the first, that of *code*, which ensures interpersonal communication, based on the arbitrary, but *fixed*, relationship between signifier and signified; the second, that of *instrument* of thought, which allows a re-conciliation of word and thought, thanks to the contingent, but *mobile*, relationship between the linguistic sign and the world. During the verbal exchange, this inherent specificity of language results in the perception of traces of the inexpressible which could intercept the linguistic performance. Thus, silence would be this *tense* absence within the language activity, promising a new balance between linguistic sign and object.

Silence is perceived as a sign-in-absence only within the framework of a context that is linguistic and cultural, and which includes the model of production and reception of literary or everyday discourse.

The signified and the signifier of eloquent silence would have a relational character: the relationship between present and absent. The signified of silence is the relationship between the expressed and the in-expressible, between thought and the un-thinkable. The signifier is the relationship between the void of the blank space of the page and the fullness of the page containing markings of words. In oral discourse, the signifier of silence is the relationship between the flow of words and the silent pause that exceeds 200 centiseconds (Maria Candeia).

In literature, silence is apprehended as a *phenomenon of writing*. It is possible to distinguish those literary works where *stated silences* are resonant of words and others where it is the words that are resonant of *evoked silences.*

The novels of Marguerite Duras represent a remarkable application of the capacity of language to turn its absence into signifier. The attitude of the writer vis-à-vis the verbal act and her writing project give rise to texts that are woven from words and silences. The latter are signifying thanks to several strategies that aim to destabilise language as a means of articulating and expressing, to question its adequacy to thought and to allow evocation of the undetermined and the unlimited.

The originality of the writing of Duras lies in highlighting the equivalence of language and silence on the lexical, syntactic and narrative level of her novelistic texts. The isolation of the word, the shifting of the phrase, the destabilisation of the referential relationship, the musicality and rhythm of the utterance, the non-linearity of the story, a fore-fronting of the gaze to the detriment of the word, are the mechanisms that the writing mobilises in order to make the silence *heard*. The diversity of the forms of silence, identified and analysed in our study, testifies to the role of the *constructive link* played by silence within the

deconstructed fabric of the novelistic text. The fullness of meaning lies on the horizon of the word-in-absence, which challenges and disturbs.

The writing of silence explored by Duras, a kind of writing "en allé", opens new prospects regarding the novel and literature. The site of literature is no longer the representation by fiction *of one* given and structured *world*, but the evocation of ineffable immanence *of the world* that can only emerge with the receding of language and text, in the natural recasting of words and silences. The novel tells a story only to suggest the impossibility of telling the sole important story. Thus, reading becomes the unsatisfied desire to seize through words the story which is given to us only in the silence of the words.

Liste des abréviations

10h	Dix heures et demie du soir en été	1997	Quarto Gallimard
AMA	L'après-midi de Monsieur Andesmas	1962	Gallimard
Ar	L'Amour	1971	Gallimard (Folio, 2418)
At	L'Amant	1993	France Loisirs
CT	C'est tout	1995	P.O.L.
DD	Détruire, dit-elle	1969	Minuit
E	Ecrire	1993	Gallimard
E80	L'été 80	1980	Minuit
EL	Emily L.	1987	Les Editions de Minuit
LVS	Le Ravissement de Lol V. Stein	1964	Gallimard (Folio, 810)
MC	Modérato Cantabile	1958	Minuit
ME	Le monde extérieur	1993	P.O.L.
MG	Le marin de Gibraltar	1952	Gallimard (Folio, 943)
MM	La maladie de la mort	1982	Minuit
NN	Le Navire Night	1997	Quarto Gallimard
O	Outside	1984	Gallimard (Folio, 2755)
P	Les parleuses	1974	Minuit
PE	La pluie d'été	1990	Gallimard (Folio, 2568)
PT	Les Petits chevaux de Tarquinia	1953	Gallimard (Folio, 187)
VC	Le vice-consul	1965	Gallimard
VM	La vie matérielle	1987	Gallimard (Folio, 2623)
YBCN	Les yeux bleus, cheveux noirs	1986	Minuit
YV	Les yeux verts, Marguerite Duras	1996	Éditions de l'Étoile (Cahier du cinéma)

Table des matières

INTRODUCTION 1
1. Motifs et objectifs de l'étude 3
2. Plan de l'étude 6
3. Démarche méthodologique 11
4. Aperçu critique des études sur le silence chez Marguerite Duras 15

CHAPITRE I SILENCE ET LANGAGE 33
I.1. Autour du mot silence 35
I.2. Les acceptions culturelles du silence 38
I.3. Silence et activité langagière 42
I.3.1. Silence et discours oral 48
I.3.2. Silence et discours écrit 49
I.3.3. Silence et échange verbal 50
I.3.4. Silence et acte sémique 56
I.3.5. Le silence comme signe 59
I.4. L'appel du silence chez Duras 64

CHAPITRE II SILENCE ET LITTERATURE 75
II.1. Silence et écriture littéraire 77
II.2. Aperçu des formes du silence en littérature 83
II.2.1. Des silences résonnants de paroles 84
II.2.2. Des paroles résonnantes de silences 100
II.3. Le projet scripturaire de Duras 115
II.3.1. L'aventure de l'écriture 119

CHAPITRE III LES SILENCES DU LANGAGE CHEZ DURAS 129
III.1. Le silence comme fait d'écriture 131
III.2. Le silence des mots 135
III.2.1. La liberté du mot 137
III.2.2. Les formes lexicales du silence dans les romans de Duras 140
III.3. Le silence des phrases 155
III.3.1. Le modèle de la phrase 157
III.3.2. La phrase parlante 161
III.3.2.1. L'élément circonstanciel 165
III.3.2.2. La proposition incise 168
III.3.2.3. Le rejet d'un élément en fin de phrase 173
III.3.2.4. L'omission d'un élément 177
III.3.2.5. Le verbe dans la phrase 179
III.3.3. La phrase lapidaire 184
III.3.4. La phrase poétique 192

CHAPITRE IV LES SILENCES DU RECIT CHEZ DURAS 203
IV.1. Les fluctuations du récit 205
IV.2. Le discours de Duras sur le récit 210
IV.2.1. Le récit chez Duras 216
IV.2.2. Le prologue et l'épilogue 218
IV.2.3. La logique narrative 230
IV.3. Les marques narratives du silence 232
IV.3.1. Le récit de paroles 234
IV.3.2. Le récit d'évènements 262
IV.3.3. Le récit de pensées 270

CONCLUSION 293
1. Silence et romanesque 295
2. Perspectives 302

BIBLIOGRAPHIE 305
1. Ouvrages cités 305
2. Ouvrages consultés 315
3. Ouvrages collectifs 321

Introduction

1. Motifs et objectifs de l'étude

Venus du silence, les mots y tendent pour mourir et renaître. L'écrivain emploie son talent à dominer cette dynamique verbale pour recréer le monde et réinventer le langage. Aux prises avec les mots, il rêve de leur silence pour retrouver sa propre voix. Aux prises avec le silence, il rêve de mots pour partager sa pensée. Le langage littéraire est constitué de mots et de silences. Cependant, tous les écrivains ne font pas *entendre* le silence de la même manière ni avec la même force.

L'écriture romanesque de Marguerite Duras défie singulièrement le lecteur de pénétrer dans une zone de pulsion où se joue le drame de la création littéraire. Le drame de l'extériorité et de l'intériorité, de l'éphémère et de l'éternel, de l'imaginaire et du réel, du dit et du non-dit. Mais avant tout, le drame du langage de la pensée et du silence de l'intelligence. Le lecteur naïf y succombe sans réserve ou s'oppose sans compromis. Son attitude est immédiate, sa relation à l'œuvre est passionnelle. Il est soit fasciné, soit hanté par une histoire racontée qui découle d'un manque, s'égare dans l'indicible d'une vérité essentielle ou se prolonge au-delà du dicible dans le silence. Partagé ou rejeté, parlant ou muet, ce silence est indéniable. Le sort du lecteur exégète est plus difficile : tout en étant *ravi* par un texte qui ne cherche à s'évanouir que pour céder la place à un silence signifiant, il est obligé de garder une distance suffisante pour réfléchir « froidement » sur l'œuvre résultant d'une écriture qui mobilise les mots pour faire parler leur envers.

De surcroît, l'auditeur/spectateur des nombreux entretiens avec Duras est impressionné par la capacité de ses paroles de signifier *in absentia* : dans les moments d'arrêt et de pause entre les mots prononcés, le silence qui s'instaure est passeur de sens, multiple, ambigu, indécis… Ce silence résonne comme une promesse de vérité sans paroles, mais il est ressenti aussi comme une position

face au langage et au monde, c'est-à-dire comme un choix. En effet, dans son étude sur les aspects phonostylistiques de la parole médiatisée de Duras, Zsuzsanna Fagyal soutient que « l'écrivain possède un style vocal particulier ». Par son analyse, Fagyal démontre qu'il y a chez Duras « une manipulation artistique » du rythme, des séquences sonores et des pauses silencieuses. Ces dernières s'allongent avec l'âge. (Fagyal, Z., 1994, 69-82)

Notre recherche porte donc sur l'instance du silence dans l'œuvre romanesque de Duras. Une affirmation de l'écrivain à propos de l'histoire dans *Le coupeur d'eau* circonscrit d'emblée un vaste champ de problèmes que pose le silence littéraire :

> « Là, je rétablis le silence de l'histoire, entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où elle est revenue du café. C'est-à-dire que je rétablis la littérature avec son silence profond. C'est ce qui me fait avancer, c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire, sans ça, je reste au-dehors. » (VM, p. 117)

Cette citation, ainsi qu'un grand nombre d'autres notes de Duras sur ses choix stylistiques, contient des indications précieuses d'un modèle d'écriture littéraire qui réserve au silence une fonction majeure. Ainsi, un effort de recherche sur le silence chez Duras se trouve-t-il légitimé déjà par les réflexions spontanées de l'écrivain sur ce phénomène qui paraît inspirer non seulement son projet romanesque, mais aussi son discours en public.

Par ailleurs, l'œuvre durassienne est un exemple particulièrement marquant de l'écriture du silence que d'autres écrivains des années 60-80 du siècle passé, tels que S. Beckett, M. Blanchot, N. Sarraute, R. Pinget, P. Quignard, Louis-René des Forêts, ont tentée, harcelés par l'expérience du manque, de l'absence, de l'indicible ou de l'ineffable : l'expérience de *l'impensé* et des limites du langage, qui, paradoxalement, relance le discours littéraire. La critique littéraire n'a pas

hésité à tester ses outils d'analyse en acceptant le défi de cette écriture de l'absence où l'histoire surgit de l'oubli ou y meurt et le sens jaillit du silence ou s'y perd. Ainsi a-t-elle repensé et réévalué les concepts du vide, du silence, du rien, réfutés par la réflexion positiviste traditionnelle, mais accueillis par les créateurs de textes épurés et amuïs, soucieux de dire moins pour exprimer davantage. En effet, des commentateurs et des chercheurs comme Bernard Alazet, Dominique Rabaté, Arnaud Ryckner, Mireille Calle-Gruber, Aline Mura-Brunel, parmi d'autres, ont pris le risque d'explorer les écrits du silence marquant la production littéraire d'après guerre du siècle dernier.

Nous voudrions essayer donc de compléter les recherches sur la littérature de l'absence par une analyse systématique des moyens du langage qui font signifier le silence dans l'œuvre romanesque de Duras. Nombre de critiques ont relevé l'importance du silence au sein du texte durassien, aucune investigation approfondie n'en a été faite jusqu'à nos jours. Le mot *silence* revient fréquemment dans tous les écrits critiques pour désigner diverses caractéristiques de l'œuvre de Duras à partir de diverses visées méthodologiques. La narratologie étudie le rapport du silence avec le temps. Sur le plan de l'histoire et des personnages, le silence est associé au manque, au vide, à l'oubli. La mise en scène du langage, qui inclut le silence, n'intéresse que ponctuellement la critique durassienne, laquelle s'efforce surtout de saisir et d'interpréter le contenu du silence dans le cadre thématique de l'œuvre et/ou dans une perspective autobiographique. Par ailleurs, la critique littéraire voit le silence comme une figure rhétorique que l'écriture mobilise pour engager la participation du lecteur. Une étude consacrée essentiellement aux mécanismes du langage romanesque et aux procédés d'écriture qui donnent forme au silence et font *parler le silence* reste à faire.

Mais d'abord, comment allons-nous penser ce silence que les mots *écrivent* et à partir duquel l'histoire avance ? Que représente le silence littéraire ? Est-il la

désignation métaphorique d'une absence qui déchire les personnages et ouvre des brèches dans le récit romanesque ? Est-ce le retrait du verbal devant le trop-plein du sens qui l'excède et que l'écriture littéraire met ainsi en relief ? Est-ce la liberté que l'écrivain rend aux mots pour signifier le réel *autrement* ? Quelles que soient les réponses à ces questions, le silence pour tout écrivain est une épreuve aussi incontournable que celle du langage, mais plus inquiétante et excitante. La perception de sa présence dans l'œuvre romanesque de Duras ne suscite pas le doute. Faire *taire* le langage pour laisser *parler* le silence constitue en effet la spécificité de l'écriture durassienne.

La difficulté réside dans la recherche des techniques que l'écriture littéraire adopte pour donner forme au silence à partir des mots dont la fonction est pourtant de dire.

2. Plan de l'étude

Le phénomène du silence ayant plusieurs dimensions, nous jugeons nécessaire de proposer au début du premier chapitre de notre étude un aperçu des diverses significations du mot *silence* qui en indiquent des acceptions variées au sein de nos pratiques langagières.

Le « métissage » linguistique et culturel qui sous-tend l'écriture de Duras, nous oblige à situer cet aperçu dans une perspective comparativiste, mettant en rapport la culture occidentale et la culture orientale. Ainsi, les deux formes étymologiques *silere* et *tacere* véhiculent-elles deux représentations distinctes du silence qui sont valorisées différemment dans ces deux cultures.

Notre recherche étant centrée sur la présence du silence dans le texte littéraire, force est de penser le silence par rapport au langage. Le silence est-il «l'ultime pouvoir» de celui-ci, concentré dans « les trois mots » insignifiants, prononcés par la femme dans l'histoire du *Coupeur d'eau* avant la mort et dont personne ne se souvient ? Ou bien, le silence relève-t-il de l'impossibilité de dire ce « quelque chose » qui inquiète la pensée de Jankélévitch, ce

> « quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire ?» (Jankélévitch,V., 1980, p.11)

Voilà une première série de questions qui associent le silence éloquent à l'idée de limite. Le silence des limites serait un silence imparfait dévoilant la faiblesse du langage devant l'illimité du pensable, mais aussi la force de l'acte sémique qui investit de sens cette faiblesse.

Réfléchissant d'abord sur le rapport du langage à la pensée, nous allons ensuite nous intéresser à l'activité langagière afin d'essayer de trouver les mécanismes d'échange interpersonnel qui font appel au silence, c'est-à-dire à une parole en absence. Dans ce contexte de réflexion, nous allons essayer de distinguer silence et indicible, silence et non-dit, silence et implicite.

Les réflexions de Duras sur le phénomène du silence qui témoignent de ses dimensions interculturelles et de son importance au sein du projet d'écriture, seront évoquées à la fin de ce chapitre.

Après avoir examiné les fondements du silence dans le cadre de l'acte sémique, et après avoir pensé le refus de paroles à partir des paramètres de la communication verbale, naturelle ou littéraire, nous allons consacrer le deuxième chapitre à la problématique du silence littéraire. Notre intérêt va porter

sur les formes du silence dans un certain nombre de textes littéraires pour esquisser un tableau de fond qui permettrait de percevoir plus clairement la singularité de ces formes dans les romans de Duras. En effet, tout écrivain défie les limites du langage et explore « la dualité inhérente du mot » (R. Rosa) pour approcher et faire percevoir l'inexprimable d'une vérité personnelle à travers l'exprimable d'une vérité collective. Globalement parlant, l'attitude de l'écrivain face au silence éloquent est fonction d'une vision du monde et du langage et d'un modèle esthétique concret. Soit les mots font parler le silence pour renforcer leur valeur, soit ils s'effacent pour laisser le silence signifier.

L'objectif principal de notre étude étant de relever les mécanismes du langage romanesque qui donnent corps au silence dans les écrits durassiens, les ouvrages littéraires choisis pour servir de toile de fond, seront examinés à partir de leur écriture. Nous allons donc nous demander comment Balzac, Flaubert, Proust ou Beckett *inscrivent* le silence ou *écrivent* le silence.

A la fin du deuxième chapitre, nous allons présenter les nombreuses notes de Duras sur l'écriture sans pour autant nous laisser influencer par leur caractère catégorique qui n'est pas moins contradictoire. La portée de la dimension autoréflexive n'est en fait jamais négligée par la critique durassienne.

Le silence des textes romanesques de Duras qui constitue le centre de notre intérêt, sera étudié dans le troisième chapitre. Nous allons analyser les écrits romanesques sur le plan lexical et syntaxique pour essayer de trouver comment les mots et les phrases fuient l'horizontalité de l'exprimé et construisent le sens dans les profondeurs de l'inexprimé.

Le quatrième chapitre va aborder le récit pour tenter de découvrir comment la narration élabore ses propres lacunes qui la font avancer. Comment, à partir d'une absence d'événements, une histoire surgit, se déploie et avance pour

aboutir à d'autres absences ? Quelles seraient donc les marques narratives du silence ? Est-ce le moi évanescent du personnage, la lenteur du temps dans les dialogues romanesques, l'immobilité de l'espace, la juxtaposition d'histoires racontées et non racontées, le visible qui excède le dicible ? Est-ce le thème musical qui « silencie » le langage ? Est-ce la musique du langage qui endort la perception du sens? La question majeure qui sous-tend toutes les questions précédentes pourrait être formulée comme suit : *Comment l'écriture romanesque propre à Duras élabore-t-elle le silence ?* C'est la réponse à cette question qui cache, selon notre hypothèse, *l'originalité* des textes durassiens.

Mais, pour cerner *l'étrangeté* de ses textes, il nous faut aller plus loin, vers notamment « l'orient pernicieux des mots » (Duras), là où le français, langue d'ex-pression, retient la tension du vietnamien, langue d'im-pression. Le rapport tendu entre le mot et la phrase, le rythme et la musicalité des périodes syntaxiques chez Duras obligent en effet à ne pas perdre de vue l'emprise cachée de la langue vietnamienne. Vu à partir de cet horizon lointain, les silences du tissu *délié* du texte romanesque auraient une fonction de *lien*, ouvrant des pauses, des blancs où s'inscrit un vide de sens troublant qui suggère la possibilité de tout sens. Duras parle elle-même de « l'équilibre du texte », atteint par « le non-travail » qui donne lieu notamment à « ce vide pour laisser venir l'imprévisible, l'évidence » (YV, p.14).

Les questions sur les mécanismes de l'écriture du silence vont de pair avec d'autres, centrées sur la lecture du silence. Dans un texte littéraire écrit, c'est par son effet (tension, désir, inquiétude…) que le silence est appréhendé, c'est-à-dire au cours du processus de lecture. Duras ne disait-elle déjà que « c'est à la réception par le lecteur que le silence se crée » ? Le silence provoque un effet de sens latent, car nos habitudes langagières nous font considérer tout blanc dans le système sémiotique d'un texte comme étant signifiant, donc éloquent. Est-ce que le silence est donc «lu» comme un sens à venir ? Comment penser cette

virtualité ? Comme une frustration ou une extase devant la totalité du sens non articulé, devant l'écriture non cathartique d'une histoire d'amour et de désir ? Pouvons-nous concevoir un nouveau mode de lecture que les silences du texte durassien exigent ? Une lecture qui permet au lecteur, homme ou femme, d'*entendre* le silence de sa propre histoire refoulée, de ses fantasmes inquiétants… Une lecture donc qui ne cherche pas un sens fixé et unique, mais qui s'engage dans les voies d'un sens à construire/déconstruire, mobile, fuyant. Une lecture-expérience ?

Les dimensions interculturelles du silence chez Duras, la dynamique cachée de la langue vietnamienne, ainsi que la perspective de lecture vont donc étayer les analyses, faisant objet du troisième et du quatrième chapitre.

Adoptant une visée sémiologique, c'est-à-dire nous situant au niveau de l'acte sémique, nous voudrions tout d'abord penser le silence comme un *fait de langage*, pour analyser ensuite les procédés lexicaux, syntaxiques et narratifs qui lui donnent corps dans les romans et en premier chef dans ceux de Duras. Nous voudrions ainsi décrire le silence comme un *fait d'écriture*. En sachant que le silence littéraire est appréhendé comme un *effet de lecture*, nous n'allons pas oublier de prendre en considération le rôle du code réceptif, aussi bien que la dimension interculturelle qui oriente l'écriture. Ainsi, notre étude portera-t-elle sur la description de la matérialité du récit romanesque au sein duquel des lacunes de sens s'ouvrent et entraînent le lecteur qui en subit la tension. Nous voudrions désigner les lieux de tension du sens plutôt qu'interpréter le sens.

Notre recherche sur le silence littéraire, tel qu'il est perçu avant tout dans l'œuvre romanesque de Duras, suivra donc les lignes de force ainsi esquissées. Sans avoir l'ambition de donner des réponses définitives aux questions suggérées, ni de formuler *le sens des silences*, nous espérons plutôt dégager *les silences du sens* en fuite devant le verbe qui, pourtant, pourrait seul en rendre

compte. Parler du silence, c'est de fait assumer le paradoxe de perdre l'objet de la parole. Le silence ne ressemble-t-il pas à l'oiseau de la déesse de la Sagesse : il disparaît dans la nuit aussitôt qu'il a apparu ?

3. Démarche méthodologique

Diverses approches méthodologiques peuvent être appliquées à l'étude du silence littéraire. La psychanalyse, la pragmatique littéraire, l'explication du texte, la rhétorique et la stylistique en fournissent des schémas d'analyse appropriés. En outre, le silence dans l'œuvre de Duras se prête à des études interculturelles, biographiques ou de genre.

Nous adoptons le cadre sémiologique pour réfléchir tout d'abord sur la possibilité d'identifier le silence comme un fait de langage. Cette perspective nous aidera à voir dans quelle mesure le silence éloquent serait un signe dont la fonction pourrait s'apparenter à celle du signe verbal ou s'en différencier. En effet, le silence humain, le non-exercice de la langue, est aussi signifiant que l'exercice de la langue. La littérature aporétique qui intègre « l'écart entre le langage et le monde » (Calle-Gruber) nous en fournit un des exemples les plus forts. L'approche formelle nous donnera la possibilité de distinguer les procédés que le langage littéraire met en œuvre pour prêter corps au silence dans un texte narratif.

Partant des travaux de Saussure et Benveniste sur la nature du fait sémiotique, nous allons examiner la possibilité d'existence du silence éloquent à partir du rapport entre le signe verbal et le référent. Le caractère arbitraire de ce rapport nous servira de principe opérationnel. Le lieu du silence serait la tension entre l'arbitraire du mot et la nécessité de motivation de la parole au cours de l'activité

langagière. Le silence éloquent paraît *greffé* sur le verbal, ses formes étant appréhendées comme le résultat de divers procédés que le langage mobilise pour faire signifier son absence. Le discours comme action, d'une part, et comme résultat de cette action, d'autre part, révèle les manifestations de ces procédés. Nous voudrions donc penser le silence comme un *fait* de langage qui serait saisi par le lecteur comme un *effet* de sens au sein du discours littéraire écrit.

Le fait que chaque écrivain, homme ou femme, a « ses propres silences », donc sa propre manière de se servir de l'envers de la parole, est une preuve empirique de l'acception du silence comme un signe qui fait pendant au signe verbal. En musique, comme en poésie, le silence de *l'entre-notes* ou de *l'entre-vers* est spécifique pour chaque créateur. D'où le lieu-commun qui n'est pas pour autant tout à fait dépourvu de sens : « Dans Mozart, même les silences sont encore du Mozart… ».

Pour analyser les formes du silence dans les romans de Duras, nous partons du concept opératoire de texture qui nous permet d'examiner la capacité du mot de signifier en dehors de la référence et d'étudier le pouvoir de la phrase de communiquer même étant en dislocation.

Sur le plan du texte narratif, nous choisissons la typologie du récit selon laquelle il est possible de distinguer entre le récit de paroles, le récit de pensées et le récit d'événements. Nous voudrions ainsi relever les procédés que la narration met en œuvre pour faire signifier le silence des paroles, des pensées et de l'histoire.

Adoptant une visée sémiologique, nous voudrions montrer que *l'expression par le silence* est aussi naturelle pour les hommes que *l'expression par les mots.* Elle a ses propres formes dans la construction du sens au cours de l'échange verbal oral ou écrit, quotidien ou littéraire. Par l'analyse formelle des textes durassiens, nous nous proposons de relever les mécanismes du langage et du récit qui

donnent corps au silence et de soutenir l'hypothèse que le silence chez cet écrivain n'est pas uniquement une figure rhétorique, mais un élément qui participe à la trame même du récit romanesque. Un élément de cohérence *en absence* qui, par la force du contexte, verbal et culturel, oriente le lecteur vers la perception de liens sémantiques potentiels.

Ainsi, le silence chez Duras aurait moins une fonction persuasive qu'un rôle constitutif, au même titre que le mot, pour le montage du discours narratif. Le sens semble affranchi des mots et condensé dans le silence qui révèle un autre plan d'intellection possible où le pensable ne se prêterait pas immédiatement au modèle habituel d'articulation et de communication.

Nos réflexions seront donc guidées par le principe sémiologique, mais aussi par des considérations de l'ordre de la pragmatique. En effet, les procédés qui font *entendre* le silence régissent des structures linguistiques et narratives qui ne répondent pas à l'attente du lecteur, déterminée par le code culturel de l'échange verbal.

La spécificité de l'écriture durassienne pourrait être abordée à partir des paramètres caractéristiques de « l'écriture de femme », parmi lesquels le silence possède une place dont l'importance, selon certains critiques, est plus grande que dans une « écriture d'homme ». Nous ne pouvons pas ne pas admettre que le rapport à l'écriture et au silence, en l'occurrence, présente des variations qui puissent être expliquées par le sexe de l'écrivain. Ainsi, Michel Mercier, ayant comme référence Virginia Woolf et Joseph de Maistre, soutient qu'il y a « deux formes d'esprit, féminin et masculin » qui ne sont pas essentiellement distinctes, mais

> « […] il demeure une originalité de chacune d'elles, et des accents, sinon communs, du moins différemment placés » (Mercier, M., 1976, p.213).

Cependant, l'objectif de notre étude est de dresser une typologie des formes du silence chez Duras pour répondre surtout à la question *Comment Duras écrit-elle le silence* et moins à celle *Pourquoi Duras choisit-elle l'écriture du silence*. Les mobiles psychologiques et/ou socioculturels de l'écriture du silence, qui relèveraient de la nature féminine de l'écrivain, ne sont donc pas au centre de notre recherche. En outre, notre choix méthodologique suppose une réflexion abstraite et englobante, ciblée plutôt sur le plan de l'expression d'un contenu que sur celui du contenu d'une expression.

Par ailleurs, des écrivains, comme Beckett, Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot, Pascal Quignard, ont, ainsi que Duras, mis le silence au centre de leur réflexion sur le langage et l'écriture et ont essayé de faire parler le silence dans leurs écrits. Prenons en exemple l'affirmation de Pascal Quignard dans son essai sur « le vœu de silence » chez Louis-René des Forêts :

> « Les personnages qui animent les récits de Louis-René des Forêts font l'objet d'une épreuve qui est celle du silence. Ils sont à la fois les agents et les victimes d'un sacrifice singulier dans ce sens où c'est la matière même de ce qui les met en œuvre (le langage) qui est mise en cause et les détruit, ou se détruit en eux. » (Quignard, P., 2005, p.9)

C'est donc le langage que l'écrivain, homme ou femme, met à l'épreuve par le choix de l'écriture du silence. Les formes du silence qui résultent de cette mise en doute du langage diffèrent évidemment suivant le style des écrivains. Le silence chez Duras n'est pas pareil à celui chez Pascal Quignard, mais il se distingue également du silence chez Nathalie Sarraute.

Les œuvres de Duras analysées pour les fins de notre étude, se situent après la publication de *Moderato* Cantabile, donc après 1958. Ce sont principalement *10 heures et demie du soir en été, L'après-midi de Monsieur Andesmas, Le*

ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul, Emily L., La pluie d'été, L'Amant, Les yeux bleus, L'amour, Le Navire Night, La maladie de la mort. Ces ouvrages font partie de la deuxième période de l'œuvre de Duras où l'écriture gagne sur l'écrit, l'énonciation prend plus d'importance par rapport à l'énoncé, discours et récit se croisent, le langage s'efface pour laisser le silence signifier. C'est le degré de narrativité qui nous sert d'indicateur pour le choix des textes à analyser et non pas le principe évolutif. Dans les textes comme *L'amour, Le navire Night, Les yeux bleus, cheveux noirs* le modèle narratif est profondément bouleversé et, par conséquent, les mécanismes du silence seront différents de ceux dans les autres romans qui ont une structure narrative apparemment plus classique.

Se servir des moyens de la langue pour faire signifier son absence ou sa défaillance dans un récit romanesque, est un choix stylistique, mais aussi bien une position particulière face au verbal. Bien que l'expression par le silence caractérise aussi les œuvres cinématographiques et dramaturgiques de Duras, nous porterons notre attention exclusivement sur les écrits romanesques au sein desquels le silence est *non pertinent*, donc interprétable. Nous suivons ainsi la pensée de Tzvetan Todorov concernant le principe de pertinence (Todorov Tzvetan, 1978, p.26). Les formes de mise à mal du langage romanesque posent un problème de discernement et d'interprétation, sachant que le propre du roman est de dire.

4. Aperçu critique des études sur le silence chez Marguerite Duras

Instrument de l'écriture et/ou mode d'être de l'écrit, lieu de l'écrit, lien en absence de la trame textuelle, le silence dans l'œuvre romanesque de Duras ne

cesse d'exercer un effet fascinant. La pensée critique semble condamnée à l'effort de capter les résonances d'un sens fugace, de formuler ce « quelque chose » que l'écriture ne livre que pour le retenir dans l'ombre du presque dit, dans le presque silence dérangeant des mots.

Le premier effort récapitulatif des publications sur les œuvres de Marguerite Duras constitue l'objet d'un excellent recueil, intitulé *Ecrire, réécrire, Marguerite Duras, bilan critique,* publié en 2002 dans la collection *L'Icosathèque 19* de *La Revue des Lettres Modernes*. Bernard Alazet y réunit six grands textes qui résument les acquis et les « questions ouvertes » à partir de six cadres théoriques dans lesquels se situent les recherches sur Duras. Le mot silence revient dans tous ces textes, sans être toutefois au centre du questionnement des chercheurs.

Le premier texte, écrit par Christiane Blot-Labarrère, présente une synthèse des réflexions de Duras sur la vie et l'écriture. Blot-Labarrère essaie de faire entendre la voix de Duras, celle d'une femme-écrivain qui s'exprime sur ses choix politiques, moraux et littéraires. Les paroles d'auteur représentent un paratexte « imprimé et vérifiable » qui témoigne de cet espace mental où les limites entre vie et écriture sont confondues ou sont voulues telles. En confrontant paroles vives et écrits, Blot-Labarrère fait l'état des lieux. Sont relevés et mis en examen les moments les plus importants de la vie de Duras et avant tout l'appel irrésistible de l'écriture qui « refuse toutes les oppositions », renverse les contraires, ne distingue pas entre le réel et la fiction, souligne le primat des sens et de la sensibilité sur la raison et la logique, cherche Dieu dans l'obscurité du mot qui parle, concède aux femmes la puissance de l'inertie et du silence.

Mais, Blot-Labarrère ne fait aucun commentaire des réflexions de Duras concernant le silence. Pourtant, les notes sur le silence comme phénomène et sur son rôle dans la création littéraire sont importantes pour la compréhension de

l'attitude de Duras eu égard à la pratique scripturaire et à la condition humaine, féminine ou masculine.

Le deuxième texte, écrit par Bernard Alazet, fait le point sur les recherches s'intéressant au style et à la forme chez Duras. Dès le début, nous trouvons l'affirmation que la critique durassienne souffre d'un manque de travaux consacrés exclusivement aux choix stylistiques de l'écrivain et au langage de ses écrits. Depuis l'article de Dominique Noguez, publiée en 1985 dans *L'Arc, 98*, concentrée essentiellement sur « la gloire des mots », donc sur la manière de dire/écrire propre à Duras, la pensée critique ne questionne qu'indirectement, par détour, l'écriture et ses procédures. En effet, la conjonction de la pensée et du langage, du contenu et de l'expression, de la manière d'être au monde et de l'écriture rend difficile la dissociation et l'observation de l'élément purement stylistique. Mais l'évolution de l'œuvre durassienne montre que le texte l'emporte sur le thème, le récit ne livre l'histoire que par répétitions et ressassements, l'écriture entraîne et fascine plus que les passions des personnages. La forme devance le contenu. Selon Bernard Alazet, l'œuvre de Duras « s'avère plutôt fiction généralisée ou plus exactement scription du réel, écriture du monde […] » (Alazet, B., 2002, p.55). Pour saisir les points de repère de cette écriture, il faut épouser son « mouvement », ses « fluctuations », son « inachèvement », ses « errances » et ses « tensions internes » dit encore Bernard Alazet et il en donne l'exemple par l'analyse d'un fragment pris dans *L'Amour :*

> « Ici c'est S.Thala jusqu'à la rivière. […] Après la rivière c'est encore S.Thala. » (Ar, pp. 20-21)

L'analyse détaillée de Bernard Alazet découvre « le moteur d'avancée » de la phrase dans

> « le régime répétitif qui fonctionne par concaténation : le mot rivière le premier se répète pour entraîner celui de S.Thala. […] le cours entier du livre est tissé d'une marche répétitive […] Se fait entendre une étrange discordance entre la perfection du dessin rythmique, que le chiasme souligne avec insistance, et l'incertitude du contenu sémantique […] » (Alazet, B., 2002, p.53)

Parmi les études qui traitent de l'écriture durassienne, nous pouvons saluer l'ouvrage de Mireille Calle-Gruber *L'effet-fiction, de l'illusion romanesque* où l'auteur définit l'œuvre de Duras comme aporétique, c'est-à-dire « intériorisant l'inscription d'un écart originel de la pensée à la langue, de la langue au monde » (Calle-Gruber, M., 1989, p.29). L'aporie, explique Calle-Gruber, « fait dire plus, moins, autrement, en un parcours hors ligne où les écarts demeurent, non résorbés par la syntaxe » (Calle-Gruber, M., 1989, p.30). L'étude détaillée du *Vice-consul* et de *La maladie de la mort* qui constitue un chapitre de l'ouvrage, met en relief les caractéristiques du texte aporétique. L'analyse narratologique, enrichie d'observations d'ordre sémiotique et linguistique, démonte minutieusement les mécanismes de l'affabulation et du tissage des deux textes durassiens. L'auteur dévoile ainsi la mise en scène de l'écriture où les mots, libérés de leur mémoire, éloignés de leurs acceptions canoniques, forment des syntagmes et des énoncés isolés et réitérés qui confèrent une marche non-linéaire à la diégèse et construisent un sens ambigu, indécis. Le récit n'offre pas la représentation d'un monde, attendu par la lecture, mais « le tremblement des significations qui le fabule » (Calle-Gruber, M., 1989, p.38). Le mot *silence,* chargé de diverses acceptions, apparaît fréquemment dans l'étude. Dans le sens le plus concret, formulé par l'auteur, le silence est une « sorte de revers de la trace » (Calle-Gruber, M., 1989, p.36) du mot sur la page et il est porteur de sens.

En effet, la présence du silence va de soi, selon nous, dans un texte aporétique, qui intègre l'inadéquation du langage et du monde. La question qui se pose est si le silence chez Duras est une impasse du sens ou une ouverture.

L'étude de Bernard Alazet sur *Le Navire Night* de Marguerite Duras pourrait être située dans le groupe de celles qui interrogent le mécanisme de l'écriture romanesque. L'auteur formule clairement la question qui détermine sa recherche :

> « Comment l'écriture advient-elle à tant approcher les lieux où elle s'efface, comment peut-elle constituer un récit là même où elle donne à voir son exténuation ? » (Alazet, B., 1992, p.17)

Par une analyse détaillée du texte, Bernard Alazet dégage le paradoxe constitutif du récit romanesque dans *Le Navire Night* : l'écriture insiste à construire l'histoire au plus près des règles de la narration classique, accumule des formes et des marques de récit traditionnel, se fait rassurante par des répétitions et redondances, se constitue en miroir pour se surveiller. Mais, cet excès d'évidence aveugle. Le texte accuse un manque. Paradoxalement, « cette surdétermination du narratif » fait « entendre que quelque chose ne se dit pas » (Alazet, B., 1992, p.74). Ainsi, l'excès inscrit-il l'effacement ? Après avoir relevé les stratégies narratives qui orientent la lecture vers un trop plein de romanesque déclaré et surveillé, Bernard Alazet recherche les mécanismes de l'effacement dans la deuxième partie de l'ouvrage portant le titre emblématique de *Réticence :* « une figure paradoxale chez Duras : effacement qui se fait entendre » (Alazet, B.,1992, p.82). L'auteur analyse les *blessures* que le récit laisse ouvertes et fait signifier : lacune, gommage, vacance, oscillation. Enfin, la dernière partie de l'étude met à découvert le « travail d'une prétérition où s'ancre le récit : cela même qui s'écrit n'est pas ce qui aura été, mais cela s'écrit quand même en ce geste douloureux du *comme si* » (Alazet, B., 1992, p.141). Le *silence* revient à mainte reprise dans toute l'étude qui pose d'ailleurs, dès le début, l'œuvre de Duras comme « participant à plus d'un titre d'une esthétique du silence, d'une écriture du vide et de l'absence » (Alazet, B., 1992, p.19).

Ainsi, pourrons-nous penser que pour l'auteur le silence est tout naturellement une désignation métaphorique de l'illisible, de l'inénarrable, de l'indicible, bref, d'un manque que le récit permet de percevoir comme signifiant grâce à une accumulation d'indices[1].

Le champ analytique offre un autre cadre théorique pour l'étude des œuvres de Duras. La psychanalytique s'intéresse surtout aux thèmes récurrents dans les textes romanesques : le désir, le sujet, la folie. En effet, après la célèbre déclaration de Lacan en 1965 selon laquelle, dans le *Ravissement de Lol V. Stein,* Marguerite Duras s'avère savoir sans lui ce qu'il enseigne, la pensée psychanalytique ne cesse d'éprouver ses outils aux prises avec les écrits durassiens. Non moins souvent ce sont des critiques littéraires qui se servent des méthodes de la psychanalyse pour analyser l'écriture de Duras. Pourtant, Duras elle-même, tout en n'étant pas indifférente à l'intérêt que lui témoignent les psychanalystes surtout à propos de *Lol V. Stein*, ne cache pas son scepticisme par rapport à leur démarche d'investigation du littéraire qu'elle trouve « obscure et réservée aux initiés » (Spoljar, Ph., 2002, p. 68). A la suite de diverses études psychanalytiques, passées en revue par Philippe Spoljar dans le bilan critique déjà cité, il apparaît que les personnages durassiens, surtout les femmes, sont porteurs d'un « destin pulsionnel », passant par un trauma qui « s'associe à l'idée d'une effraction entraînant une destruction de l'identité » (Spoljar, Ph., 2002, p.80) ; l'événement est « celui de l'impossibilité même de l'événement » (Spoljar, Ph., 2002, p.83) ; la douleur est « celle de l'indicible », le traumatisme réside dans une « défection du langage » (Spoljar, Ph., 2002, p.85) ; l'histoire et la forme narrative « sont l'advenu d'un non-lieu, ici le non-lieu de l'événement de la douleur » (Spoljar, Ph., 2002, p.86) ; la lecture est aussi pulsionnelle et passionnelle que l'écriture, le lecteur ne peut être que créateur, emporté par le

[1] Le mot est pris ici, ainsi que tout au long de notre étude, dans son sens herméneutique : marque du statut du texte et du type de lecture. Voir dans Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978, p.28.

courant de l'écriture du désir. Dans l'ordre de l'écriture, le silence pourrait être associé à « l'effroi de l'innommable » qui correspond sur le plan thématique à « l'effraction du moi » (Spoljar, Ph., 2002, p.60). Le traumatisme que le personnage féminin subit passe par la « défection du langage » (Spoljar, Ph., 2002, p.85), c'est-à-dire par le silence auquel la parole romanesque donne corps.

La sémiotique offre un autre modèle d'analyse des textes durassiens que la critique semble pourtant éviter. Par son étude récapitulative, parue dans le bilan critique, Madeleine Borgomano affirme que le nombre relativement réduit d'études sémiotiques (structurales, formelles et synchroniques) de l'œuvre de Duras est dû à une « implication passionnelle » du lecteur, aux déclarations de l'écrivain soutenant « le mythe romantique de l'inspiration » ou à ses réflexions sur la faiblesse de la raison et de la pensée technique face au surgissement intenable de l'écriture. Cependant, des études plus solides, ainsi que les dernières recherches sur les archives de Duras déposées à l'IMEC, découvrent un travail d'élaboration textuelle parfois savamment dissimulé par l'écrivain. Des analyses formelles à partir de bases théoriques cohérentes sont donc légitimées, mais ne sont toujours pas très nombreuses. Souvent, ces analyses font objet d'un chapitre ou d'une partie d'études théoriques plus vastes. C'est le cas de l'ouvrage de Mieke Bal, intitulé *Narratologie* (Paris, Klincksieck, 1977) où nous trouvons une étude approfondie sur la temporalité narrative dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* et une autre sur les hypo-récits dans *Le vice-consul.* Borgomano mentionne également ses propres analyses immanentes des romans les plus importants de Duras. Choisissant une perspective synchronique, l'auteur étudie les mécanismes du langage et du récit dans *Modérato Cantabile, Le Ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul et l'Amour*. Selon Borgomano, l'analyse sémiotique aboutit à de bons résultats si elle sert de cadre théorique à l'étude des textes écrits avant 1971, donc avant *L'Amour,* où les paramètres classiques du récit narratif sont encore pertinents. Sont étudiés la temporalité, la spatialité, le récit, le statut du narrateur. L'appareil conceptuel des

théories de l'énonciation par ailleurs s'applique avec succès aux textes comme *Les yeux bleus cheveux noirs, La maladie de la mort, Ecrire, L'Amant* où l'énonciation paraît plus importante que l'énoncé. En conclusion, Borgomano affirme que les études sémiotiques gardent leur pertinence quand elles sont ouvertes vers d'autres approches, comme par exemple, l'approche textuelle.

Le silence ne constitue le centre d'intérêt d'aucune des études mentionnées par Borgomano dans son bilan sur l'approche sémiotique des textes de Duras.

L'ouvrage d'Arnaud Rykner *Paroles perdues, faillite du langage et représentation* (Paris, José Corti, 2000) offre une approche sémiotique enrichissante du rapport dialectique entre parole et silence. Considérant l'hétérogénéité de la parole et du réel et la capacité du langage de s'autonomiser par rapport au monde et de manipuler nos représentations, le silence est pensé comme « le monde que les mots ont exclu, le réel qui ne peut pas se dire mais simplement s'entendre entre les mots, pourvu qu'on laisse exister cet entre-deux de la parole » (Rykner, A., 2000, p.59).

Cette spécificité du langage humain, d'une part, et le fonctionnement du silence, d'autre part, qui vient à l'encontre du déterminisme du verbe, sont exploités et explorés par l'écriture de Novarina, Sarraute, Beckett, Duras. Dans l'ouvrage cité, le questionnement de Ryckner sur les failles du langage dont la littérature profite pour « inexprimer » le réel, pour « retenir le silence au cœur du verbe », est complété par la problématique du rapport entre l'ordre discursif et l'ordre iconique. Ainsi, selon Ryckner, chez certains auteurs du XIX et du XX siècle (Maeterlinck, Zola, Ibsen, Sarraute, Duras), « la représentation se soustrait au médium qu'elle s'est choisi. Elle dit ce qu'elle ne peut montrer et montre ce qu'elle ne peut dire » (Rykner, A., 2000, p.76). En résumé, « le langage tend à quitter l'ordre du symbolique » (Rykner, A., 2000, p.77). A partir de cette

perspective, Ryckner analyse le paradoxe du regard chez Marguerite Duras et considère que

> « l'ambigüité et l'extrême force de l'œuvre de Marguerite Duras […] tient à sa capacité d'entretenir dans le texte la nostalgie d'un regard à la fois impossible et nécessaire, d'un au-delà des mots dont les yeux sont le seuil. Ecrans, miroirs, chambres noirs, sont autant d'espaces où le réel vient s'inscrire en silence, à la fois contre les mots et grâce à eux. » (Rykner, A., 2000, p.76)

Paru un an plus tard que l'ouvrage d'Arnaud Ryckner, celui de Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras* (Paris, L'Harmattan, 2001) vient compléter avec succès l'étude du rapport entre la parole et le regard, mais avant tout, c'est la critique littéraire qui se trouve enrichie d'une recherche solide sur la dimension du visible dans les écrits durassiens. Partant d'une approche interdisciplinaire, l'auteur étudie le fonctionnement du regard dans le texte durassien et affirme que « le regard constitue une énigme, il signale le manque sur lequel repose et la vocation de l'écrivain et son écriture » (Loignon, S., 2001, p.13). Ainsi la question qui surgit tout naturellement, et que Sylvie Loignon pose, est la suivante : « Comment l'écrit se joue-t-il du manque à voir revendiqué par Marguerite Duras comme étant au fondement de son écriture » (Loignon, S., 2001, p.15) ? L'instance du regard, omniprésente dans l'œuvre de Duras, est analysée d'abord au cœur des relations de l'écrivain/l'écrit à la mère et ensuite comme fondement de la relation de l'écrivain à la narration (personnages, histoires). Les textes durassiens semblent poser l'alternative : «voir ou dire» tout en suggérant que « le visible ne serait pas dicible, épuiserait le dire » (Loignon, S., 2001, p.14). En outre, l'objet est absent : « voir rien ».

Le silence n'est pas au centre du questionnement de Sylvie Loignon. Mais « le seuil du regard », celui « entre désir et deuil » ne fait-il percevoir le silence ? L'appel au regard invite le langage à se retirer, l'écriture prépare l'avènement de

l'objet dans la vue. Cependant, le récit le retient en dehors et de l'image et de la parole, dans le silence du voir et du dire.

L'étude monographique de Midori Ogawa sur *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* (Paris, L'Harmattan, 2002) étudie le rapport du texte littéraire avec la musique et le silence. L'auteur analyse dix textes et cherche à dégager « le rapport intrinsèque de l'élément musical avec le texte qui l'incorpore » (Ogawa, M., 2002, p.11). La musique apparaît comme « l'autre de l'écriture », « une métaphore de ce qui est au-delà de la représentation ». Ogawa soutient que

> « la musique prête une forme à ce qui n'a pas de nom […] surtout pour une écriture comme celle de Marguerite Duras qui tend sans cesse vers une déconstruction ». (Ogawa, M., 2002, p.11)

L'élément musical, voudrions-nous dire, confère une éloquence *autre* à l'écrit : véhiculée par l'écriture, la musique ouvre le passage au silence du langage intérieur, une synthèse de pensées et d'émotions qui excède les mots prononcés.

Analyser l'œuvre de Duras à partir des principes de l'écriture autobiographique, est un autre point de départ pour la critique littéraire. Dans son ouvrage *Marguerite Duras et l'autobiographie* (Le Castor Astral, 1990), Aliette Armel consacre une quinzaine de pages au rapport du silence avec la démarche autobiographique. Après avoir souligné l'omniprésence du silence dans l'œuvre, l'auteur insiste sur le souci de l'écrivain d'exprimer et de communiquer l'infinie profondeur de l'être. Dans ce sens « le silence […] n'est pas refus de la communication ou de la parole, mais respect du mot juste, recherche du seul mot qui lui corresponde avec exactitude » (Armel, A., 1990, p.86). La présence matérielle, sensible, du silence dans les textes durassiens prend diverses formes au cours de l'évolution de l'œuvre. Dans *Modérato* déjà les mots disent sans

dire, dans les écrits pour le théâtre un silence réel entoure les répliques et les actions des personnages. Avec *Détruire, dit-elle* et *l'Amour*, les répliques en suspens, les tirets, les points de suspension dessinent un texte raréfié, troué par des blancs. La phase suivante est marquée par le cinéma où Duras expérimente d'autres formes de silence. Mais, selon Aliette Armel, le passage par le cinéma provoque le retour aux mots qui seuls peuvent donner une véritable existence au silence. Le projet d'écriture est toujours le même : pénétrer « l'ombre interne » en soi. L'écriture « courante » qui advient après 1980 maintient le texte au bord de cette «ombre interne» où parole et silence sont également mis à l'épreuve. Cependant, c'est une sorte de logorrhée qui donne corps au silence et non plus l'économie du langage.

Malgré la brièveté de l'étude d'Aliette Armel, la présence du silence au sein des diverses phases de l'œuvre de Duras est mise en évidence. Toutefois, réfléchir sur la question du silence uniquement à partir du projet de l'écriture autobiographique paraît limiter l'importance de cette dimension du texte durassien. En outre, le texte d'Aliette Armel ne propose qu'un survol des formes du silence les plus récurrentes et généralement repérées par la critique durassienne.

Tous les ouvrages recensés jusqu'ici abordent des dimensions importantes de l'œuvre de Duras. Le silence y revient à maintes reprises au détour d'une réflexion, au sein d'une recherche plus vaste, à la suite d'un glissement de l'analyse, pour désigner métaphoriquement le manque que le récit insère ou l'indicible qui hante et stimule l'écriture.

Nous allons présenter maintenant des études où la question du silence intéresse au premier chef la réflexion.

L'article de Robert Ricatte sur les *Silences et échos chez Marguerite Duras,* publié en mai 1996 dans le numéro 102 de la revue *Littérature,* étudie ces deux caractéristiques de l'écriture telles qu'elles se manifestent dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et dans *Le Vice-Consul.* L'auteur passe en revue les marques du silence dans les deux romans commençant par les plus simples pour aboutir aux plus complexes sur le plan narratif : les abréviations graphiques au niveau du nom propre des personnages, Lol(a) V(alérie) Stein, Jean Marc de H., les suspens de la phrase, les interruptions purement narratives, le mot-trou ou le mot-absence qui est « une variante du silence » (Ricatte, R., 1996, p.4), les cris (du vice-consul) et les larmes (d'Anne-Marie Stretter) comme substituts de la parole. Le deuxième point de l'étude relève les échos dans les deux ouvrages. L'auteur considère les échos comme des « leitmotives », dont la fonction est de « compenser les vides » (Ricatte, R., 1996, p.6). Ces échos sont véhiculés par « des doublons lexicaux », (ex. :« On parla de U. Bridge. On parla. ») ; des propos qui se répètent (le motif du thé vert, la danse de Lol et Tatiana dans le préau du collège) ; des reprises de certains moments de l'histoire ; des doubles du narrateur. Pour conclure, Robert Ricatte considère les silences et les échos constitutifs d'un récit qui « tourne en rond », qui « mène à rien » (Ricatte, R., 1996, p.8).

Mettre en rapport silences et échos pour expliquer le parcours narratif dans les deux romans est une vision interprétative qui n'est pas sans fondement. Il est à remarquer cependant une légère confusion entre « marque » du silence et « sorte » ou « variante » du silence. « Le mot-trou », par exemple : une marque ou une variante ? La nécessité d'un fondement théorique du silence semble pressante.

Dans « *Limites du langage : indicible ou silence »* (L'Harmattan, 2002), ouvrage de référence indispensable qui contient des articles réunis par Aline Mura-

Brunel et Karl Cogard, nous trouvons deux textes importants sur l'instance du silence chez Marguerite Duras.

Le premier texte, écrit par Maud Fourton, situe « l'écriture blanche » de *L'Amour* de Marguerite Duras dans le cadre d'une « esthétique du contresens ». Par « écriture blanche » l'auteur comprend une écriture

> « portée par les pertes sous-entendues à la fois entre et dans les mots ; une écriture cependant aux antipodes de la neutralité […] puisqu'elle manifeste son impossibilité de tout dire, certes, mais en consignant sa propre perte. » (Fourton, M., 2002, p.339)

Pour expliquer ce paradoxe Maud Fourton choisit « trois voies d'approche » qui associent fait d'écriture et fait de lecture :

> « l'étude de la fictionnalisation de la réflexion sur l'écriture chère à Marguerite Duras […], la « distraction» de cette même écriture qui conduit à l'élaboration d'un protocole du silence et enfin l'accomplissement nécessaire d'une lecture « en allée», conforme à la direction […] du texte ». (Fourton, M., 2002, p.340)

La réflexion sur l'écriture se trouve fictionnalisée par les figures des trois personnages dans le roman, « personnages-métaphores » du cheminement de l'écriture, car « l'écriture au même titre que les personnages […] appartient à l'univers crée par l'auteur » (Fourton, M., 2002, p.341).

Sur la base d'une analyse sémiotique et narratologique, l'auteur affirme que le silence dans *L'Amour* est autotélique, « un silence qui se donne à voir comme tel », c'est-à-dire différent d'un silence « réceptacle de dires implicites » (Fourton, M., 2002, p.344). Pour que ce silence soit perçu, l'écriture mobilise le visuel, le blanc, « S.Thala », le « mot blanc », le blanc physique de la page, mais

aussi l'élément sonore, le vide, « l'énonciation empêchée » (Fourton, M., 2002, p.345).

La narration non-linéaire et le texte troué de blanc impliquent une lecture « en-allée », c'est-à-dire passant par les sens, autant que par la raison. A l'écriture blanche correspond la lecture du silence, une lecture qui capte non seulement les sens des mots, mais aussi « le projet esthétique où la typographie est plus que tout porteuse de signification » (Fourton, M., 2002, p.346).

Pour conclure son analyse, Maud Fourton affirme que le silence dans *L'Amour* est un « silence polymorphe » qui « s'avère être un acteur essentiel de la narration » (Fourton, M., 2002, p.346).

L'étude de Maud Fourton est intéressante surtout par la possibilité qu'elle suggère de considérer le silence chez Duras, au moins dans certains de ses textes, *L'Amour* en particulier, comme un silence *en soi,* provenant de *silere,* en dehors du rapport avec le langage.

Le deuxième article sur le silence, *Marguerite Duras : écriture du silence ou vertige de l'indicible ?,* publié dans *Limites du langage : indicible ou silence,* est écrit par Madeleine Borgomano. L'auteur réfléchit d'abord sur le sens paradoxal de la formule « écriture du silence » par laquelle l'écriture de Duras est désignée. Pour Borgomano, cette formule peut qualifier « la diégèse et les personnages », mais aussi le mouvement « d'appauvrissement et d'effacement » de l'œuvre et « l'écriture en suspens surgie du silence de « l'ombre interne ». Ainsi, cette formule exprime-t-elle l'équivalence paradoxale entre écriture et silence que Duras réclame dans nombre de ses notes. Par ailleurs, selon l'auteur, cette écriture est contrainte aux mots, au ressassement, pour poursuivre le silence. Ainsi, l'indicible suggère « la tension dynamique entre silence et ressassement » (Borgomano, M., 2002, p.335). L'origine de l'indicible est dans

l'histoire personnelle, mais aussi dans l'histoire collective, toutes les deux ayant le même « caractère d'ambivalence et d'horreur » (Borgomano, M., 2002, p.336). Borgomano situe l'écriture de Duras dans le contexte de « l'écriture du désastre » qui caractérise l'entreprise littéraire après la deuxième guerre mondiale.

Sans poser explicitement la différence entre silence et indicible, l'article de Borgomano affirme une dernière fois l'importance de ces deux instances au sein de l'écriture de Duras.

Nous ne pouvons pas terminer cet aperçu critique sans citer l'article de Pierre Van den Heuvel intitulé *La rhétorique du silence dans L'Amour de Marguerite Duras* (in FLS, Strategies of rhetoric, vol.XIX, 1992, pp. 82-93). Par l'analyse de *L'Amour* l'auteur montre comment « les non-dits constituent des figures de construction tout aussi constitutives d'un sens – ou plus – que les éléments textuels visibles » (p.83). Pour cela Van den Heuvel interroge d'abord l'énoncé où il distingue des silences typographiques, descriptifs, et des substituts du langage (le cri, le regard). Sur le plan de l'énonciation, l'auteur relève le rôle de l'emploi irrégulier de certains déictiques, ainsi que les références métadiscursives et les digressions réflexives qui contribuent à la subjectivation du discours, à la perception de l'instance narrative au même niveau que l'instance de parole et au rapprochement de la lecture à l'écoute. En conclusion l'auteur détermine le silence dans *L'Amour* comme le « blocage de la communication verbale » et en même temps comme « le moyen de la communication idéale ». Le silence est vu aussi comme un « substitut du langage », ayant une fonction phatique et une force suggestive. Sur le plan de la communication littéraire, le silence est considéré comme « une figure historique fondamentale » qui ouvre le texte à la subjectivité du lecteur.

L'approche méthodologique de Van den Heuvel permet une analyse rigoureuse des formes et des fonctions du silence dans *L'Amour*. Nous pouvons seulement regretter que l'auteur se soit limité à la lecture du silence dans un seul texte de Duras. Cependant, nous nous permettons de formuler un doute : penser le silence comme un phénomène rhétorique ne serait-ce pas réduire son rôle constructif dans l'écriture durassienne ?

La revue que nous venons de faire des études critiques, concernant l'œuvre de Duras, indique la nécessité d'approches interdisciplinaires pour saisir les paramètres multiples de ses textes qui, malgré le dénuement et l'exténuation, offrent la possibilité de lectures polyvalentes. Le silence semble bénéficier du statut de lieu commun quand il s'agit d'appréhender le projet romanesque et la spécificité de l'écriture durassienne. Cependant, une analyse systématique des formes du silence dans l'œuvre de Duras fait toujours défaut.

En fait, une étude du silence littéraire ne serait possible qu'à partir d'une réflexion théorique cohérente, prenant en considération les dimensions sémiotiques (linguistiques et culturelles) du phénomène. Des tentatives significatives se sont déjà manifestées. Tout au long de notre étude, nous allons mentionner des ouvrages qui offrent des approches éclairantes du silence. Le fait le plus important est que nous *entendons les voix* du silence littéraire, bien que nos modèles de pensée s'adaptent timidement à ces voix.

Notre premier chapitre sera consacré à la présentation des acceptions du mot *silence* dans nos langues et à l'analyse du silence comme une instance signifiante dans le cadre de l'activité langagière. Nous allons essayer aussi de proposer une hypothèse sur la nature sémiotique du silence, partant des caractéristiques du signe verbal.

En outre, nous allons faire un aperçu sur les valeurs culturelles du silence dans notre *société de langage* afin de les mettre en parallèle avec celles dans une *société de silence,* telle que la société orientale.

Les notes de Duras sur le langage et le silence vont clore ce premier chapitre. Elles représentent un témoignage incontournable de l'importance que l'auteur réserve au verbal/non verbal dans la création romanesque. Ces réflexions nous aideraient également à comprendre à quel point l'expression par le silence est un choix conscient de l'écrivain, tout en étant non moins basé sur des pulsions et des habitudes, caractéristiques d'une culture orientale, notamment la vietnamienne.

Chapitre I

Silence et langage

I.1. Autour du mot silence

La langue latine possède deux verbes qui indiquent deux acceptions distinctes du silence. Le verbe *silere* est intransitif et renvoie à un *état de tranquillité* et de *paix* qu'aucun bruit ne vient troubler, ni même le bruit de la parole. Cet état est propre à l'être humain et aux animaux dans l'univers. Le verbe *tacere* a pour sujet une personne et il indique une *action*, *interruption*, *arrêt, pause*, lors d'une conversation. (Ernout, A., & Meillet, A., 1951, p.1103). La langue grecque fait la même distinction en se servant des deux verbes *sigân* (être en silence) et *siôpân* (se taire). Les langues slaves (le russe et le bulgare, parmi d'autres) distinguent entre l'état de calme et d'absence de bruit (*tichina*) et la pause dans une conversation (*moltchanie*). Ainsi, pouvons-nous déjà délimiter deux acceptions du substantif *silence* à partir de son étymologie : l'une, ontologique, relevant d'une attitude de l'être humain dans l'univers et l'autre, linguistique, se rapportant au caractère de l'activité langagière où paroles et absence de paroles construisent l'échange verbal. Il est à souligner aussi que l'interruption du flot de la parole, prononcée ou écrite, peut être dictée par une nécessité physique ou par un malaise lors du processus de formulation. C'est le silence physique, concret et mesurable. L'absence de paroles peut être aussi une stratégie de conversation ou un choix stylistique. C'est le silence rhétorique ou stylistique. *Silere* et *tacere* se recoupent et témoignent non seulement de la mise en scène de la parole, mais aussi d'un certain comportement de l'homme par rapport au langage et aux choses.

Par ailleurs, en français moderne, le substantif *silence,* formé à partir de *silentium*, de *silere,* désigne l'état de calme et de non-bruit, mais aussi l'absence de paroles prononcées dans une conversation. Le substantif *réticence* du latin *reticentia*, venu du verbe latin *tacere,* peut avoir un sens positif de *silence* et *d'omission* de mots et/ou un sens négatif de *réserve* et de *désapprobation.* En français moderne le deuxième sens l'emporte sur le premier.

La brièveté de cet aperçu lexical n'indique pas moins la difficulté d'appréhender la valeur du mot *silence*. Est-il un de ces « mots glissants » qui intéressent G. Bataille : « Je ne donnerai qu'un exemple de mot glissant…le mot silence. […] ; entre tous les mots c'est le plus pervers et le plus poétique : il est lui-même gage de sa mort » (Bataille G., 1954, p. 28).

Prenant pour base les données du TLFi (*Trésor de la Langue Française Informatisée*, CNRS Editions, conception et réalisation informatique par Jacques Dendien; adresse du site : http://atilf.atilf.fr/), nous allons essayer de résumer les acceptions du substantif *silence* :

- le silence *en soi*, « ce qu'on entend lorsque rien ne se fait entendre » (Paul Valéry), c'est-à-dire, le silence physique qui est perçu grâce aux bruits physiques, « les bruits perdus du silence nocturne, coassement de grenouilles, appel d'un oiseau… » (H.de Montherlant).

- absence de bruit et d'agitation, le silence se déploie dans l'espace ouvert (le silence de la campagne, des champs, de la ville, des chemins) ou clos (le silence de la maison, des salles, de la tombe). Le silence peut être mis en relation avec le mouvement et le temps : « […] on dirait que des silences succèdent à des silences » (Chateaubriand). Lorsque le silence est associé à l'espace, l'idée qui s'en dégage est une idée de puissance et de compacité. Il est à remarquer que «le silence s'instaure, s'installe, il envahit, enveloppe, se répand, règne». Le silence possède donc la capacité d'occuper l'espace, de s'y déployer et de le dominer. Paul Valéry a trouvé une belle métaphore : « Il couvre tout, ce sable du silence » (Valéry, P., p.657). Les adjectifs qui qualifient le silence en relation avec l'espace sont par exemple : complet, écrasant, profond, lourd, long. Le silence est senti comme ayant un volume et un poids. « Le silence éternel des espaces infinis » qui occupe la pensée de Blaise Pascal, est un silence physique, aussi

bien que métaphysique. Mais, c'est avant tout un silence inquiétant, *effroyable*, car *l'univers est muet* pour le libertin qui n'entend que la voix de la raison.

- le silence comme interruption de la communication verbale. Deux possibilités d'appréhender le silence sont à relever :

a) le silence comme le fait de (se) taire, la réticence, qui répond à une impossibilité de s'exprimer ou à une incapacité, ou encore à une défense/autodéfense de parler. Ces moments de réticence sont mesurables ;

b) le silence comme choix et stratégie d'expression orale ou écrite. C'est le silence éloquent qui rejoint la parole dans la communication interpersonnelle. « La parole transfigurée, c'est le silence. Aucune parole n'existe en elle-même ; elle n'est que par son propre silence. Elle est silence, indivisiblement, à l'intérieur du moindre mot » (Emmanuel, P., 1975, p.270).

Ayant en vue les fins de notre étude, il est important de délimiter deux sens distincts et complémentaires du substantif *silence*. D'une part, il sert à désigner un *fait* physique, concret et mesurable, mais aussi un phénomène observable sur le plan ontologique (le silence comme attitude de l'homme face au monde), social (la censure impose le silence) ou verbal (la pause respiratoire, marque d'une interruption du courant verbal) et, d'autre part, il indique un *effet* de sens, repérable et interprétable sur le plan de l'échange interpersonnel, naturel ou littéraire, c'est-à-dire résultat d'un choix et d'un projet d'écriture. C'est le silence éloquent.

I.2. Les acceptions culturelles du silence

Les deux formes étymologiques, *silere* et *tacere,* indiquent la possibilité d'appréhender le silence soit en dehors du langage, le silence en-soi, soit dans le cadre de l'activité langagière, comme une forme d'expression. La prédominance de l'une ou l'autre de ces deux dimensions du phénomène du silence est une marque culturelle de nos sociétés.

Dans la société occidentale, marquée par la pensée gréco-latine et la tradition judéo-chrétienne, le silence a une valeur double, associée soit au secret et à l'intime, donc à l'inexprimé et à l'inexprimable, soit à une force régénératrice et intégrante. Parole(s) et silence(s) sont considérés par rapport au monde et à Dieu.

En Egypte, Horus, le fils d'Osiris et d'Isis, est souvent représenté par l'image d'un faucon qui possède diverses significations, l'une d'elle étant le silence. Les grecs représentent cette figure par un enfant qui a un doigt posé sur la bouche. Les romains ont interprété le geste comme une incitation à garder les secrets de l'état. Une autre déesse, nommée Angerona, est aussi associée au silence et représentée avec un doigt sur la bouche. Selon certaines autorités, elle est la protectrice de Rome et la gardienne du nom sacré de la ville. Au Panthéon, Angerona substitue la déesse Tacita, Dea Muta, dont la langue est arrachée pour excès de bavardage. Ainsi, les cultures préchrétiennes indiquent déjà deux idées associées au silence : l'idée de secret et celle de punition pour excès de paroles.

Selon Platon, la langue souffre d'une défaillance par rapport à la désignation des objets réels. Le Réel reste inaccessible aux mots, par conséquent, le savoir à travers la langue perd sa validité. Ce n'est que dans le silence, c'est-à-dire « [n]um discurso que a alma mantém consigo própria (Téetête, 189 e) » ou « [n]um diálogo da alma consigo própria (Sofiste, 264 a) » (cité par C.C.Carreto,

1996, p.282 en note), qu'il est possible d'approcher la vérité des choses. Platon se prononce également sur l'incapacité du langage à saisir l'Un. L'immensité de l'Être anéantit la parole et appelle le silence. Sans récuser le langage, Platon signale les limites du sens commun et oriente l'attention vers une zone de silence d'où émerge l'intuition des idées.

L'Ancien et le Nouveau Testament abondent en textes qui annoncent la nécessité de gérer la parole et le silence. Tout le Moyen Age est marqué par l'exigence d'une discipline du langage et du silence. Les excès du langage sont tout aussi condamnés que les excès du silence. La rigueur du rapport de la *bonne parole* et *du bon silence* domine le discours religieux et littéraire à l'époque médiévale.

Dans les *sociétés de langage*, comme les occidentales, le rapport du silence et du langage est dominé par le langage. L'élément fort de ce rapport binaire étant le langage, deux positions s'en dégagent : d'une part, le silence est nécessaire pour mettre en valeur la parole, pour donner « chair au langage », d'autre part, l'essentiel, le sens plein, l'Un ou Dieu, met à mal le langage et s'exprime par le silence. Ainsi, le mot qui signifie « voix divine » en hébreu est *Dmamah* (Romey,G.,1997, p.328). Le même mot désigne également le « silence » de l'univers. La parole divine se révèle-t-elle par l'inaudible ? Le silence est donc conçu comme un moyen nécessaire pour parvenir à l'essence des choses humaines et divines que la parole n'atteint pas, ou pour encadrer les paroles et leur donner poids, c'est-à-dire toujours en rapport avec le langage et la pensée à exprimer. *L'art de se taire* de l'Abbé Dinouart, publié en 1771, semble plutôt un complément à l'art de bien parler. L'auteur souligne lui-même son intention :

> « En traitant du silence, je ferai donc souvent des réflexions sur la parole, afin d'expliquer l'un plus clairement, relativement à l'autre ou plutôt de les expliquer tous deux ensemble […] » (L'Abbé Dinouart, 2004, p.38).

Tout de suite après cette affirmation, l'auteur explique qu'il ne s'agit pas de « mutisme naturel » comme celui d'un animal :

> « Je suppose ici qu'il ne suffit pas pour bien se taire, de fermer la bouche et de ne point parler […] ; mais il faut savoir gouverner sa langue, prendre les moments qui lui conviennent pour la retenir, ou pour lui donner une liberté modérée […] » (l'Abbé Dinouart, 2004, p.38).

Le silence humain est donc un silence signifiant, un silence que le sujet *parlant* choisit et qui de ce fait « *parle* le sujet ».

L'expérience linguistique et culturelle de Duras pour qui la langue « maternelle » était le vietnamien (« Nous, on ne l'a même pas appris(e) » (O, pp. 347) et à qui le français a été enseigné par la mère comme une langue étrangère, indique la nécessité de situer les silences de son écriture dans le contexte d'une *société de silence.* En effet, Duras construit son écriture dans une zone de contact mobile où le français et le vietnamien, deux langues bien différentes, agissent simultanément : le vietnamien se manifeste comme une pulsion de sens *in absentia*; le français offre des structures fragilisées et détournées qui accueillent cette pulsion de sens et en deviennent le véhicule.

Les cultures orientales problématisent le silence dans une perspective positive et constructive. Dans *les sociétés de silence*,

> «celui-ci est compris comme médium irremplaçable d'un savoir qui puise en lui-même sa force de transmission et qui voyage au plus profond : là où la parole ne saurait atteindre, en raison de toutes les limites qui la façonnent. » (Olivier-Ammour Mayeur, 2002, p.251).

Le silence est vu donc en rapport direct avec le savoir, passant outre les limites du langage.

Le silence fait *entendre* l'intelligence qui est une coïncidence avec les choses, une porosité, une ouverture vers une vérité, un savoir profond, intime, total, inscrit dans le blanc d'une parole, dans l'ombre d'un mot, dans le désir d'un sens vibrant au bord du langage. L'absence de sons articulés ou de bruits est perçue comme une plénitude suprême. Le suprême dans la pensée orientale, c'est la vacuité qui est pensée comme une disponibilité à la plénitude. Le silence comme un vide, une absence de paroles ou de bruits, n'est pas chargé d'un signe négatif pour l'homme qui cherche à se fondre dans l'ordre cosmique en supprimant toutes les attaches terrestres. Celles du langage, également. Les sujets se trouvent dans un état de liberté par rapport à l'exercice du langage. Le silence n'est pas suspension du sens, ni échec de la transmission d'un savoir. « Celui qui sait ne parle pas, celui qui parle ne sait pas » enseigne Laozi.

Selon la philosophie Zen, le silence - de *silere* - est pensé *en-soi*, et non pas par rapport au langage. Un tel silence

> « ne saurait avoir cours que dans un retranchement de l'ego de l'être […] activant par là même un silence *en acte,* donnant à se lire comme ex-centré, ou décentré du moi […]. Silence en ouverture sur l'extériorité […] dans une relation inconditionnelle à l'autre et au monde. » (Olivier-Ammour Mayeur, 2002, p.250).

Le silence n'est donc pas associé à la passivité de l'être ni au refoulement du moi. Ce n'est pas une impossibilité de dire. C'est un affranchissement du langage, une disponibilité du moi et un passage vers l'univers de l'autre et vers le pensable.

I.3. Silence et activité langagière

Il nous faut préciser dans l'immédiat que le silence n'est pas essentiellement un objet d'étude linguistique. Le silence recouvre un domaine qui n'est pas régi uniquement par les principes de la linguistique. En effet, comment saisir par des mots ce qui existerait en deçà ou au-delà les mots ? Comment analyser l'envers du verbe ? Le linguiste étudie la matière signifiante du langage. Le silence n'a pas de supports propres, il a besoin des unités et des structures de la langue pour être perçu et interprété. Il se manifeste par des failles, des ruptures, des manques, des blancs dans le tissu verbal qui mettent à mal le modèle positiviste de la pensée linguistique. Pourtant, le silence représente une partie intégrante de l'activité langagière.

Pour le linguiste le silence est une absence à durée déterminée de traces verbales matérielles, sonores ou graphiques. C'est le *fait de silence* qui est subordonné aux règles de la communication verbale. Cependant, le silence peut être tenu comme une forme d'appréhender le monde dans sa globalité. Ainsi le silence fait-il pendant au verbe ? Le silence appelle la totalité du pensable que le langage met en segments, différencie. Le silence évoque l'illimité innommable du sens et permet au langage d'échapper aux limites du nommé. Mais le silence est insaisissable, il est intangible, pareil à l'ombre de tout objet. Comme tel, il échappe à la réflexion scientifique et aux méthodes strictement formelles.

Cependant, il est difficile d'ignorer la présence de cet *autre* de la parole. Aussi, l'étude des manifestations du langage ne serait-elle pas complète si la dimension du silence n'est pas prise en considération comme une tension du rapport de la matière sonore au pensable, comme un composant de l'échange verbal au sein des relations interpersonnelles, comme une relation du sujet au sens à exprimer. Pour atteindre sa perfection, le mot a besoin du silence.

Parole et silence forment un tout, c'est une évidence. Ils ne s'opposent pas comme le plein et le vide, ni comme l'actif et le passif. Ils se présupposent. La parole naît du silence de la pensée intérieure pour rendre le monde extérieur intelligible et communicable. Le silence accueille la parole pour lui offrir la liberté de renaître et de signifier de nouveaux mondes. Pour Elie Wiesel « le silence n'est pas l'opposé de la parole mais la profondeur de la parole » et encore :

> « il ne s'agit pas seulement du silence autour de la parole, ou du silence dans la parole, mais aussi du silence qui est resté en arrière quand la parole l'a quitté ». (Brigitte-Fanny Cohen, 1987, p. 91).

Le discours est pensé comme un processus qui se déroule dans le temps et possède un après et un avant, donc des limites. Le dire, pour se produire, doit «rompre le silence, déchirer, trouer, percer, pénétrer le silence». Ces verbes, employés métaphoriquement, suggèrent que le silence est perçu comme une réalité indivise. L'activité langagière, par contre, est un effort, une *énergie* nécessaire pour briser « le bloc noir » du silence et articuler sa totalité en unités analysables. David Le Breton a su trouver une image poétique, pour exprimer le rapport entre l'espace vertigineux du silence où le temps s'abolit et la précarité de la parole linéaire : « La parole est un fil ténu qui vibre sur l'immensité du silence » (David le Breton, 1997, p.19). Verticalité du silence et horizontalité de la parole engendrent le discours humain, toujours en fuite vers d'autres discours et d'autres mondes. Dans la pensée d'Elie Wiesel, à l'origine, le silence et la parole sont unis. Leur séparation est « douloureuse, déchirante ». « On peut entendre », dit-il, « le cri du silence quand la parole s'en arrache » (Brigitte-Fanny Cohen, 1987, p.19).

Sur ce plan de réflexions, le silence est facilement associé à l'idée de limite, d'impuissance du langage et, en même temps, à celle d'ouverture et de dépassement du verbal.

La langue étant une forme collective du savoir, elle appartient à tous. Elle répond aux lois des doxas. Les mots sont communs, ils conceptualisent et classifient, ils sont déjà porteurs de sens avant leur emploi dans le discours. Pour exprimer le spécifique ou l'extraordinaire, l'extase mystique ou l'horreur humaine, le discours, s'efforçant de dépasser les limites de la langue (code commun), s'anéantit en silence devant l'impossibilité ou l'attente d'un « hypothétique mot juste » (Vincent Jouve). C'est le silence de l'innommable et de l'inexprimable.

L'idée de limite éveille le désir de transgresser, de briser, de franchir, d'aller au-delà d'une ligne, d'une forme, d'une organisation. La limite est une marque de différence et de contrainte. Pourtant, elle suscite la tentation de dépasser l'impossible. La limite est une nécessité d'ordre et une invitation au désordre : « Foncièrement indépassable, la frontière dynamique et tremblante de la limite incite néanmoins à une certaine transgression » (Killeen, M.-C., 2004, p.35). Le silence est une transgression potentielle, un appel à la liberté que la langue détrônée fait entendre.

La perspective positiviste de la connaissance postule l'hétérogénéité des mots et de la pensée, des mots et des choses, tandis que selon la théorie nominaliste les choses n'existent qu'à travers les mots. Ces deux conceptions de la connaissance posent en fait la langue comme un modèle qui organise, donc, qui dresse des limites au monde extérieur, ou il est lui-même ce monde organisé. Notre condition langagière fonctionne comme une limite de la vérité. Autrement dit, la vérité serait de nature « langagière » (R. Barthes).

Wittgenstein a profondément réfléchi dans le *Tractatus* sur la structure et les limites de la pensée, partant de l'analyse de la structure linguistique et de ses limites. L'injonction suivante devient emblématique pour la première période de son œuvre : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (L. Wittgenstein, 1993, fragment 6.54, p.112). Il y a donc un premier silence et son contenu, c'est « ce dont on ne peut parler». Un deuxième silence, imposé par la forme d'injonction de la proposition de Wittgenstein, paraît concerner le domaine de la philosophie analytique. En effet, dans ses écrits postérieurs le philosophe confine le silence à l'expérience esthétique.

Selon Christine Baron, la conscience humaine est inlassablement aux prises avec un reste d'indicible, qui « est tantôt interprété comme excès du mot sur sa capacité à rendre compte de soi, tantôt comme excès du monde multiforme à se donner à la conscience sous la forme des mots » (Baron, C., 2002, p.292). L'indicible, selon Marie-Chantal Killeen,

> « est un concept inconcevable qui renvoie à ce qui précède toute pensée. Il est cela même qui permet de penser, de parler, de créer du sens. » (Killeen, M.-C., 2004, p. 11).

L'inquiétude de l'indicible, surtout en temps de crise, met en question les limites de la structure linguistique de la pensée et du rapport référentiel. Une réflexion de Barthes vient à l'appui :

> « En se portant aux limites de dire, dans une mathésis du langage qui ne veut pas être confondue avec la science, le texte *défait la nomination* et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance. » (Barthes, R., 1973, p.72) (Nous soulignons.)

Wittgenstein lui-même, après avoir reconnu l'indicible et l'impénétrable et après avoir évoqué l'expérience du silence, déclare la nécessité d'altérer la matière

limitative et organisatrice du langage pour réussir à décrire une nouvelle réalité, plurielle et contradictoire.

Sur le plan de la création littéraire, la *mimèsis* pose les limites du dire que l'imagination repousse. Pourtant, jusqu'à la fin de l'Antiquité, l'imagination est considérée comme une faculté psychologique spécifique, dévalorisée par rapport à l'intellect, étant pensée comme un désordre de l'esprit, parce que dépendant du corps. Quintilien fournit le premier témoignage selon lequel l'imagination est dotée d'une valeur positive dans le domaine de la réflexion littéraire. Selon lui cette faculté de voir les images des choses absentes, paroles ou actions, est « très efficace pour faire naître les émotions » (*Institution oratoire*, VI, 2, Edition Budé, p.31-32). La tradition aristotélicienne, perpétuée par les stoïciens et les néoplatoniciens, attribue à l'imagination le rôle de médiateur entre le corporel et l'incorporel, le rationnel et l'irrationnel, l'humain et le divin, le visible et l'invisible, la réalité et la fiction. Ainsi, n'est-ce pas grâce à la capacité humaine d'évoquer *l'absent* que le modèle limitatif de la réflexion dualiste est mis en doute ? Paroles et silences n'entretiennent pas une relation contradictoire, ils forment l'unité d'un *tiers élément* qui échappe à la pensée dualiste et que l'imagination récupère.

La langue impose les limites matérielles (son et graphie) du signe et les limitations culturelles de la référence. En même temps, la parole maîtrise son insuffisance et possède le pouvoir de faire signifier son retrait. La rupture dans le tissu textuel ou dans la matière sonore marque la fin d'une parole, la nécessité physique d'une pause ou l'impossibilité du dire. L'expérience limite, qui ne peut se dire, ni se taire, met à mal le langage, fait exploser les clichés rassurants, les habitudes langagières. L'indicible de l'expérience sans précédent annonce l'avènement du silence. C'est le silence des limites. Un silence imparfait, car lourd de paroles tues qui laissent supposer un nouveau rapport au réel, apte à signifier l'extase, la jouissance, la terreur, le désir, le deuil, le débâcle du *logos*,

bref : l'expérience des limites. Ainsi, le silence possède-t-il une valeur double : limite du dicible et promesse de franchir cette limite, fin et début, incapacité du mot à rendre compte du sens et élan vers la *signifiance* (R. Barthes). Même si la langue se tait dans l'impossibilité de nommer ou de conceptualiser, l'intelligence humaine ne suppose pas moins la possibilité d'un au-delà des limites. Pascal disait-il déjà :

> « Tout ce qui est incompréhensible ne laisse pas d'être. Le nombre infini, un espace infini égal au fini. » (B. Pascal, 1992, p.367).

Le silence éloquent serait la forme radicale de l'indicible, de l'innommable. Une forme signifiante condensée, menacée sans cesse d'éclater sous la pression d'un nouveau dire ou de se noyer dans une logorrhée. Il nous faut distinguer ce silence du mutisme. Le silence de l'indicible est une recherche d'ouverture, de passage pour le sens en attente. Le mutisme ferme le passage des mots, bloque le dire, occulte.

L'horizon de l'indicible et de l'innommable fascine et menace le locuteur qui met à l'épreuve les ressources de la langue afin de détruire la gangue du dire usuel et de construire l'attente d'un dire problématique aux sens multiples. Ainsi le langage joue-t-il *sa propre mort* (R. Barthes). Il possèderait la capacité de produire des textes «*silenciés*» (F. Jullien), amuïs pour échapper à ses propres limites, pour ouvrir les voies vers une tentative de la pluralité. Pour «émousser le sens trop clair, trop évident » et préparer un « troisième sens », celui que Barthes appelle « le sens obtus », qui vient « en trop », « comme un supplément que mon intellection » dit-il, « ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé », celui qui « paraît ouvrir le champs du sens totalement » (Barthes, R., 1982, p.45). Le troisième sens serait libéré de la matière sonore articulée, mais tout à fait présent dans l'échange verbal. Il s'établit ainsi un distancement par rapport au référent. Suivant toujours la réflexion de Barthes, le

troisième sens « apparaît comme le passage du langage à la signifiance» (Barthes, R., 1982, p.58) où participent, dirions-nous, « le grain de la voix », le regard, le blanc entre deux mots, l'écran noir, la musique…

I.3.1. Silence et discours oral

Au sein du discours oral le silence est un *fait physique,* c'est l'arrêt, la pause, c'est l'absence de sons articulés qui est perçue grâce à la présence de tels sons. Le fait de silence a une durée qui peut être mesurée. Il est soit dicté par les nécessités de la respiration, de la clarté de l'expression, de la vitesse d'échange, soit il est le résultat de l'indicible ou de l'ineffable.

Le discours oral signale le silence par les arrêts, les pauses, les interjections, les changements dans le ton, le cri. Autant d'indicateurs du silence qui représentent des repères concrets et nécessaires au linguiste pour analyser le régime d'absence de la parole.

Il n'est pas sans importance pour nos réflexions sur le silence comme fait de langage de constater que nombre de chercheurs portent leur intérêt sur les pauses silencieuses au sein du discours oral. A voir entre autres les études de Duez, Grosjean et Deschamps, Lacheret et Victorri, P. Fraisse, citées par Maria Candea dans sa thèse de doctorat portant sur les pauses silencieuses et les phénomènes dits « d'hésitation » en français oral. Selon cette étude, l'interruption significative du courant verbal sonore, représentée par un arrêt total, témoigne d'un malaise dans la formulation, d'un dysfonctionnement de la parole. Ce « conflit » dans l'interaction verbale correspond à une nécessité de formulation qui relève des processus cognitifs d'hésitation ou d'incertitude. Nous nous permettons d'y ajouter les processus psychologiques activés par une expérience

limite qui provoque une pause silencieuse et une nécessité de recherche de formulation. Le temps d'arrêt est le trait sémantique principal d'une pause non sonore. Dans sa thèse de doctorat, Maria Candea considère que la durée d'une pause varie entre un minimum de 20 centisecondes et un maximum de 200 centisecondes. Au-delà du seuil maximum, les pauses silencieuses n'appartiennent plus au domaine d'études de la langue, le silence qui se produit correspond plutôt à un comportement réglé par le code culturel et les mécanismes psychosociaux. Le rôle énonciatif des pauses non sonores selon Candea est « la hiérarchisation des différents constituants d'un énoncé, ou, moins souvent, la mise en valeur stylistique par un effet de suspense de l'unité qui suit » (Candea, M., 2000, p.141).

I.3.2. Silence et discours écrit

L'acte d'écrire compose avec le *fait* de silence. Pascal Quignard exprime ainsi la situation d'écriture :

> « Ecrire ne rompt pas le silence.
> Qui écrit n'ouvre pas la bouche, reste muet, et pourtant toute la langue lui est présente […].
> Situation paradoxale de la langue et du silence, chez qui se mêle d'écrire. […].
> Désormais il s'expose en « se retranchant », il parle en « se taisant. » (Quignard, Pascal, 2005, pp.28-29).

Le mot écrit est voix et silence en même temps.

Dans le discours écrit, le silence éloquent n'est appréhendé qu'en termes d'effet de sens. Son indice matériel, c'est le blanc ou «le blanchissement» (H. Morier, *Dictionnaire de rhétorique*) qui sépare les mots, les phrases, les énoncés, les

paragraphes et qui est une rupture, une omission chargée de sens, donc interprétable par le lecteur. Les espaces vides et les traces graphiques des mots dessinent l'image de l'écrit et participent au mécanisme de l'élaboration du sens. Les textes troués doivent être non seulement lus, mais aussi absorbés par la vue. Lire et voir vont ensemble et construisent le sens dans la compréhension et dans la sensation.

Au sein d'un texte, c'est la ponctuation qui organise le courant verbal. Sur le plan de la phrase, les marqueurs formels du silence sont le point qui indique l'arrêt ou la pause, les trois points qui peuvent dénoter l'hésitation ou l'inachevé. L'organisation paratactique de l'énoncé ou du récit, ainsi que la structure fragmentaire du texte signalent également des lacunes de sens qui intéressent la linguistique textuelle.

I.3.3. Silence et échange verbal

Force est d'essayer de situer le silence dans le cadre des *rapports intersubjectifs* qui sont accueillis, mais aussi régis par la langue dans une situation de communication. Nous abordons ainsi le plan de l'énonciation, dont les marques sont toujours présentes d'une certaine manière dans l'énoncé. Si nous considérons les rapports intersubjectifs comme un jeu dont les règles sont fournies par la langue/culture, le silence éloquent s'apparente à l'implicite par le fait que le contenu de ce silence peut être appréhendé comme non-dit ou sous entendu. Mais dans quelle mesure pouvons-nous associer silence et implicite ?

L'ouvrage d'Oswald Ducrot intitulé *Dire et ne pas dire* étudie l'implicite dans toute sa complexité partant des théories du discours et de l'énonciation, plus particulièrement de la philosophie analytique de l'école d'Oxford. L'implicite

donne la possibilité de « bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence » (Ducrot, O., 1991, p.12). L'auteur affirme d'abord la nécessité fréquente « à la fois de dire certaines choses, et de pouvoir faire comme si on ne les avait pas dites […] » (Ducrot, O., 1991, p.5). Théoriquement, les origines de cette nécessité seraient deux :

- l'existence dans toute société de tabous linguistiques : des mots, des thèmes entiers, des formes d'activité, des sentiments, des événements « sont frappés d'interdit » affirme l'auteur, « et protégés par une sorte de loi du silence » (Ducrot, O., 1991, p.5) ;

- étant donné que tout ce qui est dit explicitement peut être contredit, les règles sociales et culturelles posent la nécessité d'exprimer l'objet de la pensée de telle façon qu'il ne puisse pas être contesté directement.

Plus loin l'auteur réfléchit sur les formes d'implicite introduites dans le discours par des procédés extérieurs à la langue proprement dite et distingue deux catégories principales :

- l'implicite de l'énoncé : il est inscrit dans le contenu de l'énoncé. Ainsi, par exemple, une affirmation est laissée inexprimée, étant cependant nécessaire de façon évidente à la complétude logique de l'énoncé. Cette affirmation inexprimée revêt une présence forte grâce à son absence même ;

- l'implicite fondé sur l'énonciation : vu que l'acte de prendre la parole est un acte motivé, il est légitime que le destinataire cherche à savoir quelles sont les intentions du locuteur. Une forme particulière d'implicite est introduite ainsi dans le discours. C'est le sous entendu qui n'est pas un complément du contenu de l'énoncé explicite, mais « une condition d'existence de l'acte d'énonciation » (Ducrot, O., 1991, p.9). Tout acte de parler obéit à une réglementation fixée par

le code socioculturel. L'acte d'ordonner, prenons l'exemple de Ducrot, est fondé sur un rapport hiérarchique entre le commandant et le commandé. Donner un ordre peut donc laisser sous-entendre que le locuteur en possède le droit, étant supérieur au destinataire.

Le trait commun de ces formes d'implicite, ainsi présentées, est le rapport entre la signification implicite, cachée, qui s'ajoute à la signification littérale, apparente. C'est un rapport irréversible, de dépendance unilatérale.

Prenant en considération ces réflexions de Ducrot sur l'implicite en général, nous pouvons déjà formuler plusieurs points de similitude et de dissimilitude entre le silence et l'implicite :

- au cours de l'échange verbal le silence est nécessaire, tout comme l'implicite, pour échapper au risque de l'évidence de la parole prononcée ;

- mais le refuge que fournit l'implicite est relatif, le savoir implicite étant déduit du savoir explicité par la parole prononcée. Le silence est un refuge absolu, le locuteur tacite échappe au déterminisme du savoir verbalisé et ne court pas vraiment le risque d'être contredit, rien n'étant prononcé. La signification du silence, tout en étant implicite, n'est pas directement déchiffrable (déduite) à partir de la signification explicite de l'énoncé, elle est plutôt interprétable, les hypothèses d'interprétation sont multiples et ne sont pas basées uniquement sur le contexte verbal immédiat, mais mobilisent aussi le contexte social et culturel ;

- le contenu du silence est souvent l'interdit, le tabou, le secret tout comme pour l'implicite, mais le silence signifie également une attitude subjective au cours de l'échange verbal et, de ce fait, il est régi par des règles psychosociales ou par un choix stylistique quand il s'agit de discours littéraire ;

- le silence est perçu comme une lacune, ainsi que l'implicite. Au sein de l'énoncé, la signification du silence éloquent s'apparente à celle de l'implicite par la perception de l'absence d'un argument, d'une liaison logique ou d'un raisonnement. Mais dans le cas du silence, cette absence a une valeur propre qui réside dans l'impossibilité de lui attribuer une signification unique ou quelle qu'elle soit. La signification implicite, par contre, est formulable à partir de la signification littérale. Dans le cadre d'une situation d'énonciation, le silence, l'acte de (se) taire, obéit à des règles psychosociales et socioculturelles aussi bien qu'à des règles langagières. Le silence du locuteur s'apparente plutôt à un comportement, à une attitude, à un choix. Le silence dans un échange est une réaction individuelle tout comme le rire, par exemple, dont Ducrot affirme qu'il « se donne pour involontaire - ce qui permet au rieur de prouver par son rire le ridicule de son adversaire » (Ducrot, O., 1991, p.19), donc une preuve en dehors de la parole. La valeur implicite du silence est de faire signifier le retrait de la parole, l'effacement de la langue et de mettre en relief ainsi le caractère extrême d'une émotion, une pensée informulable, la force d'un non dit ou simplement la force du vide. C'est une valeur donc d'intensification. Dans le même sens Ducrot parle du cri qui « prouve la douleur » sans recourir au verbal (Ducrot, O., 1991, p.21) ;

- la dépendance entre la signification littérale et la signification implicite est unilatérale, le littéral pose l'implicite, tandis que le rapport entre la parole et le silence est un rapport d'interdépendance. Silence et parole s'appellent : le silence met en relief la parole ; la parole, de son côté, prépare l'espace où le silence s'entend. Par ailleurs, le silence physique engendre la parole ou la parole s'enfonce dans ce silence ;

- la signification du silence est une signification implicite de second degré, non déchiffrable directement ni à partir de la signification littérale ni de la signification implicite, mais du rapport entre les deux. Le silence dessine un

espace sémantique vertical qui s'associe à la dimension horizontale de la parole. Nous avons une certaine difficulté à admettre l'affirmation de C.C.Carreto qui soutient que l'espace ainsi créé entre « o significado aparente e o significado oculto, abolindo, deste modo, a linearidade do discurso e do sentido [...] » (Carreto, C.C., 1996, p.20).) La linéarité de la parole et du sens, loin d'être abolie, accentue la profondeur et l'ambiguïté de l'espace sémantique propre au silence. Ce n'est pas l'espace du sens évident, quotidien, ce n'est pas celui du sens partagé, organisé, déterminé. C'est un espace vertigineux impossible à circonscrire, un espace de dimensions mobiles où l'avant et l'après, l'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet existent en fusion. Un espace qui crée l'angoisse de l'absence de formes et de formulations et la tension féconde avant la naissance de nouvelles formes et de nouvelles formulations. C'est l'espace syncrétique du silence où le sens prend son origine dans la douleur de la séparation, de la limitation, de la détermination diacritique ;

- le silence et le sous-entendu sont régis par le composant rhétorique que Ducrot distingue du composant linguistique, tous les deux étant nécessaires à la description sémantique de l'énoncé. Le silence, tout comme le sous-entendu, n'est repérable que par une démarche discursive qui s'appuie sur l'énoncé et essentiellement sur les conditions et les circonstances de l'énonciation. Le rôle du composant rhétorique peut être perçu grâce à certaines lois, dont, par exemple, celles de l'*informativité* (on dit quelque chose pour renseigner) et de l'*exaustivité* (donner les renseignements les plus forts et les plus intéressants sur le thème) que Ducrot cite dans son ouvrage. Mais, c'est la loi *litotique,* dans la terminologie de Ducrot, qui est plus importante pour notre réflexion. La litote est une figure qui permet de dire moins pour faire entendre d'avantage. Dans la théorie de Ducrot, « l'énoncé, interprété de façon litotique dit plus que ce qu'il pose lorsqu'il est pris littéralement […] » (Ducrot, O., 1991 p.137). Ainsi, pouvons-nous dire que le silence, ainsi que l'interprétation litotique d'un énoncé, relèvent de l'économie du langage et sont activés chaque fois que la situation

d'énonciation exige des paroles moins fortes et moins ostensibles pour signifier une réalité sans la dire. Plus loin nous allons voir comment les rhétoriciens du Groupe μ définissent le silence à partir de la litote.

Avant de sortir du cadre de l'énonciation, nous voudrions considérer l'ouvrage fondamental de Pierre Van Den Heuvel qui étudie le rapport entre parole, mot et silence. Le chapitre sur le silence au sein de la partie théorique de l'étude propose l'hypothèse suivante :

> « Vu sous l'angle de l'énonciation et dans sa relation avec l'oral et l'écrit, un tel silence (*refus de communiquer*) est alors, en quelque sorte, l'acte de la non-parole ou du non-mot qui produit un manque dans l'énoncé. […] un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée. » (Van den Huevel, P., 1985, p.67).

Van Den Heuvel attribue donc au silence la même valeur qu'à la parole sur le plan de l'énonciation. Il est vu comme un acte verbal, « l'acte de la non-parole », qui possède sa signification.

Pour résumer les manifestations du phénomène du silence dans l'activité langagière, nous dirions que :

- dans la production orale, le silence est repérable comme pause, interruption ou arrêt complet de l'émission sonore. La pause silencieuse peut être mesurée, elle a une durée déterminée et une fonction d'hiérarchisation des constituants de l'énoncé, ou une fonction stylistique de mise en valeur. Le phénomène d'interruption totale d'une production verbale sonore est considéré comme un effort de re-formulation adéquate à la pensée. Au-delà d'une durée de 200 centisecondes, le silence ne représente pas l'objet d'une analyse strictement linguistique ;

- la linguistique pragmatique étudie le phénomène de l'implicite dans la mise en scène des relations verbales intersubjectives, orales ou écrites. Nous pouvons voir une certaine contigüité entre le silence et l'implicite dans la mesure où les deux phénomènes représentent une lacune sur le plan de l'énoncé (le non-dit) et lors de l'énonciation (le sous-entendu). Cependant, le silence est surtout une rupture physiquement repérable dans le tissu verbal et la signification de cet *accident* du mot ou de la parole est perceptible sans être formulable, ne relevant pas exclusivement de l'explicite et du contexte verbal.

La pensée linguistique s'intéresse donc au silence dans la mesure où il est directement repérable au cours de l'échange verbal. Il est associé tout au plus à l'implicite. Ce n'est que Pierre Van den Heuvel qui ouvre une perspective de pensée différente en postulant l'existence de l'acte de la non-parole.

I.3.4. Silence et acte sémique

Nous allons essayer d'expliquer la possibilité d'existence du silence éloquent à partir des rapports de force qui s'établissent dans l'acte sémique et qui sont actualisés par le discours. Adoptant ce point de départ, nous considérons l'activité langagière comme un processus incessant de recherche d'adéquation entre la matière sonore articulée et le pensable. Nous rejoignons ainsi la pensée de Humboldt selon laquelle le langage:

> « […] est le travail, éternellement répété, de l'esprit qui est de rendre le son articulé susceptible d'exprimer la pensée. […] Le plus précieux et le plus fin du langage […] ne peut être donc perçu et senti que dans le discours lié. » (Cité par Trabant, Jürgen, 2005, p. 178)

Dans ce contexte théorique, le silence serait l'expression d'une sensation de manque d'équilibre entre le son et la pensée qui puisse suspendre l'usage de la langue comme modèle contraignant sans pour autant interrompre l'acte sémique. Cette position de distance que le sujet parlant peut adopter par rapport à l'emprise du verbe, serait due au caractère contingent du rapport entre le signe et le monde.

Ferdinand de Saussure avait déjà indiqué dans son *Cours de linguistique générale* que le rapport entre le signifiant (l'ensemble phonique) et le signifié (le concept) est un rapport contingent, immotivé, à la différence du rapport entre le symbole et la chose qui est motivé et même tangible. Plus tard, Emile Benveniste a repensé cette affirmation majeure de Saussure pour y apporter une précision importante : le rapport entre le signifié et le signifiant n'est pas arbitraire, bien au contraire, il est nécessaire dans l'esprit du locuteur, mais c'est le rapport entre le signe (le mot) et le réel (l'objet) qui est arbitraire. Citons le texte de Benveniste :

> « Ce qui est arbitraire, c'est que tel signe et non tel autre, soit appliqué à tel élément de la réalité et non à tel autre. » (Benveniste, E., 1966, p.52).

La contingence du rapport entre le mot et la chose permet donc de penser à une insuffisance, à une marge au cœur même du signe linguistique. Ainsi, Marie-Christine Lala affirme-t-elle : « Le mot est un signe plein, mais le divorce est en lui, entre lui et les choses » (Marie-Christine Lala, 1999, p.107).

Le régime de silence serait-il impliqué par la conscience de l'existence d'une brèche entre les mots et le réel ? En d'autres termes, nous pouvons supposer que l'accord incertain et instable entre l'esprit et le monde (problème métaphysique selon Benveniste) au cœur du langage comme *énergie* (Humboldt), pourrait donner origine à une tension entre les mots et les choses, entre le sujet et le réel.

Dans le discours, il est possible que cette tension provoque la retenue de la parole et le surgissement du silence éloquent qui laisse supposer de nouveaux rapports de signification, car nous ne pouvons pas penser « une forme vide, ni un concept innommé » (Benveniste).

Ainsi que Christophe Rico le souligne, le principe de l'arbitraire du signe met entre parenthèses le monde référentiel et la visée communicative. En effet, dans *Le cours*, Saussure ne prend pas en considération le monde perceptible, ni l'expérience réelle quand il explique le principe du découpage linguistique (sons/pensées). Or, le discours a pour objectif de transcrire et de transmettre une expérience personnelle. Le langage littéraire recherche l'expressivité. L'arbitraire du signe est mis à l'épreuve donc par l'effort de motivation qui régit le discours. Dans les *Ecrits de linguistique générale* qui contiennent les notes et les réflexions de Saussure sur les problèmes abordés dans le *Cours de linguistique générale,* l'auteur revient lui-même à maintes reprises sur l'idée de l'arbitraire pour la nuancer : « Réduction dans tout système de langue de l'arbitraire absolu à l'arbitraire relatif, ce qui constitue le système » (Saussure, F.de, 2002, p.328). Benveniste mentionne aussi qu'au moment de la parole, le sujet s'exprime à partir de la perception d'une adéquation entre la langue et la réalité. C'est la motivation donc qui prime dans l'échange verbal.

Par ailleurs, suivant le raisonnement de Saussure, c'est justement l'arbitraire du signe qui permet un déplacement incessant du rapport entre le signifié et le signifiant ou, en d'autres mots, « la liberté d'établir n'importe quel rapport entre la matière phonique et les idées» (F. de Saussure, 1972, p.110). Repensée par Benveniste, cette conséquence du principe de l'arbitraire est énoncée comme suit :

> « Ce n'est pas entre le signifiant et le signifié que la relation en même temps se modifie et reste immuable, c'est entre le signe et l'objet » (Benveniste, E., p.53).

Le rapport entre le signe verbal et l'objet est donc marqué par une dynamique de l'arbitraire et du motivé qui confère au langage la capacité d'exprimer le monde changeant.

Dans des situations de communication concrètes, déterminées par des facteurs culturels, esthétiques ou sociaux, cette tension dynamique entre l'arbitraire et le motivé peut se manifester par la cessation brusque du verbal, c'est-à-dire par le surgissement du silence éloquent, qui suggère l'indétermination fertile du pensable dans sa totalité, avant la disjonction des mots et des choses et avant l'avènement d'un nouveau rapport entre les mots et les choses.

Jean Paris affirme que les formalistes russes sont les premiers à suggérer la nécessité de renouveler la langue, partant d'une « culture systématique de l'incorrection », se servant de néologismes purs, d'omission du sujet et d'autres parties de la phrase, disloquant la syntaxe, pour libérer le mot, la phrase, du poids des règles et du sens conventionnels et arriver à exprimer ainsi de nouveaux rapports sémantiques, « de nouveaux thèmes : l'inutilité, l'absurdité, le mystère, *la nullité puissante* » (Paris, J., 1975, pp.255-256). (Nous soulignons)

I.3.5. Le silence comme signe

Selon notre hypothèse, le silence éloquent, manifestation extrême de la mobilité essentielle du rapport entre la matière sonore et le monde pensable, pourrait être considéré comme un signe tout aussi important que le mot dans l'activité langagière. Rappelons la suggestion de Pierre Van Den Heuvel :

> « Ce vide (textuel) est évidemment *signe* au même titre que la parole : on sait bien que le silence « parle », que son éloquence joue un rôle capital dans la communication […]. » (Van Den Heuvel, P., 1985, p.67)

Nous partons de la conception saussurienne du signe verbal, car le fondement psychologique du silence ne fait pas de doute. Cependant, il nous faut souligner immédiatement que le silence est un signe particulier, une non-parole ou un non mot qui advient par le mot, mais qui s'en différencie.

Nous pouvons nous demander si le silence remplit vraiment les conditions d'être d'un signe. Selon Benveniste,

> « la seule question qu'un signe suscite pour être reconnu est celle de son existence […]. Il existe quand il est reconnu comme signifiant […]. » (Benveniste, E., 1974, p.64)

Jeanne Martinet résume ainsi le statut du signe :

> « Voir dans un objet un signe, c'est d'abord lui attribuer des significations virtuelles ; l'interpréter, c'est en quelque sorte, privilégier l'une de ces significations […] » (Martinet, Jeanne, 1975, p.108)

Le silence éloquent répond à la première condition : il est reconnu comme signifiant (de) quelque chose. Dans un contexte discursif, le silence est interprétable, c'est-à-dire il est possible de lui attribuer une signification.

Le signifié du silence pris comme signe, se définit cependant en termes de rapport : c'est le rapport entre un monde de signifiés admis, communs et un monde nouveau, un monde à construire, à venir, le rapport entre une vérité reçue et une vérité *autre*. Enfin, c'est le rapport à quelque chose qui n'est pas

saisissable par l'entendement, mais qui n'est pas moins *percevable* dans un contexte déterminé.

En outre, le signifiant du silence pose problème. Il ne peut pas être pensé en termes de matière sonore ou graphique. Il n'est pas linéaire ni audible. Le signifiant du silence est le résultat de l'activité langagière : ce sont des stratégies, des choix, des mécanismes qui opèrent une déconstruction du verbal préparant la présence du silence dans un discours naturel ou littéraire. Cette présence est d'ordre relationnel : c'est le rapport entre le vide de l'espace blanc de la page et le plein de la page contenant le tracé des mots, entre la phrase inachevée et la phrase achevée, entre le fragment et le tout.

C'est la langue donc qui donne *corps* au signifiant du silence et c'est en mots que nous interprétons le silence. Suivant la pensée de Benveniste sur la relation d'engendrement entre deux systèmes sémiotiques, nous pourrions dire que la langue et le silence établissent deux systèmes distincts, dont le premier engendre le second. Le silence éloquent ne se manifeste donc que par l'intermédiaire du langage en action, c'est-à-dire dans la communication verbale.

Enfin, le silence paraît un signe doublement relationnel, ses deux éléments étant de nature relationnelle. Ainsi, pourrions-nous exprimer l'hypothèse que le silence comme signe rend plus complexe la dichotomie suassurienne sons/sens, c'est-à-dire sensible/intelligible, matériel/spirituel : d'une part, il relève de la dualité de tout signe, d'autre part, il permet de supposer la tension d'un rapport direct au pensable, sans recours à un signifiant matériel, audible ou visible. Ainsi, le discontinu que le mot impose se trouve-t-il dépassé par le silence qui inaugure le continu comme un mouvement perpétuel de signifiance, de rapprochement du verbal et du pensable ? Notre hypothèse sur le silence *par* les mots et *contre* les mots viendrait appuyer, nous voudrions le croire, l'idée du continu que Meschonnic exprime ainsi :

> « Ce continu constitue une réaction en chaîne. C'est le continu entre le corps qui parle et son langage, mais ce n'est pas seulement la gestuelle et son intonation, c'est aussi le continu du corps à l'écrit, dans ce qui est l'invention même du langage : la littérature, la poésie. » (Meschonnic, Henri, 2005, p.252)

Enfin, Meschonnic affirme un peu plus loin dans le même texte :

> « la poétique montre qu'il y a, dans le langage, à la fois le discontinu du signe, des mots, et des langues, qui est connu, mais aussi un continu que le connu empêche de connaître. »

Le silence serait pour nous ce *potentiel signifiant* que les mots mettent en valeurs par le *rythme* qui, dans la pensée de Meschonnic,

> « est une organisation des marques dans le discours, […] organisation du sens, mais aussi de la force […]. » (cité par Michon, Pascal, 2005, p.63)

L'arbitraire relatif du signe verbal, sa liberté (mutabilité/immutabilité) par rapport au réel, l'incertitude donc de son rapport référentiel, d'une part, et la nécessité de motivation (d'unicité) dans le discours, d'autre part, sont les fondements du silence éloquent. Le locuteur y recourt et échappe ainsi au caractère conventionnel du rapport entre le signe et le monde qui impose les limites d'un modèle déterminé de penser. Selon Jeanne Martinet,

> « […] le meilleurs de la production artistique ne vise-t-il pas à briser, à faire éclater le monde du langage et de la convention pour en révéler d'autres ? » (Martinet, Jeanne, 1975, p.109)

Le silence éloquent est un signe qui relève du langage comme *énergie* employée à construire une nouvelle référence, c'est-à-dire un nouveau rapport avec le monde, réel ou fictionnel. La parole est discréditée (dire quelque chose de

quelque chose), le silence prend le relais pour signifier une essence latente que la langue est supposée incapable d'exprimer. Le sens du silence est le jaillissement attendu d'un nouveau rapport de signification. Dans cet ordre d'idée, Benveniste fait une référence brillante à

> « la parole limpide et mystérieuse du vieil Héraclite, qui conférait au Seigneur de l'oracle de Delphes l'attribut, que nous mettons au cœur le plus profond du langage : « Il ne dit, ni ne cache », *alla semainei* « mais il signifie. » (Benveniste, E., 1974, p. 229)

Cet attribut de la parole de l'oracle ne serait-il pas applicable au silence, l'envers de la parole, qui signifie en ne disant pas, en passant outre le discontinu du verbal.

Il n'est pas difficile de trouver une preuve empirique de notre acception du silence comme signe dans une partie de la littérature moderne qui se pose comme objectif de construire le sens par le langage, mais *malgré* le langage. Depuis la fin du XIX siècle, Proust, Mallarmé et Valéry font du silence un matériau aussi puissant que les mots. Plus tard, des écrivains comme Beckett, Nathalie Sarraute, Pinget, Louis-René des Forêts, Pascal Quignard, et certainement Duras, tourmentés par le langage, créent leur propre « usage du silence » à partir de leur propre « usage de la parole ». Dans son *Essai sur Louis-René des Forêts*, Pascal Quignard résume ainsi le drame de ceux qui s'exilent du langage :

> « Il se trouve que les hommes ne sont pas dans le langage comme la lumière luit dans le ciel. […] Le langage n'est pas notre patrie. Nous venons du silence […] » (Quignard, Pascal, 2005, in *Prière d'insérer*).

La possibilité du silence éloquent est inscrite donc dans la nature du signe verbal et dans le mécanisme de l'activité langagière qui intègrent l'instance du

psychologique. Mais, le refus de la parole et le recours au silence sont le résultat d'une visée de la langue et du monde qui se concrétise par des choix littéraires et stylistiques, lorsqu'il s'agit du discours littéraire. Pour interpréter le silence, il est nécessaire de considérer l'existence d'une intention et d'un projet d'écriture, englobés par une logique poétique dans un contexte esthétique, culturel et idéologique. Le cadre sémiotique de réflexion qui permet de poser le silence comme un fait de langage, doit donc être complété par des observations sur le plan du sujet dans un contexte culturel, social et historique.

Dans cette perspective théorique, il convient d'*écouter* les réflexions de Duras sur le langage et le silence avant d'essayer de découvrir et d'analyser les formes de son écriture du silence. Le silence littéraire, tout comme la parole, n'existe pas sans sujet (réel ou fictionnel), facteur dominant dans la communication naturelle et littéraire.

I.4. L'appel du silence chez Duras

Le silence possède plusieurs dimensions dans le discours immédiat de Duras. Nous allons essayer de les systématiser en nous servant des entretiens publiés où l'écrivain est incité à maintes reprises à parler du silence dans ses écrits.

Tout d'abord, le silence est un élément de la solitude nécessaire à l'écrivain. Donc *le silence est un fait physique*, une absence de bruit et de paroles qui caractérise l'espace habité par l'écrivain. Le silence de la solitude est aussi *un état psychique,* une disposition de l'esprit, une position par rapport au monde :

> « Je reste souvent ainsi seule dans les endroits calmes et vides. Longtemps. Et c'est dans ce silence-là, ce jour-là, que […] » (E, p.47).

Tout comme la solitude, le silence de l'espace, qui pénètre l'esprit, est une *condition d'écriture.* Dans la réalité, le silence n'est jamais complet, avoue Duras. Mais, ce qui est plus significatif, c'est le besoin de silence que l'écrivain ressent pour inaugurer l'acte d'écrire.

Pour écrire, l'écrivain fait sa solitude et crée le silence : « Des fois je ferme les portes, je coupe le téléphone, je coupe ma voix […]» (E, p.21). Le silence de la solitude aide l'écrivain à « débuter la chose » en se demandant ce que c'était « ce silence autour de soi » (E, p.17). Le mystère du silence ouvre le passage de l'écriture. C'est *le silence matriciel, originaire*, celui qui précède la pensée et l'écriture. Le silence d'avant l'écriture est un milieu fertile où la pensée germe et cherche la parole. Souvent, c'est le silence du pensable avant la pensée, de la poussée du langage avant la parole. En effet, pour Duras

> « Rentrer dans ce silence, c'était comme rentrer dans la mer. C'était à la fois un bonheur et un état très précis d'abandon à une pensée en devenir, c'était une façon de penser ou de non penser peut-être – ce n'est pas loin – et déjà d'écrire. » (VM, p.54)

Le silence inaugural de l'avènement de l'écriture est un *silence plein* qui garde « les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous », « ceux de vous et de moi » (E, p.29), affirme Duras, ceux « silencieusement terribles de tous les peuples du monde » (E, p.54). L'écrivain se fond dans ce silence débordant des voix de la douleur de tous les humains, des chants d'amour et de désir et en devient porte-parole. Et les livres écrits dans ce silence physique sont des livres qui crient sans voix... *Le Vice-consul, le ravissement de Lol V. Stein…*retentissent de « hurlements sourds ».

Rappelons que notre tradition intellectuelle accorde une importance primordiale à la parole, au langage parlé. C'est le *phono-centrisme* dans la conception de Derrida. Le langage écrit ne représente « qu'un réceptacle dans lequel la parole dite a chu, et surtout déchu » (Florence de Chalonge, 2002, p.185). Cependant, dans la pratique littéraire et dans la conscience de l'écrivain, écrire, c'est parler et se taire en même temps. L'écrivain grave sa « voix égarée et presque silencieuse sur la page » dit Pascal Quignard dans *Les ombres errantes* (p.54). L'écrit est un paradoxe, c'est un « Babel silente / no vazio da página » écrit Ana Hatherly dans un de ses poèmes (*O pavão negro,* p.19). Ou encore – dans *Um golem alugado* :

> As palavras são sombras
> (dizia Gomringer)
> Sombras da voz
> Que a escrita imobiliza (O pavão negro, Assírio e Alvim, 2003, p.50)

L'écrivain, surtout le poète, explore donc la voix et le silence du mot écrit. Ainsi pour Duras :

> « […] c'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Ecrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. » (E, p.34)

Le silence est de fait un moment liminaire de l'acte d'écrire et un *élément essentiel de l'écrit.* Le mot écrit est par essence une parole amuïe qui s'apparente à la pensée, muette et intégrale et, en même temps, il est une trace douloureuse qui crie, une «déchirure» physique de la pensée et de l'espace vierge de la page. C'est la trace matérielle d'une absence de voix que le discours peut rendre audible. Cette contradiction, que Duras ressent, est en effet un rapport dialectique qui régit l'écriture en tant qu'une élaboration du sens dans l'ambiguïté d'un dire sans voix. Ce rapport a une valeur constructive. Chez Duras, l'écriture surgit des voix intérieures et cherche à faire entendre ses voix

en se fixant au plus près de la parole. Ecrire et dire vont ensemble, Duras prétend entendre la phrase avant la sortie, dans *l'énoncé interne.*

Ainsi, l'écrit est-il le résultat de la dynamique du dire et du taire ? Et le livre est langage et silence en même temps. Mais le langage tend à dissimuler ses silences et le livre - à organiser sa forme pour dire tout sans reste. Il y a donc des livres « charmants » ironise Duras, « sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. » (E, p.41) « Ce sont des livres de jour, de passe-temps, de voyage » continue-t-elle, « mais pas des livres qui s'incrustent dans la pensée […] » (E, p.42), pas des livres qui incitent et dérangent la pensée par leur informité, leur imperfection, leur inachèvement. Le vrai livre est-il donc celui qui explore l'impossibilité de comprendre, qui dit une douleur sans nom ou un amour sans histoire, ou encore « le deuil noir de toute vie » ? Le silence pour Duras serait ce qui fait défaut dans un livre, son irrégularité, et comme tel, engage l'écriture, la lecture et la pensée. L'écriture du vrai livre construit un langage *autre,* apte à composer avec son insuffisance, à révéler son envers, le silence, pour faire signifier le plein du sens, par l'insistance sur le vide.

Pour Duras le silence possède une *dimension thématique* ayant un sens négatif : c'est une perte, une rupture, une absence. C'est l'oubli de quelque chose d'important, le manque d'un chaînon dans l'ordre du monde qui a tout changé. Elle donne un exemple de ce manque en parlant de l'histoire du coupeur d'eau :

> Je prends ce récit que je viens de faire et tout d'un coup j'entends ma voix – Elle n'a rien fait, elle ne s'est pas défendue – C'est ça ! (VM, p.116)

La non-réaction de la femme devant l'employé, c'est un non-événement à partir duquel le récit se fait. Les paroles que la femme aurait prononcées devant la patronne du bistrot et dont personne ne se souvient, des paroles banales, mais les seules importantes avant la mort, ce sont les éléments du contenu des silences de

l'écrit. Paradoxalement, ce contenu négatif, joue le rôle de moteur pour le récit de l'histoire. Une absence généreuse.

Dans *La mort du jeune aviateur anglais* Duras écrit : « Je ne peux rien dire. Je ne peux rien écrire » (E, p.86). Ce *rien* finit par être signifié sans être dit, l'écriture en procède tout en le préservant comme un fond toujours présent, parce que jamais atteint. L'écriture se fait donc dans la pulsion de ce rien.

Le silence des livres, c'est aussi la *sincérité,* c'est-à-dire la spontanéité de l'écriture qui enregistre le savoir aussi bien que l'impossibilité de savoir, l'incertitude, l'hésitation, la douleur et l'absence de douleur, le secret persistant d'un non-dit dans le dit. Mais, pour y arriver « il a fallu écrire beaucoup de livres » (P, p.13) explique Duras. En effet, comme nous le savons, Duras commence à écrire des livres *sincères*, à partir de *Moderato cantabile,* publié en 1958. Pourtant, *Le marin* et *Les petits chevaux* portent déjà les premiers indices d'un changement sur le plan de l'écriture.

Les événements dans la vie de Duras qui fourniraient les mobiles de ce changement, notamment une histoire d'amour violente, une crise suicidaire, ne font pas objet de notre questionnement. Nous ne nous demandons pas si les omissions et les silences de ces livres relèvent d'un sentiment de pudeur ou d'une « dissimulation volontaire» (P. Van den Heuvel) de certains faits vécus par l'auteur. Nous constatons l'existence du silence comme un fait d'écriture dont les fondements se trouvent dans l'impossibilité proclamée du langage d'exprimer une certaine vérité essentielle. Nous partons du fait facilement observable que tous les livres qui suivent *Moderato cantabile* et qui précèdent *L'Amant* diffèrent des précédents et témoignent du dépouillement du récit, de l'effacement du langage, de l'approximation de l'impensable par l'expérience de *l'anesthésie*, de l'omission, du *blanc dans la chaîne*. Devant Xavière Gauthier, Duras explique l'avènement de cette écriture :

> « Je sais que le lieu où ça s'écrit, […] c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'activité sensorielle. Tout n'est pas entendu, mais certaines choses seulement, voyez. C'est un lieu noir et blanc. » (P, p.12)

Les livres les plus importants qui s'écrivent là où *tout n'est pas entendu*, où il y a donc des silences, des lacunes, des zones de non-compréhension, ce sont *Le ravissement de Lol V. Stein, Le vice-consul, l'Amour, L'amante anglaise, Détruire dit-elle, L'après-midi de Monsieur Andesmas, Les yeux bleus…* Les personnages de ces livres sont *désassortis, délogés, séparés de la société.* Notons au passage que l'écrivain aussi s'en sépare progressivement. La séparation passe par le refus politique, le détachement ou le désir qui traverse les personnages. Ces *livres en séparation* sont des *livres de silence*. Après les livres de *labeur* (Duras), comme *Les impudents, La vie tranquille, Le barrage contre le Pacifique,* et à partir de *Moderato cantabile,* les ouvrages de Duras sont difficilement classifiables selon les genres traditionnels. Ils deviennent de plus en plus courts, l'écriture est comme essoufflée, les mots surgissent seuls dans des phrases désarticulées qui semblent dire de moins en moins pour faire entendre de plus en plus. En effet, Duras parle de

> « crises qui correspondent à l'écriture de plus en plus courte, de plus en plus insupportable […] C'est une sorte de subissement. » (Discours intérieur, entretien radiophonique avec Viviane Forrester, 20 décembre 1973)

Un *accident* précède chaque fois l'histoire racontée dans les *livres en séparation*, comme par exemple le crime d'amour dans *Moderato cantabile,* ou celui dans *Dix heures et demie du soir en été*, mais Duras affirme qu'elle n'a jamais écrit le livre qui « porterait sur le fait de cette séparation » (*P*, p.57). Le silence, c'est aussi l'histoire de cet *accident* (fictionnel ou biographique) qui n'est pas écrit, mais à partir duquel le livre s'écrit.

Nous pouvons nous demander si le silence est une marque de l'écriture de femme. Et encore, est-ce que le féminin serait un des paramètres du silence chez Duras ?

La réponse à la première question nous semble négative. Le silence interpelle tout écrivain, homme ou femme. Ce sont les réflexions sur le silence et les formes du silence qui varient d'un écrivain à l'autre. Blanchot et Beckett seraient les écrivains contemporains les plus hantés par le silence, le premier sur le plan de la pensée théorique et le second sur celui du langage dramaturgique. La réflexion barthésienne n'est pas étrangère au silence. Duras subit l'influence de Blanchot. Beckett exprime son admiration pour la diffusion radiophonique du *Square.* Barthes salue la nouveauté de l'œuvre de Duras. Elle-même admire Rimbaud, Dostoïevski et aussi Chaplin :

> « Oui, Chaplin. Il était sans réflexion, sans esprit d'hypothèse, sans jugement. […] On dit que la grande chance de Chaplin, c'est d'être arrivé au muet. Je dis que cette dimension du muet on ne l'a jamais atteinte dans le parlant. » (YV, p.72-73)

La seconde question paraît plus intéressante. Il ne s'agit pas d'expliquer la présence du silence par *l'écriture de femme*, mais de voir dans le silence *un attribut de l'écriture du féminin*. Le poids des personnages féminins, le corps, l'exotisme, le désir sont des caractéristiques de l'écriture du féminin chez Duras. Le silence en est une aussi. Du moins, c'est ainsi que nous interprétons les paroles de Duras dans *La vie matérielle*, p.103 :

> « Rendre au silence une conduite masculine est beaucoup plus difficile […], parce que les hommes, ce n'est pas le silence. Dans les temps anciens […] le silence, c'est les femmes. »

Duras termine sa réflexion par une conclusion importante pour notre propos :

> « Donc la littérature, c'est les femmes. Qu'on y parle d'elles ou qu'elles la fassent, c'est elles. »

Comment interpréter cette idée ? Selon nous, l'instance du féminin possède une valeur critique chez Duras : la littérature qui parle des femmes ou celle faite par les femmes est la seule capable de renouveler les pratiques littéraires discréditées qui ne donnent vie qu'à des livres *sans prolongement, sans nuit*, *des livres de jour, de passe-temps*. Dans ce sens, le silence en littérature, le silence comme attribut du féminin, possède une dimension critique : pour rendre au langage sa capacité de dire les choses, pour « guérir » le langage, il faut passer par son envers, par le silence. Pour affranchir la littérature de la « voix théorique », « du discours théorique pur », il faut créer « le discours organique » et « ça c'est féminin » dit Duras. Pour ouvrir la littérature, pour « laisser tout ouvert » (P, p.72) il faut une présence féminine, comme par exemple dans *Nathalie Granger*. Duras considère la femme « beaucoup plus proche de toutes les transgressions » (P., p.49). Ainsi, la langue en ruine, le vide dans le texte et dans l'histoire, les personnages féminins en mal du mot, c'est-à-dire le silence serait-il dans l'esprit insoumis de Duras l'expression artistique de son choix politique, de sa révolte sociale ? Citons l'écrivain:

> « *Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique* » n'est pas une profession de foi anarchiste. C'est une option. Une perte de l'idée politique […]. Je préfère *un vide*, *un vrai vide*, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX siècle. » (O, p.215) (Nous soulignons)

Récapitulons les acceptions du silence que nous venons de déceler dans les commentaires de Duras :

- le silence est un fait physique, nécessaire et construit, une absence de bruit et de paroles dans la solitude de l'écrivain ;

- le silence est le lieu où la pensée se matérialise en paroles et/ou en mots ;

- le silence qui précède l'acte d'écrire est plein de voix, indistinctes, multiples, inquiétantes, les voix intérieures, mais aussi celles de « tous les humains et de toutes les bêtes » ;

- l'acte d'écrire est double : dire et taire en même temps. Citons Pierre Van den Heuvel pour qui l'écriture

> « en tant qu'acte est dans son essence proche de l'oral et de l'écoute. Comme la parole, elle opère aussi par le geste et le silence. » (Van den Heuvel, P., 1985, p.43)

L'écrit procède des voix silencieuses des paroles figées en mots. Les textes de Duras font entendre l'écho des paroles ;

- le silence n'est pas sans contenu chez Duras. C'est le silence *de* quelque chose. Dans l'article sur l'exposition d'Aki Kuroda elle interprète le silence de ses tableaux sans faire une distinction entre peinture et écriture : « Il dit qu'il y a là à comprendre sans jamais savoir quoi, qu'il y a là à dire mais sans savoir comment » (O, p.327). Le contenu du silence, c'est l'indicible du vrai savoir, mais c'est aussi l'inexprimable du désir fulgurant dans le couple amoureux. En effet, après *Modérato*, l'écriture de Duras essaie de saisir le surgissement du désir entre l'homme et la femme, seul capable de les réconcilier dans leur antagonisme millénaire qui fait « la richesse fabuleuse de l'hétérosexualité »[2]. Le contenu du silence chez Duras, de cette *faille* dans la trame du texte, c'est ce sentiment d'aimer qui survient

[2] *Marguerite Duras à Montréal*, Interview du 12 avril et du 18 juin, 1981, p.69-70.

« peut-être d'une *faille* soudaine dans la logique de l'univers. […]. De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, […], d'un mot, […], de soi-même, soudain sans savoir comment » (MM, p.52). (Nous soulignons.)

- le silence, c'est la tentation d'écrire la sincérité, c'est-à-dire l'expérience d'écrire « vrai » qui passe par l'intuition du tout et du rien ;

- le silence pour Duras, c'est aussi le livre *séparé* d'avec la société, immergé dans le refus, un livre difficile à écrire, impossible, le livre de la différence ;

- le silence, c'est aussi le livre qui n'est jamais écrit, mais qui a précédé les autres, celui de l'histoire de l'*accident* qui est à raconter, et qui n'est jamais racontée ;

- le silence, c'est la femme dans sa *séparation* et sa passivité, dans sa « violence calme » (P., p.75).

Le silence a donc une présence complexe dans les réflexions de Duras. C'est une nécessité se rapportant au monde extérieur (le silence physique, absence de bruits) et au monde intérieur (le silence psychologique, une position individuelle face au monde) où germe l'écrit. En outre, le silence participe à l'écriture de la même manière que le verbe : le langage et la cessation du langage ont la même valeur pour l'écrit, ne s'opposent pas comme deux éléments contraires dans un rapport dichotomique. Nous y voyons une présence discrète, en profondeur, de l'attirance des opposés, caractéristique de la poétique orientale. Absence et présence de mots, vide et plein sont des éléments d'une même unité. Enfin, le choix du silence comme mode d'expression, est un choix conscient. Le littéraire pour Duras serait la transcription du potentiel, de « l'ombre interne », de l'intime du moi qui invalide le langage et le fait pactiser avec son « silence profond ». Le

silence pour Duras, c'est la défaite du langage aux prises avec « le bloc noir ». La gloire de cette défaite réside dans le silence qui résonne de mots et prolonge l'histoire dans une expectative inassouvie. Le silence n'est donc pas associé au vide dans une acception négative, c'est un vide généreux qui garde la tension d'un savoir sans mots, un vide qui guérit et promet, une disponibilité éventuelle, jamais fixée par un centre, toujours prête à accueillir le sens. Le silence, c'est le féminin, tout comme la passivité, l'inertie, mais au sens positif de fécondité potentielle, de force cachée, transgressive, qui puisse engendrer le nouveau. Le silence dans la pensée de Duras est une ouverture vers les voix des autres, une perméabilité du moi, une dépossession du moi. Ce rapport au silence va à l'encontre de la pensée occidentale qui considère le silence comme une attitude de renfermement, d'isolement, de protection. Pour l'Abbé Dinouart, par exemple, « jamais l'homme ne se possède plus que dans le silence » (L'Abbé Dinouart, 2004, p.40).

Avant d'aborder le silence dans l'œuvre romanesque de Duras, afin de percevoir mieux la singularité de son style, il convient de voir comment d'autres écrivains se sont servis du silence dans leurs écrits. En effet, les maîtres de la parole, écrivains, poètes, critiques littéraires, se sont toujours intéressés au silence comme moyen d'expression, intrigués par l'intuition de sa richesse énigmatique et angoissés par le gouffre vertigineux du sens qu'il ouvre.

Chapitre II

Silence et littérature

II.1. Silence et écriture littéraire

Le silence en littérature est perçu comme un effet de sens en abîme à la suite de la cessation du verbal. Même en admettant que le principe fondateur du silence se trouve dans la nature du signe linguistique et que le silence est un non-signe, comment cerner le fonctionnement du silence littéraire ? Quel est le statut du silence en littérature ? Notre réflexion se veut forcément aporétique. En effet, nous nous interrogeons avec Olivier-Ammour Mayeur

> « comment, dans la littérature dont l'œuvre est de *phraser*, construire une pensée du silence ? »

Et encore :

> « Comment, à travers le texte qui se paye de mots, élaborer une poétique de l'indicible ?» (Mayeur, Olivier-Ammour, 2002, p. 247)

Par ailleurs, si le silence existe en littérature, s'il est le résultat d'un choix d'écriture, ce refus du langage nous interpelle tout en mettant à l'épreuve nos outils critiques. En effet, suivant la réflexion de Van den Heuvel

> « L'impuissance verbale, inscrite dans un discours dont le producteur est par excellence un « spécialiste » du langage, est un aveu de la plus haute importance. » (Van den Heuvel, P., 1985, p.67)

Dans *Paroles perdues,* Arnaud Rykner formule une réflexion quelque peu radicale qui oriente le débat vers la finalité du silence en littérature:

> « 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, A., 2000, p.49)

Selon Rykner le silence serait une liberté de la parole de mourir et de renaître pour un nouveau rapport au monde.

L'art littéraire recèle la fascination de l'écrivain face au langage qu'il doit apprivoiser pour délimiter, donner forme, organiser, appeler à vivre et offrir à l'autre le monde et les choses qu'il porte en lui. Pour régner sur le monde et les choses. Par ailleurs, l'écrivain est en proie à une tension qui l'entraîne à anéantir le langage, réducteur et tyrannique, à faire signifier cet anéantissement, pour pointer d'autres mondes insoupçonnés, tentants parce qu'informulables. Les mondes de la fiction. Ainsi l'écrivain règne-t-il sur les pulsions de l'inconnu et du nouveau ? Il installe son royaume sur le territoire du désir. Sa victoire ou sa défaite, c'est le silence auquel les mots donnent corps. L'écrivain doit donc maîtriser les mots pour arriver à martyriser la langue et faire apparaître ses silences dont le sens est *le tout autre* que le mot insuffle, mais ne dit pas.

Nous retrouvons une idée semblable chez Barthes :

> « 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, R., 1984, p.279)

Aussi le *dire* littéraire n'atteint-il sa perfection que par l'union du mot et du silence ?

Le silence en littérature peut être pensé surtout comme un effet de sens. Cet effet est élaboré par les ressources du langage qui permettent de faire signifier son absence. Le silence littéraire est le résultat d'un choix stylistique dans le cadre

d'une esthétique littéraire, c'est le choix de la face cachée de l'activité langagière, « l'acte de la non-parole » (Van den Heuvel,), perceptible grâce à certains procédés d'écriture, mis en œuvre par l'écrivain. Le silence est ainsi un fait d'écriture discernable surtout dans certains textes de la littérature moderne qui répondent à une pensée en manque de repères ou à l'attente d'un sens à venir. Le silence comme un effet de sens, « le significatif silence » (Mallarmé) se manifeste sur le plan de la lecture qui devient un acte performatif.

Dans le texte romanesque, le silence n'existe que sur fond de langage, c'est-à-dire par les mots et les mécanismes narratifs.

En poésie, le silence relève du rythme et de la musicalité du vers. Le silence peut donc être perçu physiquement. En outre, c'est un silence éloquent, il prolonge le sens après le mot. Dès la fin du XIX siècle, silences et mots sont également valorisés par le poète. Dans *Les Interviews de Mallarmé,* textes présentés et annotés par Dieter Schwarz, nous pouvons lire :

> « Car il faut qu'on sache que les essais des derniers venus ne tendent pas à supprimer le grand vers ; ils tendent à mettre plus *d'air* dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de *mobilité* entre les vers de grand jet […] Les jeunes *espacent* ces grands traits […]. » (Mallarmé, St., 1995, p.28) (Nous soulignons.)

Dans une pièce dramaturgique, le silence coïncide avec les pauses entre les répliques des personnages sur scène qui sont indiquées dans les didascalies. Au théâtre, le silence est ainsi un fait physiquement repérable et éloquent. Son effet serait l'évocation du «troisième personnage» dont Maeterlinck signale l'importance dans le théâtre symboliste. C'est un personnage

> « énigmatique, invisible et partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente, mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers. » (Maeterlinck, M., 1901, p.XVI, reprints 1979).

Dans un autre ordre d'idées, il se pose la question du silence comme une frontière du texte et/ou de l'œuvre littéraire. Nous allons donc essayer de considérer le silence non plus en relation avec l'activité langagière et scripturaire, mais plutôt au sein de la dynamique textuelle, intertextuelle et extratextuelle et en rapport avec la matérialité textuelle. Texte et œuvre étant interdépendant, la frontière du silence agit également sur le plan de l'œuvre littéraire.

Traditionnellement, le texte est pensé comme une unité achevée, physiquement limitée dans l'espace par son support matériel (sans considérer la dématérialisation actuelle des supports) et logiquement déployé entre un début et une fin. Mais, la génétique textuelle indique que les frontières du texte sont mobiles, texte et avant-texte se confondent, ainsi que texte et après-texte. Le texte évolue en intertexte et les lignes de partage sont brouillées. Les frontières textuelles éclatent, par ailleurs, sous la tension du dit et du non-dit, de l'explicite et de l'implicite. Les limites du texte sont repoussées ou redessinées par la lecture qui prolonge le message au-delà du point final.

Le rapport de l'œuvre et du texte est objet de diverses approches dont nous allons choisir deux.

L'approche immanentiste, identifie l'œuvre à son texte. Nous n'allons citer qu'Umberto Eco qui définit l'œuvre comme

> « un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent la succession des interprétations, l'évolution des perspectives. » (Eco, Umberto, 1965, p.10)

Les marques matérielles du silence dans un texte, nous le répétons, ce sont la ponctuation, le fragment, les blancs qui séparent les mots, les phrases et les paragraphes. Un texte qui exploite la défaillance du langage, est d'abord *vu* comme une image où les espaces blancs et les traces noires des mots *dessinent* le contenu de la page. Ensuite il est *lu* dans sa totalité, où absence et présence de signes graphiques, ne s'opposent pas, mais sont également signifiantes. Ainsi la lecture suit une ligne verticale et le texte échappe à ses frontières matérielles linéaires grâce à l'interprétation potentielle, jamais fixée, des lacunes de mots qui recèlent des contenus insaisissables.

L'affirmation suivante de Paul Valéry ouvre un autre cadre de pensées : « Ce qui n'est pas fixé n'est rien. Ce qui est fixé est mort» (Valéry, P., 1957-1961, p.721). Prolongeant cette réflexion aphoristique de Valéry, nous dirions que l'œuvre évolue entre fixité et non fixité. L'équilibre de l'immobilité et de la mobilité structurale dans les textes lacunaires, épurés et amuïs, est la condition d'ouverture de ces textes à un infini de sens et de mondes. Il y a donc un seuil de constance à respecter pour que le texte ait un sens et que l'œuvre existe. Pour que l'œuvre continue à signifier malgré sa mobilité, sa structure doit avoir un certain degré d'immobilité. L'interprétation illimitée a besoin des limites de la structure. Pour *entendre les voix* incertaines du silence, nous avons besoin de la certitude des mots. L'œuvre littéraire recèle la dynamique du limité et de l'illimité, du plein et du vide, mais les éléments de ces binômes ne se trouvent pas dans un rapport antinomique. C'est la dynamique au cœur d'une unité parfaite.

L'approche transcendentaliste situe l'œuvre dans un au-delà de son texte, soit du côté de l'intention de l'auteur (projet d'écriture, conscient ou non), soit du côté de l'interprétation du lecteur (grille culturelle). Dans le premier cas, les frontières de l'œuvre sont imposées par le silence de l'auteur qui est un mutisme physique, passager ou durable, conscient ou inconscient. C'est un mutisme

complet et c'est l'unique cas où, selon Barthes, « le silence de la forme échappe à l'imposture » (Barthes, R., 1972, p.55). Dans le deuxième cas, les frontières de l'œuvre sont fixées par la lecture qui correspond à une stratégie d'écriture concrète et à un modèle culturel.

Nous pouvons entrevoir ainsi toute la complexité du silence : silence physique de l'écrivain qui impose une limite à l'œuvre au sens de terme et silence stratégique qui implique une omission sur le plan de la forme et du contenu et provoque une tension de l'interprétation qui prolonge l'œuvre. Le silence est un risque qui guette tout discours littéraire ou une possibilité de faire durer l'œuvre dans l'attente d'un sens. C'est la quête du sens qui est donc sans bornes : le sens des paroles tues, le sens des secrets de l'histoire, perpétués d'œuvre en œuvre, jamais dévoilés entièrement par l'auteur. La continuité de l'œuvre se fait circulaire. Ailleurs, elle peut être linéaire, suscitée par l'accumulation et l'expansion qui donnent l'illusion de l'infini. Un infini de paroles et de sens qui suggèrent d'autres paroles et d'autres sens, essentiels, mais hésitants, en devenir, mais déjà là.

Le tableau ci-dessous résume nos réflexions sur le silence comme un fait de langage commun ou littéraire.

<table>
<tr><th colspan="5">Le silence signifiant</th></tr>
<tr><th></th><th>Langue orale</th><th>Langue écrite</th><th>Poésie</th><th>Prose littéraire</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Causes de la cessation du langage</td><td>Recherche d'une formulation
Pause respiratoire</td><td>La censure
L'autocensure</td><td rowspan="2">Principe poétique</td><td rowspan="2">Choix stylistique</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Contenu</td><td>L'ineffable, l'inavouable, le tabou
Absence de contenu</td><td>L'ineffable, l'inavouable, le tabou
Le prohibé</td><td rowspan="2">Sentiments, émotions, extase</td><td>Expérience-limite
L'indicible</td></tr>
<tr><td>Marques</td><td>L'arrêt, la pause silencieuse</td><td>Interruption dans la séquence verbale</td><td>La prosodie stylistique: durée, intensité, le rythme, la cadence</td><td>Le blanc
Le retrait annoncé du langage, la ponctuation, la surabondance de paroles</td></tr>
</table>

II.2. Aperçu des formes du silence en littérature

L'écrivain a la liberté de construire sa propre mise en scène du langage. Cependant, le silence possède toujours un rôle dans le spectacle du verbe.

Nous allons prendre quelques exemples d'œuvres littéraires (la plupart en prose), dont le choix ne peut être que subjectif, mais qui puissent donner une idée, nous l'espérons du moins, des relations multiples du silence et du verbe sans prétendre dégager une évolution quelconque de ces relations, ni arriver à une synthèse critique complète. Loin de toute ambition d'exhaustivité, nous sommes plutôt poussée par la nécessité de chercher et de délimiter un certain nombre de formes de silence dans la littérature française, afin d'esquisser une toile de fond sur laquelle la spécificité de l'emploi du silence par Duras dans son œuvre se dégagerait plus clairement.

Un survol rapide de quelques-uns des ouvrages les plus marquants de la littérature française met en évidence, d'une manière globale, deux orientations distinctes du rapport entre le silence et la parole au sein du discours littéraire : soit le silence valorise la parole littéraire, soit la parole cherche le silence pour déclencher/enclencher l'écriture. Dans le premier cas, c'est la parole qui est maître du silence, dans le deuxième – le silence est maître de la parole. Ainsi, tout passe par le génie du langage, par les mots. « Nous n'avons rien d'autre que les mots auxquels nous sommes condamnés » disait Marina Tszvetaeva.

II.2.1. Des silences résonnants de paroles

Le silence dans la littérature du Moyen Age (avant la fin du XII s.) pourrait être pensé à partir de la rhétorique de l'*abbreviatio* qui impose la discipline de la parole. Selon Carlos C. Carreto à l'époque de la glose interminable et de l'imitation des textes antiques (voir par exemple *Le Roman de Troies* et *Le Roman de Thèbes)* succède la période (XII s.) caractérisée par l'idéal de la brièveté qui situe l'écriture à mi-chemin entre le multiloquium et la taciturnitas. La littérature courtoise, qui accueille la matière de Bretagne, s'enrichit de l'équilibre du réel et du merveilleux, du sacré et du profane, englobé par une vision esthétique de la *brevitas*. Le silence qui se trouve ainsi légitimé adopte diverses formes au long des textes de Chrétien de Troyes et de Marie de France :

- le silence du non-savoir, le silence du poète devant un objet inconnu ou devant l'oubli : *ne sai dire qui / quoi / quanz* ponctue les récits de Chrétien de Troyes et, dans une moindre mesure, les lais de Marie de France ;

- le silence de l'indicible, dû non plus à la défaillance du savoir du poète, mais à celle du langage face au réel, à la beauté, au désir : *nuls n'i porreit mostrer ne dire* (Marie de France)*, lor parole faut* (Perceval) ;

- le silence de l'économie du discours. Par cette troisième forme le silence est « écrit». C'est le résultat d'un choix stylistique qui relève de l'esthétique de la brièveté : la concision (*uns mos*) de l'écriture est valorisée au détriment de la profusion verbale (*vint moz*) qui est vue sous le signe négatif du *vaniloquium*. Ainsi, toujours selon Carlos Carreto, c'est « no ponto de ruptura da linguagem, quando esta se desmorona e falha, que o sentido começa a surgir e a escrita se torna possível» (Carlos C. Carreto, 1996, p.417). Le poète s'efforce à atteindre la totalité du sens en passant par l'économie de paroles. Le lai *Le chèvrefeuille* en est un bon exemple. Dans la partie introductive l'histoire est résumée d'une

façon brillante en trois vers : « de lur amur ki tant fu fine,/dunt il ourent meinte dolur ; puis en mururent en un jur» (Marie de France, 1990, p.262). Le récit qui suit, condensé en quelques 115 vers, paraît produit en un souffle dans le même rythme jusqu'à la fin où Marie de France révèle le titre du lai, *Gotlef, Chievrefueil,* qui concentre en un seul mot la vérité de l'amour merveilleux de Tristan et de la Reine. C'est à partir de cette écriture minimaliste que le sens surgit dans sa totalité, condensé en un mot ou en un seul nom, gravé sur une simple branche de coudrier.

Dans les deux premières formes, le silence est plutôt « énoncé ».

Nous allons nous demander maintenant quelles sont les formes du silence après l'époque médiévale.

Suivant l'étude de Claudie Martin-Ulrich, la Renaissance s'interroge sur les limites du langage, mais « ce n'est pas en terme de silence ou en terme d'indicible » (Martin-Ulrich, Cl., 2002, p.53). En effet, le terme d'*indicible,* emprunté au latin médiéval, est attesté au XV s., mais dans son sens étymologique d'*inexprimable*. Et selon le débat à la Renaissance, ce qui est inexprimable, c'est le caractère propre de chaque être, en premier lieu de l'autre. En rhétorique, peindre la nature de l'autre, c'est représenter les mœurs de l'orateur. Le *Ciceronianus* d'Érasme, paru en 1528, est le texte fondamental qui pose les principes du débat sur la peinture du caractère humain. De par son génie, l'autre est inimitable et inexprimable pour Érasme, c'est-à-dire, indicible dans le sens moderne. C'est la nature propre à chacun, le tempérament, les qualités essentielles, mais surtout, c'est l'étincelle divine qui rend l'être inimitable et irréductible.

Les *Essais* de Montaigne où l'auteur cherche à se peindre, à se représenter « du dedans de son âme», offrent l'exemple d'une forme paradoxale du silence :

l'abondance verbale, inscrite dans la tradition esthétique du XVI siècle, engendre la fragmentation de l'écrit et le suspens pour échapper à la tentation de « nous entregloser » et aux règles de la *dispositio* rhétorique. La totalité du moi résonne dans les silences qui prolongent les phrases, dans le sens surgi des rapprochements inattendus, dans l'hiatus, l'ellipse, dans les détours logiques surprenants. Montaigne reste maître de l'illimité du désir de se peindre, un désir toujours égal à lui-même, exhorté par les abîmes de la conscience où guette l'indicible qui finit par se dire adoptant une parole abondante et une structure inachevée. L'abondance qui laisse deviner l'insuffisance et l'inachèvement afin de pointer la complétude d'un « plus haut sens » au-delà des mots que le lecteur est sensé atteindre.[3]

Sur le plan social, l'époque de Montaigne est marquée par la censure concernant les massacres de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. Les édits royaux défendent toute forme de commémoration ou de cérémonie en souvenir de l'épisode le plus cruel des guerres fratricides afin d'apaiser l'esprit de vengeance et d'effacer de la mémoire le moindre souvenir de ce *dies horribilis.* Le silence est donc infligé par une politique systématique de l'oubli.

Cette politique du silence n'a pas échappé à l'attention de Montaigne. Le philosophe a su trouver la forme adéquate pour parler sans parler des massacres et se soumettre ainsi aux directives du roi tout en restant fidèle à ses convictions. Il s'est servi de la prétérition. Souvent adoptée pendant l'Antiquité et la Renaissance, c'est une figure qui donne corps au silence et qui permet de ne pas dire un fait tout en le disant en même temps. L'essai *Des cannibales* en fournit l'exemple.

Dans la société civile en cours de formation au XVII siècle, le *fait* de silence semble avoir une place définie. Le code de la civilité fournit les règles de

[3] Pour plus de details voir dans: Timénova, Z. & Timenova, M., 2006, pp. 111-122.

communication au sein d'une société qui n'est plus régie de l'extérieur par une force divine, mais qui représente une somme d'individus libres où l'échange verbal est de première importance. L'esprit de contenance et de mesure règle les relations interpersonnelles, le recensement des effets produits et reçus est une préoccupation majeure. Il se forme de fait une « césure entre l'impression et l'expression» (Éric Méchoulan), entre l'intériorité et l'extériorité : d'une part contenir ses émotions, chercher l'unité à l'intérieur de soi-même, et d'autre part savoir exprimer ses pensées et ses sentiments dans un monde nouveau dont l'équilibre dépend des forces multiples de ses habitants. Au cours de cette nouvelle mise en scène des relations intersubjectives, la parole et le silence ont des rôles bien déterminés. La Rochefoucauld consacre un de ses fragments à la conversation où l'art de parler va de pair avec l'art de se taire. Ainsi, le silence n'est plus uniquement une manière de communiquer avec Dieu.

Mesure dans les rapports humains, maîtrise du dit et du non-dit, contenance du corps dans sa matérialité et déploiement dans le discours, secret de l'amour, bref : marque et effacement, présence et absence, intérieur et extérieur, silence et paroles sont les relations dichotomiques qui règlent la vie sociale au XVII siècle.

Les mêmes dichotomies ont une valeur opératoire pour une partie importante de la littérature du siècle, notamment pour celle des moralistes et des précieuses.

Dans la littérature sapientiale, c'est l'écriture fragmentaire qui donne corps au silence. La littérature galante exploite le rapport du dit et du non-dit qui instaure un silence éloquent.

Les formes brèves pratiquées par les philosophes moralistes du XVII siècle, tels que Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère pour ne citer que les plus grands, correspondraient à cet art de la conversation soutenue qui ne pourrait être

garantie que par la contestation et la contradiction en fuite devant la structure définitive d'un raisonnement achevée. Élégance et vivacité de l'esprit donc, point de pédantisme ni d'exhaustivité. Rapidité et clarté de la pensée, point de longueur ni de lourdeur. « Les philosophes de la vie», que sont les moralistes, ont su donner aux vérités de la vie la forme la plus appropriée : la forme coupée, *archipélique*, qui permet de représenter le moment du jaillissement de la pensée et la continuité de la réflexion dans le silence.

Avec l'écriture fragmentée des philosophes moralistes du siècle classique, le silence adopte la forme de l'inachevé dont les germes se trouvent déjà chez Montaigne, dissimulés au sein d'une parole abondante qui se serait mise en question par son abondance même. Le discours fragmenté réserve au silence l'espace libre des transitions. Cet espace de relations sémantiques non fixées suscite et excite l'esprit du récepteur. La brièveté de l'énoncé appelle son expansion et, éventuellement, son achèvement dans le silence du non-dit. Citons une maxime de La Rochefoucauld, proche de la sentence, qui pourrait servir d'image métaphorique à la valeur de l'énoncé discontinu :

> «75. L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister dans un mouvement continuel ; et il cesse de vivre dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre. »(La Rochefoucauld, 1992, p.141)

Le « feu» du discours discontinu se trouve attisé par le mouvement continu du sens et par la tension vers l'accomplissement du sens dans le silence, un sens caché et révélé, désiré et fui, « espéré et craint ».

Les *Pensées* de Blaise Pascal représentent sans doute l'exemple le plus marquant de l'esthétique de la brièveté et du fragmentaire. Les réflexions gagnent une force persuasive fulgurante grâce à la compression de l'expression verbale qui atteint souvent la forme de formule. Le chiasme et la métaphore, les deux figures

qui prédominent dans les *Pensées,* engendrent l'effet de silence par la juxtaposition de mots de sens contraire, par le renversement du sens, par l'asymétrie binaire, par la concentration du sens qui jaillit du rapprochement inattendu de deux mots. Les pensées sont attrapées par le verbe dans la rapidité de leur envol et prolongées par le silence entre les mots, entre les fragments, entre les phrases qui se précipitent dans le vertige de leur apparition. Nous ne prendrons qu'un seul exemple :

> « S'il n'y avait point d'obscurité, l'homme ne sentirait pas sa corruption. S'il n'y avait point de lumière, l'homme n'espérerait point de remède. » (Pascal, Blaise, 1992, p.528).

La littérature galante offre au silence l'espace du rapport entre l'implicite et l'explicite, le dit et le non-dit au cours de l'échange verbal et la figure du retrait du corps sur le plan du comportement social. *Tacere et silere* vont de pair dans *La princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, un des romans les plus marquants de la littérature des précieuses. Le souffle tragique de la passion amoureuse partagée et refusée en même temps, la vibration amoureuse et le calme mélancolique, le clair-obscur de la communication amoureuse, la splendeur de la vie et l'austérité du *repos*, la force mystique de l'amour et l'effort héroïque de la raison, bref : *l'entre-deux* du monde de la préciosité crée le régime du silence éloquent où évolue un *je-ne-sais-quoi* du sens qui ne cesse de fasciner le lecteur.

Le souci du galant n'est pas comment « dire beaucoup de choses en peu de mots», mais « comment dire sans dire». Cette règle de la communication amoureuse organise le comportement langagier des personnages du roman de Madame de Lafayette. La conscience de madame de Clèves est déchirée entre deux convictions d'une même intensité : « elle croyait devoir parler, et croyait ne devoir rien dire » (Madame de Lafayette, 1999, p.111). Le trop intelligible est

exclu du code de la préciosité. Divers moments de l'histoire sont construits sur un savoir partagé, mais non-dit, sur l'effet de silence qui est produit par le rapport de l'énoncé littéral et de l'énoncé implicite.

La description de l'aspect de monsieur de Nemours lors de son apparition au bal en constitue un exemple :

> « Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; » (Madame de Lafayette, 1999, p. 71)

Le portrait de monsieur de Nemours n'est pas peint, c'est sa beauté qui est signifiée par l'insistance du récit sur la surprise qui gagne infailliblement celui qui le voit pour la première fois. Comme si cette surprise excédait la parole descriptive et laissait le spectateur/lecteur interdit devant la beauté du personnage. Un effet de silence est créé ainsi pour signifier l'ineffable beauté de Nemours. Par ailleurs, la description se fait en termes généraux qui permettent juste d'imaginer et d'interpréter la beauté du prince sans la désigner ni la fixer par un dire : « ce prince était fait d'une sorte qu'il ….», « le soin qu'il avait pris de se parer… », « l'air brillant qui était dans … ». De quelle *sorte* le prince est-il fait ? Comment est-il *paré* ? Quel est cet *air* brillant ? Autant de questions soulevées dont les réponses sont à la charge de l'imagination du lecteur. L'absence de description augmente l'intensité de la présence de la beauté exceptionnelle du personnage. Le texte fait «percevoir» l'excellence du duc sans la dire.

L'épisode de la danse témoigne du surgissement du sentiment amoureux qui se passe de paroles. La musique, la danse, le rapprochement des corps, la révérence indiquent la naissance de l'admiration amoureuse à travers la vue et le

mouvement, dans l'absence de paroles, dans le silence qu'un murmure de louanges intensifie. La passion naissante de madame de Clèves et de monsieur de Nemours adopte le régime du silence et s'exprime par le code gestuel. L'évolution de la passion est également tacite. Les scènes les plus marquantes sont celles des deux aveux tacites minutieusement analysés par Éric Méchoulan dans son étude sur *l'impression du silence dans La Princesse de Clèves* (Méchoulan, E., 1999, pp. 121-149).

Le silence adopte également la figure du repos du corps. Après la mort de son époux madame de Clèves ne peut vivre que loin de la vie tumultueuse de la cour et dans la solitude pieuse d'un couvent. Fidèle à la conviction que l'amour se nourrit d'absence, Mme de Lafayette choisit pour son héroïne l'amour absolu garanti par le *repos*, c'est-à-dire par le silence du corps, le refus de l'acte.

L'expression littéraire au XVII s. n'échappe pas au tourment d'un indicible qui appelle l'effet de silence. Le vocabulaire du siècle de la raison possède de nombreuses unités lexicales qui disent l'impossibilité de dire : *indicible, ineffable, inexprimable, innommable.* Dans le théâtre tragique, c'est le sublime qui met à l'épreuve le langage.

La grandeur des passions violentes des personnages chez Racine, la solitude insondable de leurs âmes et de leur vie, l'impossibilité déchirante de leurs contradictions, bref : le tragique absolu donne origine au sublime qui est charme et terreur en même temps. Le sublime se signale donc comme un effet sur le lecteur, véhiculé par une expression condensée qui atteint l'extrême. Ainsi se crée-t-il une tension entre la profondeur incommensurable du sentiment tragique et l'économie de l'expression verbale. Cette tension engendre le silence. Dans *Phèdre*, les monologues de Théramène sur la mort d'Hippolyte transmettent le tragique sublime de la mort injuste. Le corps défiguré est irreprésentable, Théramène ne le décrit pas, mais ses mots font « voir» les restes atroces, le

lecteur/spectateur est incité à en créer l'image lui-même. Le récit de Théramène présente des caractéristiques de l'hypotypose : énoncés fragmentés, verbes au présent qui construisent un discours descriptif, mais sans décrire vraiment l'objet. Ce qui est décrit, ce n'est pas le corps d'Hippolyte, c'est le paysage atrocement transformé à la suite de l'épisode mortel. Le regard substitue et bloque la parole :

> « De son généreux sang la trace nous conduit. /Les rochers en sont teints. Les ronces dégoutantes/portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.» (Racine, J., Phèdre, Acte V, scène VI, 1999, p.870)

Au XVII siècle, la faiblesse de la langue est souvent déjouée par l'emploi de la description négative, figure rhétorique macrostructurale de second niveau, selon Georges Molinié (Molinié, G., 1992, p.113).

Le discours avoue son insuffisance devant le caractère extrême et indicible de son objet, et en même temps inverse cette insuffisance en avantage. L'indicible de la nature extraordinaire de l'objet, le plus souvent signifié par l'emploi intense de superlatifs, aboutit à un effet de silence sur le lecteur qui lui permet de saisir la présence immédiate de l'objet en dehors du langage descriptif, médiateur et réducteur. Cette figure est employée dans l'art du portrait. Le portraitiste commence très souvent par avouer son malaise à décrire l'objet, ce qui renforce la valeur de l'objet peint.[4]

Avant de sortir des silences du langage du XVII siècle, nous voudrions mentionner le commentaire, une forme d'interruption dans le tissu narratif, dont la fonction est d'ironiser et de mettre en question les normes classiques

[4] Cf. *Divers Portraits*, Paris, 1659 et *Recueil de portraits et éloges, en vers et en prose, dédié à son Altesse Royale Mademoiselle,* Paris, Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659, p.161, cité par Karl Kogard, *Un lieu paradoxal : la description négative*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* L'Harmattan, Paris, 2002, p.62.

d'agencement de l'histoire romanesque. *Le roman bourgeois* de Furetière en propose l'exemple. L'intention du narrateur de demander à son imprimeur de laisser « du papier blanc » au sein du texte pour échapper au modèle de la littérature galante et permettre au lecteur d'achever l'histoire à son gré peut être interprétée dans le contexte des théories littéraires de l'époque, suivant lesquelles le roman possède la capacité d'intégrer le discours de sa propre contestation. Mais nous souscrivons plutôt à l'interprétation de Marta Teixeira Anacleto selon laquelle ce « papier blanc » serait « un signe de l'espace vide ouvert au jeu romanesque », « un appel à la création et à son questionnement axiologique » (Anacleto, M.T., 2000, p.71). Nous voudrions interpréter ce « blanc » comme une forme de silence au sens d'autocensure que le narrateur/auteur s'impose pour faire signifier le refus de la norme romanesque officielle.

Avec Sterne et Diderot, le roman du XVIII s. va continuer de se mettre en doute. En effet, cette époque est marquée par l'essor du genre romanesque et, en même temps, par de nombreux discours qui le condamnent et le disqualifient. Du coup, le code de lecture change, la fiction se trouve dévalorisée.

L'effet de silence est inscrit par de nombreuses digressions métadiscursives et philosophiques qui interrompent le discours narratif et rendent problématique l'attente du lecteur, entraîné par l'auteur à participer à l'élaboration ou à la critique de la fiction.

Dans *Jacques le Fataliste et son maître,* Diderot exploite la situation paradoxale du roman au XVIII siècle. Construit sur le modèle du roman-quête, le discours narratif est orienté vers la recherche d'un savoir essentiel. Ce savoir porte sur le roman qui s'analyse et s'autocritique et sur le déterminisme philosophique. Le tissu romanesque est constamment construit et déconstruit par le narrateur-auteur qui met en doute son écriture, se montre ignorant des suites d'une situation,

hésite sur les faits à raconter et s'adresse directement au lecteur pour le prendre en témoin ou pour l'inciter à s'engager dans le débat. Prenons un exemple :

> « Vous concevez, lecteur, jusqu'où je pourrais pousser cette conversation sur un sujet dont on a tant parlé, tant écrit depuis deux mille ans […] Si vous me savez peu de gré de ce que je vous dis, sachez m'en beaucoup de ce que je ne vous dis pas. » (Diderot, D., 1997, p.46)

Cette digression vient couper un dialogue entre Jacques et son maître sur le déterminisme absolu qui règle la vie des humains. Le narrateur-auteur cherche le consentement du lecteur qui doit accepter l'interruption du débat et même apprécier la réticence du narrateur par laquelle il fait signifier sa réaction contre l'idée de déterminisme. Une première forme de silence se trouve en effet dans les réticences qui ponctuent les répliques des personnages. Par ailleurs, un grand nombre d'énoncés comme « Et Jacques à la femme tombée ou ramassée […]» (Diderot, D., 1997, p.44), « c'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement» (Diderot, D., 1997, p.76), contribuent à créer un ton ironique qui déstabilise l'illusion romanesque et provoque un effet de silence : ce qui est dit n'a d'importance que pour suggérer ce qui n'est pas dit sur le plan de l'histoire romanesque et des idées. D'autres énoncés sont fréquemment répétés au long du roman : « Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ?», « c'est qu'il était écrit là-haut qu'aujourd'hui, sur ce chemin […] ». Ainsi le fond philosophique du roman est mis en doute. L'effet de silence serait véhiculé par ces énoncés fréquents, prenant souvent la forme d'aphorisme, qui, par leur répétition insistante, laissent supposer que pour l'auteur la vérité est ailleurs, dans ce qui n'est pas exprimé et qui reste à exprimer.

L'indicible au XVIII siècle est surtout associé à l'effort des personnages de trouver l'expression la plus adéquate à leurs émotions et à leurs pensées. Dans le

roman de Diderot déjà cité, Jacques déplore l'impossibilité de s'exprimer et suggère l'existence d'une pensée silencieuse. Mais l'auteur ironise ce malaise verbal du personnage et s'en sert pour suggérer sa position philosophique, d'une part, et, d'autre part, pour mettre en question le récit romanesque classique[5]. C'est un silence plutôt rhétorique dont le rôle est de renforcer la perception du fond philosophique du roman.

Comment les romanciers du XIX siècle écrivent-ils le silence ?

Les formes brèves (nouvelle, conte, récit), pratiquées par presque tous les écrivains à l'époque, offrent les exemples les plus clairs du retrait du langage et de la perception du silence comme un effet de sens en attente. Dans son étude systématique de la nouvelle française au XIX siècle, Cristina Robalo Cordeiro présente comme suit les caractéristiques de ce genre :

> «a novela põe em marcha estratégias discursivas que promovem a reacção ao exceso (de palavras e de sentidos), […] numa atitude não de simplificação […] mas de depuração, não de evolução mas de involução, ou, por outras palavras, de suspensão (voluntária e desejada) do dizer.» (Cordeiro, 2001, p.147)

Le suspens, le secret, l'allusion sont véhiculés par des figures comme l'ellipse, la paralipse, l'aposiopèse qui ont toutes pour effet le silence. Ainsi, les contes et les nouvelles, que Mérimée, Balzac, Maupassant ou D'Aurevilly écrivent pour les revues littéraires à la mode, répondent-ils aux exigences des éditeurs et au goût des lecteurs qui demandent des textes « courts », mais « forts ». L'esthétique de la brièveté prédomine donc, mais chaque écrivain en exploite les ressources selon son style et sa vision du monde.

[5] Sur l'indicible et le silence au XVIII siècle voir l'article de Gérard Lahouati, *Le livre de l'effroi* : *Sade entre innommable et indicible*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* L'Harmattan, Paris, 2002, pp.191-202.

Par nécessité ou par tentation, le jeune Balzac n'échappe pas non plus au journalisme. Il publie ses premiers écrits dans les périodiques littéraires de l'époque comme, par exemple, *Le Siècle* et la *Revue de Paris*. Le futur écrivain essaye de concilier sa propension pour une écriture de l'abondance avec les règles des formes brèves qui visent à exciter le désir du lecteur pour le pétillant, le mordant, le mystérieux, l'inattendu. En outre, il doit trouver un équilibre entre son idée de fiction réaliste et l'ambigüité, l'équivoque, l'allusion que le public honnête demande. Ainsi, les premiers textes balzaciens présentent-ils déjà une trame romanesque assez inégale, interrompue par des lacunes de sens, des non-dits qui suspendent la narration, des raccourcis, des juxtapositions de discours romanesque et de métadiscours. L'effet de silence qui s'en dégage crée une atmosphère de secret, d'étrangeté, de mystère. Par exemple, *Sarrasine,* publié en 1830 dans la *Revue de Paris*, témoigne déjà de l'originalité de l'écrivain dans l'élaboration de descriptions complètes et de récits amples, mais brusquement interrompus, écourtés :

> « L'artiste eut froid : puis il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot. » (Sarrasine, 2001, p.50).

L'absence de mot, l'inadéquation, signalée entre le mot et l'état d'extrême agitation, semble mise au service de la force du sentiment. Un peu plus loin, l'état de bouleversement profond où se trouve le jeune sculpteur devant Zambinella sur la scène, est signifié par *je ne sais quoi* qui, paradoxalement, dit plus que les mots à sens fort comme *folie, frénésie, terrible, infernal*. Le langage déclare son retrait et ses limites au profit du sens qui se déploie sans limites dans le silence.

Il serait intéressant de mentionner l'article de Claire Barel-Moisan qui se propose d'étudier une forme radicale du silence dans la prose balzacienne :

l'introduction au sein du tissu textuel des lignes de points qui signalent une absence totale de matière verbale, un blanc typographiquement délimité que le lecteur est sensé remplir. L'étude de Claire Barel porte sur le roman *Clotilde de Lusignan, ou le beau juif*, que le jeune Balzac publie en 1822. Dans ce roman Claire Barel a recensé le plus grand nombre de lignes de points qui apparaissent surtout à la fin des chapitres. Est-ce un jeu de la parole et du silence par lequel Balzac se laisse entraîner dans ses premiers textes ? Le côté ludique n'a pas à être exclu. Ces interruptions suscitent surtout l'intérêt et l'engagement du lecteur en augmentant l'intensité de l'attente. D'autres occurrences de lignes de points ont pour fonction de mimer la durée du temps entre la phrase qui précède et celle qui suit l'interruption. Cette fonction mimétique est également liée à la valeur visuelle des lignes de points. Ce sont des écarts, des blancs, entre deux phrases ou deux énoncés, qui font vibrer des silences éloquents dont le sens résonne et suggère la durée d'une action ou l'absence d'action. Prenons un exemple, cité par Claire Barel :

> « Elle rentre et s'assied, en tombant d'aplomb dans un fauteuil : elle y resta, dans la même position, jusqu'au levée de l'aurore, et ces heures douloureuses doivent être encore plus effacées de sa vie que si elle eût dormi……» (Barel-Moisan, C., 2002, p. 73)

Claire Barel remarque que, plus tard, quand Balzac entreprend la réédition de ses œuvres de jeunesse, il supprime surtout les passages où l'économie de la narration prend la forme extrême de ligne de points. Ce procédé disparaît presque totalement des œuvres qui composent *La Comédie humaine*.

Pouvons-nous dire que le romancier ne joue plus avec les limites du langage, et que son projet d'atteindre la plénitude de la description réaliste et vraisemblable l'expose à l'angoisse de ces limites ? Selon Aline Mura-Brunel, Balzac cherche notamment à «conjurer la menace» du vide et du silence, « à exprimer l'indicible

ou l'au-delà de la parole » sans pour autant faire du silence « sa figure de proue ni le moteur de la narration» (Mura-Brunel, A., 2004, p.182). L'ouvrage critique qui nous sert de référence propose en effet un nouveau regard sur *La Comédie humaine* suivant lequel « Elle constitue une œuvre morcelée, inachevée. Le mythe de l'édifice solide et unifié a maintenant été démenti. » (Mura-Brunel, A., 2004, p.12). Des brèches s'ouvrent dans le flux d'une parole ample et puissante, l'écriture cherche les formes du fragment et du refus d'elle-même.

Aline Mura voudrait distinguer quatre formes de silence chez Balzac. Nous allons essayer d'en faire le commentaire :

- les deux premières formes, « les silences des portraits», se situent sur le plan rhétorique et sont prises en charge par des figures comme l'anaphore, l'ellipse, la modalisation du discours descriptif, l'aposiopèse qui introduit une pause dans le dire et met en relief le dit, l'expression *un/ce je ne sais quoi* qui excitent l'imagination du lecteur ;

- « les silences des dialogues» sont mis au point par divers procédés rhétoriques, des notes didascaliques. Un exemple nous est fourni par le dialogue dans *La Fausse maîtresse* entre Thaddée et Clémentine au moment où tous les deux ont reçu les premiers signes de leur amour. Le silence est signalé par la note didascalique, le discours du narrateur, la suspension des répliques, le sens implicite des répliques ;

- « les silences thématiques» : chez Balzac ce sont le sexe et la folie qui constituent des thèmes tabous. Le récit qui s'en nourrit trouve des moyens pour dire sans dire les relations homosexuelles ou les états de folie. L'homosexualité féminine est abordée dans *La cousine Bette*, dans *La Fille aux yeux d'or*. La folie est présente dans *Le chef d'œuvre inconnu,* la folie délétère - dans le

Réquisitionnaire et l'*Adieu.* Les liens entre Vautrin et Lucien de Rubempré dans *Le père Goriot* sont insinués par des allusions, des implicites.

Le flot de paroles généreuses qui submerge le lecteur de Balzac ne paraît pas aussi plein et continu aux yeux de la critique contemporaine. L'ouvrage d'Aline Mura-Brunel est un effort réussi pour montrer que les formes du silence sont loin d'être absentes dans les textes de Balzac qui visent pourtant le surplus, l'expansion et la plénitude.

Les silences de la prose balzacienne sont avant tout des silences stratégiques. Apprivoisés et instrumentalisés, ils sont appelés par la vision totalisante de l'auteur et servent son écriture de l'expansion. Le contenu de ces silences, souvent annoncés, est partagé par le lecteur. Les silences de Balzac répondent aux pulsions de complétude qui investissent le récit romanesque.

Outre les *silences par le langage*, Balzac met au profit de la plénitude de l'écriture le *langage du corps*, c'est-à-dire celui du regard, des yeux, des gestes, des mouvements. « On ne peut nier» dit-il « aux gens de bonne compagnie la science du langage qui ne se parle pas » (Balzac, H., *La fausse maîtresse,* 1976, p. 238). C'est le langage muet, mais fulgurant, du corps. Le silence de ce langage, auquel Balzac est très attentif, enrichit la communication dans une communauté homogène par la rapidité de l'échange, par la profondeur et la totalité du sens non articulé. Pour Balzac le langage « qui ne se parle pas », c'est avant tout celui des yeux et la vérité que la vue dévoile, est la vérité de l'intuition. En effet, ne fait-il pas dire à Louis Lambert que « Penser, c'est voir !» (Balzac, H.de, 1980, p.615).

Sans vraiment plonger dans « l'océan de réflexions » (*Louis Lambert*) sur les mots, nous voudrions souligner uniquement le fait que Balzac met en doute l'arbitraire du signe (« La plupart des mots ne sont-ils pas teints de l'idée qu'ils

représentent extérieurement ?» (Balzac, H.de, 1980, p. 591) et qu'il considère que « le verbe n'a rien d'absolu : nous agissons plus sur le mot qu'il n'agit sur nous ; » (Balzac, H. de, 1980, p.602). La confiance de Balzac dans le pouvoir représentatif des mots (au moins de la plupart), dans la force langagière du sujet, l'habileté avec laquelle il exploite les ressources des formes et des figures du silence, sa capacité de faire entendre le langage silencieux du corps, sont des facteurs qui concourent à la création d'une prose dilatée, exubérante, en tension vers un horizon de complétude possible. Le silence au sein de cette prose accentue sa plénitude et son abondance. C'est un silence qui résonne de paroles.

II.2.2. Des paroles résonnantes de silences

Avec Flaubert une autre valeur du silence s'annonce. Selon Aline-Mura Brunel

> « l'opposition entre Balzac et Flaubert n'est pas aussi tranchée qu'on l'a dit […]. Ils composent avec le silence, l'utilisent et le combattent pour mieux dire ce qui se désagrège dans le paysage social. » (Mura-Brunel, A., 2004, p.124)

Pourtant, chez Flaubert le silence a d'autres résonances.

Si Balzac s'affirme confiant dans le génie de la littérature, Flaubert creuse le langage et travaille le style jusqu'au néant pour que le mot « colle » à la pensée et «disparaisse ». Le style qui tourmente Flaubert est-ce le *non-style* ? Est-ce l'élan inconscient vers *« l'inexpression* » de la pensée, vers une écriture fluide, musicale, qui entraîne paroles et objets, narration et description dans un même mouvement de l'imagination et des sens ? Le langage perd son caractère opaque, il est dompté, il ne sert plus à décrire, mais à intercepter le frémissement des choses matérielles qui pénètre l'auteur et le fait « presque crier » (Flaubert, G.,

p.270). « L'amour de la contemplation » (Flaubert), la « contemplation extatique » (G. Genette), provoquée par un détail, un accessoire qui commence à vibrer, étouffe le récit romanesque, immobilise l'action, fait taire le vacarme du monde. Aussi, l'œuvre renaît-elle du silence du monde et du langage ? Et à Gérard Genette d'affirmer :

> « […] ce renvoi du discours à son envers silencieux, qui est pour nous, aujourd'hui, la littérature même, Flaubert a été, […], le premier à l'entreprendre - mais cette entreprise fut, de sa part, presque toujours inconsciente ou honteuse.» (Genette, G., 1996, p.243)

Mais quelles formes prennent-ils les silences de Flaubert ? Nous en avons décelé quatre :

- les silences *dits* : l'arrêt au sein d'une conversation. Ce sont des réticences que le narrateur indique comme pour inviter le lecteur à partager le moment de silence que les personnages vivent. Les exemples de ces silences *dits* ne manquent pas : « Ils allaient sans parler », « On ne parlait plus », « Ils ne se parlaient plus ; mais ils sentaient, en se regardant […] » ;

- les silences *écrits* grâce au génie du langage de désigner une chose et de signifier son contraire en association. Ces silences sont véhiculés surtout par des verbes, des syntagmes verbaux ou des énoncés comme : « on entendait les gouttes d'eau une à une… », « ils entendaient par moments une pêche mûre qui tombait toute seule… », « la cessation brusque d'une vibration prolongée », « le chagrin qui s'engouffre avec des hurlements doux», « on entendait le frôlement d'une écharpe, ou l'écho d'un soupir ». Les sonorités évoquées par *la tombée des gouttes d'eau une à une,* par *une pêche mûre toute seule,* ou par *le frôlement d'une écharpe* donnent forme au silence perçu par le lecteur. *La cessation brusque d'une vibration*, *les hurlements doux du chagrin* appellent la sensation

de silence qui se manifeste normalement après la chute d'une tension émotionnelle ;

- les silences *thématiques* : les rêveries (d'Emma), les lassitudes, la mélancolie, les chagrins, les peines d'amour, le mysticisme. La description de ces états d'âme oriente la lecture vers la perception de moments vacants où rien ne se passe et qui pèsent sur le récit d'actions, l'immobilise, le détruisent ;

- les silences *extatiques* : l'extase contemplative bloque la parole et immobilise le temps. Les descriptions extatiques interrompent le récit, cette chose « fastidieuse » (Flaubert), et instaurent des suspens dans le cours de l'histoire. Le « cri » de l'extase contemplative réduit le monde au silence et paralyse l'histoire. Et à Proust de dire : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression» (Marcel Proust, 1994, p. 284).

Ainsi, Flaubert est le premier écrivain de la modernité d'après Barthes

> «parce qu'il accède à une folie. Une folie qui n'est pas de la représentation, de l'imitation, du réalisme, mais une folie de l'écriture, une folie du langage.» (Barthes, R., 1981, p. 237).

La folie du langage, c'est de vouloir traduire en mots le néant qui hante l'homme moderne dans sa solitude de dieu sans cieux. C'est de chercher des paroles où résonnent des silences, et d'écrire des textes qui rejoignent le vide du sens.

Après la mort de Victor Hugo en 1885, la crise de l'alexandrin classique est ouvertement déclarée et le langage poétique fait l'expérience de son retrait. « Tout devient suspens » écrit Mallarmé,

> « disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poëme tu, aux blancs ; […]»

Pourtant, l'unique médiateur du tout et du rien sera toujours le langage. Mallarmé en est conscient et nous lisons plus loin dans le même texte:

> « Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; […]» (Mallarmé, St., 1945, p.367)

Le langage reste maître de son déploiement et de son effacement. C'est lui encore qui produit le silence que Mallarmé entend « sous le texte » et qu'il désigne comme « je ne sais quel miroitement » (Mallarmé, St.,1945, p.382), « un au-delà », une « autre chose » (Mallarmé, St, 1945, p.647). Et il voit le vers comme une « moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard » qui « se range en traits définitifs, avec quoi le silence » (Mallarmé, St., 1945, p.364) Le silence, dirions-nous, prend forme dans ce que Mallarmé appelle « la brisure des grands rythmes littéraires et leur éparpillement en frissons articulés » (Mallarmé, St., 1945, p.367). Citons Marie-Christine Lala à ce sujet :

> « La beauté poignante de la poésie de la fin du XIX siècle, […], procède de la qualité du silence consacré depuis «la crise de vers» mallarméenne. A partir de ce moment, le silence en littérature est conçu comme une entité que régit la loi de l'intermittence : il s'arrête et reprend par intervalles, puisant sa réalité à une alternance rendue perceptible, du continu au discontinu.» (LALA, Marie-Christine, 1999, p.114)

Paul Valéry réfléchit dans le même sens :

> « La Pythie ne saurait dicter un poème. Mais un vers - c'est-à-dire une unité – et puis un autre. Cette déesse du Continuum est incapable de continuer. C'est le Discontinuum qui bouche les trous » (Valéry, P., 1960, p.628)

Le coup de dés, que Mallarmé, publie peu avant sa mort, représente l'aboutissement final de ses réflexions sur la forme poétique. Dans la *Préface,* le poète signale un dernier trait important pour la construction poétique, notamment, les blancs, les espacements des mots, que : « […] la versification /en/ exige, comme silence alentour » (Mallarmé, St., 1945, p.455). Du coup, la page devient une unité aussi importante que « le Vers » et « la ligne parfaite ». Pour la première fois l'espace blanc, le vide entre les mots et entre les vers est chargé de valeur poétique. De cet espace blanc, le silence se fait entendre. Nous savons que Mallarmé avait lu son poème à Valéry. Le témoignage de Valéry est précieux pour notre propos :

> « Il me sembla de voir *la figure d'une pensée*, pour la première fois placée dans notre espace […]. Le soir du même jour, comme il m'accompagnait au chemin de fer, l'innombrable ciel de juillet enfermant toutes choses [...] il me semblait maintenant d'être pris dans *le texte même de l'univers silencieux* […] Au creux d'une telle nuit, entre les propos que nous échangions, je songeais à la tentative merveilleuse : […] Il a essayé, pensai-je, d'élever enfin *une page* à la puissance du *ciel étoilé*. » (Nous soulignons.) (Valéry, P. 1929, pp.167-175)

Le coup de dès est un élan d'affranchissement du poème par lequel Mallarmé répond au pouvoir du hasard. La figuration de cet élan sur la page intègre le silence du « ciel étoilé ».

Pour Valéry *l'univers silencieux* n'est donc pas *effroyable* comme pour Pascal. Le silence de cet univers *parle* le langage poétique que Mallarmé expérimente.

A partir de Mallarmé, pourrions-nous dire, le langage poétique prête corps au silence, le sens adopte le régime d'intermittence et la critique littéraire s'intéresse de plus en plus à « cette hésitation prolongée entre le son et le sens » (P. Valéry) qui interpelle le lecteur.

Ainsi, dans *L'Alchimie du verbe* (*Une saison en enfer)* Rimbaud n'hésite pas à formuler le paradoxe : « J'écrivais des silences» et il continue : « des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » Depuis « l'étude » de Rimbaud, personne, ni critique, ni poète, ne peut plus ignorer que le silence peut *s'écrire* au même titre que le mot et par le mot.

La sensibilité de Proust au silence ne passe pas inaperçue par la critique littéraire. Pourtant, ses phrases labyrinthiques paraissent denses et compactes, les lacunes et les blancs semblent impossibles. L'écriture progresse amplement et entraîne les réflexions, les sensations, la mémoire et l'oubli des hommes et des choses dans un même mouvement continu.

Où chercher le silence de ces phrases qui s'écoulent sans accidents, sans points de suspension, sans hésitation, sans peine, dans un mouvement continu et soutenu ?

Dans son étude sur *L'arrière plan de silence du style de Proust*, Anne Simon réfléchit sur cette question sous plusieurs angles. Nous allons commenter le silence chez Proust sur trois plans, indiqués par l'auteur cité : génétique, théorique et stylistique/ontologique. Le plan psychologique, bien qu'important, ne retiendra pas notre attention. En synthèse, les silences de Proust seraient :

- silence *matriciel*, intérieur, nécessaire à la genèse de l'œuvre. Les sensations renaissent dans la solitude, dans le clair-obscur de la veilleuse, dans le silence de la nuit et dans la pénombre du monde. Par exemple, pour fixer la sensation de cet « état inconnu», déclenché par le goût de la madeleine trempée dans du thé, l'auteur essaye de faire « le vide devant lui /l'esprit/ » et, dit-il :

> « je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace [...] ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends *la rumeur* des distances traversées.»(Nous soulignons) (Proust, M., 1987, p.45)

La rumeur des temps aussi, dirions-nous. Cette rumeur se fait écriture, les voix multiples du monde extérieur s'amuïssant pour laisser s'écrire « le livre intérieur», qui pourtant, est « dicté par la réalité» retrouvée dans le surgissement de la mémoire d'une sensation heureuse. Le jeune Proust réfléchit déjà sur le mystère de la poésie, de la création littéraire : « Le poète regarde et semble regarder à la fois en lui-même et dans le cerisier double […] » (Marcel Proust, 1994, p. 114).

- silence *théorique* : Proust voit la beauté du livre dans tout ce qui n'est pas dit, dans « ce merveilleux vernis » qui « brille par tout ce qu'il contient de virtuel » (Anne Simon, p. 327). Rappelons-nous sa phrase célèbre à propos du style de Flaubert :

> « A mon avis la chose la plus belle de *L'Education sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc, […], un énorme blanc […] » (Proust, M., 1994, p.291)

Le silence chez Proust est l'aboutissement de l'œuvre, il n'est pas une non-parole, mais « une parole retenue et contenue qui reste toujours à l'horizon du texte » (Simon, A., 2002, p.327). Ce ne sont pas des blancs ou des suspens qui coupent la phrase et dérobent la parole. Le silence, c'est la « pénombre » dans laquelle les sensations surgissent, c'est le chuchotement de la mémoire, c'est le flou des rêveries, c'est la brume qui enveloppe l'oubli. Le silence constitue « un moelleux arrière-plan » que l'auteur mentionne dans la *Recherche*. Ainsi donc, suivant la réflexion d'Anne Simon, le silence « entretient avec le langage un rapport actif d'intériorité – on *fait* silence chez Proust.» (Simon, A., 2002, p. 327)

- silence *stylistique* : si Proust réfléchit sur le silence, c'est parce qu'il est en proie au désir d'ajuster son style à l'ineffable mobilité du monde qui se manifeste dans une lumière éphémère, dans une odeur insaisissable, dans l'élancement d'un clocher, ou dans la métamorphose d'un paysage, dans l'insistance d'un souvenir imprécis, dans le temps évanescent. Selon Anne Simon

> « le sensible proustien est le lieu d'une interdépendance entre retrait et manifestation, fermeture et ouverture, ténèbres et lumière, silence et expression. » (Simon, A., 2002, p.328)

Rappelons-nous les premières pages *Du côté de chez Swann* où rêve et rêverie, sommeil et insomnie nourrissent en sensations variées le langage du narrateur qui se fait passeur des reflets les plus intimes de la matière et du reflux du temps :

> « Je me rendormais, et parfois je n'avais que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité […] Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines […].» (Proust, M., 1987, p.4).

C'est à propos de ce sommeil raconté, de ce « sommeil dit », que Barthes parle de «scandale grammatical», propre à l'écriture de Proust « qui travaille la langue – les impossibilités de la langue – au profit du discours » (Barthes, R., 1984, p.316). La fluidité des limites entre le sommeil et le réveil, la rêverie et la lucidité, permet au narrateur de saisir en l'espace d'un instant des moments passés, des lieux lointains, des gestes, des formes intangibles, des noms, des sensations de volupté, tout cela en simultanéité dans le « kaléidoscope de l'obscurité » et dans le silence des « craquements organiques de boiseries ». Ce tout est instable et changeant, exactement comme dans une image

kaléidoscopique où une forme éclate et se fait autre, sans transition, où une parole cherche ses silences pour s'élancer vers d'autres sens. Le temps se libère de la continuité séquentielle :

> « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre.» (Proust, M., 1987, p.5)

Le récit fuit la chronologie des faits et adopte la logique ouverte des sensations, l'écriture avance par scènes et le sens surgit de leur juxtaposition ou superposition. C'est le sens de « l'expérience incomparable, unique, de l'extase du temps » (Blanchot, M., 1959, p. 22).

Le roman proustien annonce les bouleversements du roman moderne qui intègre la pensée négative à la suite de la « mort » de Dieu, de l'égarement du sujet et de la déstabilisation de la raison classique. Ainsi, en 1895 déjà, le jeune Proust écrit-il dans *Chardin et Rembrandt :*

> « […] les actes créateurs procèdent en effet *non de la connaissance* de leurs lois, mais d'une puissance incompréhensible et obscure et qu'on ne fortifie pas en l'éclairant. » (Proust, M., 1994, p.78) (Nous soulignons.)

Avec la crise du savoir classique, le *je* a perdu la sécurité de la « maison du langage » (Franco Rella). Les mots ne disent plus incontestablement les choses, le monde excède les possibilités du verbal. Le langage ne correspond donc plus à la conception idéaliste de Walter Benjamin, selon laquelle il « communique l'essence linguistique des choses », « l'essence spirituelle qui lui correspond » (Benjamin, W., 2000, p.144 et p.145) La langue n'est plus crédible, les « grands mots» (F. Rella) sont imprononçables, détrônés par les nouvelles réalités, gagnés par le malaise de la culture. Il s'en dégage « une nostalgie de *quelque chose*

d'autre, le sentiment *qu'il y a autre chose*, le pathos d'incomplétude » (Vladimir Jankélévitch, 1980, p.11).

Il faut construire un savoir de la crise du sens et des valeurs qui puisse donner raison à la crise. Le savoir négatif revêt un nouveau langage dont la puissance référentielle est mise en doute. L'écriture moderne puise une nouvelle énergie de l'attitude de méfiance envers le langage. Désormais, l'inexprimé va faire signifier l'exprimé et le sens va surgir du manque. L'impossibilité de dire accompagne l'écroulement de la raison classique et de son discours rassurant. La pensée négative, nourrie par la conscience de quelque chose d'innommable, la certitude ébranlée dans la capacité du langage de nommer les choses, mettent en scène le silence. Citons Franco Rella :

> « La palabra más grande […] ha sido la palabra del silencio de Wittgenstein. El sentimiento del limite […]. El sentimiento de lo infinito, más allá del todo limitado que es indecible […]. » (Franco Rella, 1992, p.75)

Le sujet n'est plus maître du monde et du langage. Son refuge, c'est le silence : limite et négation de la limite, mort et espoir de vie, néant et promesse. C'est le silence de Zarathoustra à la suite du grand discours sur l'éternel retour que tiennent ses animaux:

> « Quand les animaux eurent prononcé ces mots, ils se turent et attendirent que Zarathoustra leur dise quelques chose : mais Zarathoustra n'entendait pas qu'ils se taisaient. Au contraire il était étendu au calme, les yeux fermés, pareil à un dormeur bien qu'il ne dormît pas encore : car il s'entretenait avec son âme. Mais l'aigle et le serpent, […] respectèrent le grand silence qu'il y avait autour de lui […]. » (Nietzsche, F., 2002, p. 353)

Le *grand silence* de Zarathoustra cache le doute de Nietzsche par rapport à la doctrine de l'éternel retour. Zarathoustra se tait, car « les chants nouveaux» ont

besoin de « lyres nouvelles ». Le langage se fait silence pour se renouveler et accueillir l'unité éclatée, la perte du centre, la précarité, la barbarie. « L'envie de dire se perdit dans les tranchées » dit Pascal Quignard (Quignard, P., 2002, 115). Mais ce même silence sera le signe de la rédemption, de la reconquête de la patrie du langage.

> « El silencio deberia mostrar, con la plenitud del símbolo, lo que el lenguaje de la abstraction y de la ciencia no puede decir, en la medida en que se ha estruturado a partir de su represión. » (F. Rella, 1992, p.172)

dit Franco Rella dans l'ouvrage déjà cité. Les poètes vont restituer aux paroles leurs silences pour dire l'indicible, car le langage littéraire a toujours joué avec ses limites et avec l'impensé. En outre, la création littéraire et artistique relevant de l'ordre ontologique, rend

> « la compréhension de l'être possible. […] les musées et les théâtres rendent possible la communion avec l'être et (que) la poésie passe pour prière. » (Levinas, E., 1972, p.28)

La nouvelle voie de l'homme vers Dieu va passer par le chant poétique. Paradoxalement, ce sont l'incertitude, le manque, le silence, « le chant insuffisant et attirant des Sirènes » (Blanchot, M., 1959, p.13) qui vont faire écrire. La difficulté, voire l'impossibilité de dire, va inciter les écrivains à produire des œuvres à la limite de l'exprimable. L'écriture va mettre à l'épreuve les limites du langage et va chercher dans l'abîme du silence de nouveaux sens, improbables et prometteurs. Forts de l'héritage de Flaubert et de Proust, libérés du logos classique et de la vérité unique, des contraintes du récit et du temps, les textes modernes vont explorer les zones d'hésitation et d'incertitude, de vide et d'absence pour repousser les limites du langage et essayer d'approcher l'impensé.

Nombre d'écrivains modernes vont construire leurs discours au bord du silence et de la parole. Le silence éloquent sera le trait marquant de leur écriture.

D'après Vincent Jouve, pour qui le silence littéraire n'est qu'un compromis, certaines œuvres mettent en valeur l'envers du langage en explorant le vide du monde, le néant de l'existence. Des auteurs, tels que Sartre, Camus ou Beckett *disent le rien* et l'absurdité de la condition humaine en adoptant une structure éclatée, un récit désarticulé, une histoire sans repères temporels et spatiaux, des personnages sans identité qui se réfugient dans les brisures du langage.

Les personnages de Beckett, par exemple, jouent la faillite du langage devant la vérité du moi, tournent en dérision les certitudes de la vie consacrées par le langage, explorent les clichés pour libérer des silences autour des mots.

> « Ah être fixé, savoir cette chose sans fin, cette chose, cette chose, ce fouillis de silence et de mots, de silences qui n'en sont pas, de mots qui sont des murmures. » (Beckett, S., 1958, p. 158)

Le silence n'est pas seulement suspicion envers le langage, il est aussi l'unique expression de quelque chose qui est hors de la prise des mots. Le silence dans l'œuvre de Beckett est un effort de libération de la violence du langage. Une libération illusoire ! L'auteur en est bien conscient.

Pourtant, dans l'œuvre dramaturgique de Beckett, le silence est un *fait physique*. Son lieu et sa forme, c'est la pause silencieuse entre les répliques des personnages. Les nombreuses notes didascaliques en signalent l'existence et l'importance. Par ailleurs, le silence est un *fait d'écriture*, dont le lieu est le rapport entre le plan de la signification concrète des mots (*saule pleureur*) et celui de la signification existentielle des paroles échangées (*Finis les pleurs*) dans le contexte général du dialogue et de l'œuvre.

Estragon. - Qu'est ce que c'est ?
Vladimir. - On dirait un saule.
Estragon. - Où sont les feuilles ?
Vladimir. - Il doit être mort.
Estragon. - Finis les pleurs.
(Beckett, S., 1952, p. 17.)

L'œuvre de Beckett se présente comme un effort dramatique d'émincer le langage, de briser la parole afin d'atteindre le silence, refuge salutaire contre l'absurde des mots. Un refuge désiré et impossible.

Tout comme Beckett, Nathalie Sarraute souffre de la tyrannie du langage et essaie d'en échapper. Les tropismes sont en effet

> « indéfinissables », « glissent très rapidement aux limites de notre conscience », « aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur – ne les expriment. » (Sarraute, N., 1996, p.1554)

Mais à la différence de Beckett, Sarraute élabore des ondes de sens qui ont pour centre la vérité d'un « tropisme » que son écriture tend à approcher dans un mouvement centripète.

L'extrait suivant fournit un exemple de ces ondes circulaires d'accumulation de sens que le discours crée pour atteindre et communiquer le scintillement intérieur d'une sensation :

> « Non, tu ne feras pas ça … » dans ces mots un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser … et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violemment hors de moi les mots …« Si, je le ferai. » (N. Sarraute, N., 1996, p. 993).

Ce va-et-vient du langage permet de conserver le « tremblé aux choses et aux êtres» (Arnaud Rykner). L'écriture paraît faire vibrer les mots pour capter l'étincelle d'un sens et la livrer avant qu'elle ne se soit éteinte dans la coulée de la phrase. Ces vibrations du sens des mots se déploient en silence dans l'espace vide marqué par les trois points de suspension qui trouent les textes de Sarraute. Pour communiquer au lecteur les sensations les plus intimes de l'âme, l'auteur a recours à des images qui rendent, dit-elle, « à la manière d'un film au ralenti», les mouvements « décomposés » de la conscience.

Dans d'autres œuvres, les paroles semblent ne rien dire. Cependant, ces paroles résonnent de silences prégnants qui pointent un sens mobile. Selon Vincent Jouve « signifier, mais sans dire quoi : telle est, peut-être la condition du littéraire » (Vincent Jouve, 2002, p.287). De nouveau, certains écrits de Beckett en sont un exemple marquant. Il s'ouvre des brèches dans le tissu du texte où la signification des mots s'effondre. « Peut-on parler pour ne rien dire ?», telle semble être la question que certains textes de Beckett posent.

En guise de conclusion, nous voudrions proposer une synthèse des formes du silence décelées dans les œuvres littéraires cités.

- Les écrivains ont toujours exploité la capacité du langage de construire un sens en latence autour des mots. Ce sens est véhiculé par le silence auquel divers procédés et mécanismes d'écriture donnent forme.

- Le rôle du silence dans l'entreprise littéraire correspond au modèle esthétique et au système de pensée dominant.

- Au sein d'un système de pensée positiviste, le silence complète la parole dans son effort de dire *le tout, ou d'atteindre un niveau de sens supérieur*. Ce

sont des *silences énoncés* qui résonnent de paroles. Les marques de ces silences sont répertoriées le plus souvent comme des figures rhétoriques qui ont pour fonction de renforcer l'expressivité de la langue, de rendre l'histoire vraisemblable et d'augmenter la valeur persuasive du texte. A l'époque médiévale, le silence littéraire est régi par une discipline du langage qui impose un équilibre entre la bonne parole et le bon silence. Le langage littéraire est dominé par l'esthétique de la *brevitas*. La littérature de la Renaissance est marquée par la surabondance de paroles qui, par la force du paradoxe, incite à la perception d'un vide. Pendant le classicisme, les silences littéraires correspondent à une esthétique de la contrainte et sont véhiculés par de nombreuses figures rhétoriques, telles que la prétérition, la description négative, la réticence. Le dramatisme de l'écriture fragmentaire, la métaphore, le chiasme engendrent le silence dans les écrits des grands penseurs du siècle classique. Les digressions didascaliques et l'indicible des émotions donnent forme au silence dans les textes romanesques du XVIII siècle. Les silences dans les romans de Balzac répondent aux pulsions de complétude qui engendrent le récit romanesque. Le langage est sensé contenir et exprimer la vérité du monde, grâce à l'écriture de l'abondance. Le silence est au service de cette abondance.

- En temps de crise et de pensée négative, la fonction représentative du langage est mise en doute, les paroles construisent des silences pour exprimer ce qui fuit l'entendement : l'absurde ou *le rien*. Les paroles résonnent de *silences évoqués*. L'écriture progresse par épuration du texte et destruction de la représentation. Le langage humain est considéré inapte à exprimer un monde décentré et une vérité multiple. Selon Klossowski, « les noms des choses et des êtres ne leur appartiennent plus aujourd'hui d'une manière légitime […] » (Klossowski, P., 1963, p.131). Un certain nombre d'écrivains cherchent à abolir l'écran de la langue perçue comme une contrainte. La parole littéraire se retranche, s'efface devant un contenu improbable. Les nombreuses formes de cet effacement servent de signifiant au silence qui devient le signe en absence d'une

pensée nouvelle, imprécise et prometteuse. La littérature regagne une force à partir de la tension du secret, de l'inconnu, de l'ambigu, de l'imparfait. Le silence n'est plus seulement une interruption du courant verbal et un choix rhétorique ayant pour fonction d'augmenter la force persuasive de la parole. Les écrivains découvrent dans le silence un *non-signe* apte à transmettre la tension du multiple, de l'incertain, de l'inachevé. La tension de l'indicible, expérience limite ou défaillance du langage, qui perturbe le dicible et mobilise l'attente d'un sens à venir, le sens du silence. Après Mallarmé et Rimbaud le poème s'écrit en mots et en silences. A partir de Flaubert et Proust, le roman s'enrichit des hésitations du récit et des silences du mot.

II.3. Le projet scripturaire de Duras

L'œuvre de Duras s'inscrit dans l'esthétique de l'absence qui correspond à une époque marquée par la transformation profonde des valeurs sociales et morales, une époque déchirée par la mise en question des modèles de pensée rationalistes et par le malaise de la langue qui « cesse d'être un pont entre Ego et Cosmos » (Quignard, P., 2002, p.115). La langue est conçue en effet comme un instrument de construction d'une pensée négative, d'un vide qui indique l'innommable et l'indicible. Selon Pierre Klossowski, l'intelligentzia de l'époque des années 60 en France

> « est emportée dans une *remise en question* de plus en plus frénétique de la réalité de ce monde et livrée à *une incantation de l'absence*, non pas d'un monde absent de celui-ci, mais *d'une absence de monde des choses* et des êtres, au moyen du langage » (Klossowski, P., 1963, p.131)

Duras, ainsi que d'autres écrivains des années 60-80, élabore le projet d'une écriture qui se veut libre de puiser ses forces dans le renversement de la raison, dans la fragmentation du discours, dans l'amuïssement de la langue pour retrouver le silence des *paroles perdues du sujet,* de la solitude du corps et de la déchirure du cœur, le silence de « la délivrance d'on ne sait quelle insupportabilité » (EL), le silence d'un sens perdu. Ce sens perdu qui ne s'exprime pas en mots, mais qui n'est pas moins persistant, n'est-il pas celui d'une *absence centrale*… ? Une absence qui signifie… ?

Tout en s'intégrant dans le courant de la pensée postmoderne et dans la tradition de l'écriture minimaliste, l'œuvre de Duras ne représente pas moins une épreuve pour la critique littéraire par sa singularité. Continuité donc et inscription dans un contexte social et culturel et en même temps interruption et démarcation de la tradition scripturaire. Ce rapport dialectique caractérise tout grand écrivain. Toutefois, dans le cas de Duras, la critique signale plutôt un « phénomène » à part, un « autre art d'écrire », « un art d'écrire autrement » (Pascal Michelucci).

Le caractère unique des écrits durassiens, l'étonnement qui saisit le lecteur est dû avant tout au « cachet étranger » (Aristote, 1991, p.302) du langage qui fait de l'œuvre une des plus importantes au sein de la littérature du siècle passé. Il existe « un style Duras » (D. Bajomée) que les critiques littéraires signalent à l'unanimité. « Un style Duras » d'être au monde, de penser le monde, mais aussi de créer le monde par les mots et les formes. Paul Otchakovsky-Laurans exprime clairement l'unité chez Duras de ces trois modalités d'existence :

> « -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. » (Europe, 2006, p.174)

Chez Duras, être au monde et penser le monde, c'est vivre le langage (donc écrire) par le biais de sa différence interne. Pour cela l'écriture explore les possibilités d'amuïr la langue par la langue. Ainsi Duras restitue au langage son silence, donc, son autre, son différent. L'écriture s'affirme dans cette différence interne au langage pour suggérer le sens comme « un désir, une injonction » (ME, p.212).

Le style de Duras se concrétise avant tout par son écriture. Dans l'analyse qui va suivre nous jugeons opportun de nous servir surtout du concept d'écriture qui indique mieux le processus d'agencement de la matière verbale comme un effort permanent d'amener les mots à l'horizon de la pensée.

Une question paraît logique : *Comment Duras arrive-t-elle à mettre en œuvre le langage et son autre, le silence ?* Plus concrètement : *Comment ne raconte-t-elle pas tout en racontant ?* Le *Comment* s'impose avec d'autant plus de force que l'écrit perturbe par un excès de sens non-formulé et non-formulable, mais dont la présence n'est pas moins tangible.

Avant d'analyser l'écriture de Duras pour essayer de comprendre comment mots et silences forment un tout, nous voudrions écouter les paroles de l'auteur sur l'entreprise littéraire qui pourraient nous aider à dévoiler, tant soit peu, son mécanisme secret. Nous allons surtout prendre en considération les réflexions de Duras qui figurent dans un de ses textes majeurs, *Écrire*, le plus théorique apparemment, publié à la suite d'un entretien avec Benoît Jacquot. Pour l'écrivain, c'est une tentative de parler de « ça : Écrire ». En effet, le caractère fragmentaire du texte, les affirmations souvent contradictoires témoignent d'une pensée critique qui s'élabore en s'énonçant dans l'effort de capter l'essence d'un processus qui, pour l'écrivain, est aussi naturel que la vie et qui, pourtant, n'est pas moins conscient. Nous n'allons pas hésiter à puiser dans les autres entretiens

publiés, tels que *La vie matérielle* et *Les Parleuses,* afin de donner une idée plus complète des tentatives de l'écrivain pour expliquer son écriture et ses écrits.

Nous savons désormais qu'au long de sa vie d'écrivain, Duras ne cesse de réfléchir sur l'écriture et sur la littérature. Rejetant violemment toute tentation du théorique, l'acte d'écrire n'occupe pas moins ses pensées et elle exprime à maintes reprises des idées éclairantes par leur originalité et leur sens vécu. La réflexion est construite autour des concepts d'*écriture* et d'*écrit* qui, dans la pensée de l'auteur, sont le plus souvent équivalents, participant d'un même acte : écrire.

Dès l'âge de l'adolescence Duras déclare sa volonté d'écrire, de devenir écrivain. Et au long de sa vie, tout en écrivant « sans le savoir », elle s'interroge sur l'écriture, donc cherche à savoir. Impulsion de l'écriture et expression sur l'écriture se complètent, stimulées par cet « inconnu » à partir duquel on écrit et qui est l'écriture. Les paroles dites au cours des entretiens rejoignent étrangement le « non savoir » et les hésitations des paroles écrites dans la solitude des romans, les contradictions et les accords. La même tension du sens se dégage des paroles critiques et des paroles romanesques, le même effort pour pénétrer le secret de l'écriture sans anéantir l'écriture du secret, sans tout dévoiler. En effet, il ne nous faut pas oublier que les commentaires ne disent que ce que Duras pense « certaines fois, certains jours, de certaines choses » (VM, p.9) Car, dit-elle : « Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. » (VM, p.9) Rien donc de définitif non plus dans notre interprétation des commentaires de Duras ! Juste un survol de quelques idées-matrices !

II.3.1. L'aventure de l'écriture

> « Il fut à quelques mètres de moi en plein soleil. [...] Je reconnus le marin de Gibraltar. [...] Cela dura quelques secondes. [...] Mais cela lui suffit à elle - elle me le dit plus tard - pour avoir manqué encore une fois de s'évanouir quand elle l'avait vu. » (MG, p.286).

L'aventure dans *Le marin de Gibraltar* représente pour nous une réplique fictionnelle de *l'aventure* de l'écriture durassienne.

Marguerite Duras raconte l'histoire du marin de Gibraltar sur 430 pages et au-delà de ces pages dans un espace/temps indéterminé, dans « un livre à venir». C'est l'aventure de l'amour impossible et possible à tout moment, qui se fait aventure de l'amour-écriture, en attente et déjà là. Cette aventure d'amour a beau durer quelques instants, le ravissement qui s'en suit est tel que le monde réel cesse d'exister, le temps et l'espace deviennent autres. Toute sa vie Duras écrit le livre de ce ravissement, le ravissement par l'écriture, par l'aventure de l'amour-écriture, l'amour du Marin, « une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu » (P, p.66).

L'aventure, c'est d'abord *l'inconnu*…[6]

C'est « l'inconnu d'un amour sans objet » (E, p.22), qu'aucune parole ne peut rejoindre. Qui est le marin ? Comment est-il ? Les mots échappent. Anna l'a connu à peine. Pourtant, elle ne cesse d'aller à sa rencontre : la rencontre du livre « sans sujet, sans aucune idée», « une immensité vide », disait Duras. Ce vide fait le livre, pareil à celui qui fait le vase, un vide en attente d'être fécondé. L'inconnu de ce vide peut accueillir toute parole et engendrer tout sens ou garder la tension de sa potentialité.

[6] Nous reprenons ici pour les approfondir certaines idées mentionnées dans notre article *Marguerite Duras* : *écrire l'impossible*, paru dans Confluências, nº 18, Coimbra, Dezembro 2000, pp. 139-144.

Par ailleurs, l'inconnu exerce l'attirance de l'événement, déjà là et pourtant en fuite, qui déclenche l'écriture par sa puissance ambiguë.

En réfléchissant sur l'écriture de Roland Barthes, Duras affirme : « Il faut ouvrir à l'impie, à l'interdit pour que *l'inconnu des choses* entre et se montre » (VM, p.47). (Nous soulignons.) Et surtout « que cet inconnu entre et gêne ». L'inconnu de l'écriture réside pour Duras dans ce que les gens ne (se) disent pas.

L'inconnu de l'écriture, c'est aussi celui « qu'on porte en soi », « c'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps » (E, p.64). Ce n'est surtout pas une « réflexion », suscitée par un enchaînement logique, mais une « faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne […] » (E, p.65), donc le double, inconnu, mais naturel, enseveli dans le passé, mais toujours présent. Pour Duras, écrire, c'est atteindre cet inconnu qui évolue dans les lacunes de la pensée, c'est atteindre cette pensée à la recherche de soi, de ce double, cet autre, absent et présent en même temps. Elle n'en doute pas : « C'est ça ou rien » affirme-t-elle. (E, p. 64) L'appel de l'inconnu inaugure le hasard de l'aventure-écriture qui seule peut approcher l'impensé. Ecrire pour Duras, c'est « prendre la grande autoroute de la parole […] et arriver *au hasard* dans la cohue des paroles » (VM, p. 16) (nous soulignons), s'y fondre et atteindre la non-écriture.

L'inconnu est également ce dont on écrit et qu'on ne sait qu'après l'avoir écrit.

> « Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, […]. » (E, p.24)

L'aventure de l'écriture ignore le passage du *temps*. Le départ indique l'instant, la durée est sans importance : le voyage d'un port à l'autre peut durer trois jours,

six jours…! Il n'existe que le temps illimité de l'attente et le temps de la rencontre du marin : quelques secondes qui contiennent l'éternité. L'écriture est présente à tout moment. Lorsqu'on est ravi par l'écriture, le temps n'est plus une limite, une différence. Passé, présent, futur ne se distinguent plus, ni sur le plan du psychique, ni sur le plan de l'écrit. L'aventure de la rencontre de l'inconnu, donc de l'événement, détruit les cloisons du temps, la rencontre a lieu maintenant et elle est « toujours encore à venir» (Blanchot, 1959, p.18). L'écrivain subit la fascination du temps absolu, de l'harmonie de la totalité. Comme pour les estivants dans *L'Été 80*, le temps de l'écriture est « un temps non encore identifié, mystérieux, non encore désigné, mais peut-être en voie de le devenir» (E *80,* p.18). C'est le temps de l'aventure de l'écriture.

Cette aventure ne reconnaît pas les limites de *l'espace*. Le marin apparaît à Sète, à Tanger, à Abidjan ... dans un café, à une station-service. L'aventure de l'écriture advient ici et partout ailleurs. A Neauphle tout écrit, la maison à Neauphle, c'est celle de l'écriture.

> « Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. » (É, p.55)

C'est l'espace de cette maison qui a engendré le vice-consul, Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, la mendiante... La lumière, les ombres, les couleurs, la grande chambre, la petite chambre,... *écrivent* et *sont habitées par l´écriture*. Duras ne vit pas dans la maison, elle vit *avec* la maison. « L'achat de la maison a précédé la folie de l'écriture », dit-elle, et encore: « Je pense que cette maison y est pour beaucoup» (E, p.29).

Par ailleurs, un lieu ou le nom d'un lieu peut débloquer l'écriture : *Aurélia Steiner, dit Aurélia* ***Melbourne,*** *Aurélia Steiner, dit Aurélia* ***Vancouver…*** Et

encore : *Son nom de* ***Venise*** *dans* ***Calcutta*** *désert,* l'***Italie*** pendant l'été, l'***Espagne*** ... Mais très vite le lieu concret se perd dans l'infini de la mémoire ou de l'oubli: « C'était à Lahore, et aussi là, au Cambodge, dans les plantations, c'était partout » (E, p.39). Appropriés par l'écriture, les lieux ne sont plus des points de repères concrets, associés à des distances dans l'espace. Exemple :

> « Toujours cette ligne droite des pétroliers, dans l´axe d´Antifer. Entre eux et nous, c´est la baie de la Seine, il y a beaucoup de bateaux de pêche, on entend les bruits des moteurs, [...], les rires et les appels des pêcheurs du Gange. » (E 80, p.35)

La continuité de l'espace rejoint la continuité du temps dans l'extase de la totalité absolue où tout est *un, ici et maintenant*. Ecrire cette extase, c'est atteindre l'inconnu.

L'extase de l'aventure-écriture se vit dans la *solitude*. Anna est seule devant l'infini de la mer à attendre le marin. « [...] partout, les écrivains sont des gens seuls » (E, p.60) dit Duras et ainsi rejoint-elle Edmond Jabès qui pense que « là où l'écrivain croit être sorti de sa solitude, il est le plus seul » (Edmond Jabès, 1991, p.257).

L'écrivain fait sa solitude pour écrire. D'abord, c'est l'enfermement et la peur dans la maison à Neauphle. La solitude à Neauphle, c'est la maison, la lumière réverbérée de l'étang, le parc. Ensuite la solitude de la maison devient celle de l'écriture. A Trouville, la solitude, c'est « la plage, la mer, les immensités de ciels, de sables. » « J'ai encore cette solitude, là, imprenable, autour de moi » (E, p.21) avoue Duras. L'écrivain vit dans la séparation réelle, physique, des corps, des objets, des *personnes-ici-maintenant* transformés par la solitude de l'écriture en un monde mythique, loin et en dehors des corps, des objets, et des personnes,... *une fois, quelque part*... Ainsi apparaît le monde du *il* du livre déjà terminé, « seul et libre » (M. Duras) du *je* qui l'a écrit. Et la solitude dans le livre

est « celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahit » (E, p.38). C'est ce monde envahi par la solitude qui rétablit le lien de l'écrivain avec le monde des choses réelles. Le livre se fait dans et par la solitude, mais l'écrivain n'est pas seul dans sa solitude, il est habité par le désir du livre, « ce travail à mener à bien jusqu'à la clarté, ce travail de forçat […] » (E, p.39).

Par ailleurs, la solitude fait naître le doute qui inaugure l'écriture. « Le doute, c'est écrire » (E, p.26). Mais aussi, « sans ce doute premier du geste vers l'écriture il n'y a pas de solitude » (E, p.26). Pour Duras, la solitude de l'espace, de la maison, de la nature, de la mer, des objets est « une sorte d'écriture » (E, p.44). C'est son écriture. Elle est consubstantielle à la solitude, car l'écrivain « est seul jusque dans sa propre solitude » (E, p.38) réfléchit Duras.

La solitude de l'aventure-écriture peut être dangereuse : « Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain » (E, p.38) Pour Duras, c'est le prix que l'écrivain doit payer « pour avoir osé sortir et crier » (E, p.38), c'est-à-dire pour avoir osé dire sa différence. Par ailleurs, l'écriture peut mener jusqu'à la folie. La *folie* de la recherche du marin, l'amant d'Anna, la folie de l'écriture de la vie du vice-consul, « mon amant de Lahore », comme Duras l'appelle. Le rien devant l'écriture, d'avant l'écriture, est « terrible à surmonter». Ce rien, c'est le vide identitaire, le manque référentiel.

C'est une chose corporelle, l'écriture, il faut posséder la force du corps, outre la force du verbe. « Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture » (E, p.29) pense Duras. Ecrire pour Duras est un acte tout à fait physique, qui exige de la force, et « il faut être plus fort que ce que l'on écrit » parce qu'on écrit « toujours sur le corps mort du monde, sur le corps mort de l'amour » (É 80, p.67), c'est-à-dire à partir de l'absence et sur l'absence. La disparition du marin a consacré l'amour d'Anna, un amour qui devient quête et sens de la vie. Si le marin apparaît, l'amour disparaîtra, l'attente et le sens aussi. L'aventure de l'écriture

s'accomplit dans un régime d'absence et de perte, de manque et de mort. Mais aussi de désir et d'attente. L'ébranlement provoqué par ce régime ouvre les chemins de l'écriture.

> « S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. […] Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, […], très charnelles, aussi essentielles et complètement imprévisibles […]. » (E, p.97)

Ecrire l'impossible « des choses comme ça » se transforme en impossibilité de ne pas écrire. Toute sa vie Duras se demande « pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas » (E, p.21). L'écrivain suit l'appel irrésistible de ces émotions imprévisibles, mais intenses, pénétrantes et extrêmes. C'est l'appel des Sirènes qui incite la réflexion de Blanchot, leur chant « de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître » (Blanchot, M., 1959, p.10). L'abîme est celui du *désir* qui fonde l'écriture comme un mouvement incessant vers…l'accomplissement du désir. Ce mouvement exige et permet la transgression de toutes les règles, de tous les cloisonnements. Pour faire sortir le marin de l'abîme de la mer, il faut rompre les lois de la vie sur terre. Mais ce n'est pas sans danger.

Duras en est consciente : « ça rend sauvage, l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. On la reconnaît toujours, [...] celle ancienne comme le temps » (E, p.29). La *sauvagerie* de Duras est dans la liberté de l'écriture « sans référence aucune […] comme au premier jour » (E, p.38), sans programmation, « sans enchaînement entre les événements de nature sauvage » (E, p.40), la liberté insoutenable de l'impensé. La liberté sauvage de l'écriture est celle aussi de la vie de l'écrivain, sans soumission à un ordre préalable, suivant une logique de la différence, dans le refus et la *séparation*.

Cette écriture est comparée à « une espèce de volcan» (E, p.29) dont l'irruption entraîne tout et « tout prend sens tout à coup par rapport à l'écrit » (E, p.30).

Ailleurs, Duras se sert de la métaphore du train pour exprimer la force de l'écrit qui traverse le corps. Les émotions « difficiles à dire » et « étrangères » ne se transforment pas en écrit sans la violence de l'élan de l'écriture, pareille à la lancée irréfrénable d'un train qui surgit du rien et qui fait de notre corps un passage douloureux : « C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse » (E, p.98).

La métaphore du vent fournit l'image de l'avènement de l'écriture qui est comme l'arrivée du vent : inespérée, imprévisible, naturelle, innocente… En outre, le passage du vent exprime la sensation du passage de l'écriture : dans la simplicité, « comme rien d'autre ne passe dans la vie », comme rien d'autre ne passe dans la nature sauf le vent qui déplace, déforme, dérange, détruit et … cesse pour laisser s'installer l'immobilité et le silence de l'illimité.

A cette étape de notre écoute de la voix de Duras, nous allons nous demander quelles sont les notes prédominantes à retenir.

Ce qui paraît incontestable tout d'abord, c'est l'incitation de l'inconnu, de l'absence d'une présence essentielle, de la tension d'une unité perdue, de l'appel de ce « trou de pensée » (Antoine Compagnon) qui hante l'écrivain et met mal à l'aise le langage. Pour Duras, ce *trou de pensée*, c'est « l'ombre interne » qui garde le secret de « l'intégralité du vécu» (C. Bouthors-Paillart), c'est l'oubli, à partir duquel l'écrit se fait mémoire et perte, c'est la déchirure identitaire.

Cet abîme douloureux, inexprimable, comme « un amour sans objet », cette zone d'ombre donne lieu à une écriture de l'effacement d'une force sauvage : la force

de l'impensé qui envahit la solitude et attribue un sens à l'espace, au temps et aux objets.

L'écriture n'abandonne jamais Duras : « Ecrire, c'est ne pas pouvoir éviter de le faire, c'est ne pas pouvoir y échapper » (YV, p. 134). Elle est consubstantielle à la vie. Elle est désir que les paroles approchent constamment sans atteindre : « Car là on n'atteint rien de même que dans l'invivable du désir et de la passion » (YV, p.135).

Ecrire serait un acte naturel dont le produit, l'écrit, n'est accessible d'abord qu'à l'écrivain : « Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. […] L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres » (VM, p.33). Cet écrit illisible est *une masse*, un *bloc noir*, un vécu oublié et ressuscité dans la tension de sa totalité que l'écrivain doit *arracher, transporter, casser,* nous dirions dompter, apprivoiser pour obtenir une matière lisible. C'est le labeur de l'écriture, une activité corporelle, une épreuve de force. Et Duras de préciser :

> « il faut aller plus vite que cette part de vous-même qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées. » (VM, p.34)

L'écrit qui résulte de cette opération de remodelage du *bloc noir* contient la secousse de la perception, mais point la totalité du savoir, car la totalité de « ce qui a été entrevu » est inaccessible, « échappe à tout entendement» (YV, p. 135). La phrase, le fragment, le récit, extraits de la masse noire intérieure, ne contiennent que l'élan du sens condensé dans les silences de la mémoire et de l'oubli.

La sensation d'étrangeté que l'écriture de Duras suscite paraît avoir son origine dans le *métissage fantasmatique* qu'une grande partie des textes romanesques et autoréflexifs permettent de lire. L'enfance indochinoise, mémoire et oubli, temps passé qui ne passe jamais, marque du sceau de l'altérité l'écriture durassienne. Langue, culture, espace et temps vécus dans un ailleurs, sans cesse recherché et rejeté par un mouvement de liaison désirée (des races, des corps) et de déliaison inéluctable (sociale, familiale) trouvent un écho dans l'appel de l'inconnu qui traverse l'écrit et ouvre des brèches de silence. Le métissage linguistique et identitaire impossible, sauf fantasmé, suscite une écriture marquée par la langue jaune, le vietnamien, qui perturbe les structures (syntaxiques et morphologiques) de la langue blanche, le français. Le texte qui en résulte, un texte contraignant, interpelle par la perception d'un souffle lointain venant des profondeurs d'une habitude langagière et d'une culture exotique occultées.

L'écriture de l'effacement est une manifestation concrète de l'esthétique minimaliste marquant la crise de la société, du savoir et du langage à l'époque où Duras crée son œuvre (l'écrivain est toujours en phase avec son temps). Au même moment, cette écriture est une forme de présence d'un ailleurs culturel qui préconise le silence, le non-savoir et la non-écriture.

Dans le chapitre suivant, nous allons examiner les structures de l'écriture romanesque de Duras qui font entendre le silence comme réponse à ce rapport de forces entre l'*inopia* du langage, posée par la critique occidentale postmoderne, et la discrétion du langage, valorisée par l'esthétique orientale.

Chapitre III

Les silences du langage chez Duras

III.1. Le silence comme fait d'écriture

Le langage met en œuvre divers procédés et mécanismes pour faire signifier le silence, pour donner corps au silence. Un nombre considérable de ces procédés sont répertoriés par la rhétorique comme figures qui ont une forte valeur persuasive : la prétérition, la réticence, l'aposiopèse, l'anacoluthe, l'ellipse, la litote. Le procédé commun à toutes ces figures, c'est l'interruption au sein du tissu verbal. Le discours s'anéantit en silence qui perpétue le sens autour et au-delà des paroles dites/écrites.

Par ailleurs, certains rhétoriciens pensent le silence comme une figure, dont l'effet sur le lecteur est bien repérable. Ce sont avant tout les rhétoriciens du Groupe µ qui assignent au silence le statut de figure. En soutenant que toute suppression d'unités, une des opérations rhétoriques substantielles, peut être complète, ils considèrent que

> « […] si certains silences sont plus éloquents que la parole, s'ils ne consistent pas toujours dans une simple absence de mots, le silence est une métabole respectable. Sa marque, son effet sont souvent reconnaissables […]. » (Groupe µ,1982, p. 128).

Suivant la visée théorique adoptée, le silence fait partie des figures sans invariant et peut être rangé dans la catégorie des métalogismes, comme la litote, l'hyperbole ou l'allégorie. Les rhétoriciens du Groupe µ partent de la litote pour remarquer que « si la « diminution » dont parle Fontanier est poussée à l'extrême, elle aboutit au *silence*, […] » (Groupe µ,1982, pp. 133-134).

La question de la force de la figure du silence n'échappe pas aux rhétoriciens. Dans *Les figures du discours*, Du Marsais souligne l'efficacité de la réticence : « Elle consiste à passer sous silence des pensées que l'on fait mieux connaître par ce silence que si l'on en parlait ouvertement ». Dans le même ouvrage,

Fontanier classe la réticence parmi les figures par « réflexion » et explique sa force : « Combien cette figure, employée à propos, l'emporte sur tout ce que la parole pourrait avoir de plus éloquent ! En faisant naître les pensées en foule dans l'esprit, elle affecte le cœur d'une manière vive et profonde ».

Chez Duras le silence possède une valeur persuasive, donc un effet sur le lecteur. Il paraît amené à s'approprier l'histoire et à entrer dans un processus de lecture-écriture qui l'oblige de perdre la distance nécessaire à la réception critique. Cependant, la fonction du silence dans les textes durassiens excède celle d'une figure rhétorique. Le silence indique d'abord la relation spécifique entre l'écrivain, son monde et le langage. Ensuite, il représente un projet d'écriture qui valorise « l'efficacité taciturne» (Randa Sabry), les vibrations du sens pour jouer avec le malaise du verbal plutôt que pour chercher un effet persuasif. Les structures désarticulées de la langue sont engagées à transmettre la tension du vide qui engendre le récit. Dans cet ordre d'idées, le silence n'est pas une figure rhétorique, son rôle n'est pas l'ornement du discours, sa fonction n'est pas de dire mieux ce que les mots disent. Le silence est un moyen d'expression, un mot en absence qui permet de transmettre ce que les mots ont du mal à dire. L'écriture de Duras mobilise le langage et le récit pour créer le signifiant du silence. C'est dans ce sens que nous considérons le silence comme un *fait d'écriture*. Le silence dans les écrits durassiens est le moyen de construction d'un discours différent, parallèle à celui des mots et tout aussi important. Si nous essayons de faire le résumé d'un texte durassien, nous perdons le plan de ce discours parallèle. Le résumé ne rend compte que d'une histoire banale.

Ainsi le silence recouvre-t-il un champ plus vaste que le champ des figures rhétoriques ? Représentant l'envers du verbe, le silence relie le sens exprimé par les mots et la *signifiance* qui excède les mots. Le silence dans les textes de Duras construit une scène d'échange où écrivain et lecteur partagent la tension du sens qui investit l'intervalle entre le dire et le non dire, la pulsion du sens non

articulé. Le silence représente le pacte du langage avec l'indicible qui donne origine à l'énergie verbale, orientée vers un nouveau rapport de signifiance.

Le silence conçu comme un *fait d'écriture* et perçu comme un *effet* de sens sur le plan de l'écrit romanesque, n'est pertinent que dans le cadre d'un code socioculturel et d'une conception esthétique qui se manifestent à travers l'intention du sujet et la stratégie d'écriture choisie. Chez Duras, le silence relève du style et possède une double valeur : 1/ lieu fertile et/ou moteur du récit romanesque et 2/ moyen d'expression. Si Yann Andréa évoque « la solitude essentielle », dont Duras avait souvent parlé, « celle où sont tous les hommes et toutes les femmes » (Yann Andréa, 2006, p.51), nous nous permettons d'ajouter qu'il y a chez elle un «silence essentiel», rendu perceptible, donc éloquent, à l'aide de divers procédés que l'écriture mobilise.

Le texte, en l'occurrence le texte narratif, est « un tout qui avance ensemble » (Duras). Les critiques reconnaissent l'unité du texte durassien, tout en signalant sa trame lacunaire. Adoptant le principe de *texture,* nous voudrions pénétrer les mécanismes de construction du texte et y chercher le fondement de cette sensation paradoxale.

La texture permet de voir la matière du texte comme un ensemble d'éléments qui, à l'instar des fibres d'un tissu, entretiennent des relations diverses. La cohérence du texte est assurée par les relations entre les mots, les groupes de mots et les propositions. A partir de ce tout cohérent, des réseaux d'autres relations sont activés pour conférer au texte sa cohésion. Les relations sémantiques entre les messages spécifiques constituent la base de la cohésion. Les trois relations les plus importantes sont : la co-référence, la co-classification, la co-extension. Le silence par les mots est une coupure dans ce tissu relationnel du texte. La continuité sémantique est mise en échec, le rapport entre le connu et l'inconnu est problématique, la relation entre le thème et le rhème est

déséquilibrée. Mais, de par la fonction du contexte culturel général et du contexte romanesque concret, cette discontinuité, cet *accident* au sein du tissu verbal est investi de sens, latent, multiple, qui remplit les interstices. Ainsi la cohésion est-elle prise en charge par les silences *du* et *par* le langage qui restituent la continuité potentielle de l'ensemble textuel. L'étrangeté du texte durassien est due précisément à la perception du silence comme lien au sein du récit romanesque. Les mots ne servent que de support aux silences qui les relient en un tout signifiant. Le silence est ce risque au cœur du langage que l'écriture met en valeur et enrichit ainsi le texte de l'énergie d'un sens à venir.

Pour soutenir notre hypothèse selon laquelle « le style Duras» réside dans sa manière d'*écrire le silence*, nous nous proposons de déceler les formes d'écriture du silence sur les divers plans du texte. Dans la mesure du possible et pour faciliter l'analyse, nous allons imaginer des plans distincts d'élaboration du texte narratif.

Commençant par le plan lexical, nous allons essayer d'analyser le rôle du mot pour la construction des marques du silence. Nous adoptons donc une perspective génétique, suivant ainsi les indications de Duras elle-même pour qui « le mot venait d'abord ».

Notre objectif sera donc de découvrir comment le silence advient par le concours des mots. Autrement dit, nous allons essayer de dégager les marques du silence sur le plan du mot.

III.2. Le silence des mots

Dans ses commentaires et ses entretiens Duras insiste à maintes reprises sur l'importance qu'elle accorde au mot. Le royaume de l'écrivain est celui des mots. Le mot est le commencement et l'aboutissement de l'écriture : « Il reste les mots. La véritable écriture, elle, renvoie à elle-même. Elle est autarcique.» (*M. Duras à Montréal*, 1981, p.63) Selon l'expérience poétique de Duras, le mot est là, avant le sens, avant l'idée : « C'est avant tout des mots, sans article d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent » (PT, p.11). La charge sémantique des mots mis ensemble engendre l'unité du texte, très souvent dans la facilité et le plaisir : « En dix minutes à partir du rapprochement de deux mots du texte arrivait. » (VM, p.35). Surgis d'un *ailleurs*, les mots s'alignent *sans article* ou démunis d'autres déterminants formels, et tendent à préserver cette liberté dans la structure paratactique de la phrase pour suggérer des sens imprévus, souvent à l'insu du locuteur même. Ce maniement du mot dans sa verticalité paradigmatique trahit l'habitude d'expression dans une langue orientale comme le vietnamien qui est une langue isolante où les vocables ne sont pas déterminés morphologiquement et les liens syntaxiques sont implicites[7].

Le mot en manque, l'impossibilité de trouver le mot adéquat que Duras évoque souvent, représente une autre manière de souligner par l'absence sa valeur pour la construction de l'histoire ou du personnage. Le « *mot-trou* », ce mot, à l'existence duquel Lol avait cru un instant et qu'elle avait perdu, confine sa vie dans l'impossible. Duras raconte cet impossible à partir de ce mot-silence.

Même énoncé comme absent, le mot produit du sens :

[7] Sur le fantasme du métissage linguistique chez Duras voir l'étude de Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, Genève, 2002, pp. 163-225.

> « Ici ce sont des gens qui ne savent pas s'aimer et qui vivent un amour. Mais le mot ne leur vient pas aux lèvres pour le dire… » (VM, p.99)

Le mot garde sa puissance créatrice même quand il est déclaré impuissant à dire tout. Son insuffisance proclamée, criée, son absence même comme signifiant, suggère notamment l'importance d'une réalité à signifier par le silence.

> « Les tableaux, les écrits ne se font pas en toute clarté. Et toujours les mots manquent pour le dire. » (VM, p.39)

Tout en refusant au langage sa puissance référentielle, mais toujours grâce au contexte et à l'énergie signifiante du langage, Duras oriente la compréhension vers un au-delà du connu, vers un sens indistinct, puissant et dérangeant. La *néantisation* du langage par le langage évoque le dépassement de la référence à un monde habituel et l'ouverture sur l'inexprimable d'un monde autre.

Les réflexions critiques de Duras désignent donc le mot comme élément constructif de préférence. L'écriture déclare l'impuissance d'ex-pression du mot et la transforme en une force d'im-pression, indéterminée et perturbante, par un usage qui fuit les normes de la langue française.

Avant de relever les procédés techniques, mis en œuvre par Duras, à partir desquels le mot devient *autre* et retrouve sa liberté de signification dans le silence du mental, nous allons prendre en considération quelques traits importants du mot qui déterminent son statut dans la langue française.

III.2.1. La liberté du mot

Dans ses notes sur *Le Cours de linguistique générale,* publiées récemment, Ferdinand de Saussure s'arrête souvent sur le mot. Nous allons retenir deux idées importantes qui indiquent que le mot aurait, en quelque sorte, deux faces : la face sonore et la face non sonore, silencieuse qui n'est pas moins porteuse de sens.

En considérant le mot par rapport à la phrase, Saussure souligne son existence « avant » et « indépendamment» de cette dernière. « Le mot n'a pas pour premier mode d'existence d'être un élément de phrase » (Saussure, F., 2002, p.117), dit-il. Cela ne se vérifie pas pour les sons d'un mot dont l'unique mode d'existence est d'être des éléments du signifiant du mot. « Le mot est la plus petite unité signifiante *libre*, susceptible d'effectuer une phrase […] » (Nous soulignons.) affirme Benveniste (Benveniste, E., 1974, p.124). Le mot a sa place dans la phrase comme un de ses constituants, mais il fonctionne aussi en dehors de celle-ci. Dans la communication interpersonnelle un mot occupe souvent la place d'une phrase qui se déploie dans le silence. « Le mot vit dans le trésor mental » (Saussure, F., 2002, p.117) nous dit Saussure. Il existe *en soi*, comme entité signifiante, sans avoir besoin d'un encadrement syntaxique.

Cependant, la capacité potentielle de signification que le mot possède est concrétisée dans la chaîne verbale où il reçoit une *valeur négativement,* c'est-à-dire par opposition à d'autres valeurs. « Aucun signe », conclut Saussure, « n'est donc limité dans la somme d'idées positives qu'il est au même moment appelé à concentrer en lui seul ; il n'est jamais limité que négativement, par la présence simultanée d'autres signes » (Saussure, F., 2002, p.78).

Or, l'écriture de Duras joue sur l'équilibre entre le mot libre, isolé, activant ainsi toute sa richesse de valeurs dans le mental et le mot dans une structure

phrastique qui concrétise une de ses valeurs possibles et fait progresser le texte. Après *Moderato cantabile* cet équilibre est rompu au profit de l'isolement du mot, de son indépendance et de sa capacité d'évoluer dans le mental et de gérer des sens non formulés et non déterminés explicitement par la phrase. L'énoncé devient lacunaire par la force d'une écriture qui sépare les mots. Séparés, isolés de l'enchaînement syntaxique, ils s'enrichissent de sens nouveaux, insoupçonnés, inexprimés ou inexprimables, en puissance et en profondeur. Mais, à la surface du texte, suivant l'horizontalité des liens syntaxiques, c'est le rien du sens qui s'impose, c'est la légèreté des mots, alignés spontanément, semble-t-il, comme des paroles dans un discours oral. En effet, Duras déclare dans *La vie matérielle* :

> « Je voudrais écrire un livre, […] comme je vous parle en ce moment. C'est à peine si je sens que les mots sortent de moi. En apparence rien n'est dit que *le rien qu'il y a dans toutes les paroles.*» (VM, p.157)

Dans ce rapprochement désiré de l'acte d'écrire avec l'acte de parler, les mots cherchent à rejoindre l'insouciance des paroles qui peuvent signifier tout, mais aussi rien. «Le rien dans toutes les paroles» que Duras ressent, n'a-t-il pas pour origine le vide du rapport contingent entre le signe et la chose, entre l'expression et la vérité ? Cependant, dans le discours écrit ce rien est une *apparence* car les paroles, même *à peine perçues*, forment des réseaux de sens en puissance et tissent des messages non-articulés, en silence et en attente.

Par sa pratique insistante d'isolement du mot, Duras met à mal les normes du français et confère à ses écrits des résonances étrangères, inhabituelles. Le vocable français et le vocable vietnamien possèderaient la même capacité de signifier librement, aussi bien que dans une structure phrastique. Mais la norme grammaticale du français ne prévoit pas une telle liberté du mot.

Le processus d'épuration du texte chez Duras fait objet d'un grand nombre d'écrits critiques, mais, c'est l'étude quantitative de Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs qui offre une première tentative de constitution d'une base objective de réflexions. A l'aide des logiciels Stella et Wordsmith et grâce à la base de données de l'Institut National de la Langue Française, les auteurs ont essayé d'étayer les études qualitatives par des données quantitatives qui témoignent objectivement des changements dans le style de Duras, notamment vers un dépouillement du texte narratif. Pour les fins de notre recherche sur le mot comme véhicule du *silence* dans les écrits de Duras, nous allons interpréter les résultats suivants :

- les mots courts, de 2 à 4 lettres, ainsi que les syntagmes de trois éléments, sont de plus en plus fréquents après *Un Barrage* jusqu'à l'*Amour*. Cette spécificité des mots et des groupes de mots confère à la phrase un rythme cadencé qui l'emporte sur le sens explicite et permet de doubler la dimension horizontale du contenu par une dimension en profondeur ;

- la faible diversification du vocabulaire marque les textes de Duras à la différence de ceux de ses contemporains. La répétition des mêmes vocables ponctue les phrases, constituent des sonorités et des foyers de sens qui dominent le texte ;

- au niveau des catégories grammaticales, les auteurs de l'étude quantitative notent la haute fréquence d'utilisation du verbe, suivie de celle du substantif. Les adjectifs sont plutôt rares. Cette constatation infirme l'impression de l'emploi fréquent de substantifs que les textes de Duras créent. En effet, le verbe assure la progression du récit qui est aussitôt limitée, mais non pas moins importante. Le manque d'adjectifs contribue à l'objectivité de l'énoncé, au distancement du narrateur ;

- l'étude quantitative révèle aussi la fréquence de mots clefs et le caractère abstrait du vocabulaire. Les mots *femme, homme, enfant, mer, nuit, temps* dominent les textes de Duras, évoluent en liberté au sein des phrases tronquées et retrouvent toute leur richesse sémantique.

III.2.2. Les formes lexicales du silence dans les romans de Duras

Les premières pages de *Moderato Cantabile* attestent déjà une tendance vers la désarticulation du texte et le déliement du tissu narratif qui vont marquer le style de Duras. L'épisode de la leçon du piano par lequel le roman commence, admirablement construit, fournit un exemple de la mise en place de certains mécanismes qui confèrent aux mots des sens en puissance et créent ainsi l'effet de silence. Les ressources verbales mobilisées choquent par leur économie. Ce sont d'abord les verbes qui s'imposent par leur nombre élevé et leur temps grammatical, le passé simple, un temps qui marque l'accomplissement définitif de l'action. Ils forment le prédicat de phrases courtes qui se suivent dans un rythme précipité, mais n'aboutissant à rien sur le plan narratif, car les verbes dénotent des actions concrètes qui s'annulent : *La dame ponctua…/ l'enfant resta immobile ; la dame reprit…/ l'enfant ne répondit pas ; la dame poussa un cri…/ pas un cil de l'enfant ne bougea.* Ainsi, d'une part, l'abondance de verbes donne l'illusion du déroulement d'une action. D'autre part, le récit ne progresse que par retrait, chaque action appelant une réaction contraire : l'immobilité de l'enfant/l'agitation de la dame, les réticences de l'enfant/les cris de la dame. Le thème ne varie pas au-delà des trois substantifs : *enfant, dame, femme*. Les deux premiers apparaissent avec l'article défini, *l' (enfant), la (dame)* et le troisième est déterminé par un article indéfini : *une (femme)*. Ni l'enfant, ni la dame ne sont nommés, donc fixés par le statut d'un nom. Le jeu des deux articles (définis

et indéfinis) qui se touchent au niveau de leur valeur de généralité sans se doubler, l'article défini indiquant un caractère *unique* et universel de l'être et l'article indéfini déterminant l'être comme un exemplaire *unique* d'une totalité, maintient les thèmes dans le registre de l'abstrait et du général. Le déséquilibre ainsi créé entre les thèmes abstraits et répétitifs et les prédicats (rhème) concrets affaiblit le lien sémantique entre les deux termes de la phrase. Ils gagnent une indépendance référentielle (par rapport à la situation) et la possibilité d'actualiser des sens nouveaux, différents de ceux vaguement indiqués par l'enchaînement syntaxique. Par ailleurs, l'alternance des deux articles indique un jeu entre la focalisation externe (article indéfini, narrateur omniscient : *une* femme) et la focalisation interne (article défini : *l'*enfant, *la* dame). Ainsi, la signification des mots dans les phrases (l'article défini, la « familiarisation ») n'est qu'un indicateur d'autres significations (l'article indéfini : le narrateur omniscient), potentielles qui orientent l'énoncé vers la perception des sens en absence. Il s'en suit un effet de silence. Cependant, l'article défini qui accompagne les deux substantifs, *enfant* et *dame*, indique une focalisation interne: les substantifs semblent actualisés au sein d'une histoire antérieure non racontée que le récit en 3e personne suggère et que le lecteur est incité à chercher ou reconstituer. Cette histoire transcende celle qui est racontée par son sens en abîme.

La phrase suivante représente un exemple bien clair de la capacité de Duras d'isoler le mot, de lui faire retrouver son sens en silence : « L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater.» Le verbe *se souvenir* se démarque dans cette phrase et dans le contexte général de la scène par son objet : l'enfant se souvient du soir (et non pas de la sonatine). Il vit dans un autre temps, dans une autre histoire où il est en harmonie avec l'ordre universel qui échappe au regard des autres et au langage. Cette histoire en absence est signalée par le verbe *se souvenir* et le complétif, elle existe dans la tension sémantique que le verbe crée et que la phrase ne résout pas, ni le récit.

La scène de la leçon du piano offre plusieurs exemples de mots et de groupes de mots au sens général et vague qui interrompent l'orientation sémantique concrète des phrases et évoluent, séparés, vers une multitude de sens latents. Il est difficile, cependant, de parler de la figure de l'hypallage. Ces sens, fuyant l'énoncé concret, éveillent un élan de compréhension d'un message en profondeur. Les lacunes dans le sens concret des énoncés que ces blocs de mots ouvrent constituent le signifiant du silence.

Une première technique d'isolement est donc à signaler : c'est l'intrusion de mots aux sens vagues, mais pleins, qui dérangent le contenu sémantique explicite des phrases et creusent des abîmes de silence où un discours en absence se fait « entendre ». Ces mots véhiculent des idées clef non formulées, constituant une histoire non racontée, mais dont la valeur n'est pas moins perceptible. La vraie histoire n'est pas formulable, elle excède le langage. Elle est suscitée par la visée philosophique de ces vocables isolés.

> « La dame reconsidéra encore une fois ***l'objet*** qui était devant elle.»
> « Anne Desbaresdes aussi reconsidéra cet enfant de ses pieds jusqu'à sa tête mais **d'une autre façon** que la dame. »
> « …non sans ***une certaine timidité***.»
> « L'enfant tourna la tête vers cette voix, vers elle, vite, le temps de ***s'assurer de son existence*** […]» (MC, pp.8-9) (Nous soulignons.)
> « Modéré et chantant, dit l'enfant totalement ***en allé où*** ?» (MC, p.11) (Nous soulignons.)

Le déséquilibre sémantique entre le prédicat (rhème), l'élément qui assure la progression de la phrase et le thème, l'élément qui assure l'articulation du contenu, est un autre mécanisme mis en place pour isoler ces deux éléments de la chaîne syntaxique et leur rendre la liberté de mots susceptibles de retrouver des sens potentiels. Il se crée ainsi un rapport entre le contenu concret, déterminé par un discours articulé explicite et un contenu en latence d'un discours possible, non verbalisé. Ce rapport engendre la perception d'un message en absence dont

la forme est un silence prégnant. Exemple : « L'enfant ouvrit sa main, la déplaça et se gratta légèrement le mollet». (MC, p.10)

Etant donné que l'épisode de la leçon du piano est construit comme un dialogue, la fréquence de verbes de *dire* ne devrait pas nous étonner. Cependant, il est important de noter que le vocabulaire de *dire* écrit le silence plutôt qu'il ne l'énonce au sein de l'échange. Les formes négatives des verbes de *dire*, qui indiquent directement le silence, sont peu fréquentes : *dire / ne pas dire, répondre / ne pas répondre.* Mais, elles sont complétées par des variantes plus nuancées qui véhiculent un effet de silence implicite *: oser dire, dire dans un murmure*, *gémir, soupirer, frémir.* Une autre série de verbes et d'expressions verbales comme *hurler, crier, pousser un cri, frapper sur le clavier, un cri de femme retentit,* renforce l'effet de silence par le contraste : le bruit évoqué vient se substituer à l'absence de sons articulés, à l'absence de langage. Le mot *silence* n'apparaît que 4 fois dans le même épisode, dont deux dans des phrases presque identiques.

La leçon du piano se passe sur fond de couchant. Le vocabulaire mobilisé pour décrire la fin de l'après-midi est limité et répétitif. Les vocables évoquent le bruit et le changement de couleurs qui, apparemment, s'opposent à l'immobilité et au silence physique de l'enfant. Mais la sensation que le tableau crée est plutôt celle d'une fin glorieuse de l'univers dans l'effacement des couleurs du ciel. Le ronronnement feutré de la vedette sur fond de couchant renforce l'effet d'un silence universel, immense : *le soir éclate, la journée finissante, un dernier sursaut, pâlir, le ciel se décolora, il s'effaçait.*

Ainsi, dès *Moderato cantabile* nous pouvons observer les marques du silence dans le texte dont l'effet est perçu comme un sens en excès, en-dehors du langage, plus important que le sens apparent, formulé. Le vocabulaire mobilisé, ainsi que les mécanismes d'isolement des mots, contribuent à la création d'un

effet de silence que le lecteur perçoit. Le fait de silence (les réticences de l'enfant) indiqué directement par le récit est moins fréquent et sa valeur est moins pertinente.

Nous voudrions nous arrêter sur un autre épisode-matrice dans l'œuvre de Duras, celui du bal dans le casino de T. Beach, par lequel commence l'histoire de la perdition de Lol V. Stein, mais aussi la perdition de l'histoire de son amour et la naissance du récit de cet amour en perdition.

Le récit s'efforce de rassembler quelques éléments racontables pour articuler l'histoire d'un bal où un amour naît avec la force de la fatalité et détruit un autre, jusqu'à la souffrance de cette destruction. La simplicité du langage dans lequel les quelques événements de la soirée sont racontés est sans cesse dérangée par l'inscription de mots de sens général, abstrait et absolu qui se détachent des phrases et creusent des lacunes de sens dans le tissus textuel. Tout comme dans l'épisode de la leçon du piano (*Moderato cantabile)*, ces vocables orientent la perception vers d'autres niveaux de sens en latence qui transcendent le récit des faits et provoquent un effet de silence, où un autre monde est pressenti dans l'outre-langage : *les emblèmes d'une obscure négation de la nature, son élégance….inquiétait, cet âge…dans les fous, endormi, couvaient l'immensité* (de l'événement), *cet autre aspect des choses, quelque signe d'éternité.* La tension irrésolue que le récit crée ainsi est renforcée par le mutisme des personnages qui est directement indiqué par les formes de *dire* et de *se taire* et indirectement par les injures de la mère, *la modulation plaintive et le cri de Lol*: *…pour ne rien prononcer ; Lol sourit ; ils se parlèrent …quelques mots ;...à se taire complètement ; ils ne répondirent pas ; ils ne s'étaient pas parlé.*

L'imminence de la fatalité pressentie annule le langage, du silence s'instaure : *aucun mot /…/ n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson*, tandis que Lol ne peut que sourire. C'est le silence de la mort, le silence face à la mort

qui s'étale à l'arrivée d'Anne-Marie. Duras explore le vocabulaire de la mort pour décrire cette femme, qui serait la mort (M.C.-Gruber) même : elle apparaît avec *la grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort ; telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait ; rien ne pouvait plus arriver à cette femme…que sa fin ; une souriante indolence de la légèreté/…/ d'une cendre (p.16).* Tout change en effet avec l'apparition d'Anne-Marie-Stretter : son *non-regard*, *l'ossature admirable de son corps, son corps désiré* transforment les personnages en marionnettes, en figurants : Lol est *frappée d'immobilité,* Michael Richardson *pâlit, comme des automates, ils* (Anne-Marie Stretter et Michael Richardson) *s'étaient rejoints.*

Les personnages marionnettes n'expriment pas leur douleur en mots. Leurs mouvements automatiques appellent le silence qui signifie leur souffrance. C'est une souffrance qui rejoigne l'immensité du vide. Le silence de cette immensité, c'est celui de la fin, de cette fin que Lol comprend confusément. Le temps coule à une vitesse qui échappe à la perception humaine, engloutit les personnages vidés et *tous les deux, tous les trois, prennent de l'âge à foison, des centaines d'années.* L'orchestre cesse, la piste se vide, la salle se vide, le bal meurt. Le cri de Lol rend assourdissant le silence de ce *bal mort* (M.-C. Gruber). L'amour de Lol éclot et se clôt dans l'éternité du bal mort, dans le silence de la fin dont les échos ne cessent de mourir. Et le récit prend à partir de cette fin pour raconter les silences de l'après-vie de Lol.

Le récit de la marche de la mendiante de Tonlé-Sap par lequel commence le *Vice-consul* fournit de nombreux exemples de mots isolés par leur sens général et abstrait qui se détachent sur le fond d'un vocabulaire simple, relevant surtout de la langue parlée. Ce sont des mots dont la charge sémantique est grande, mais dont le sens reste ambigu, indéterminé, faisant éclater les liens syntaxiques. Ces mots changent l'orientation de la compréhension, indiquent d'autres champs

référentiels possibles sans les concrétiser. Le cours du récit se trouve interrompu, l'histoire est perçue comme doublée d'une autre, dont la forme est le silence :

> « Il y a dans la voie de l'eau une **disposition encourageante [**…] » (VC, p.11)
> « Il y a le fil droit de sa **jeunesse** entre le ciel et la terre. » (VC, p.15)
> « **L'étrangeté véritable,** c'est l'absence de […] » (VC, p.15)
> « Cette lumière appelle, appelle la mère, **le recommencement de l'irresponsabilité**.» (VC, p.25) (Nous soulignons.)

Dans *Dix heures et demie du soir en été* l'avènement de l'amour entre Pierre et Claire est subtilement dévoilé par le récit où des mots et des groupes de mots se démarquent par rapport au reste du vocabulaire pour suggérer l'importance de ce qui arrive. Il se creuse des vides dans le contenu phrastique, qui sollicitent un effort de lecture nécessaire à pénétrer le sens d'une histoire possible, mais non-racontable.

> « […] dans **l'allégresse de la promesse** d'un **bonheur** très proche.» (10h, p.653)
> « Il vous en vient la **désespérance** de le voir se terminer cette nuit. » (10h, p.656)

Dans *Emily L.* l'effet de silence dans le café de la Marine est construit par le récit du dialogue entre les deux personnages, le Captain et Emily, un dialogue coupé, des mots proférés très bas, abandonnés. Un dialogue qui est à peine audible même quand *les silences se font jour dans la salle :*

> « Ils ne parlaient pas d'une façon suivie mais de loin en loin et si bas qu'il suffisait d'un rien, du bruit d'une voix lointaine pour recouvrir la leur. » (EL, p.18)

Ce n'est pas donc la cessation, indiquée par le récit, des conversations dans le café qui appelle la sensation du silence, c'est, indirectement, la description de la conversation entre les deux personnages, une conversation qui ne cesse de s'estomper. Le fait de silence, le silence physique de l'espace (le café) et le

silence humain (des personnages) et l'effet de silence, élaboré par le récit de la conversation, sont clairement distincts.

Le caractère aporétique du récit contribue à renforcer l'effet de silence par l'hésitation, voire l'impossibilité, de proposer un savoir défini concernant les personnages :

> « D'où venait la **fascination, la grâce,** ce mot de l'instant, de l'été, de ces gens ? C'est impossible de savoir. Je ne sais pas. Sans doute de cette **humilité** devant la **mort,** certes. Mais de cette **indécence** aussi. […] Sans qu'on puisse dire pourquoi ni comment. » (EL, p.20) (Nous soulignons.)

Le récit déclare l'absence de savoir, mais en même temps les mots *fascination, grâce, mort, humilité, indécence,* des mots pleins, au sens abstrait, se distinguent au sein de la phrase et du récit et indiquent un savoir possible de quelques chose d'étrange, hors du commun, qu'on ne peut nommer, ni dire. Les substantifs cités, mis à la place des adjectifs respectifs, maintiennent le rapport du narrateur et du récit sur un plan général et neutre qui est perçu comme une impossibilité de dire, comme un savoir indéterminé.

Nous allons essayer d'indiquer les caractéristiques des occurrences lexicales relevées :

- ce sont des substantifs ou des groupes nominaux d'une longueur qui dépasse celle de la plupart des mots dont Duras se sert. Exemple : *le recommencement de l'irresponsabilité* ;

- en outre, ce sont des vocables au sens abstrait, général, philosophique qui se distinguent du reste du vocabulaire concret caractéristique de la langue parlée,

quotidienne que Duras exploite le plus souvent : *ils consacrèrent une actualité déjà dépassée ; signe d'éternité ; s'assurer de son existence ;*

- par ailleurs, ce sont des mots relevant du langage poétique avec une forte valeur musicale et rythmique : *des lueurs de lucidité, grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort, une souriante indolence de la légèreté, des couches plus profondes d'absence, incohérence anéantissant, le fil droit de sa jeunesse entre le ciel et la terre ;*

- les occurrences relevées sont le plus souvent des syntagmes nominaux ou verbaux dont l'un des éléments indique l'incertitude, l'hésitation : *une certaine timidité ; d'une autre façon ; cet autre aspect des choses.* Dans nombre de syntagmes nominaux du type déterminant-préposition-nom, le déterminant est un substantif dérivé d'un adjectif : *l'allégresse de la promesse, l'animalité de la douleur.*

Ces caractéristiques des unités lexicales rendent possibles des procédés d'isolement que nous pouvons déjà observer dans les romans cités où le récit apparaît plutôt cohérent et suivi :

- la dissonance sur les plans sémantique et stylistique contribue à isoler et à libérer certains vocables des références déterminées par la syntaxe. Le sens abstrait de ces vocables indique un niveau d'interprétation générale, absolue. Mais, comme le ton du texte où ils se produisent ne correspond pas à la valeur philosophique des idées qu'ils expriment, il se crée une rupture dans la séquence verbale et un effet de silence. Ainsi, des lacunes de sens s'ouvrent dans le texte pour indiquer l'importance de choses qui ne peuvent pas être nommées, l'existence d'histoires qui ne peuvent pas être racontées, mais qui sont fortement présentes par leur potentialité. Le signe de cette potentialité est le silence que les mots isolés appellent. Ces mots, présents dans le texte, indiquent donc d'autres

mots, absents, qui enchaînent un discours en silence. Ils disent sans dire et résonnent de silence. Le récit concret explicite est incomplet, mais complété en même temps des tensions d'une histoire implicite, incertaine et désirée ;

- l'emploi d'adjectifs et de pronoms indéterminés qui rendent la compréhension problématique. Les syntagmes, au sein desquels ils apparaissent, se démarquent du reste de l'énoncé par leur sens vague et indécidable. La valeur référentielle de ces syntagmes est ambiguë. Il se produit une ouverture du sens qui aboutit à une hésitation, une indécision, un non-savoir ;

- l'emploi de déterminants sous forme de substantifs dérivés d'adjectifs qui insistent, d'une part, sur la neutralité, la distance du narrateur, et d'autre part, sur la nature d'objet du déterminé, externe, abandonné, sans rapport au sujet. Ces groupes déterminant/déterminé se trouvent isolés de l'instance narrative, évoluent dans un récit autre, sans attaches à une situation concrète.

Le mot possède une valeur différente dans d'autres textes durassiens, où les phrases ne se composent que de deux ou trois éléments suivant un ordre fantaisiste et le récit est profondément lacunaire. Les ouvrages tels que *L'amour, Les yeux bleus cheveux noirs, Le navire night, La maladie de la mort* témoignent d'une syntaxe beaucoup plus libre et même déréglée que celle des ouvrages analysés plus haut et d'un récit qui défie tous les modèles narratifs. Les phrases à peine articulées, le récit hésitant et le texte troué de blancs dominant visuellement la page, fondent le silence comme moyen d'expression principal dans ces ouvrages qui annoncent une nouvelle pratique romanesque. Pourtant, au sein de ces textes en ruine, certains mots ont pour fonction d'assurer le passage de l'énergie signifiante de l'énoncé. Ils ont la valeur de mots-phrases, capables de gérer à eux-seuls, de par leur ordre, des enchaînements d'énoncés cohérents. Selon Marie-Christine Lala « on y voit le rôle clé du mot à la fois dans la force de l'invocation et dans la mise en récit » (M.-C. Lala, 2002, p.109).

Dans *L'amour,* que Julia Kristeva définit comme « un récit du silence entrecoupé de paroles » (Kristeva, J., 1986, p.234), des mots pleins, éparpillés, presque toujours les mêmes, véhiculent l'histoire à travers les vides du récit. Ils évoluent au sein de restes de phrases, ce sont des mots *égarés, sans grammaire*, *seuls, écrits et quittés aussitôt* (Duras), donc libres de former des constellations de sens qui se font et se défont dans le silence des blancs de la page. Encadrés par une structure phrastique évanescente, sans attaches référentielles, ces mots éclatent avec toute la force de leurs champs sémantiques et perpétuent une histoire qui ne cesse de se perdre en répétition. Ce n'est pas l'allusion d'une histoire non-racontée qui existerait parallèlement à celle, apparente, racontée explicitement par le texte, comme c'était le cas dans *Moderato cantabile* ou dans *Le ravissement de Lol V. Stein.* C'est une seule histoire que les mots, perdus dans le désert du texte de *L'amour,* s'efforcent de sauver du récit mourant.

> **« Soleil. Soir**.
> C'est avec le **soir** qu'elle reparaît. Elle arrive sur le **chemin des planches.** Derrière elle, celui qui **marche**.
> Les voici revenus. Ils **arrivent** de la **rivière**, ils **traversent**, ils **longent S.Thala**, ils le **couvrent**. » (Ar, p.32)

> « **Nuit**. **S.Thala désert**.
> Il **marche**. C'est le **voyageur**, l'homme de **l'hôtel**.
> Il **traverse** la **rivière**, il **passe** le long de la **gare**.
> La **mer** monte entre les berges de vase. Le **ciel** remue beaucoup, il est très bas, très sombre, noir par endroits. La **gare** est fermée.
> Il **tourne**. C'est là. La **rivière** se sépare. C'est là, entre les deux bras de la **rivière**. » (Ar, p.41-42) (Nous soulignons.)

Les vocables que nous soulignons, verbes, substantifs et adjectifs, font partie de la langue courante. Ce ne sont pas des mots abstraits de sens philosophique, comme ceux que nous avons relevés dans les romans précédemment cités. Ils n'interrompent donc pas la visée sémantique concrète des phrases, ni ne créent des dissonances stylistiques. Leur fonction est d'articuler une histoire et de soutenir son déroulement par des associations de sens libres, en dehors du savoir

et de la logique syntaxique. Ces mots donne ainsi corps au silence du mental. Ils évoluent seuls dans la substance raréfiée du texte. Par la force de leur sémantisme et grâce aux résonances répétitives de l'image acoustique de leur signifiant, ils réussissent à broder l'histoire dans le dire et dans le silence. En même temps, ils rendent l'histoire visible : sur la page, comme sur le sable de la plage, l'histoire est «vue» : le triangle entre l'homme qui marche, l'homme qui regarde et la femme «se déforme, se reforme, sans se briser jamais» (Ar, p.10) dans le glissement des mots, de leur image graphique et de leurs sens. Par ailleurs, le silence de l'histoire est entendu à partir du bruit de la mer et des cris comme à partir du bruissement des mots. Les adjectifs et les locutions qui qualifient les voix du voyageur et de la femme, « celle qui dort », suggèrent le silence d'une relation qui évolue en dehors des personnages, comme séparée, extérieure, toute seule, condamnée à l'éternité d'un amour mort. La voix est *sans timbre, blanche, absente, foudroyée, neutre, machinale, claire, toujours calme, sans coloration aucune, sans suite, sans écho aucun,* assurant *(la même) coulée informative* qui emporte tout le texte dans le vide d'un souvenir *de*…Quoi ? Le mot manque toujours et son absence déclarée constitue le signifiant du silence.

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs* l'histoire, lue par les acteurs, est représentée en silence par les héros sur scène. Ce silence est signifié dans le récit par la fréquence des verbes *pleurer, crier, rire* qui indiquent une substitution des paroles du récit et par les substantifs dérivés : *pleur, cri, rire.* La répétition de l'adjectif *blanc, les tennis blancs, le short blanc, le teint blanc des amants,* et surtout *les draps blancs dans la chambre,* prête forme au silence. Le contenu de ce silence est un désir d'amour et de mort, *d'une peine profonde et découragée, qui ne fait pas souffrir, qui se pleure plutôt qu'elle ne se dit* (YBCN p.138). L'histoire de ce désir passe par un mot crié, qui est *un nom d'une sonorité insolite, troublante, déformé par elle, son nom à lui.* Tous auront entendu ce nom crié, personne ne l'aura compris. Le nom crié, seul, *atteint, blessé, qui veut dire on ne sait pas quoi* (YBCN, p.52), le nom de l'objet que le désir n'atteint

pas, noue l'histoire et tient le récit en suspens. Personne ne pourra retrouver ce nom porté par le cri, sa présence non articulée traduit *l'énormité de la douleur* (YBCN, p.151) dans sa totalité.

En guise de conclusion de notre analyse opérée sur le plan lexical, nous dirons que les marques du silence qui s'y manifestent sont :

- des mots et des syntagmes isolés stylistiquement, coupés de toute référence syntaxique à la suite de leur valeur générale et abstraite qui interrompt la logique de la séquence phrastique concrète et la visée interprétative, ces dernières ne correspondant pas à cette valeur. Dans cet état de séparation, le mot paraît enlevé à sa référence, « *ab-strait* », il ne dit plus le monde et créé donc un silence au sein de l'énoncé narratif. Le contexte narratif s'efforce de combler ce silence par la tension d'un sens en attente, perçu comme transcendant. Des mots et des groupes de mots séparés par la force d'une incohérence stylistique apparaissent dans tous les textes de notre corpus, mais ils sont caractéristiques surtout pour les romans comme *Modérato*, *10 heures et demie du soir en été*, *Le ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, L'amante anglaise* où le modèle narratif est respecté dans l'essentiel ;

- des mots isolés sémantiquement qui crée des îlots de sens évoqués, suivant un rythme répétitif, au sein d'une phrase minime et d'un texte évidé. Le rôle de ces mots lourds de sens est de perpétuer l'histoire malgré la syntaxe fantaisiste et le récit incertain. L'histoire est ambiguë, aux sens multiples non formulés, mais perçus comme possibles, grâce à la liberté sémantique de certains mots comme *mer, homme, bruit, jour*, *soleil, voyageur, tennis, parc, rire, regard* qui évoluent seuls au sein de phrases dénudées, prêts à créer des configurations sémantiques variées dans le « trésor mental » (Saussure). Ce type d'isolement de mots « pleins » est fréquent dans des textes comme *L'Amour, Les yeux bleus…, Détruire dit-elle, Le Navire-Night ;*

- des vocables répétés, dont les signifiants provoquent des résonances musicales qui supplantent le sens incertain de l'énoncé. Ainsi, la compréhension est-elle étayée par des sonorités musicales qui remplissent les interstices du texte. Ce dernier paraît « entendu» et appréhendé dans sa totalité à travers les fluctuations musicales de ses mots : *Nuit. Jour. La mer. Soleil toujours. Un homme. Nuit toujours…* La narration défaillante est compensée par le rythme d'une parole musicale, intégrant naturellement mots et pauses de silence qui cachent l'intensité d'une émotion, d'une mémoire, d'une histoire ineffable ;

- le mot crié, *pleuré, blessé*, absent dans la chaîne et en même temps choquant par sa présence en creux. Ce mot absent est tangible dans des occurrences de phrase comme : *en allé où…, se souvenir de…, et ferait croire que…*Le mot absent est un élément constructif de la narration : dans *Le ravissement*, c'est le mot-trou, dans *Les yeux bleus…,* c'est le nom crié, dans *Emily L.*, c'est tout un poème. Le mot-trou, c'est le signifiant suprême, le mot premier auquel Lol avait cru, celui aussi qui s'est fait un nom crié sans être entendu, celui enfin qui est devenu poème brûlé. Ce signifiant essentiel perdu représente la synthèse des marques du silence dans les textes de Duras. Le signifié, c'est l'unité première, insaisissable dans son absence/présence, dans son déchirement interminable, provoqué par l'épreuve de la différence au sein de la langue et du sujet.

Le mot-trou, qui évoque un abîme noir, fait pendant au « mot blanc » (Fourton, M., 2002, p.339) : S.Thala. Si le mot-trou est un vide béant, le mot blanc est la marque d'une totalité éblouissante : l'homme, l'amour, le moi, le désir, la mort. Les deux bloquent la mémoire et réduisent le dire en un silence criant.

> « Il demande : S.Thala, c'est mon nom. – Oui - elle lui explique, montre : - tout ici, tout, c'est S.Thala. » (Ar, p.62)

- les substituts de *dire* qui indiquent une absence de paroles : les verbes *pleurer, soupirer, gémir, crier, rire*, les substantifs dérivés : *pleurs, soupire, rire, cri, gémissement.* Ces vocables signifient des bruits humains qui soulignent le silence verbal et réalisent une communication passant par le corporel et non pas par le verbal, par les voix du corps plutôt que par les voix du mot. Pierre van den Heuvel voit dans le cri, mais il en est du même pour le rire, le pleur ou le gémissement, « un retour à la non-parole, ou plutôt à la parole première, irrationnelle, non construite, désarticulée.» (Van den Heuvel, P., 1985, p.59);

- les formes négatives fréquentes du *dire* et du *taire* qui indiquent le fait de silence, la réticence au cours des dialogues ;

- les syntagmes déterminant/déterminé où le déterminant est un substantif, dérivé d'un adjectif, qui soustrait le groupe au lien avec le narrateur et avec la situation d'énonciation. Ainsi, l'écriture devient-elle «égalitaire», non expressive, sans attache au sujet, « blanchie» (Bernard Alazet), « sans accent tonique », plate. Elle suggère un sens qui excède l'histoire racontée et rejoint un plan général, philosophique. « Anne-Marie Stretter, c'est dans le général que je la trouve » dit Duras dans le Documentaire réalisé par Solveig Nordlung.

La caractéristique commune de ces marques lexicales du silence est leur isolement par rapport au reste de la phrase où elles creusent un vide référentiel. L'effet en est la pulsion d'un nouveau sens référentiel, dissimulé et en attente que le récepteur tend à constituer. Ces mots sont perçus comme évoluant plutôt dans le texte narratif que dans la phrase. En hommage à Barthes, nous voudrions les voir comme des « blocs erratiques ». Le rôle d'un tel mot, selon Barthes,

> « peut être de couper la phrase, par sa brillance, par sa différence, sa puissance de fissure, de séparation […] » (Barthes, R., 1967, p.301)

Ce *mot brillant,* devient le noyau d'une séquence narrative perçue comme absente, d'une phrase potentielle ou d'une histoire en cours dans un ailleurs du texte. Il fonctionne ainsi comme *mot-texte ou mot-phrase* et assure la cohérence *in absentia* de l'histoire dont le récit est sans cesse retenu et relancé. Les mots libres du rapport référentiel à l'histoire racontée, gardent cependant leur capacité signifiante forte et fonctionnent plutôt comme des signes isolés. Leur valeur sémiotique est perceptible, mais leur sens référentiel est problématique. La compréhension du texte est réalisée sur le plan du sens potentiel, attendu, promis en quelque sorte par l'effet du contraire que l'absence provoque. Reprenant en écho la pensée de Duras, nous dirons qu'un nouveau lien référentiel est à construire *pour comprendre ce qu'il y a à comprendre et qu'on sait ne pas comprendre*.

L'absence déclarée du dire, le recours fréquent au langage du corps est un autre trait important de la matière lexicale. Le résultat en est le fait de silence, le silence énoncé, la réticence.

Nous nous proposons d'observer maintenant comment les phrases, exténuées sous le poids sémantique des mots *émancipés,* isolés, seuls, réussissent à se former et à tisser le récit minimal d'une histoire cohérente.

III.3. Le silence des phrases

Pour Duras les mots viennent d'abord, la phrase suit. Voilà comment elle explique l'avènement de la phrase :

> « Je crois que ça part des mots. Peut-être. Je les vois, je les place et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut.» (cité par Bernard A., 2002, p.49)

C'est donc la charge sémantique du mot, affective ou idéelle qui, comme un aimant, rassemble les éléments de la phrase et en assure la cohérence. Entraînée par la force du vocable qui surgit le premier, la phrase progresse en *sursauts*, s'épuise « jusqu'une blancheur d'os » (LVS, p. 47), reprend son cours, « fatiguée de mourir toujours sans en mourir» (VM, p. 107. Nous empruntons à Duras cette belle formulation à propos de Lol.) Elle avance tout en reculant, souvent tronquée, mutilée, mais entière dans le silence de sa tension vers la fabulation d'une passion impossible, d'une histoire d'amour inexprimable. La phrase se fait et se défait pour signifier l'importance informulable d'un événement plutôt que l'événement même.

La phrase évolue dans *la lenteur* et *l'indiscipline de la ponctuation* de l'écriture/lecture qui *déshabille* les mots et les rend *méconnaissables*. A partir de ces mots *séparés, abandonnés*

> « parfois c'est la place d'une phrase à venir qui se propose. Parfois rien, à peine une place, une forme, mais ouverte, à prendre. Mais tout doit être lu, la place vide aussi […]» (YV, p. 77-78).

Parfois, l'écriture durassienne n'offre donc que le silence d'une place vide au lieu de phrase. Mais ce silence écrit se laisse lire, il signifie l'attente d'une phrase, une phrase en absence.

La phrase durassienne ne lie pas les mots, ne leur donne pas une identité syntaxique déterminée au sein d'un tout structuré. C'est ainsi que nous interprétons l'affirmation suivante de l'écrivain qui termine le passage cité plus haut :

« On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute, combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière. » (YV, p.78).

Une question surgit naturellement : comment ces bribes de phrases, ces restes d'énoncés remplissent leur fonction communicative ? Comment les phrases syntaxiquement déréglées, libres de toute contrainte grammaticale, transmettent un message cohérent, donc compréhensible ?

III.3.1. Le modèle de la phrase

Le début d'une réponse aux questions formulées ci-dessus nous est fourni par les différents sens étymologiques des deux termes : *syntaxe et phrase*.

Tout dictionnaire de la langue grecque indique les acceptions suivantes de *sun* : *avec, par le moyen de, en conformité*. Pour le mot *taxis* nous lisons : *mise en ordre, arrangement,* et, depuis Aristote : *ordonnance du discours*. Continuant à questionner l'étymologie, nous découvrons pour le mot *phrasis* : *mettre dans l'esprit*, d'où, *faire comprendre par signes*, et après Homère, *faire comprendre par la parole*. Un autre sens important pour nous, c'est : *penser, être d'avis différent, réfléchir.*

Ce bref rappel de l'étymologie des deux termes, retient notre attention par le manque d'un rapport explicite entre syntaxe et phrase. En outre, *phraser* signifie penser, réfléchir, ce qui peut se faire aussi par des signes autres que les mots. La conclusion que nous pouvons en tirer n'est pas sans importance pour nos propos : pour réfléchir et pour faire comprendre, l'essentiel est le recours aux signes qui peuvent être aussi des mots (paroles). L'ordonnance de ces signes

(mots ou non) paraît d'une nécessité secondaire. Mireille Calle-Gruber formule la même idée autrement :

> « […] la phrase excède la grammaticalité de la langue et fait signe de multiples façons. Avec la phrase ou le phraser il y va de l'interprétation, de la plurivocité des signes. » (Calle-Gruber, M., 2002, p.76)

Chez Benveniste nous lisons que le trait caractéristique, inhérent à la phrase, est d'être un *prédicat*. Le nombre de signes n'est pas pertinent, car « on sait qu'un seul signe suffit pour constituer un prédicat ». Continuant dans le même ordre d'idées, Benveniste énonce la restriction suivante :

> « La syntaxe de la proposition n'est que le code grammatical qui en organise l'arrangement. » (Benveniste, E., 1974, p.128)

Pour qu'il y ait donc phrase, la syntaxe n'est qu'une condition parmi d'autres.

Revenant à la phrase durassienne, nous pouvons affirmer qu'elle se fait contre le code grammatical, elle existe *malgré* la syntaxe. « Illégale », dit-elle. Ou mieux : elle invente sa propre grammaticalité, une grammaticalité improbable, au bord de l'agrammaticalité. La phrase suit un ordre original, au bord du désordre. C'est ainsi que ses unités retrouvent la fraîcheur de leur signification et, libres des conventions grammaticales, elles peuvent contracter des sens inattendus. La phrase durassienne est sémantiquement saturée.

Par ailleurs, la phrase « déréglée » de Duras du point de vue des normes du français, ne suggère-t-elle pas la poursuite inconsciente d'un autre type de phrase, la phrase vietnamienne notamment, où la juxtaposition sémantique, l'absence de termes de liaison explicites, l'indétermination catégorielle des mots, le rythme tenant lieu de syntaxe, confèrent aux relations sémantiques une flexibilité et une fluidité, absentes de la phrase française ? Ainsi la phrase

durassienne, bien qu'écrite en français, suivrait les pulsions d'agencement d'une phrase étrangère et provoquerait un effet inespéré, troublant par l'audace de sa différence.

Mais, cette phrase communique-t-elle ? Comment communique-t-elle ? Qu'est-ce qu'elle communique ?

Comparant le mot et la phrase, Benveniste affirme dans l'article cité plus haut:

> « La phrase, création indéfinie, variété sans limite, est la vie même du langage en action. » (Benveniste, E., 1974, p.129)

Instrument de communication, la phrase se manifeste au niveau du discours (oral et écrit) et ses variations sont théoriquement illimitées, les situations de communication étant aussi illimitées. Investie par des unités signifiantes, la phrase a un sens, elle signifie. Evoluant dans une situation de communication donnée, *moi-ici-maintenant*, elle se réfère à cette situation et possède donc une fonction (sens) référentielle. Pour que la communication s'accomplisse, la phrase doit transmettre un sens qui s'applique à la situation de discours où participent interlocuteurs, temps, espace, attitudes, savoirs culturels. Sinon, selon Benveniste, les mots dans la phrase seront intelligibles, mais le sens de la phrase qui en résulte ne sera pas perçu et la communication sera problématique.

La phrase de Duras représente un équilibre sans cesse menacé entre la liberté de l'expression d'une idée et la contrainte de la forme verbale que cette expression doit observer. Force est de noter aussi un autre équilibre fragile, celui notamment entre le sémantisme de la phrase et la référence à un monde concret.

Il paraît évident que la phrase durassienne prend ses libertés par rapport à l'objet de référence. Elle élabore en effet un savoir référentiel hésitant, incertain. Le

référent, récit d'événements ou récit de paroles, est ambigu, problématique. Voyons juste cette phrase tirée *d'Emily L.* :

> « On ne sait pas pourquoi on veut tellement les voir encore, ni comment les retenir à nous. On ne sait pas non plus dire ce que c'est. Ni comment nommer ça qui est en eux et qui a traversé le temps. » (EL, p. 31)

Le narrateur est désigné par *on,* indéfini, qui englobe tous les clients dans le café (narrateur collectif), donc narrateur intradiégétique faisant partie de la situation rapportée. Ainsi l'adhésion à cette situation est plus grande. Mais quelle est cette situation ? C'est un « vouloir » insistant. La raison de ce vouloir échappe au narrateur. L'objet du vouloir ne peut non plus être dit, ni nommer. Il est désigné par *ça* que le lecteur pourrait interpréter à partir du contexte comme la spécificité insaisissable de la présence du Captain et de sa femme. Le *ça suggère aussi les pulsions inconscientes* que le narrateur capte et qui sont indicibles.

Que communique donc la phrase ? N'est-ce pas le vouloir de sa formation ? La phrase renvoie à son propre effort de dire la chose. La phrase se réfère à elle-même. Cette phrase, qui avoue le malaise du langage, communique la défaite de celui-ci devant un vouloir dire. Ainsi la défaillance du langage, son silence, devient un signe dont le référent est indicible. En deçà ou au-delà du dicible, ce référent improbable met à l'épreuve la phrase : *qui regarde quoi, qui, où, ...* La phrase de Duras trouve son unité signifiante dans le silence qui est hésitation et attente, perte et richesse possible. Elle communique par cette potentialité du sens en silence.

Le paragraphe, venant à la suite de celui que nous venons de citer, met en doute l'existence de l'objet de la situation, le lieu est aussi indéterminé (*ce côté-là* : lequel ?). La phrase abolit, pour ainsi dire, la réalité de l'objet du récit. La seule réalité qui lui est conférée semble celle de la pensée.

> « Ce qu'on pouvait faire, c'était se tourner de ce côté-là de la salle sans rien désigner du regard, comme si là il n'y avait rien eu à voir et qu'on était parti dans ses propres pensées. » (EL, p.32)

L'objet, auquel la phrase semble se réfère tout en l'inventant, surprend à tel point qu'il est refusé même au regard. Celui-ci ne peut que fixer un vide. L'objet est nié, il n'existe que dans la réalité indéchiffrable du pensable que la phrase s'efforce à saisir à partir d'un mouvement de construction/déconstruction qui embrasse le continu et le discontinu.

Pour essayer de comprendre comment le silence participe à l'unité de la phrase durassienne, nous allons observer la structure syntaxique de trois types de phrases : la phrase *parlante (bavarde)*, la phrase *lapidaire* et la phrase *poétique*. La liberté syntaxique de l'écriture durassienne offre de fait un terrain fertile à la recherche stylistique, mais nous allons nous limiter à ces trois occurrences de phrases pour y chercher les marques du silence.

III.3.2. La phrase parlante

Les critiques de l'œuvre durassienne insistent sur la présence de la langue orale dans ses écrits, sur la/les paroles que ses textes font entendre. L'agencement fantaisiste des éléments de la phrase, notamment les interruptions, les reprises, l'inachèvement, les répétitions sont, en effet, des traits qui relèvent de la langue parlée dans laquelle Duras tenait à rédiger ses textes. Paul Otchakovsky-Laurens voit même un rapport entre la facture des phrases et les modulations de la voix de Duras, sa manière de lire :

> « Elle relisait à voix haute les phrases qu'elle corrigeait […] Il y avait aussi la façon dont elle lisait, il y avait ses intonations qu'on retrouve dans le texte […] » (Otchakovski-Laurens, P., 2006, p .173)

Les phrases de Duras sont courtes, entre 7 et 16 mots, selon les auteurs de l'étude quantitative déjà citée. La réduction qui se manifeste à partir d'*Un barrage* jusqu'à *L'Amour* est en effet confirmée par l'analyse quantitative. Avec *L'Amant* la phrase redevient plus étoffée. A partir de *Détruire, dit-elle* jusqu'à *Emily L.*, le texte est fait de phrases simples, affirmatives. Les phrases complexes sont plutôt rares. Le rapport effet/cause est implicite. Les énoncés à fonction explicative ou descriptive obéissent à un mouvement irrégulier d'avancées et de reculs. Le signe de ponctuation le plus fréquent est le point, suivi par la virgule et le point d'interrogation. Ce sont en effet des traits caractéristiques de la langue parlée. La structure syntaxique reproduit l'agencement des mots qui se cherchent, les répétitions, les hésitations, les effacements, les pauses, enfin la « voix écrite » (YV, p.77).

Mais cette *phrase parlante* qui surprend par la spontanéité et la liberté vis-à-vis des lois de l'écrit serait le résultat d'un travail assidu de la part de l'écrivain. Paul Otchakovski-Laurens témoigne de l'acharnement avec lequel Duras travaillait ses manuscrits :

> « Elle travaillait beaucoup ses manuscrits et ensuite beaucoup ses épreuves. […] les papiers qu'elle collait partout, c'étaient de véritables paperolles. » (Otchakovski-Laurens, P., 2006, p.172)

L'écrivain n'hésite pas à affirmer :

> « J'écris très vite pour tout noter et puis quand je recopie, c'est déjà plus rassurant, ça relève du travail, mais au départ, non. » (Duras, M., *Discours intérieur*, 1973)

L'inspiration première cède donc la place au travail sur le texte déjà écrit. Outre l'étude de Paul Otchakovsky-Laurans, d'autres témoignages sont à considérer pour essayer de comprendre quelles étaient les transformations que Duras faisait subir à sa phrase.

Pour Duras, écrire est de l'ordre de la vie et de la mort. C'est une pulsion qui, pourtant, se concrétise par une chose « sèche et nue » affirme l'écrivain, avec ses règles à suivre, implacables et élémentaires, « l'orthographe, le sens» (E, p.24). L'écriture ne surgit pas d'une idée de livre, préalable et élaborée, elle est avant tout inspiration, mais aussi, dans un deuxième temps, contrôle et travail du texte. A Montréal, dans l'interview prise par Françoise Faucher, Duras s'exprime d'une façon laconique et brillante sur sa pratique scripturale : « Je dis qu'il ne faut pas travailler, mais il faut arriver au non travail par le travail ».

Dans *Les parleuses* Marguerite Duras explique comment elle procède pour arriver au *discours organique* qui est le sien et dont « le silence s'entend » comme l'affirme Xavière Gauthier. Duras présente les stades par lesquels l'écrit passe :

> « Je vous rencontre, je vous regarde, je vous parle, je vous quitte ». Et puis ça se passe comme ça : « Elle l'a rencontré, elle l'a regardé, elle lui a parlé, elle l'a quitté. » Et puis un troisième stade arrive : « Qu'est-ce qui est arrivé ?» Et puis le dernier : « Il est arrivé ceci pour la raison qu'il s'agit de moi. » Dans mon ombre interne où la fomentation du moi par moi se fait, dans ma région écrite, je lis qu'il s'est passé cela. […] Je me mutile de l'ombre interne dans le meilleur des cas. J'ai l'illusion que je fais de l'ordre alors que je dépeuple, que je fais de la lumière alors que j'efface. » (P, p.50)

La phrase s'arrache donc d'une zone d'ombre du *moi*, passe par trois stades et arrive au dernier où elle restitue le secret de l'ombre, dirions-nous. Pour cela, la phrase « dépeuple », « efface ». Elle se sert d'un *langage indifférencié, égalitaire* qui met à distance le sujet, blanchit sa voix. Aucune explication n'alourdit la phrase, aucune modalité n'indique une attitude par rapport à l'objet,

sauf l'hypothétique qui problématise l'existence de l'objet, aucune réflexion psychologique ne détermine le drame du sujet.

Les manuscrits de Duras, déposés à l'IMEC, fournissent une preuve incontestable du travail obstiné de «*réécriture*» auquel Duras se livrait. D'après Sophie Bogaert, ce qui ressort des « brouillons », c'est *la mise en désordre* progressive de l'énoncé au profit de la musicalité et du pouvoir suggestive de la langue. La syntaxe de la phrase durassienne prend ses distances par rapport à celle de la phrase classique. Les «*réécritures*» témoignent d'une phrase qui devient de plus en plus tâtonnante, hésitante, brisée par le silence et relancée par ce même silence. Les variantes successives rapprochent la phrase à un stade d'oralité essentiel qui, selon Sophie Bogaert, n'est pas une simple imitation du langage quotidien (Bogaert, S., 2006). Nous pensons que, la phrase durassienne cherche à approcher plutôt le stade du langage intérieur elliptique, répétitif, entre silences et mots indécis. Par le travail sur la phrase Duras tend à rejoindre le courant de fond d'un sens sans limites, mobile, insaisissable, repris à l'infini. C'est le courant du pensable mettant à mal la forme linguistique qui découpe, oppose, hiérarchise. D'une part, la phrase soustrait la pensée au silence *d'avant les mots* et lui donne forme, d'autre part, elle renvoie à cet état premier de la pensée par le dérèglement de la forme syntaxique qui fait allusion au discours oral spontané où participent le silence et la parole. En effet, la phrase qui résulte de la «*réécriture*» surprend par son agencement peu canonique et par sa référence à un savoir qui excède la dualité inhérente du verbal.

Les phrases parlantes sont plutôt longues, touffues, leur syntaxe frise l'incorrection, leur sens référentiel est indécidable. Nous allons essayer d'analyser les caractéristiques de ces occurrences de phrases et voir comment Duras détourne les règles grammaticales pour en libérer les éléments syntaxiques et permettre au sens d'échapper à la linéarité déterminante. Le sens

se perd ainsi dans les lacunes construites par la phrase, rejoint les profondeurs de l'ambigu du langage intérieur et s'enrichit de la tension au-delà de l'exprimé.

Ces phrases font entendre le silence qui a besoin du soutien d'un fond verbal pour se manifester. Paradoxalement, plus les mots fourmillent, plus la structure syntaxique est sinueuse, mieux le silence s'y «écrit». C'est un silence avoué.

Des phrases bavardes, où la matière verbale abonde, apparaissent dans tous les textes de notre corpus. Cependant, elles sont plus fréquentes dans les romans qui suivent immédiatement *Modérato cantabile*. Nous allons essayer de délimiter divers mécanismes qui dérangent la structure syntaxique de la phrase écrite et donnent origine à la phrase parlante où l'effet de silence est clairement perçu.

III.3.2.1. L'élément circonstanciel

Nombreuses sont les phrases qui commencent par une accumulation d'éléments circonstanciels. La structure prédicative vient à la fin. Ainsi le dynamisme du sens est retenu, la compréhension est maintenue en attente.

Dans *Modérato cantabile* la structure dominante est celle du dialogue, représenté par le récit qui se sert des moyens du style direct, indirect et indirect libre. Le silence s'installe dans la chute du sens provoquée par le contenu des répliques et leur enchaînement. La banalité des propos, l'incohérence apparente de l'échange de répliques et le manque d'objet de communication font entendre le silence assourdissant d'une émotion, d'une passion, d'une histoire. L'important se joue en dehors des mots, dans le silence qu'ils appellent. Et ce qui est important, ce n'est pas ce qui se passe ou ne se passe pas entre Anne et Chauvin, ce n'est pas

non plus une histoire suggérée. C'est la gravité mortelle de cette histoire absente dont l'expression est le silence.

Cependant, à cette étape de notre étude, nous allons nous concentrer non pas sur les mécanismes permettant de représenter la parole de l'autre, mais avant tout sur l'agencement des éléments dans les phrases que le récit élabore pour transmettre l'échange de paroles entre les personnages.

Exemples :

> « Sur la gauche du quai, à une vingtaine de mètres de l'immeuble, face à la porte d'un café, un groupe s'était déjà formée.» (MC, p.14-15)
> « (Cependant), une fois le premier môle dépassé, lorsqu'ils atteignirent le deuxième bassin des remorqueurs, au-dessus duquel habitait Mlle Giraud, il s'effraya. » (MC, p.23)
> « A cette fenêtre, à cette heure-là de la journée, toujours on lui souriait. » (MC, p.37)

Une mise en scène semble construite soigneusement et offerte au regard pour servir de lieu de quelque chose perçu comme important qui doit se passer. Mais que se passe-t-il ? Rien ! Ou presque. Le sens de la phrase se résout en un événement insignifiant par rapport à la complexité de la mise en scène. Cet événement assure à peine la progression du récit.

Prenons encore un exemple de phrase dont l'agencement des séquences est totalement fantaisiste.

> « A la cuisine, on ose enfin le dire, le canard étant prêt, et au chaud, dans le répit qui s'ensuit, qu'elle exagère. (MC, p.100)

La phrase est tirée de l'épisode du dîner chez les Desbarresdes. Le comportement scandaleux d'Anne est commenté par le personnel dans la cuisine. La phrase commence par un circonstanciel. Ensuite, entre la principale – *on ose enfin le dire*, et la subordonnée – *qu'elle exagère,* s'installe une phrase participe à fonction causale, suivie par une autre séquence circonstancielle. Le complément pronominal du *dire*, *le*, est repris par le complétif, *qu'elle exagère*. Une telle reprise du complément est très fréquente dans la langue parlée. Il en résulte une insistance sur le fait (le comportement d'Anne) et sur la formulation verbale de ce fait (*elle exagère*). Le rejet en fin de phrase de la séquence qui explicite un jugement sur le comportement d'Anne retient le dénouement du sens et en augmente la tension.

La phrase suivante prise dans *Le vice-consul* présente la même concentration de circonstanciels qui ouvrent la phrase et éloignent la solution du sens.

> « A l'ombre d'un buisson creux, en face de la résidence, sur le sable mêlé d'asphalte, dans son sac trempé, sa tête chauve dans l'ombre du buisson, elle dort.» (VC, p.31)

Dans la phrase suivante les circonstanciels s'intercalent entre le groupe du sujet, le groupe prédicatif et l'objet. La phrase paraît éparpillée, chaque unité est perçue indépendamment avec sa valeur sémantique propre et avec sa valeur d'élément d'un tout syntaxique à peine esquissé.

> « L'état du ciel malade, le matin, rend blafard, à leur réveil, les Blancs non acclimatés de Calcutta […] » (VC, p.31)

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein* les compléments circonstanciels séparent souvent le sujet et le prédicat. Par exemple, dans la phrase suivante un complément de manière, qui normalement doit suivre le verbe, vient après le sujet et le met en valeur, tandis que l'action perd d'importance :

« Lol, dans le même mouvement que tout à l'heure, ramène Tatiana au centre du salon.» (LVS, p.92)

III.3.2.2. La proposition incise

Une autre variante de phrase parlante est obtenue par l'interruption de l'agencement logique à la suite d'une incise. Prenons quelques exemples :

« Au-delà des stores blancs, la nuit et, dans la nuit, encore, car il a du temps devant lui, un homme seul regarde tantôt la mer, tantôt le parc.» (MC, p.104)

Dans cette phrase, l'incise – *car il a du temps devant lui,* exprime la cause de l'action qui vient après, *un homme seul regarde* […]. Mais la proposition incise se rapporte surtout à l'adverbe *encore,* placé bien avant le verbe, *regarde*. Ainsi le mouvement de la phrase est-il inversé ? Le noyau prédicatif est placé à la fin, le sens privilégie la situation-scène. Une rupture se produit avant la séquence causale, un manque de sens est perçu après l'adverbe *encore*, qui n'est pas rempli par la causale. L'isolement de l'adverbe et l'incise retiennent la progression de la phrase, du silence se fait « entendre » avant le prédicat qui résout la tension.

La phrase suivante, prise dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, offre l'exemple d'une proposition incise qui opère une interruption avant la complétive – *que ses promenades...,* retient l'avènement du complément et l'aboutissement du sens.

« S.Thala est une ville assez grande, assez peuplée pour que Lol ait eu l'assurance, tandis qu'elle les faisait, que ses promenades devaient passer inaperçues.» (LVS, p.40)

Le pronom complément *les,* mis avant le nom, *promenades,* accentue la retenue du sens. Cette inversion des places du complément et du nom bouleverse d'avantage l'articulation logique des séquences de la phrase dont le mouvement se fait en sursaut. La compréhension du sens de la phrase se heurte à deux obstacles (l'incise et le pronom complément avant l'antécédent), se perd dans le silence de l'hésitation et n'advient qu'avec la dernière séquence.

Voici encore une phrase en bribes, où l'incise change le statut du narrateur :

> « Alors, seulement, croit-elle, depuis des semaines qu'il flottait, çà et là, loin, le nom est là : Tatiana Karl. » (LVS, p. 58)

Le récit décrit longuement Tatiana avant de livrer son nom. La phrase citée termine la description et transmet l'émergence du nom. Le nom s'arrache des silences de Lol dans le doute (*croit-elle*), présent *depuis des semaines*, mais insaisissable. La phrase bute à plusieurs reprises (deux incises, accumulation d'adverbes), s'évanouit et inscrit ainsi ces silences dans son déroulement. En outre, l'incise – *croit-elle*, introduit le savoir du personnage et le point de vue du narrateur devient « subjectivant» *(Patrick Charaudeau).* Le point de vue subjectivant du narrateur (venant donc du savoir du personnage), exprimé sous forme d'incise, confère une valeur polyphonique à la phrase. En outre, *Depuis des semaines qu'il flottait*… fait entendre la voix du personnage.

L'incise dans la phrase suivante paraît avoir la même fonction :

> « Parfois les amoureux surpris, ils ne la voyaient jamais venir, sursautaient.» (LVS, *p.39*)

La proposition incise – *ils ne la voyaient jamais venir*, possède la valeur d'une causale. Mais cette valeur n'étant pas marquée explicitement, l'incise véhicule le point de vue subjectivant du narrateur qui fait « entendre la voix » du personnage. Il se crée ainsi l'illusion d'un échange verbal.

Le texte du *Vice-consul* fournit l'exemple suivant :

> « Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. » (VC, p.28)

La proposition incise – *elle est sûre,* crée une impression de dialogue entre le personnage et le narrateur : évidemment, c'est le narrateur qui dit tout et qui sait tout, mais le point de vue subjectivant, exprimé sous forme d'incise, « donne voix » au personnage.

Voici encore un exemple pris dans *Emily L.*:

> « Parfois le jeune gardien pleurait devant le notaire sans honte aucune. Il était à peu près certain d'avoir été le seul, lui qui n'entendait rien à la poésie, à avoir parlé à Emily L. de ce qu'elle avait écrit. C'était pour lui une pensée martyrisante, insoutenable. De même que celle de la brochure qui représentait - il le savait déjà – tout ce qu'elle aurait écrit pendant sa vie.» (EL, p.126)

L'incise, *lui qui n'entendait rien à la poésie,* laisse entendre la voix du jeune gardien qui explique, dirait-on, son comportement devant le notaire. Au sein de la dernière phrase du passage, l'incise – *il le savait déjà* – possède la même fonction : percevoir le savoir du narrateur comme venant du personnage et donner l'illusion d'une situation dialogique.

Il nous faut remarquer dans tous ces exemples d'incises *parlantes* l'emploi des modalités : *croire, savoir, voir, entendre, être sûr.* Ce sont des formes de modalité subjective.

Ces incises qui coupent des syntagmes au sein d'une phrase, correspondent au procédé de l'enchâssement. Souvent la séquence syntagmatique ne permet pas une rupture. Le procédé est désigné alors comme tmèse, l'effet de surprise, d'insolite en est plus fort.

Et le silence ? Il est l'effet de l'inclusion d'un point de vue subjectivant dans un récit à focalisation externe, objectivant. Le point de vue objectivant est véhiculé par l'accumulation de circonstances, posées avant le prédicat ou interrompant la structure prédicative. Leur fonction est d'ancrer la phrase dans la situation externe, objective. Le point de vue subjectivant (focalisation interne) est assuré par une proposition incise, construite dans un régime modal, transmettant le point de vue du personnage. Il se crée l'effet d'un discours oral où les interlocuteurs sont le narrateur et le personnage. Le silence possède une place légitime dans ce discours qui imite l'oralité par l'inscription de plusieurs voix et par son parcours irrégulier. Ce qui peut être vu et regardé, l'externe, abonde et sert à évoquer ce qui ne peut pas être vu, l'interne, mais qui existe (peut-être négativement) et met à mal la phrase. Cette dernière progresse difficilement, le mouvement du sens est souvent inversé ou interrompu, poursuivant une pensée dans sa formulation improbable, substituée souvent par l'appel du regard qui embrasse l'objet en silence.

Souvent la phrase simule un dialogue non plus par l'intermédiaire d'une incise, mais grâce à l'introduction d'indicateurs de conversation et en adoptant une structure fragmentaire.

> « Lol imitait, mais qui ? les autres, tous les autres, le plus grand nombre possible d'autres personnes. » (LVS, p.34)
> « Elle ne la rendra pas, elle la remet entre ses seins et alors elle commence à avancer. Cette fois, oui, elle avance. » (VC, p.68)

La structure dialogique du premier exemple paraît évidente : c'est un échange de répliques entre le narrateur (*Lol imitait …les autres, tous les autres…*) et une autre instance possible, lecteur ou narrateur dédoublé, qui pose la question. L'interrogation intercalée coupe la séquence phrastique, marque une pause entre le verbe et ses compléments.

Dans le deuxième exemple, la phrase est coupée par l'affirmation, *oui*, comme une réponse à quelqu'un qui met en doute le récit du narrateur. La phrase paraît mobile, en train de se faire, d'éprouver sa capacité.

La phrase suivante, qui relate la rencontre de Lol et Tatiana, termine par l'introduction d'un discours indirect libre.

> « Tatiana descend le perron en courant, arrive sur Lol, s'arrête avant de l'atteindre, regarde […] Lol l'intruse, la petite du préau, Lol de T.Beach, ce bal, ce bal, la folle, l'aimait-elle toujours ? Oui. » (LVS, p.73)

Le discours de Tatiana est fragmenté (*ce bal, ce bal, la folle),* des séquences très courtes, séparées par des virgules, semblent dites en courant, inachevées, chargées de sens narratif. La fin est marquée par une question. La réponse en est fournie par la séquence suivante, une affirmation laconique et tranchante qui fait contraste avec la période syntaxique précédente. Ainsi la phrase fait-elle « entendre » le silence de la pensée du personnage ? L'articulation syntaxique transmet la charge dramatique de la rencontre de Lol et Tatiana. La phrase s'efforce de progresser malgré l'explosion du sentiment en écrasant les mots, en les séparant par des pauses lourdes de sens en silence.

Encore un exemple :

« Allez, Tatiana, allez, on danse, parfois exaspérées, elles jouent, crient, jouent à se faire peur. »(LVS, p.85)

La phrase citée termine une séquence où Tatiana se souvient des jeudis passés au collège avec Lol à danser toutes les deux. La phrase interrompt le récit par les paroles de Lol – *Allez, Tatiana*, *allez, on danse*, sans aucune introduction du discours direct et continue à raconter sans transition non plus. Cette juxtaposition de deux types de discours dans une même phrase déstabilise le récit et confère à l'événement vécu une forte valeur de présence immédiate, d'autant plus que les verbes sont au présent. Avant cette phrase, le souvenir est raconté à l'imparfait. Ainsi la phrase de Duras paraît-elle libre d'adopter divers régimes d'énonciation. Leur combinaison brusque coupe le récit, lui confère une valeur dialogique et scénique. « La voix de Lol » souligne le silence du passé, la difficulté de dire le souvenir.

III.3.2.3. Le rejet d'un élément en fin de phrase

Ne sont pas rares les phrases où un élément est mis en valeur par sa place qui ne correspond pas à la logique syntaxique habituelle. Généralement, cet élément apparaît en fin de phrase après une virgule qui indique une pause. Cette pause est la marque d'un silence éloquent appelé par la charge sémantique de l'élément isolé qui est réactivée et qui est plus forte que son sens concret dans la phrase. On peut considérer cet isolement syntaxique comme une *chute*, figure rhétorique macrostructurale, qui produit un effet de pause éloquent. Chez Duras, l'élément rejeté en fin de phrase est le plus souvent court, un lexème ou un lexème et un déterminant. La rhétorique y voit la *cadence mineure.* La brièveté du membre isolé fait contraste avec le reste de la phrase et déclenche un effet insolite de rupture dans le parcours du sens et d'attente d'un sens autre.

Prenons quelques exemples.

> « Aussitôt la rumeur d'en bas s'engouffra dans la pièce, impérieuse.» (MC, p.13)
> « Elle ne voit que le mouvement de leurs visages devenu pareil au mouvement d'une partie du corps, désenchantés. »(LVS, p.64*)*

Dans ces deux phrases, l'élément isolé est un qualificatif. L'adjectif *impérieuse* se rapporte à *rumeur,* mais venant seulement à la fin de la phrase, son champ sémantique potentiel l'emporte sur son sens actualisé. Il résonne de sens en silence. La deuxième phrase met en relief l'adjectif *désenchantés* qui qualifie *visages*, ceux de Tatiana et de son amant dans la chambre d'hôtel que Lol observe en cachette. Cet adjectif coupé du substantif, qu'il qualifie, est chargé de sens non-dit qui affecte, outre le substantif respectif, toute la séquence narrative : Tatiana n'a plus le même corps, Lol et Tatiana ont le même âge, le souvenir de la jeunesse se superpose à l'instant présent, le visage de l'amour est *désenchanté*…

La phrase suivante offre l'exemple d'un complément d'objet qui est isolé :

> « Toujours grâce à son ivresse qui grandissait, elle en vint à regarder devant elle, cet homme. » (MC, p.30)

La séparation du complément *cet homme* du verbe *regarder* accentue l'étrangeté de la situation (Anne, une bourgeoise mariée, se trouve dans un café devant un homme inconnu) : la phrase insiste sur le complément en l'isolant du verbe et en créant un espace d'attente après le verbe transitif qui logiquement doit être suivi par son objet (complément). Ainsi la phrase nous fait regarder cet homme de la même manière qu'Anne le regarde. Il paraît que toute la phrase n'est qu'un effort pour transmettre la surprise avec laquelle Anne regarde pour la première fois cet homme. La virgule qui précède le complément rejeté en fin de phrase,

interrompt graphiquement la progression de la phrase et crée une pause silencieuse où un sens en perspective se fait attendre : un sens important et non articulé. Le vocable isolé concentre tout un énoncé explicatif : « *cet homme est un travailleur, dont le patron est le mari d'Anne. Elle est une bourgeoise, riche. Par conséquent, elle ne doit pas se trouver dans ce café devant lui. Elle en est surprise. Elle n'arrive à le regarder que sous l'effet de l'alcool*. » Ce récit constitue le contenu du silence dont la marque est la mise en écart du complément.

Souvent le verbe est accompagné par un pronom complément tandis que le complément respectif est explicité et isolé en fin de phrase.

> « Lol V. Stein guette, les couve, les fabrique, ces amants. Leur allure ne la trompe pas, elle. » (LVS, p.60)

Du sens potentiel est accumulé dans les deux compléments mis en valeur par leur place en fin de phrase, respectivement, *ces amants*, et *elle.* Ces compléments, sur lesquels la phrase insiste, constitueraient ainsi le centre d'une histoire possible qui évolue en silence. La structure phrastique qui précède les éléments isolés ne sert que de support à leur charge sémantique. Ainsi la phrase se forme péniblement, perd son équilibre syntaxique, mais réussit à concentrer son énergie signifiante en un seul mot dont le sens retentit dans le silence du point final.

L'élément isolé peut être un adverbe comme dans les exemples suivants :

> « Elle commence à marcher le long des jonques, de son pas lourd et régulier de campagnarde, elle s'éloigne, ce soir, aussi. » (VC, p.68)
> « Le rire du vice-consul est silencieux, toujours. » (VC, 120)

L'articulation de la première phrase est ouvertement irrégulière : entre les deux propositions simples une circonstanciel s'intercale et se réfère aux deux verbes – *marcher et s'éloigner,* dont le sujet est toujours *elle,* la mendiante de Tonlé-Sap. Isolée entre deux virgules, cette circonstanciel de manière est mise en relief, son sens est accentué et sa fonction est ambiguë : elle sépare les deux propositions tout en les reliant. Avant de terminer, encore une circonstanciel entre deux virgules - *ce soir,* qui se réfère aux deux verbes précédents. Chaque séquence se trouve isolée entre des virgules, donc des pauses, et possède sa propre valeur. La phrase progresse en cadence, dans un rythme régulier jusqu'à la fin où une chute est attendue, mais ne se produit pas : l'adverbe *aussi*, rejeté en fin de phrase, appelle un effet de silence par sa charge sémantique : ce n'est plus une circonstance qui est énoncée, mais une comparaison qui est suggérée : *elle s'éloigne, ce soir, aussi*, c'est-à-dire, *comme tous les soirs*. Le verbe *s'éloigner* employé dans un sens absolu, sans objet, impose l'idée d'une fugue perpétuelle, absolue. L'énoncé qui précède cette phrase décrit la vie paisible d'un village au bord de l'eau, la musique d'une mandoline, la lumière des lampes à pétrole, les feux sous la soupe. La mendiante *s'éloigne… de* cette vie que le récit décrit. Ainsi le complément du verbe *s'éloigner* n'est que suggéré par la description. L'effet de silence est créé par ce complément exprimé sans être dit.

L'adverbe *toujours* dans le deuxième exemple possède le même effet : en fin de phrase, séparé par une virgule, il concentre l'énergie signifiante de la phrase et souligne l'étrangeté du rire silencieux du vice-consul. La phrase termine au point culminant du sens qui continue à résonner dans le silence après le point.

Jusqu'ici nous avons relevé les techniques les plus importantes et les plus fréquentes de désagrégation de la phrase durassienne qui favorisent l'effet de silence. Toutes ces techniques contribuent à la construction d'une phrase plutôt prononcée qu'écrite, affranchie des contraintes d'ordre syntaxique, présentant « le cinéma » de son errance, de sa liberté, mais aussi de son insistance à révéler

un sens improbable et important. Cette phrase déréglée intègre plusieurs points de vue juxtaposés et crée ainsi un effet de silence qui gère l'attente d'un ordre logique satisfaisant. La syntaxe inventée privilégie la mise en scène du regard qui fonctionne comme un substitut de la parole. Le déroulement syntaxique étant interrompue, la cohérence sémantique perturbée, les éléments phrastiques se chargent de sens potentiel qui excède leur sens actualisé et dépasse les limites de la phrase. Cette dernière paraît inachevée, malgré le point final, car le dernier élément, éloigné de sa place logique, concentre un sens fort qui indique la possibilité d'une autre histoire. Le silence qui suit contient cette histoire dans sa totalité. C'est un silence éloquent, plein, un silence d'après le mot. Solitaire, le mot adopte une sonorité inattendue, « effrayante » qui fait résonner un sens non articulé.

III.3.2.4. L'omission d'un élément

Nous allons analyser un autre type de phrases qui se terminent par l'omission d'un élément. Ce n'est plus une rupture du courant sémantique suscitée par un élément intercalé ou mis en écart, rejeté en fin de séquence et isolé entre deux virgules. C'est le manque d'un mot, d'un chainon de la phrase. La phrase s'enfonce dans le silence. Nous pouvons parler d'une cessation du langage, matériellement repérable par le blanc qui s'impose.

Dans *Le ravissement* des phrases ouvertement inachevées apparaissent sous forme de réplique.

- Ecoute Jean. Parfois il joue jusqu'à 4 heures du matin […]
- Tu écoutes toujours ?
- Presque toujours. Surtout quand je

> Tatiana attend. Le reste de la phrase ne viendra pas. (LVS, p.93)

Ces répliques sont échangées entre Tatiana et Lol au sujet de Jean, le mari de Lol, qui joue du piano. Lol ne termine pas sa réponse, le narrateur le confirme. Plus loin Tatiana change de sujet. Ainsi, rien ne suggère comment Lol aurait pu terminer sa réplique où le sujet est privé de son verbe. Il n'y a ni point, ni trois points qui indiqueraient un suspens. L'écriture insiste sur le manque. Ce n'est pas un silence interprétable dans les limites de la phrase ou même du dialogue. Ce silence possède la valeur d'un non mot dans la phrase, son signifiant est le blanc par lequel la phrase s'achève. Il a une fonction narrative, il concentre l'absence, l'omission de la douleur qui fonde le personnage de Lol. Duras n'a pas hésité à passer outre les règles de l'articulation syntaxique qui régissent le discours écrit pour représenter le traumatisme de Lol par une syntaxe *traumatisée*.

Dans *Le vice-consul* nous lisons la phrase suivante :

> « La jeune fille se lève. Elle fait quelques pas, *va vers*, regarde. […] Elle ne se montre pas, plus jamais. Elle voit : l'enfant dort dans l'eau […]. La jeune fille *avance* encore *vers*. Les paupières frémissent, […]. » (VC, p.63) (Nous soulignons.)

Dans cet exemple, la structure grammaticale indique qu'un complément circonstanciel manque deux fois : *va vers… ? avance vers…. ?* Cette absence de complément qui se répète insiste sur l'avancée, sur le voyage de la mendiante, tandis que le point final du voyage, l'aboutissement, est incertain, même inexistant. La vie de la mendiante est un mouvement incessant, sans aboutissement, sans objectif.

Voici une phrase où le complément manque :

« Il dit qu'il n'a rien. Rien. De ne pas s'inquiéter. La douceur de la voix qui tout à coup déchire l'âme et ferait *croire que*.
Il ne peut pas s'empêcher de parler.» (YBCN, p. 14)

Le complétif qui doit suivre le verbe *croire* n'est pas implicitement contenu dans la phrase, ni dans le contexte immédiat de la séquence narrative. Ainsi la phrase se termine par une ouverture, une béance que rien dans la construction syntaxique ne laisse prévoir, ni ne comble. Est-ce la marque d'un « silence autotélique » dont parle Maud Fourton dans l'article que nous avons déjà cité ?

Dans la phrase suivante, c'est l'agent qui manque :

« Dans la lente retombée de son corps le long du sien, le cri s'inscrit, très bref, arrêté dans la rage, égorgé par.» (YBCN, p.132)

De même que dans les exemples précédents, rien ne suggère l'agent de *égorgé par*. La phrase s'interdit de continuer, elle s'éteint brusquement, comme si elle perdait le souffle. Ce mot effacé, formellement inexistant, mais grammaticalement présupposé, est la marque du silence. Cependant, c'est un silence prégnant au sens psychologique du qualificatif, « qui s'impose à l'esprit », qui inquiète par le soupçon d'une formulation à venir.

III.3.2.5. Le verbe dans la phrase

En ce qui concerne les éléments de la phrase, c'est le verbe qui est privilégié. L'étude quantitative le confirme aussi. Des phrases complètes où les séquences verbales sont coordonnées par une virgule, abondent dans les textes de Duras.

> « La patronne augmenta un peu le volume de la radio. […] Anne Desbaresdes se tourna vers le comptoir, fit une grimace, accepta le bruit, l'oublia. » (MC, p.33)

La deuxième phrase de l'exemple possède un rythme haletant qui est dû à la juxtaposition de propositions simples, épurées où le verbe est le noyau. Le passé simple accentue la cadence du déroulement du sens. La phrase adopte une valeur visuelle, renforcée par le point de vue objectivant, externe. C'est une suite d'images qui contient tout un récit condensé où les rapports de cause à effet et les rapports temporels (*parce que, car ; puis*) sont contenus implicitement dans les pauses entre les propositions. Le verbe *oublier* dans la dernière proposition clôt brusquement, sans transition ni explication, la progression narrative de toute la séquence et précipite le récit dans le silence. Le silence de l'oubli.

La phrase suivante est encore plus intéressante à analyser :

> « Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée, réajusta une nouvelle fois sa veste. Il ne l'aida pas. » (MC, p.49)

La reprise du verbe *se lever* dans trois segments qui glissent de l'un à l'autre avec une légère variation permet de voir les phases d'un mouvement physique. L'emploi du passé simple confère à chaque phase un caractère achevé. Mais la répétition du même verbe (*se lever*) marque le renouvellement du mouvement. Ce rapport paradoxal d'une action présentée comme achevée et de son recommencement au sein d'une seule phrase crée l'effet d'une suite de séquences visuelles livrant un mouvement douloureux qui s'accomplit *avec lenteur*. Après la deuxième séquence, l'effet d'une pause se fait sentir, suscitée par le changement du mode du verbe : le passé simple du passif marque l'achèvement du mouvement, dont le résultat, *(elle) fut levée*, détaché ainsi de la suite d'actions, se charge d'une valeur sémantique particulière. Par ces trois segments, construits avec le même sujet et le même verbe, changeant

uniquement le mode du dernier, l'auteur réussit à transmettre visuellement la scène et l'état du personnage (Anne) sans recourir à un récit explicite. Le silence du regard en prend la place. Nous pouvons déceler dans cette séquence la structure d'une écriture filmique qui dérange la narration romanesque par la concision du langage et concentre le sens dans l'image.

L'exemple qui suit témoigne d'un emploi spécifique des temps du verbe qui revient souvent dans les textes de Duras.

> « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.» (LVS, p.15)

La juxtaposition des deux phrases incite à la perception d'un vide. La première phrase présente le mouvement dans son « actualité passée ». L'adverbe *lentement* insiste plutôt sur le processus d'accomplissement du mouvement. La deuxième phrase offre le résultat sans aucune transition en se servant du même vocable – vidée/vide. Entre l'accomplissement de l'action comme mouvement donné au plus-que-parfait et l'accompli comme résultat, au passé simple, il se produit un vide dans le récit de la scène. Cette fissure dans le tissu narratif appelle le silence où un récit potentiel se fait entendre. Le lecteur est invité à participer à une scène et à en constituer le récit plutôt qu'à lire un récit.

Dans *10 heures et demie du soir en été* nous trouvons le passage suivant où un effet de silence résulte du rapport entre le présent et le passé composé du même verbe qui se manifeste dans deux phrases distinctes juxtaposées.

> « Les policiers passent dans la rue, silencieux, fatigués, dans le clapotement de leurs bottes. Ils sont passés.» (10 h, p.674)

La transition entre l'accomplissement de l'action de *passer* et le résultat de cette action, exprimé par le passé composé, est annulée par la parataxe. Rien ne se

produit entre les deux moments, si ce n'est le *passage* qui prend une valeur visuelle. Le récit s'efface au profit d'un silence qui englobe le lien causal et le lien temporel possibles entre les deux phrases.

Il est facile de relever des occurrences du même emploi des temps verbaux dans les textes plus fragmentés comme par exemple *La maladie de la mort.*

> « Chaque jour elle viendrait. Chaque jour elle vient.» (MM, p.11)
> « Elle arriverait avec la nuit. Elle arrive avec la nuit.» (MM, p.12)

Ces deux énoncés ouvrent deux séquences consécutives au début du roman. La combinaison dans ces deux exemples se fait entre le conditionnel présent et le présent. Le conditionnel présent dans le premier segment de chacune des deux phrases met en valeur la réalisation éventuelle de l'action du verbe. Le présent du même verbe dans les deux segments suivants enracine l'action dans l'imminence du réel. Les circonstanciels, *chaque jour, la nuit*, se trouvent dans un rapport paradoxal avec l'idée de perspective éventuelle dans les deux premiers segments, tandis que, dans les segments suivants, ils ajoutent au réel l'idée de permanence. Par ailleurs, le rapport entre les deux temps verbaux, interprété sur le plan narratif, suggère un changement de point vue : un point de vue subjectivant, prospectif dans les deux premiers segments et un point de vue objectivant, extérieur, dans les deux segments suivants. Ce jeu au niveau du temps et des points de vue à base du même verbe permet une économie narrative extrême. Le récit disparaît au profit d'un sens multiple, indécis qui évolue dans le silence déclenché par le rapport paradoxal, surprenant entre les deux temps verbaux.

Nous allons prendre encore un exemple pour analyser ce jeu au niveau du temps verbal.

« Sous le casque colonial elle voit des yeux - elle n'est plus jeune – qui enfin regardent.
Elle a regardé.
C'est la première. » (VC, p. 55).

Il s'agit du moment où la mendiante de Tonlé-Sap, décidée de donner son enfant, rencontre pour la première fois une femme blanche qui la regarde. La relation entre le présent du verbe *regarder* dans la première phrase et le passé composé du même verbe dans la phrase suivante donne une valeur visuelle à la scène où le moment du regard paraît isolé et immobilisé. Le passage de l'action de regarder dans sa réalité du présent vers le terme de cette action, affirmé par le passé composé, se fait sans transition. Le récit ne propose aucune matière, aucun événement (pas même l'objet du verbe *regarder*) pour remplir le blanc entre les deux phrases, ouvert par la juxtaposition des deux temps verbaux. Le fait du regard seul importe. La parole, bloquée, est supplantée par le regard qui à lui seul supporte un récit en silence.

Les techniques que nous venons de dégager caractérisent une phrase énoncée oralement qui suit l'ordre de l'apparition des pensées et des sensations, c'est-à-dire le désordre du mental. La linéarité du sens est brisée pour s'adapter à l'abîme du pensable et de l'émotion. La phrase durassienne ébranle les fondements de la langue, étant régie par des lois qu'elle invente et qui mettent en œuvre des mécanismes d'agencement insoupçonnés, permettant d'éloigner l'écran du verbal. Elle hésite, vacillante et inquiète, mais insiste à donner forme à une pensée et à construire un objet en dehors de l'ordre grammatical et logique pour laisser soupçonner un monde insolite dans l'illimité d'un sens en silence. La phrase communique par la force de son dés-articulation syntaxique qui bouleverse les habitudes de réception et instaure l'attente d'une réalité référentielle originale se faisant pressentir entre les mots.

En outre, pour communiquer, la phrase a recourt au visuel. Son objet sans référence claire est difficilement formulable, mais il est accessible à la vue communément partagée. Le sens est soustrait au langage par l'intensité du visuel. Seul importe ce qui est vu et qui ne peut pas être dit.

En effet, dans *Les yeux bleus cheveux noirs* nous lisons :

> « Ils se surprennent tout à coup à se regarder l'un l'autre. Et tout à coup à se voir. Ils se voient jusqu'à **la suspension du mot sur la page**… » (YBCN, p.34) (Nous soulignons.)

Effaçant les limites entre discours narratif et métadiscours, entre personnage et narrateur/auteur, Duras transpose l'effet de la vue du plan du récit sur le plan de l'écriture : ils (les personnages) se *voient* jusqu'à la *suspension* de leurs *paroles*/ l'écrivain va jusqu'à la *suspension du mot*. Sur les deux plans, le langage est discrédité par la vue.

III.3.3. La phrase lapidaire

Dans les textes qui suivent *Modérato*, ainsi que dans *Emily L., La pluie d'été, l'Amant*, des phrases concises, dénudées, composées de deux ou trois éléments jalonnent le récit. Le parcours narratif s'en trouve interrompu, le rythme de la séquence est suspendu, la progression du sens est modifiée. Se démarquant du reste de la séquence narrative, la phrase lapidaire véhicule une idée d'autant plus forte qu'elle est moins développée. Le don de Duras pour la formule est remarqué par tous les critiques.

Examinons quelques échantillons de phrases courtes pour voir comment elles encouragent le silence. Commençons par *Moderato cantabile :*

> « /…/ Il leva la tête. A cette fenêtre, à cette heure-là de la journée, toujours on lui souriait. **On lui sourit**.» (MC, p. 37) (Nous soulignons.)

La dernière phrase termine sans transition un épisode bien élaboré qui raconte le retour de l'enfant de l'école. Le déroulement du récit est stoppé. La juxtaposition de cette dernière phrase, la répétition du verbe et le rapport des temps (imparfait - action répétitive passée / présent - actualité de l'action) créent une pause qui aident à mettre en relief l'actualité du fait, *sourire*. La phrase évolue dans un silence qui engloutit ce qui vient d'être dit. Le récit paraît annulé par le présent du verbe dans cette dernière phrase. Un deuxième narrateur-observateur semble témoigner de l'action de *sourire* et confirmer son actualité. Donc, il n'y a rien à raconter, semble-t-il dire.

L'exemple suivant est encore plus révélateur de l'aptitude de Duras à construire un récit minimal, d'économiser le langage et de laisser entendre le silence.

> « De l'extrémité nord du parc, les magnolias versent leur odeur qui va de dune en dune jusqu'à rien. Le vent, ce soir, est du sud. Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait. » (MC, p.99)

Le paragraphe se trouve au début du chapitre VII de *Modérato.* C'est l'épisode du dîner chez Anne. Les invités sont à table et parmi eux – Anne, une présence absente. Pendant qu'à l'intérieur de la maison le saumon passe de l'un à l'autre des convives, dehors, Chauvin est seul à errer dans la nuit.

La première phrase paraît entamer une description, mais ne se concentre que sur le pouvoir suggestif des magnolias et de leur odeur. Une multitude de sens est activée et annulée par la fin de la phrase : l'odeur des magnolias est forte, elle va

loin et s'annule, dépassant les limites des sensations humaines. Le vocable « rien », dans la fonction de circonstanciel, implique l'immensité insaisissable de l'espace. Suit une phrase qui enracine le sens dans le concret d'une réalité objective, *ce soir*, *le vent, le sud*. Mais la sensation du concret est coupée par les deux phrases suivantes aux sujets symétriques de sens générique indéfini : *un homme, une femme*. La dernière phrase, la plus courte – *une femme le sait* -, advient pour clore le paragraphe sur un savoir narratif ambigu. Quelle femme ? Comment sait-elle ? Quel est l'effet de ce savoir ?…. Des questions qui retentissent dans le silence de la dernière phrase et suggèrent la présence d'une histoire importante non racontable.

Dans *Le ravissement* des phrases concises surgissent au sein du récit et surprennent le courant narratif par leur sens retenu.

> « Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.
> Elle y entre.
> Elle y entre chaque jour.
> La lumière des après-midi de cet été-là, Lol ne la voit pas. Elle, elle pénètre dans la lumière artificielle, prestigieuse, du bal de T.Beach. » (LVS, p.46)

Après 10 ans de mariage Lol retourne à S.Thala dans la maison de ses parents. La mémoire du « bal mort » se fait de plus en plus insistante. La séquence narrative est coupée par les deux phrases courtes, quasi identiques, à l'exception près d'un complément temporel dans la deuxième phrase qui assure une avancée minimale du sens. Ainsi le verbe *entrer* au présent, employé métaphoriquement et répété dans les deux phrases, souligne-t-il la réalité du bal. La retenue du sens, résultat de l'économie d'expression, augmente l'intensité du souvenir dans lequel Lol « entre », dirait-on, physiquement, comme on entre dans une salle de bal, dans un espace réel. Ces deux phrases dépouillées, construites autour du même verbe, apparaissent après une phrase complète où des verbes s'accumulent

pour transmettre la vie secrète du bal dans la mémoire et sont suivies par un récit qui développe le sens de la métaphore. La progression du récit est déstabilisée par les deux phrases lapidaires qui bloquent brusquement l'éloquence narrative et ouvrent une brèche chargée de sens latent. Une histoire s'y fait entendre. Son importance est signifiée par l'éclipse du langage.

L'extrait qui suit est pris dans *Le vice-consul.*

> « Un jour elle est assise devant la mer.
> Elle repart.
> Elle gagne le Nord par les plaines en bas du Chittagong et de l'Arakan.
> Un jour, il y a dix ans qu'elle marche, Calcutta.
> Elle reste. » (VC, p.69)

Il s'agit de l'errance de la mendiante de Tonlé-Sap. Le récit de la marche, contenu dans cet extrait, est rythmé par les deux phrases, épurées à l'extrême, *elle repart* ; *elle reste.* Aucun complément circonstanciel n'alourdit leur sens. Par contre, les repères de l'espace abondent dans les autres périodes. Les deux phrases lapidaires en sont dispensées, mais leurs verbes suggèrent l'attente d'un complément de lieu. Bien que ce lieu soit implicitement désigné, *la mer, Calcutta*, la réponse est suspendue dans le silence de l'attente d'un circonstanciel. Le temps que ces deux phrases délimitent est de 10 ans. Mais la répétition du même circonstanciel, *un jour*, semble réduire ce temps : entre « *10 avant*, *un jour…. assise devant la mer*» et « *10 ans après*, *un jour… Calcutta* » il ne se produit rien, sauf le passage du temps. L'unique événement, c'est la marche, toujours la même.

Dans *10 heures et demie du soir en été* des phrases concises alternent avec des phrases touffues.

> « Maria s'arrête de chanter. Elle attend. Oui, le temps est redevenu beau. L'orage est devenu lointain. L'aurore sera belle. Rose. Rodrigo Paestra ne veut pas vivre. La chanson n'a rien modifié dans sa forme. Dans cette forme devenue de moins en moins identifiable à aucun autre objet qu'à lui-même. Forme souple, longue, ce qu'il faut pour être humain, sans angles, et avec, cette petitesse de la tête, cette rondeur soudaine, surgie de la masse du corps. Un homme.» (10 h, p.676)

Nous nous sommes permis de citer un passage assez long pour montrer la dynamique du récit. Le passage commence par des phrases courtes, simples, juxtaposées, le rythme est accéléré. Il convient de noter une phrase elliptique d'un seul mot, *Rose,* qui termine la séquence du discours indirect libre : O*ui, le temps est redevenu beau*…Le changement de point de vue ainsi provoqué substitue le récit du narrateur par le murmure du personnage. Le récit reprend par une longue description, mais qui reste générale, de la *forme humaine*, de *la masse du corps*, accrochée au clocher de l'église. Le rythme de la description est lent, fait contraste avec le rythme accéléré du début. Le passage se termine soudain par une phrase elliptique, qui est perçue comme une conclusion de la description : *Un homme*. La description paraît annulée brusquement, comme perdue dans la tension du sens d'une phrase qui se cherche, avance en chancelant et s'épuise dans le silence d'un mot général. Le langage cesse donc, mais le sens persiste en écho, véhiculé par la charge idéelle de ce mot qui est le seul support d'une structure phrastique implicite.

Dans les romans comme *Détruire dit-elle, L'Amour, Les yeux bleus, La maladie de la mort* où la narration ne suit aucun modèle et le récit est dépouillé à l'extrême, les phrases lapidaires sont plus fréquentes. Elles construisent des séquences narratives entières où le silence du blanc participe à l'élaboration du sens en même temps que les mots. En effet, le blanc entre les mots et les phrases compose la page écrite au même titre que les traces de l'écriture. Ce blanc, expression matérielle du silence, prolonge les phrases et restitue au sens sa totalité. Dans les romans cités ci-dessus, l'appréhension du contenu est

complétée par le silence des blancs. Prenons quelques exemples pour essayer de dégager le mode de fonctionnement des phrases courtes et des silences qui les entourent.

Dans *Détruire, dit-elle* des phrases lapidaires marquent des séquences de temps. Chacune d'elles introduit un fragment du récit.

> « Soleil. Septième jour.» (DD, p.11)
> « Jour. Huitième. Soleil. La chaleur est venue.» (DD, p.12)
> « Nuit. Sauf les lueurs frisantes au fond du parc, nuit.» (DD, p.23)
> « Jour éclatant. Il a plu le matin. Dimanche. (DD, p.30)
> « Crépuscule. Gris.» (DD, p.42)
> « Nuit complète.» (DD, p.49)
> « Jour dans le parc. Soleil.» (DD, p.53)
> « Nuit dans le parc. Claire.» (DD, p.71)
> « Crépuscule dans le parc.» (DD, p.87)

Des phrases juxtaposées, réduites à un ou deux vocables, désignent des périodes temporelles qui se suivent et donnent l'illusion de points de référence temporelle d'une histoire. Les vocables se répètent dans le rythme naturel de l'univers, *jour, soleil, crépuscule, nuit* et suivant « la mesure biblique » du temps, *septième jour*. Le récit et les dialogues se déploient entre les limites marquées par ces séquences descriptives dont l'économie verbale, l'extrême dépouillement des segments phrastiques et la répétition deviennent des indices d'un sens qui échappe à la linéarité syntaxique pour se réfugier dans le silence du blanc entre les mots et les phrases. Ces dernières paraissent enlevées à force d'un silence profond pour servir d'indices à l'histoire de Max Thor, Alissa, Stein et Elisabeth Alione, personnages à peine esquissés, que le hasard a rassemblés dans un lieu incertain pour se retrouver et se perdre. Le silence qui persiste autour des mots indique que l'importance de cette histoire est plus grande que ce qui est raconté.

L'Amour offre de nombreux exemples de phrases concises. Tout le texte semble éparpillé, déchiré par l'effort du souvenir et de l'oubli, par les pulsions d'amour et de mort.

Prenons une séquence narrative pour observer l'agencement de ses segments :

> « Il s'en va.
> Elle se lève, elle le suit. Ses premiers pas sont titubants, très lents. Puis ils s'égalisent.
> Elle marche. Elle le suit.
> Ils s'éloignent. »
> Ils contournent S.Thala, semble-t-il, ils ne pénètrent pas dans l'épaisseur.
> Il fait nuit.» (Ar, p.21)

Le passage termine l'épisode où l'un des personnages, l'homme qui marche, retrouve péniblement le souvenir de l'espace : S.Thala *jusqu'à la rivière* et *après la rivière*. Les phrases sont construites de deux éléments, sujet et verbe, le présent donne l'action imaginaire comme actuelle, se faisant au moment de l'énonciation : la marche des deux personnages semble donnée à voir. Les verbes de mouvement représentent le début de la marche, *se lever*, et insistent sur son caractère de poursuite uniquement par la répétition du verbe *suivre*. Le sujet pronominal au pluriel, *ils*, indique à lui seul la fin de la poursuite et le début de la marche à deux. La dernière phrase paraît ne pas se rapporter à la scène de la marche, elle en est séparée, venant surtout après une phrase plus élaborée qui insiste sur la valeur *visuelle* du récit par l'incise *semble-t-il.* Ainsi les marcheurs disparaissent-ils de la vue dans la nuit, les traces du texte aussi. Un espace blanc continue en silence le récit. Le texte réapparaît reprenant le dernier mot-phrase avant la coupure, *Nuit*, comme si le récit n'avait jamais cessé. Les phrases lapidaires dans ce passage servent à interrompre le parcours narratif, à en séparer et espacer les moments et à introduire ainsi des zones de silence dans le récit. Le texte se raréfie, se perd en espaces blancs, mais le récit se trouve prolongé par le silence de ces blancs.

Nous allons considérer un passage extrait de *La maladie de la mort* pour relever la valeur de la combinaison entre des phrases longues à plusieurs périodes juxtaposées et des phrases courtes qui se précipitent, chacune à la ligne, ouvrant ainsi des espaces blancs qui déchirent la texture du récit.

> « Puis vous découvrez que ce n'est pas la couleur des yeux qui serait à jamais la frontière infranchissable entre elle et vous. Non, pas la couleur, vous savez que celle-ci irait chercher entre le vert et le gris, non, pas la couleur, non, mais le regard.
> Le regard.
> Vous découvrez qu'elle vous regarde.
> Vous criez. Elle se retourne vers le mur.» (MM, p.25)

Le récit raconte l'impossibilité de l'amour entre les deux personnages, désignés par *vous* et *elle.* Le passage est extrait du fragment où le personnage masculin découvre la force du regard de la femme. Cette découverte est énoncée sous un mode négatif : ce *n'est pas* la couleur des yeux qui est la barrière infranchissable. Dans la deuxième phrase la négation est répétée deux fois sous une forme qui s'approche du discours indirect libre par l'emploi de la marque conversationnelle *non*. Ces deux premières phrases ont pour fonction de retenir le récit, de retarder la formulation de la découverte pour en augmenter la valeur narrative. Le mot *regard* n'apparaît qu'à la fin de la deuxième phrase. Tout de suite, il est repris par une phrase elliptique qui ne contient que ce mot et focalise la tension du sens. La phrase suivante répète la découverte en affirmant le fait du regard. Ainsi, le récit paraît retenu et relancé deux fois avant le cri du personnage qui marque l'éclatement de la tension narrative : V*ous criez*. La phrase qui suit sans aucune transition bloque à nouveau le récit par la réticence du personnage féminin : *Elle se retourne vers le mur*. La réponse attendue ne vient qu'après cette phrase. Le récit progresse donc par paliers, les phrases courtes fixent le sens et l'immobilisent par leur structure laconique et épurée.

Entre ces phrases des lacunes s'ouvrent où un sens indécis apparaît, nécessaire à la progression du récit.

Les phrases lapidaires ont donc pour fonction de creuser des blancs dans le tracé du texte et de signifier ainsi l'espacement des événements du récit. Les brèches dans la texture et le temps vide qui sépare les événements racontés constituent la marque du silence. Le silence comme tmèse. Paradoxalement, par la force du contraire, ce silence se fait réceptacle d'un sens total, d'un monde potentiel, de l'importance inexprimable d'une histoire non-articulée. Ainsi la phrase trouve-t-elle un prolongement dans *le vent illimité* du sens d'une écriture « sans référence aucune [...] comme au premier jour » (E, p.38).

III.3.4. La phrase poétique

La visée poétique de l'écriture durassienne a toujours intéressé la critique littéraire. Un exemple parmi beaucoup d'autres, c'est le colloque, ayant pour thème *La tentation du poétique,* dont les Actes, publiés en 2002, réunissent un grand nombre d'études sérieuses qui ont pour objectif de repérer les points de touche du poétique et du narratif dans l'œuvre de Duras.

En effet, les premiers romans de Duras et ceux écrits tout de suite après *Modérato cantabile* retiennent avec peine un élan poétique de la narration. Nous y trouvons des îlots de prose poétique. Les écrits plus tardifs, tels que *Détruire, dit-elle, L'Amour, le Navire night, La maladie de la mort, Les yeux bleus cheveux noirs* se présentent déjà comme des poèmes en prose. *Avec Emily L., La pluie d'été, l'Amant* un équilibre entre le poétique et le narratif est atteint, semble-t-il.

Pourtant, le témoignage de Duras annule la possibilité d'appliquer une pensée dissociative à son œuvre. Dans un entretien avec Alain Vircondelet elle dit :

> « J'ai commencé par là […] C'est le surgissement le plus naturel de l'écriture, le poème.» (Vircondelet, A., 1972, p.169*).*

Encore une affirmation de la part de l'écrivain qui met tout écrit sous le signe du poétique :

> « Il n'y a d'écrit que l'écrit du poème» (ME, p.218)

Il ne sera pas sans intérêt de noter que Mallarmé avait déjà énoncé une idée semblable devant Jules Huret lors d'une *Enquête sur l'évolution littéraire* parue dans *L'Echo de Paris* en 1891.

> « […] Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.» (Jules Huret, 1995, p.27)

En fait, l'écriture de Duras fuit les limites entre les genres et les réalités. Poème et récit, écrit journalistique et fiction littéraire, discours et métadiscours, auto-discours et discours romanesque, roman et théâtre, roman et scénario glissent de l'un à l'autre sans aucun souci de transition logique, faisant partie de la même *coulée informative*, résultant de la même impulsion de l'imagination et du langage.

Considérant l'œuvre romanesque de Duras, il est en fait difficile de délimiter la part du poétique et celle du philosophique qui participent à l'élaboration du tissu narratif. La visée philosophique transcende le contenu de l'histoire. Le souffle poétique du langage abolit les limites du romanesque. L'articulation propre au narratif, souvent impuissante devant la continuité essentielle, se trouve donc

compensée par la synthèse du poétique. Ainsi *la conscience désenchantée du Verbe* (Anne Cousseau) qui hante l'écriture de Duras est-elle apaisée par l'enchantement du langage poétique ? Car, comme Duras dit dans *La mort du jeune aviateur anglais :*

> « Il n'y a qu'un poème peut-être et encore, pour essayer… quoi ? on ne sait plus rien, même pas ça, ce qu'il faudrait faire » (E, p.96)

N'est-ce pas, dirions-nous, *pour essayer* de retrouver l'unité perdue du sens dans le rythme et la musique du langage poétique qui se compose de sons et de silences ?

Le poétique dans les textes de Duras peut être abordé sur divers plans et à partir de diverses méthodes. Le questionnement majeur de notre étude portant sur les mécanismes de l'écriture du silence, nous voudrions analyser la construction poétique comme une source du silence. Considérant que le territoire privilégié du poétique chez Duras est le langage, nous allons nous situer sur le plan de la phrase pour essayer de comprendre comment la syntaxe poétique intègre le silence. Dans ce but, nous allons analyser des occurrences de phrases poétiques qui apparaissent le plus souvent dans les textes romanesques de Duras.

Dans *Modérato cantabile* le souffle poétique investit discrètement tout le récit. Qu'il s'agisse de description ou de narration, le langage glisse imperceptiblement vers l'image poétique ou vers la scansion musicale. Voyons les exemples suivants:

> « Il but un verre entier de vin. Pendant qu'il buvait, dans ses yeux levés le couchant passa avec la précision du hasard. Elle le vit.» (MC, p.57)

L'histoire d'Anne et de Chauvin a pour cadre temporel la fin de l'après-midi, le couchant, la nuit. L'épisode cité se passe dans le bistrot, le lieu d'un crime passionnel et le lieu du *crime* de leurs rencontres. Le récit présente Anne et Chauvin à table, en train de boire du vin comme chaque fin d'après-midi depuis le meurtre. Le passage vient à la suite d'un échange de propos sur ce meurtre. La deuxième phrase englobe dans un même mouvement syntaxique la banalité de la scène dans le bistrot et les accents poétiques d'une métaphore, *dans ses yeux levés le couchant passa*, et d'un oxymore, *la précision du hasard*. La beauté de l'image métaphorique, survenue sans aucune transition, met en question la cohérence narrative, tandis que le rapport paradoxal entre les deux éléments de l'oxymore, *précision* et *hasard,* fait basculer le sens dans l'indécidable du silence. La dernière phrase, comprimée à l'extrême, retrouve le ton de la constatation neutre d'un fait tout en abandonnant le sens dans le silence du voir.

Voilà le deuxième exemple :

> « De la musique sortit, coula de ses doigts 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, p.79)

Les leçons de piano enracinent l'histoire dans le réel et servent de points de repère à la narration. La tension retenue du récit, qui présente la persistance de Mademoiselle Giraud à vaincre l'obstination de l'enfant, est équilibrée par des considérations sur la musique, énoncées dans un style d'une rare beauté poétique. La phrase citée est construite sur la base d'une métaphore développée qui associe musique et élément liquide : *la musique coula, s'étala, submergea.* La description métaphorique du mouvement de la musique glisse vers une autre image, /*la musique/ submergea le cœur d'inconnu, l'exténua*, qui renforce la métaphore par la signification vacante du rapport d'oxymore entre *submerger/inconnu*. L'essentiel est la perception du silence que la métaphore

déclenche par son deuxième élément, *inconnu*. La phrase retient cette perception et s'épuise, laissant le sens en suspens sur les interprétations multiples de l'*inconnu*. La dernière phrase qui termine le passage restitue la cohérence diégétique, mais ne résout pas la tension du sens : la musique est entendue, donc son effet persiste. La réplique de la patronne du bistrot qui suit fait progresser le récit, mais l'idée de la beauté de la musique prolonge l'ambiguïté de son effet.

Le ravissement de Lol V. Stein offre des énoncés qui se démarquent du reste du texte narratif par la musicalité de leur langage poétique. Souvent ces phrases, soigneusement élaborées, interceptent la narration et ouvrent des lacunes dans le récit où l'histoire se perd en rythme mélodieux et images. Prenons une telle phrase :

> « Jean Bedford disait aimer sa femme.[…] Il aimait cette femme-là, Lola Valerie, cette calme présence à ses côtés, cette dormeuse debout, cet effacement continuel qui le faisait aller et venir entre l'oubli et les retrouvailles de sa blondeur, de ce corps de soie que le réveil jamais ne changeait, de cette virtualité constante et silencieuse qu'il nommait sa douceur, la douceur de sa femme.» (LVS, p.33)

La phrase qui nous intéresse fait la description de Lol, telle que Jean Bedford, son mari, la voit, et représente un vrai poème en prose par son rythme et sa structure. Les séquences coordonnées se suivent du général, *cette femme-là*, vers la concrétisation par le possessif, *sa femme,* dans le segment final. La valeur poétique de la phrase est assurée par le choix lexical, *dormeuse, blondeur, soie, silencieuse, douceur*, par la structure principale réitérée, démonstratif+nom qui constitue la charpente de l'énoncé et enracine le sens dans le réel du regard, tandis que les oxymores (*dormeuse debout, effacement continuel, virtualité constante)* isolent des centres de tension sémantique et de plaisir esthétique.

Prenons encore une phrase, plus courte, qui témoigne de la densité du langage poétique.

« Le bal tremblait au loin, ancien, seule épave d'un océan maintenant tranquille, dans la pluie à S.Thala. ». (LVS, p.45)

Outre les deux métaphores, l'une à base du verbe /*bal*/*trembler*, l'autre, plus développée, *bal/épave/océan*, la valeur poétique de cette phrase est dans le rythme des séquences qui évoque le rythme du bal. C'est un rythme monotone et continu comme celui de la pluie, intercepté une seule fois par le qualificatif intercalé, *ancien. L'accord* au sens musical, tenu par la répétition des voyelles ouvertes (a, ã, ain) et de la consonne (*l*), souligne encore une fois la tristesse monotone du bal, perdu déjà dans le passé. Or, la monotonie entraîne une sensation de lenteur, de solitude, de silence : le silence physique, le fait de silence.

Dans *Le vice-consul* les digressions poétiques se présentent comme des phrases insérées dans le récit ou comme des poèmes surgis au sein du flux narratif. Comme si le texte se libérait des contraintes de cohérence narrative et accordait à la phrase l'autonomie des variations et des fluctuations inattendues. Voyons deux exemples :

« Déjà, de loin en loin, Calcutta remue. Nid de fourmis grouillant, pense Peter Morgan, fadeur, épouvante, crainte de Dieu et douleur, douleur, pense-t-il.» (VC, p.30)

Cette phrase exprime l'intensité de la pensée de Peter Morgan concernant Calcutta. Le choix lexical, les répétitions, la métonymie, *Calcutta/les habitants de Calcutta,* la métaphore, *Calcutta*/*nid de fourmis grouillant*, les séquences d'un mot qui se suivent, tout l'appareil stylistique traduit une pensée étouffée par la montée d'un fort sentiment de peine. Le déroulement syntaxique est irrégulier, coupé à deux reprises par les indices du discours direct. Le rythme (la respiration) de la phrase en est interrompu aussi. Les mots surgissent

difficilement, séparés par des pauses de silence tendu qui soulignent, semble-t-il, « *leur maigreur devant l'énormité de la douleur* » (YBCN, p.151).

L'exemple suivant illustre le principe polyphonique sur lequel le discours est construit, c'est-à-dire le changement imperceptible des points de vue. Nous pouvons observer aussi le glissement du rêve vers la réalité diégétique dans le cadre de la même phrase. Voyons l'énoncé qui explicite le rêve.

> « Nous avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine. Monsieur veut-il du thé ? Monsieur est-il malade ? Nous avons rêvé qu'auprès de cette femme rose liseuse rose nous éprouvions un certain ennui d'autre chose qui se trouve dans ces parages-ci, dans la lumière sombre, une forme de femme en short blanc traversant chaque matin, d'un pas tranquille, les tennis désertés par la mousson d'été.
> On veut du thé. Et que l'on ouvre les volets.» (VC, p.47)

Qui est l'énonciateur des deux phrases commençant par *nous* ? Qui est *nous* ? Ces paroles sont énoncées, semble-t-il, par le domestique indien de Charles Rossett qui adopte le langage d'une personne adulte devant un enfant. Le discours indirect libre de ce personnage est interrompu par les deux questions sous forme de discours direct. Les deux dernières phrases dont le sujet est *on* sont énoncées par le personnage, Charles Rossett, et correspondent au discours direct. Le pronom *on* fait pendant au *nous* du domestique. Les voix paraissent ainsi confondues comme dans le délire d'un rêve. Le *je,* c'est-à-dire Charles Rossett, est indistinct dans le *nous* et indifférencié dans le pronom *on.* Les deux phrases qui présentent le rêve ont une valeur ouvertement poétique. Les allitérations créées par les vocables *rose, liseuse rose*, la reprise presque complète de l'accord musical, les rimes, entre *rose liseuse rose* et *rêver d'autre chose*, et ceux entre (*les tennis) désertés* (*par la mousson) d'été* accompagnent l'énoncé narrative d'une douce mélodie où un refrain s'impose et marque le passage du monde onirique au monde concret du récit. L'extrait évolue ainsi

dans la tonalité d'une berceuse, calme et tranquille, mais le deuxième élément de la dernière rime, *d'été,* beaucoup plus court que le premier*, déserté,* précipite la mélodie dans le silence de l'inachevé. Un contenu non articulé, qui excède celui véhiculé par la phrase, paraît ainsi suggéré.

Les ouvrages comme *l'Amour, La maladie de la mort, Les yeux bleus* sont des poèmes en prose. Il est donc difficile d'en tirer des phrases isolées qui aient une structure poétique se démarquant du reste. La narration suit l'impulsion poétique qui trouve voix et forme dans des vocables sonores, des répétitions, des figures stylistiques, des accords mélodieux, des scansions. Le récit est fragmenté, la cohérence diégétique obéit aux rythmes internes de l'énoncé où le silence est un élément constructif. Il est présent dans la blancheur déchirée par les traces de mots, laissées sur la page, dans *les angles des mots* (Duras) qui se dérobent à l'agencement et ouvrent des interstices de sens et de sons où le récit échoue, mais l'histoire continue.

Nous voudrions tenter la lecture d'un passage de *La maladie de la mort :*

> «Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel. C'est trop, le temps ne trouve plus par où passer. Le temps ne passe plus. Vous vous dites qu'elle devrait mourir. Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute : pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase.» (MM, p.30)

La première phrase surprend déjà par la combinaison inhabituelle entre les deux adverbes, *toujours et presque*, encadrant le présentatif. L'idée de la permanence de l'incertain, de l'indécis, *presque l'aube,* s'impose. L'immuable signifié par l'adverbe *toujours* et le dynamisme contenu dans le quantitatif *presque* (passage de l'un à l'autre) constituent un oxymore où le sens s'effondre dans le silence d'un rapport paradoxal. Les trois phrases suivantes ne font que concrétiser ce paradoxe. La deuxième phrase répète la structure présentative et prolonge l'idée

par l'image d'une comparaison où temps et espace sont équivalents: *les heures sont vastes comme des espaces de ciel*. La troisième phrase contient la même structure présentative, mais elle énonce une sensation de tension insupportable, *c'est trop* !, déclenchée par le passage impossible du temps. La quatrième phrase résout cette tension par l'affirmation laconique : *le temps ne passe plus*. C'est donc la première phrase qui focalise la totalité du sens et de la tension du silence dans le rapport paradoxal de *presque* et de *toujours*. Les trois autres phrases ne font que diminuer cette tension qui disparaît avec la quatrième. Par ailleurs, l'immobilité du temps dans l'image de l'aube indécise crée un effet de silence : le silence de l'attente de quelque chose qui doit venir avec le jour et qui continue à ne pas venir. Le récit réapparaît, sans transition, véhiculé par les paroles du personnage masculin sous forme de discours indirect. La sensation insupportable de l'immobilité du temps est associée à l'immobilité dans la mort du personnage féminin, unique possibilité de délivrer l'homme de sa maladie, la maladie du *presque* l'amour. Aucun énoncé, aucune figure n'explicite cette association, elle est dans la coulée de l'écriture. A la fin le narrateur déclare la phrase du personnage inachevée tout en proposant/supposant une fin : (*ce serait plus facile*)… *pour vous*. Cet effort de prétérition offre à la phrase l'incertitude du sens du non-dit qui, cependant, se dit. La phrase annonce sa chute dans le silence sans supprimer la tension interne du sens.

Le rythme et la musicalité de la phrase durassienne paraissent l'emporter sur l'agencement logique. Ainsi le sens surgit de la structure cadencée des périodes syntaxiques et se prolonge par l'harmonie musicale des vocables. C'est le continu du sens, sans limites, sans oppositions.

La phrase de Duras, qu'elle soit *compliquée* et *douloureuse,* qu'elle soit d'une concision inconcevable ou d'une musicalité enchantée, surprend toujours par sa capacité de poser les mots séparés et ensemble, d'avancer en reculant, d'inventer en répétant, de détruire des références désuètes et d'en suggérer d'autres,

improbables et perturbantes. Et enfin, de toujours mourir sans mourir pour laisser entendre le murmure d'un sens insoupçonné, d'un *événement silencieux* qui nous *brise les reins*, que nous *ne comprenons pas*, mais qui nous *fait pleurer*. La phrase met à nu le mot et joue le drame de la nu-llité de ce dernier pour atteindre dans le silence la continuité d'un dire potentiel.

L'analyse que nous venons de faire met en évidence les marques du silence sur les deux plans, lexical et syntaxique. L'abondance et la variété de ces marques est une preuve de l'importance du silence pour le tissage du texte : mots et silences participent au même titre à l'élaboration des énoncés.

Nous allons poursuivre notre recherche par la description des procédés que la narration mobilise pour donner forme au silence.

Chapitre IV

Les silences du récit chez Duras

IV.1. Les fluctuations du récit

Si le langage ne dit plus la vérité, si le rapport référentiel est discrédité, comment raconter une histoire ? Que deviennent nos récits ?

Quelle forme prend la fiction romanesque pour représenter le monde ? Une forme multiple. Au-delà des limites de genre, sans modèles contraignants, sans repères… Citons René Girard :

> « L'effacement de tous les critères esthétiques et intellectuels de jugement est au principe de ce qu'on appelle aujourd'hui l'esthétique postmoderne.» (Girard, R., 2002, p.134)

La prose romanesque est-elle encore possible si l'homme a perdu la durée du temps, si l'amour n'est plus ni joie, ni douleur, si le doute est substitué par le confort des certitudes stéréotypées, si la raison a supprimé les mystères de la vie, si la mort peut être calculée ? Quelles sont les histoires que nous pouvons encore nous raconter ? *Roman* en espagnol a pour équivalent *novela,* en anglais *novel,* donc, le roman se nourrit de thèmes *nouveaux*, toujours nouveaux. Or, les thèmes nouveaux sont en déficit depuis longtemps. En 1925 déjà José Ortega y Gasset écrit dans *Réflexion sur le roman* qu'il est pratiquement impossible de trouver de nouveaux thèmes et que c'est la première difficulté, de nature objective et non pas subjective, qui conditionne la construction d'un bon roman.

Pourtant, le roman comme récit d'histoire ayant (eu) lieu dans un espace temporel différent de celui du narrataire, est loin d'être en extinction ! Les hommes se racontent des événements, ils écrivent des histoires, transmettent des mémoires. Considéré par rapport à l'espèce humaine, selon Jean Molino,

> « le récit joue un rôle essentiel dans l'expérience humaine individuelle ou collective, et constitue un universel anthropologique. » (Molino, J., 2003, p.44)

Aristote n'écrit-il pas dans sa *Poétique* que « l'action de représenter est naturelle à l'homme dès l'enfance […] » (Aristote, *Poétique*, 48b 5). Dans le même ordre d'idées, Bergson pose la fonction fabulatrice comme « une faculté bien définie de l'esprit, celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire » (cité par Molino, J., 2002, p.47).

Suivant les anthropologues et les psychologues, la racine de notre identité se trouve dans ce que nous racontons. Le récit donne un sens aux événements que nous racontons, la narration est un fondement de la mémoire.

Cependant, l'époque moderne vit des mutations profondes : l'identité est en crise, le sens des événements nous échappe, les valeurs morales fondamentales sont mises en doute, la mémoire est vue comme un danger, l'oubli est impossible. Le monde dans lequel nous vivons est-il représentable ?

La pratique littéraire fournit une réponse affirmative. Mais la manière d'imiter est autre. Le roman adopte des formes nouvelles. Le récit romanesque cherche à échapper aux règles classiques de vraisemblance et d'agencement d'une histoire. Selon René Girard

> « la mimésis nous revient sur un mode parodique et ironique qui est loin, bien loin de l'imitation patiente, pieuse et étroite d'esprit du passé. » (Gérard, R., 2002, p.134)

Le roman se cherche, change et reflète ce changement par l'articulation libre, peu canonique, d'un récit qui raconte ces doutes, tout comme le langage qui s'anéantit et fait signifier cet anéantissement.

Comment les romanciers écrivent-ils après Flaubert, Proust, Kafka, Joyce et Faulkner ? Et après les années 50 du siècle dernier ? Les Nouveaux Romanciers fournissent la première réponse : Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, les derniers des modernes ou les premiers postmodernes, sont des romanciers qui écrivent des romans et qui réfléchissent sur le roman, qui créent le roman comme recherche, qui détruisent les structures traditionnelles du récit. Les relations entre réalité et fiction deviennent ambiguës : d'une part, le narrateur construit l'effet de réel propre à la fiction, d'autre part, en s'introduisant explicitement dans le texte, il détruit cet effet et pose une distance entre réalité et fiction.

Généralement parlant, depuis surtout la deuxième moitié du XX siècle, le récit est vu comme un produit du langage dont le narrateur est le seul responsable. La réalité objective du monde suscite le doute et ne représente plus une référence obligatoire pour le récit qui devient ainsi une construction libre, autonome par rapport à un référent extérieur. Le récit suit donc une logique d'autoréférentialité, il raconte sa propre construction.

Le narrateur apparaît explicitement pour rendre compte de son écriture, pour expliquer les mécanismes de l'agencement de son texte, pour mettre en question les règles du récit. Le récit surveille son articulation. Récit et métarécit vont ensemble. Suivant Alain Robbe-Grillet,

> ses romans avaient semblé « désamorcés à certains lecteurs […] parce que le mouvement de l'écriture y est plus importants que celui des passions et des crimes.» (Alain Robbe-Grillet, 1963, p.32).

Le « comment écrire» l'emporte sur le « quoi écrire ».

L'histoire perd ainsi son poids. Ce n'est plus l'enchaînement logique des faits qui compte, ni leur ordre chronologique. « Le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il

est, tout simplement » dit Robbe-Grillet dans l'ouvrage déjà cité (p.18). C'est donc la présence immédiate des choses et des événements qui fournit la matière romanesque, la signification des choses et des événements ne féconde plus la création romanesque. Ce changement dans la poétique du roman est une conséquence de « la destitution du vieux mythe de la profondeur » (Robbe-Grillet). L'essence du monde, si elle est intelligible, ne stimule plus l'écriture. Que raconter alors ? L'action dramatique est perçue comme superficielle. Une question encore plus troublante saisit les esprits : La réalité a-t-elle un sens ? Gagné par ce doute, le roman construit ses propres significations. Ainsi, si rien ne précède l'œuvre, s'il n'y a pas un monde de référence extérieur au livre, s'il n'y a pas de signification posée d'avance, le roman doit inventer un nouveau code. Nathalie Sarraute exprime ainsi ce rapport entre la réalité et la forme du roman :

> « La vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène […], a abandonné ses formes autrefois si pleines de promesses, et s'est transportée ailleurs. Dans son mouvement incessant […] elle a brisé les cadres du vieux roman et rejeté, les uns après les autres, les vieux accessoires inutiles.» (Sarraute, N., 1996, p.1580)

Le personnage n'est plus le résultat d'une vision omnisciente de la part du narrateur, son identité est contradictoire, décentrée, éclatée. Le personnage n'est donc plus le centre d'organisation de la narration. Il paraît « en trop » (M. Blanchot) dans le récit. Souvent le personnage est sans nom, c'est une « gêne» (Sarraute) pour le romancier, il est sans famille, sans visage, sans langage défini. Le personnage de Balzac correspond à une époque où l'individu est le centre et le moteur de l'histoire. Le personnage de Beckett est le signe d'une époque où la personne est accablée par sa conscience contradictoire et par le sentiment de son impuissance, voire de sa nullité. C'est pourquoi Nathalie Sarraute ne voit dans le personnage moderne

> « que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre facilement repérable : aspect physique, gestes, actions […] » (Sarraute, N., 1996, p.1585)

Le récit de cette conscience déchirée est souvent à la 1ère personne : l'auteur se fait narrateur et personnage. Ainsi le « je» qui mène la narration est-il libre d'explorer les profondeurs cachées de sa conscience ? Et il le fait « en toute honnêteté » nous dit Sarraute.

Du coup, les situations et les événements représentés perdent leur cohérence. L'action dramatique, fragmentée, inachevée, sans mobiles apparents, devient sans importance. L'intrigue s'efface en conflits schématiques. Le temps s'allonge, perd ses limites et ne sert plus de repère aux actes.

Le rapport entre le lecteur et l'auteur change. Selon Robbe-Grillet, l'auteur a besoin du lecteur pour participer à la création de l'œuvre. Pour Nathalie Sarraute

> « le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repères commodes […]. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion, ou de vraisemblance […].» (Sarraute, N., 1996. p.1586)

Le lecteur doit trouver un sens au récit et donner une identité aux personnages sans plus compter sur les vieux repères comme personnage-type, intrigue, histoire vraisemblable et logiquement cohérente, etc. Il est tenu donc de partager le soupçon et l'inquiétude de l'auteur par rapport aux anciennes techniques romanesques et au monde extérieur devenu incompréhensible. Il n'est plus permis au lecteur de jouer le rôle de récepteur passif d'un sens achevé et d'un monde construit définitivement et représenté par des formes familières et rassurantes. Le lecteur participe avec l'auteur à la poussée créative du livre et du

monde. Il partage également le sentiment d'impossibilité qui pèse sur la représentation littéraire.

Voilà comment Jean Molino résume les caractéristiques du récit postmoderne :

> « Le récit est de nature combinatoire ; il n'existe qu'en et par lui-même, sans rapport direct avec un auteur ou avec le réel ; il devient métafiction, c'est-à-dire qu'il intègre la présence du narrateur-romancier et met en scène les rapports de la réalité et de la fiction ; il prend enfin un aspect ludique, renouant ainsi avec les antiromans de la tradition.» (Molino, J., 2003, p.335).

IV.2. Le discours de Duras sur le récit

Sans vouloir rattacher l'œuvre de Duras à l'esthétique du Nouveau roman (cette question est débattue par la critique, sans être vraiment tranchée)[8], il ne faudrait pas perdre de vue qu'elle était contemporaine du renouvellement des techniques romanesques. Sur ce point l'auteur fournit de précieuses réflexions qui nous aident à juger de la spécificité de sa position par rapport à « l'ère du soupçon » que le roman traversait à cette époque.

Dans *La mort du jeune aviateur anglais* Duras distingue le récit de l'écriture, c'est-à-dire, la représentation d'un événement, d'une part, et le processus de la mise en écrit de cet événement, d'autre part : « Il y a souvent des récits et très peu souvent de l'écriture » (*E*, p.96) dit-elle. Ainsi, le *récit*, ensemble de séquences syntaxiques formant des périodes narratives qui représenteraient l'évènement de la mort du jeune anglais, donnerait lieu à un texte banal. Duras valorise par contre *l'écriture* que nous voudrions interpréter comme processus de

[8] Voir à ce sujet l'article de Christiane Blot-Labarrère *Marguerite Duras et le "Nouveau roman"*, in L'Icosathèque 16 (1999), pp.127-153.

mise en récit de cet événement à partir d'un choix de formes d'expression. Le récit en lui-même en tant que forme d'organisation d'un vécu autour d'un personnage dans un espace et pendant un temps, a peu de valeur. La pensée de Duras rejoint la conception moderne du récit romanesque selon laquelle la fixation du personnage dans une identité est rejetée. « On est très loin de l'identité » dit-elle dans *Ecrire* (p.78). De même, la description d'un lieu concret ainsi que l'indication d'une suite chronologique perdent leur importance. Ce qui importe, c'est d'écrire *au-delà* de la forêt et de « cette tombe » pour laisser surgir la *banalité grandiose* de la forêt, la force brutale de la tombe et faire percevoir l'atrocité de la mort à partir de l'innocence du jeune anglais, de l'enfant, de tout enfant. L'essentiel, c'est de ne pas écrire un récit, mais de raconter l'impossible écriture de ce récit afin d'inscrire l'effet de l'événement et de ne pas représenter cet événement. Ecrire donc sans figer le récit dans un ordre préétabli, témoigner du malaise du langage à élaborer une explication, à donner un sens à la mort, à la vie humaine. « Ce livre n'est pas un livre » dit Duras,

> « mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner » (E, p.90)

Dans le même texte sur la mort du jeune aviateur anglais, Duras mentionne un autre trait caractéristique du récit moderne : raconter d'un point de vue extérieur, enregistrer le monde. Voilà comment elle exprime cette technique:

> « C'est un fait brutal, isolé, sans aucun écho. Les faits suffiraient. On raconterait les faits. » (E, p.81)

Un peu plus loin elle revient sur cette idée :

> « Ecrire par le dehors peut-être, […] décrire les choses […] Ne pas en inventer d'autres. N'inventer rien, aucun détail […] Ne pas accompagner la mort. Qu'on la laisse, à la fin, qu'on regarde pas de ce côté-là, pour une fois. » (E, p.84)

Duras est consciente que ce n'est pas un récit. Pour raconter la mort d'un enfant de vingt ans il faut donner un sens à cette mort. Or, cela est impossible. Il faut donc laisser « hurler » les choses extérieures et faire entrer dans le récit la présence « de la forêt, des pauvres gens, des rivières folles, des arbres morts, des chats carnassiers comme les chiens… » Les choses du monde sont à *prendre* et non pas à *com-prendre*. Duras ne répète-t-elle pas souvent qu'il n'y a rien à comprendre ? Donc rien ne peut être expliqué. Les choses sont là, il faut les capter dans leur présence directe, il n'y a pas de signification préalable. Cette présence immédiate détruit le sens déjà discrédité pour en construire un sens nouveau possible, mais absent. Cependant, cette absence ne dérange pas moins.

Dans *La vie matérielle* Duras effleure la question de la fonction de l'auteur par rapport au texte. Nous comprenons que cette fonction est multiple et contradictoire. Souvent l'auteur-narrateur est omniscient, car c'est lui qui crée le personnage ou le décor. Mais son savoir est unique et intransmissible par le langage:

> « Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre. […] je suis la seule aussi à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrais vous le décrire. » (VM, p.40)

Dans d'autres moments, l'auteur ignore lui-même les réactions du personnage : il est en régime intradiégétique. Duras rend compte de cette position de l'auteur quand elle parle du personnage de Lol V. Stein :

> « Il y a aussi des choses qui restent ignorées de l'auteur lui-même. Il en est ainsi pour moi de certains gestes, de certaines audaces de Lol V. Stein pendant la soirée qu'elle donne […] L'attitude de Lol V. Stein […] pendant ce dîner […] je ne sais pas la traduire, dire le sens qu'elle a parce que je suis *avec* Lol V. Stein et qu'elle, elle ne sait pas tout à fait ce qu'elle fait. […] (VM, p.40)

Ailleurs Duras réfléchit sur le rapport fondamental entre la fiction et la réalité. D'abord elle soutient qu'elle connaît ses personnages, mais pas leur histoire, tout comme elle ne « connaîtrait pas» sa propre histoire, et elle finit par déclarer qu'elle « n'a pas d'histoire ». Nous voudrions voir dans cette réflexion une valorisation de la figure du personnage en lui-même, non pas dans sa fonction de centre d'une histoire vécue/racontée qui l'aurait déterminé et figé. Le personnage est vu dans sa complexité immédiate, telle qu'elle se manifeste à chaque instant. Dans le même texte, intitulé *Le livre*, Duras explique :

> « Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie […].» (VM, p.99)

L'histoire donc, réelle ou fictionnelle, ne peut pas s'organiser autour d'un caractère-type en une suite logique d'événements qui évoluent dans l'espace et le temps. Ce que Duras raconte, surtout dans les livres *intangibles*, comme *L'Amour*, *Les yeux bleus…*, *La maladie de la mort*, ce n'est pas l'histoire d'un amour, c'est un amour « qui n'est *pas* du tout *organisé* », « plus fort que ces gens », qui « ne *font rien* », qui « attendent dans le *noir* » (Nous soulignons). « Un amour » dit Duras qui « reste en deçà de tout ce qu'on pourrait en dire » (VM, p.98), qui ne peut pas être vécu, et à la place duquel les personnages vivent « une autre histoire comme s'ils étaient d'autres gens ». Pas d'agencement donc, pas d'action, l'histoire est en deçà de la parole, les personnages sont ambigus. Ces caractéristiques correspondent aux livres indiqués plus haut, mais la plupart des textes romanesques après *Modérato cantabile* témoignent de la même impossibilité de raconter une histoire, la vraie, la seule, celle du désir, « d'un amour absurde sans sujets » et dont le récit passe par une autre histoire qui adopte la logique du réel, les limites du temps et les catégories traditionnelles, comme le personnage et l'intrigue. Pour Duras en effet,

> « 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. » (VM, p.35)

Une histoire manquée, en blanc, sert de motif au récit et encadre les actes des personnages qui n'ont de sens que dans le contexte de cette histoire.

Le récit traditionnel d'une histoire est une séquence d'événements. Il est intéressant donc de savoir ce qui est un événement pour Duras. Dans *La vie matérielle* elle réfléchit sur ce point aussi :

> « Ce qui se passait chaque jour n'était pas ce qui arrivait chaque jour. Il arrivait que ce qui ne se passait pas, était ce qui était le plus important de la journée. Quand il n'arrivait rien c'était ce qu'il donnait le plus à penser. » (VM, p.102)

C'est donc ce qui n'a pas eu lieu, l'*événement en absence,* qui engage la pensée et l'écriture. Dans *Le coupeur d'eau* cette idée d'un événement-lacune (trou, blanc) est concrétisée et nous comprenons que le récit d'événements tout comme le récit de paroles en est affecté.

> « Les journalistes *ne sachant pas* ce qu'elle avait dit à la patronne du café n'ont pas signalé cet événement. J'entends par « *événement* » cet instant-là, quand cette femme est partie de chez elle avec ses deux enfants, /…/ dans un *but qu'on ignore, de faire quelque chose* ou de *dire quelque chose* qu'elle avait à faire ou à dire avant de mourir. » (VM, p.117) (Nous soulignons.)

Ce *blanc* entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où la femme retourne du café, Duras l'appelle « le silence de l'histoire ». Le récit *prend* à partir de ce silence. « C'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire » dit-elle.

Au mot-trou, présent dans le cri, les pleurs et les soupirs, correspond l'évènement-trou, l'évènement-silence sur le plan de l'histoire, ce *rien* qui (n') arrive et qui fait penser. Une des modalités de cet évènement en absence, c'est la *mémoire de l'oubli* que le récit pose à l'horizon de l'histoire et en bloque la progression. Ainsi le récit se noue et progresse par retrait à partir de la mémoire, sans jamais abandonner le silence de l'oubli *de l'objet.* Un sens, profond, total, s'accumule dans ce silence. Le lecteur y est entraîné, il subit l'effet de cet oubli, oubli de paroles, de temps, d'espace, de visages… Il ne lui est réservé que la tension du sens d'un dire, d'un faire, d'un être.

Pour les nouveaux romanciers, selon Sarraute, « l'essentiel est, en se délivrant d'un formalisme encombrant, de parvenir à saisir une réalité » (Sarraute, N., 1996, p.1588, note 2 à la page 2079). Cette réalité pour elle, ce sont « les mouvements psychologiques à l'état naissant », la sous-conversation, les tropismes. Pour Robbe-Grillet, c'est « l'appréhension de l'objet ».

Et pour Duras ? L'essentiel serait de dire le vide ouvert par la terre natale inatteignable, par la langue perdue du passé, par la mère absente, le petit frère mort, par l'identité en blessure, l'ombre interne, le gouffre existentiel, par la peur, la folie…Dans la fiction littéraire, l'écriture pose le vide sur un plan philosophique : le vide immémorial, comme originaire, le gouffre existentiel. En fait, ce vide est innommable et il doit rester innommé. C'est ainsi seulement qu'il appelle et inaugure l'écriture qui mobilise le silence par l'événement en absence et l'histoire inénarrable.

Mais quel est ce récit qui construit le vide, c'est-à-dire « le trajet du regard au regard, de la main à la main, de la parole à la parole » (Jabès, E., 1976, p. 339) ? C'est le récit où « l'écart » est plus important que « l'écrit », « la respiration plus que les bronches », « le rythme, plus que la rame », selon les belles formules d'Edmond Jabès. C'est le récit de Duras qui pénètre et raconte le vide par le

silence entre langage et cris, entre paroles et regard, entre évènement et non-évènement, entre histoire et absence d'histoire. Récit et silence du récit deviennent complices pour traverser le vide en nous et le faire résonner. Si Sarraute essaye d'arracher au silence de l'inconscient les bruissements imperceptibles de notre être en se servant d'approximations successives d'un signifié fugace, l'écriture romanesque de Duras préserve *l'absence centrale* (Duras) et nous y introduit par le silence pour nous guider vers la totalité perdue d'un sens latent. Celui notamment de l'espace vide au fond de l'homme, mais prêt à être fécondé par le lien entre l'être et l'univers, entre les hommes et les choses, l'individu et la société, entre l'intérieur et l'extérieur. Pour ouvrir cet espace et faire signifier l'*absence centrale*, l'écriture romanesque a recours au silence par les mots et à l'abolissement du code narratif, introduisant ainsi le doute et l'hésitation dans l'histoire racontée et dans la représentation du monde.

IV.2.1. Le récit chez Duras

Aussi, le récit durassien fuit-il les règles préétablies d'agencement, la logique narrative traditionnelle et le déroulement linéaire de l'histoire. L'auteur réussit ainsi à délivrer le récit d'un mode de représentation peu convaincante et de la grille d'une structure conventionnelle, imposée par une organisation déjà caduque du monde et de l'homme. Pour communiquer le désordre et la liberté de la pensée, la tension du vide, l'élan du langage à désigner l'intuition d'une histoire *autre*, d'un monde senti différemment, la narration adopte une structure déliée, fragmentaire qui permet de juxtaposer divers types et formes de récits et à suggérer un sens investi dans le silence des interstices.

Nous allons essayer de dégager les écarts dans l'organisation du récit chez Duras qui le situent en dehors des modèles du langage et de la logique classique,

laissant pressentir la possibilité d'une histoire par sa différence, dont le signe serait le silence éloquent.

Dans la perspective de notre recherche, le récit sera considéré comme le résultat matériel du processus de narration. Il sera vu en tant que type de texte, le texte narratif, qui a sa propre organisation, donc des éléments constitutifs, et son propre sens, donc une visée sémantique. Plus concrètement, nous prenons le récit dans le premier sens que Jean Molino indique, notamment :

> « (l')ensemble des mots (des images ou des gestes) qui représentent une série d'évènements, réels ou imaginaires. » (Molino, J., 2003, p.21).

La trame narrative (intrigue, fable, *muthos*) dans les textes romanesques de Duras subit l'épreuve de la déconstruction, mise au service d'un programme narratif sans cesse modifié, abandonné et rétabli qui suppose une lecture problématique, indécise.

Tout d'abord, rappelons le déroulement narratif classique dont les positions sont désignées par Propp et, plus tard, complexifiées par Greimas, ainsi que par d'autres théoriciens de la littérature :

Prologue→ nœud→ collision→ crise→ / conflit→ conciliation→ rebondissement→ épilogue

Nous allons nous arrêter sur les bornes du texte narratif, donc sur le point initial et le point final qui en marquent les limites, pour essayer de mesurer l'écart des textes modernes par rapport à la pratique romanesque conventionnelle. Le commencement et la fin d'une histoire étant en règle générale les plus marqués par une structure prédéfinie, les changements qu'ils subissent sont les plus visibles. Par ailleurs, le texte d'ouverture et celui de clôture représentent des

moments constants dans le processus naturel du déploiement de l'action et, de ce fait, sont difficiles à omettre.

IV.2.2. Le prologue et l'épilogue

Le prologue et l'épilogue dans les romans de Duras sont difficiles à délimiter, tellement les règles de leur organisation canonique sont détournées. Mais ces deux types d'énoncé sont bien présents et leur trame paraît plus complexe, ainsi que leur fonction. Par l'analyse du prologue et de l'épilogue nous voudrions montrer à quel point l'écriture durassienne se conforme aux normes classiques de la narration pour s'en éloigner en même temps et en suggérer de nouvelles formes.

Nous allons dégager les traits les plus caractéristiques qui marquent le texte d'ouverture et le texte de clôture des romans écrits après *Moderato cantabile*. Ainsi que pour les niveaux d'analyse précédents, nous allons distinguer entre les ouvrages, comme *Le ravissement, Le vice-consul, L'amante anglaise…*qui ont une structure romanesque apparente et les autres ouvrages, tels que *L'amour, Le Navire Night, La maladie de la mort, Les yeux bleus*… qu'il est difficile d'appeler romans.

Dans *Modérato,* la leçon de piano, qui ouvre le roman, peut être considérée comme une situation initiale. L'épisode se termine par le meurtre dans le café, représentant en quelque sorte le nœud de l'histoire, c'est-à-dire la rupture de l'équilibre initial : leçons de piano régulières, réticences de l'enfant, complicité entre la mère et l'enfant, vie bourgeoise tranquille. Cette situation suggère subtilement le statut des personnages, leur appartenance à la haute bourgeoisie, leur mode de vie habituel. Aucune marque explicite du début de l'histoire.

Le roman s'achève par la rencontre de Chauvain et Anne dans le même café où le crime passionnel avait eu lieu. Le rituel de cette rencontre est pareil à celui de toutes les autres. Cependant, certaines répliques d'Anne indiquent explicitement à plusieurs reprises que c'est leur dernière rencontre : « à partir de cette semaine, d'autres que moi mèneront mon enfant à sa leçon de piano », « une dernière fois, dites-moi », « avec une sollicitude dernière ». La fin est suggérée également par les dernières répliques qu'Anne et Chauvain échangent :

> « - Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvain.
> - C'est fait, dit Anne Desbaresdes. » (MC, p.123)

L'histoire se termine donc par la mort fantasmée d'Anne, d'une partie de son être. Ce serait le dénouement de l'histoire. Les deux dernières phrases marquent l'épilogue même du roman : la vie continue toujours « égale à elle-même» dans l'indifférence du malheur personnel, du manque mortel qui ravage la personne dans une société cloisonnée.

Le récit des évènements dans *Dix heures et demie du soir en été* commence directement par le crime passionnel qui va servir de nœud à l'histoire racontée. Le nom du meurtrier et les noms des deux victimes sont mentionnés lors d'un échange direct de répliques dans le café du village entre un client et Maria, un des personnages du roman.

La fin du livre relate la séparation possible entre Maria et son mari, Pierre, qui cependant n'accepte pas la fin de leur histoire d'amour. Le prologue même revient sur les personnages, Maria, Claire et Pierre, en train d'assister à un spectacle de danse et de musique. Le récit de ce spectacle en régime hétérodiégétique suggère un jugement sur *l'ivresse amoureuse* qui pourrait être

pris pour une conclusion de l'auteur-narrateur. La dernière phrase clôt le texte et ouvre le récit qui continue dans le mutisme du regard.

Le ravissement de Lol V. Stein commence par une espèce de préface en forme de notes (métarécit) qui auraient pour fonction de provoquer une tension chez le lecteur et de le préparer à participer à l'invention de l'histoire en même temps que l'auteur. La modalité qui organise le texte de cette préface est l'incertitude, voire même le non-savoir par rapport à l'histoire de Lol : « je n'ai rien entendu… », « Tatiana ne croit pas au rôle… », « je ne crois plus à rien… », « je ne suis convaincu de rien… ». La vérité du témoignage de Tatiana est également niée. La préface se termine par le projet d'écriture de l'auteur : « ce que j'invente sur la nuit… », « à partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein ». Les pages qui suivent racontent en effet la nuit du bal au casino de T. Beach. L'histoire de Lol qui constitue le roman commence après cet épisode. Donc, après la préface-projet d'écriture, à la place de la situation initiale-équilibre, le lecteur est confronté au nœud, le bal, qui va orienter et déterminer toute l'histoire.

Le roman se termine par l'épisode du retour à T. Beach où le bal fatal avait eu lieu. Le cercle est fermé, rien ne peut changer dans la vie de Lol après la nuit du bal. Le narrateur dans cet épisode de clôture est Jacques Hold, qui est aussi le personnage. Il y a un seul passage où le narrateur est ambigu ainsi que le sens de sa réflexion: est-ce Jacques Hold qui réfléchit sur la fin de son histoire avec Lol ou est-ce le narrateur – auteur en régime autodiégétique qui réfléchit sur la fin de l'histoire de Lol qu'il écrit ? L'ambigüité n'est pas gratuite : les réflexions de Jacques Hold sur la fin de son histoire sont en effet les réflexions déléguées de Duras sur la fin du roman, « que personne encore n'a inventée », « une fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein » (LVS, p.184). Le fragment de trois phrases qui constituent l'épilogue du roman confirme *la fin sans fin* de la maladie de Lol :

« Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l'Hôtel des Bois.
Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage. » (LVS, p.191)

Le vice-consul n'a pas de prologue. Le lecteur est entraîné dans l'histoire de la mendiante qui double celle du vice-consul. Il n'est pas sans intérêt de se demander si cette histoire ne sert pas de situation initiale dont l'équilibre serait rompu par les actes du vice-consul, des blancs en général. Un prologue tout à fait original ! La fin thématique, c'est l'attente de la nouvelle affectation du vice-consul, donc l'histoire n'a pas d'aboutissement. Un dialogue entre le Directeur du cercle et le vice – consul termine le roman. Aucune indication de fin, sauf le mot « rien » :

« - Rien d'autre, vous n'avez rien d'autre à me dire, monsieur ?
- Rien, non, directeur. » (VC, p.212)

Mais ce rien est prégnant, « exerce une pression », il dérange l'esprit, il pèse sur la pensée, il fascine par son absolu et continue à hanter l'imagination après la fin réelle du texte.

L'Amante anglaise est composé par trois entretiens journalistiques qui introduisent le lecteur dans l'histoire d'un meurtre et posent cette histoire comme un fait divers, donc réel. Le premier entretien, celui avec le patron du café, pourrait être considéré comme un prologue. La deuxième phrase de cet entretien indique le commencement d'un livre sur le crime de Viorne. Le lecteur est mentionné aussi, sa lecture est même orientée : la différence entre ce que le patron sait et ce qu'il dit (dirait). Ce type de prologue mêle réalité et fiction, discours (les questions du supposé journaliste/auteur et les réponses de l'interlocuteur) et récit, celui du patron. Après ce premier entretien, l'auteur

entre dans l'histoire du meurtre en continuant à se servir de la structure d'entretien/enquête journalistique.

Le texte s'achève par les paroles de Claire Lanne adressées à l'auteur/journaliste et séparées par un blanc du reste: « Moi, à votre place, j'écouterais. Ecoutez-moi !» Cette injonction indique une fin ouverte : l'histoire ne fait que commencer. Par ailleurs, qui est-ce qui est visé : est-ce le journaliste/personnage, *vous*, qui doit écouter l'histoire, ou est-ce le lecteur, *vous*, qui doit lire/écouter l'histoire du crime ? L'équivoque permet plusieurs interprétations sans en imposer une.

L'après-midi de Monsieur Andesmas commence par le récit de la marche du chien dans la forêt. Cet épisode a pour fonction d'*amener* le lecteur jusqu'à la maison de M. Andesmas, le personnage principal. Le récit raconte une attente : M. Andesmas attend sa petite fille et Michel Arc. La tension de cette attente est interrompue uniquement par l'arrivée de la fille de Michel Arc et, plus tard, par l'arrivée de la femme de Michel Arc. L'histoire se termine à la fin de l'après midi par des bruits qui annoncent l'arrivée probable des gens attendus. C'est la fin du livre, mais pas la fin de l'attente.

La première phrase dans *Emily L.* contient une indication claire du début, *commence*, de quelque chose, *ça*, totalement indéterminé. Le vocable, *peur*, culmine la tension. Le lecteur est engagé, la compréhension reste problématique. Le paragraphe suivant contient un récit autofictionnel au passé, mené à la première personne de pluriel « nous » (et son correspondant familier « on ») qui englobe « je » et « tu », personnages, narrateur et narrataire, et sert à introduire le lieu de l'épisode sur l'apparition des coréens. Le phantasme des coréens continue le récit autofictionnel au présent et à la première personne : « Je vous regarde.[…] Je regarde de nouveau » (EL, p.11). Le *je* de l'auteur, Duras, a pour interlocuteur le *vous,* le compagnon. Ce dernier mentionne explicitement le

projet d'un livre futur : « C'est un endroit qui vous plaît, ici, un jour ce sera dans un livre, la place, la chaleur, le fleuve » (EL, p. 10). Incertitude, énigme et tension marquent le début du livre qui pose une première histoire en régime autodiégétique (autofiction). Par ailleurs, métarécit (« un jour ce sera dans un livre ») et autofiction (« *moi*, la femme de ce récit, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi-là, avec *vous*, cet homme qui me regarde ») vont ensemble. Il serait plus exact de distinguer deux histoires qui s'emboîtent (s'ajustent): une première, qui ouvre le livre, dont le récit autofictionnel a pour équilibre initial les habitudes des protagonistes (« comme souvent », « à l'heure habituelle ») et une deuxième (celle du Captain et d'Emily) qui suit, racontée en régime hétérodiégétique, dont le lieu (le même que pour la première histoire), le café de la Marine avec son ambiance habituelle, sert de situation initiale.

Le roman se termine par le même emboîtement des deux histoires. Thématiquement, l'histoire d'Emily s'achève sur l'amour du jeune gardien, un amour sans devenir, fragile, mais plus fort que la mort : son amour pour Emily qu'il ne retrouve jamais. Le récit autofictionnel a pour fin les considérations du narrateur/auteur, le « je », sur l'écriture.

Dans *L'amant,* le prologue est constitué par un récit autofictionnel fragmenté où il s'agit du changement brusque que le visage de la narratrice-auteur-Duras avait subi à dix-huit ans. Le récit proprement dit se noue à partir de l'évocation de l'image, celle qui n'a jamais existé, restée pour toujours dans le silence, mais la seule qui (*me*) plaise et qui (*m'*) enchante : l'image de l'enfant sur le bac lors de la traversée du Mékong. C'est donc un manque qui déclenche l'écriture de l'histoire. Mais pas un manque quelconque : par son inexistence, l'image représente un absolu. Le récit de l'histoire passe par une absence, tout ce qui est raconté suggère que la vraie histoire n'est pas racontable. Le prologue termine par les paroles en discours direct de l'auteur qui engage le lecteur et en fait son interlocuteur : « que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. » (At, p.8) Les

mêmes paroles sont répétées à la page 12 : « Quinze ans et demi. » Cette répétition du moment initial du récit, insistant sur l'âge du personnage, prépare l'attente d'une histoire possible autant qu'impossible.

Deux fragments annoncent l'achèvement thématique de l'histoire : le départ de l'enfant, page 106, et le mariage du Chinois, page 109. Le départ sur le paquebot répète à l'envers la situation initiale, l'arrivée de l'enfant sur le bac : « Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac » (At, p.106). Le déroulement de l'histoire est circulaire, sans issu, l'histoire se termine au point où elle avait commencé. Le temps paraît anéanti. Le récit du mariage du Chinois, adoptant le régime (extra et) hétérodiégétique, est organisé par le mode de l'incertitude, de l'hypothèse : « Elle ne sait pas…», « Il a dû être longtemps… », « Elle a dû rester longtemps… », « Peut-être connaissait-elle l'existence de la jeune fille blanche… », « Elle, la jeune fille blanche, elle n'avait jamais rien su de ces évènements-là ». Le dernier fragment introduit le récit autofictionnel dans le temps réel de l'auteur – narrateur et pose la fin de l'histoire d'amour qui rejoint l'éternité dans la mort.

La pluie d'été commence par le récit de l'habitude des parents de lire des livres trouvés dans les trains des banlieues et dans les poubelles. A ce récit à la troisième personne se mêlent les paroles en discours indirect de la mère et du père. Leurs paroles contiennent des réflexions sur la vie et sur les enfants qui sont les seuls à représenter une énigme. Ce récit initial est typographiquement séparé par un espace blanc du récit qui suit, portant sur la condition de la famille. L'équilibre de cette situation initiale est interrompu par l'histoire du livre brûlé au milieu, trouvé par Ernesto.

Le roman s'achève par deux fragments (textes) de clôture où le récit suit deux modes différents. Le premier fragment (texte) contient un récit en régime hétérodiégétique (à la 3-me personne) et revient au titre du roman, *La pluie*

d'été : « Ça avait été pendant cette nuit-là […] que tomba sur Vitry la première *pluie d'été* » (PE, p.146). La fin thématique de l'histoire des enfants est marquée explicitement par le récit de paroles d'Ernesto: « Plus rien il regretta » (PE, p.146). Le chant de la mère suggère une fin ouverte. Le deuxième fragment (texte) représente une sorte de conclusion à un évènement réel qui se serait produit. Ce n'est plus une narration (un récit), c'est un discours journalistique qui fait le point sur le sort de quelques personnes (personnages du récit romanesque déjà achevé), acteurs d'une histoire réelle (histoire fictionnalisée dans le récit romanesque) : Ernesto, Jeanne, le père, la mère, l'instituteur… Un prologue, écrit et signé par Duras, informe sur le rapport du film *Les enfants* et du livre *La pluie d'été* et met le point sur ce qui est inventé et sur ce qui est réel.

Dans les livres *intangibles* comme *L'Amour, Le Navire Night, La maladie de la mort, Les yeux bleus,* où le récit est « maltraité », le texte d'ouverture et celui de clôture sont encore plus difficiles à délimiter.

L'Amour commence par l'introduction des personnages : un homme (*qui regarde*), un autre homme (*qui marche*), une femme (*aux yeux fermés, assise*). Les personnages ne sont pas nommés, ils sont désignés par les pronoms personnels correspondants, par une « description identifiante» (J.Molino) : (l'homme) *qui regarde*, (l'homme) *qui marche* ou par un démonstratif, *cet* (homme). Le lieu est également indiqué : la mer, la plage, le bord de la mer. Le temps : une saison indéfinie, le temps, lent. Les paramètres d'une histoire sont donc signalés, mais l'économie verbale de leur présentation est excessive. Ils rappellent plutôt les points de repère d'une esquisse de tableau, où ce qui est vu cherche encore ses formes ou ses paroles.

Le texte se termine par l'incendie dans S.Thala, acte symbolisant la fin, la destruction... de l'amour, du passé, de la vie. Typographiquement séparé par un blanc du reste du texte, le dernier épisode sur la plage clôt le récit. Le récit se

présente en régime intradiégétique, le narrateur participe à la scène racontée dans l'indéterminé de la 3ème personne : « *on entend* ». L'épilogue est donné par les deux dernières phrases : « Ils se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure » (Ar, p.131). Il y a donc un évènement qui symbolise une fin (naturelle) de l'histoire racontée : le feu met fin, mais aussi purifie et suggère un début. Une indication typographique de la fin du livre est également présente, mais la tension du sens est préservée par le mutisme des personnages.

Le début de l'histoire *sans images,* l'histoire *d'images noires,* racontée dans *Le navire Night* est explicitement marqué : « Voici, elle commence. » (NN, p.1358) Le lieu et le temps sont également indiqués, le personnage masculin, « *il* », est présenté avant l'indication du début de l'histoire par trois traits essentiels qui à eux seuls laissent entrevoir la possibilité d'une histoire : « Il s'ennuie », « Il a vingt-cinq ans », « Seul». L'histoire se termine par l'annonce du mariage du personnage féminin et de sa mort imminente. Le livre s'achève par le récit différé sur le voyage en Grèce.

Dans *La maladie de la mort*, le premier paragraphe a la forme d'un récit de paroles, présenté en style indirect libre, dont les interlocuteurs sont: le narrateur, le *je* implicite, qui dit ou s'adresse (implicitement) à *vous*, le personnage principal dans le texte qui va suivre. Le discours concerne un interlocuteur absent, *elle, la, l',* qui est le deuxième personnage dans le livre. Le paragraphe suivant mêle le style direct et indirect. L'hétérogénéité de ce texte introductif en fait plutôt des notes préparatoires en vue d'une histoire à raconter. L'emploi du conditionnel présent (présent hypothétique) et du conditionnel passé accentue le caractère improbable de l'histoire qui va suivre.

Le départ du personnage féminin, *elle*, met fin à l'histoire racontée dans le livre. Mais le narrateur (le *je* implicite) annonce que le personnage masculin, désigné

par *vous (tu+non-je)*, comme s'il était l'interlocuteur du *je* du narrateur/auteur (dans une situation d'énonciation), raconte l'histoire après ce départ :

> « Elle ne reviendrait jamais.
> Le soir de son départ, dans un bar, vous racontez l'histoire. » (MM, p.54)

Ainsi la fin thématique de l'histoire sert à poser la possibilité d'un récit qui peut se faire sur trois modes différents et qui est assumé par le *vous,* adoptant le rôle de narrateur/auteur :

- « raconter comme s'il était possible de le faire », donc comme le récit de n'importe quel évènement passé. Mais, ce récit est impossible : « vous abandonnez» ;

- « (vous racontez l'histoire) en riant comme s'il était impossible qu'elle ait eu lieu » : donc, en n'y croyant pas. Le rire nie la possibilité de l'histoire ;

- « ou comme s'il était possible que vous l'ayez inventé » : donc, c'est impossible de l'inventer. Le rire affirme la réalité de l'histoire.

Le fragment qui propose ces trois modes de récit est une conclusion originale : l'incertitude de la compréhension, du savoir sur l'évènement, implique un récit fluctuant, un non-récit. Le seul possible.

L'épilogue répète le titre : *La maladie de la mort*. Le parcours narratif est clos. Le tout dernier fragment suggère la force du négatif : l'absence de l'amour, c'est l'amour. L'absence de récit, c'est le récit de cet amour. L'amour ne peut être vécu que dans son impossibilité. Pour en écrire l'histoire, il faut raconter l'indicible. Le récit se fait au bord du racontable où les paroles appellent le silence.

Le texte dans *Les yeux bleus, cheveux noirs* commence par les paroles de l'acteur : « Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire. » La description de cette soirée vient après, suivie de la désignation des personnages : un homme et une femme, « la femme de l'histoire ». Un projet d'histoire est donc annoncé. La narratrice prend le soin de décrire la femme de l'histoire, tandis que l'homme n'est pas décrit. L'équilibre de cette soirée d'une beauté exceptionnelle est rompu brusquement par un cri : « On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui. » Cet événement inattendu, déclenche l'histoire et en fait partie. Ce n'est qu'avant la fin du livre (p.112) que le lecteur comprend que l'histoire racontée par la narratrice est en fait lue par l'acteur et en même temps représentée sur scène sans paroles. Le livre représente donc le récit de la lecture d'une histoire par un acteur. Le cri, inattendu, incompréhensible, pose le début de l'histoire lue. Duras prend soin de tenir le lecteur en haleine dès le début, de brouiller les genres, d'élargir les limites du récit en y introduisant le jeu en silence des héros d'un récit dramaturgique.

La fin thématique est signalée par l'acteur qui annonce une *dernière* nuit, une *dernière* phrase, le *dernier* silence, les héros anéantis par le silence. Le livre se termine par les paroles de l'acteur sur le mur bleu et le bruit de la mer.

En guise de conclusion, nous dirons que l'histoire semble commencer directement, mais ce n'est qu'une illusion. Les personnages et les lieux sont en fait présentés, cependant l'économie des moyens expressifs est telle que cette présentation sert plutôt à inciter la curiosité et à confondre la perception. Si le projet d'écriture est annoncé explicitement (*Emily L*, *L'amante Anglaise, Le ravissement*…,) c'est plutôt pour déclarer une volonté d'écrire ou une possibilité. La situation initiale est réduite à la mention des personnages et du lieu. L'équilibre que cette situation doit traditionnellement véhiculer est à peine perçu, car le narrateur affiche son non-savoir par rapport à l'histoire. En outre, le

métarécit interrompt le récit pour jeter le doute sur la possibilité de raconter les faits. La narration s'annonce problématique.

Par ailleurs, récit et métarécit, discours et récit, homodiégèse et hétérodiégèse, autofiction et fiction se côtoient comme pour confondre les limites entre fiction et réalité, entre énonciation et énoncé, entre discours et récit. Le résultat de cette hétérogénéité est la liberté des formes du récit qui va suivre, l'indéterminé des évènements. Le dénouement s'annonce impossible, problématique ou surprenant, car le narrateur insiste à détruire sa position d'instance omnisciente dès le texte d'ouverture.

La situation finale pose une fin thématique le plus souvent marquée explicitement. La mort, le feu, l'amour retrouvé dans la mort, la maladie ou le mariage, le départ, autant d'évènements qui annoncent la fin de l'histoire racontée. Mais cette fin n'est pas l'accomplissement attendu des actes des personnages. L'épilogue déclare l'inaboutissement même de l'histoire et prolonge le texte par le silence du regard d'un personnage, la folie d'un autre, par l'attente irrésolue, la suspension du temps avant l'aurore, par le récit qui se met en question ou qui se nie pour se faire, par l'autofiction qui refuse l'écriture *sans pensée* et celle avec *seulement la pensée en tête* : *le rien d'autre à raconter* qui ne cesse de résonner. La mobilité immobile du récit. Aucune conclusion assertive, l'aboutissement est mis en échec par le métarécit, la fin ne correspond pas à l'attente d'accomplissement de l'histoire. La critique littéraire souligne le caractère non cathartique de l'épilogue. Les deux limites, récit d'ouverture et récit de clôture, ne démarquent rien.

Cependant, le récit prend, véhiculé (mais aussi véhiculant) par le non-savoir, le doute, l'hésitation, la négation prometteuse, l'impossibilité de saisir les histoires, ces histoires « faites d'états successifs…qui ne s'avouent jamais » (EL, p.56).

IV.2.3. La logique narrative

Situé ainsi entre un commencement tâtonnant et une fin qui met en doute la possibilité de raconter l'essentiel, le récit suit la logique du discontinu privilégiant les lacunes dans les évènements, les cris et les pleurs des personnages à la place de leurs paroles, les à-peu-près des situations. L'intelligible fuit ainsi la logique cartésienne du *consécutif, de l'enchaînement de raisons* et cherche à s'investir dans l'interruption, l'effacement, la verticalité, le pluridimensionnel, le non verbal – chant, musique, danse. Le récit se construit de silences sur le point de livrer leurs paroles. La cohérence ne relève plus d'une articulation horizontale du dit et du narré dont le texte écrit témoignerait visiblement. Elle tient des silences du non-dit dans les blancs et des profondeurs du non-narré dans les écarts. Le récit évolue plutôt dans la nostalgie d'une narration continue.

Nous ne pouvons donc pas situer dans une suite logique les positions traditionnellement établies d'un déroulement narratif classique : nœud, conflit, résolution, dénouement…Ces points de repère, marquant la narration d'un évènement, sont présents, mais ils ne sont pas organisés par les « *relations justificatives*» (K. Mantchev) de causalité, de finalité ou de conséquence. Il ne faut pas chercher donc l'unité thématique de l'histoire racontée dans ces trois types de relations justificatives. Elles ont un certain rôle déterminant au sein du fragment, mais, sur le plan d'ensemble de la narration, la relation privilégiée est celle d'hypothèse qui déstabilise les autres, les anéantit même : est-ce la trahison de M. Richardson lors du bal à S. Thala qui détruit Lol, ou sa «maladie» est-elle une conséquence de l'absence au fond d'elle ? Est-ce la misère inguérissable de l'Inde qui pousse le vice-consul à tirer des coups de revolver à Lahore ou une conséquence de sa vie passée et du désert dans son âme ? Quel est le mobile de la relation entre l'enfant et le Chinois, l'amour, l'argent, la haine… Les histoires gardent leurs secrets, leur ambiguïté.

Les relations chronologiques entre les faits, au niveau de l'histoire et au niveau du récit, ne sont pas clairement désignées non plus. Antécédence, concomitance et subséquence sont plutôt réduites à un état de non-temporalité psychique : Anne traverse le temps, Lol vit dans le champ de seigle comme dans le casino de T. Beach dix ans auparavant, M. Andesmas vit dans l'attente, Emily L. fait toujours le même voyage, les amants dans *La maladie de la mort* vivent la même nuit. Les indications chronologiques, explicitées par le récit, ne sont que des repères extérieurs, nécessaires à la narration pour donner l'illusion du déroulement d'une histoire: Anne et Chauvain se rencontrent plusieurs jours de suite, mais c'est toujours la même rencontre ; Lol revient à S.Thala 10 ans après son mariage, mais elle n'a pas changé pendant ce temps ; le mouvement du soleil marque le passage du temps dans *L'après-midi de M. Andesmas,* mais le vieux monsieur est toujours dans l'attente de Valéry. Le temps n'a pas d'emprise sur l'histoire, les personnages n'évoluent pas. Nœud et dénouement, crise et solution occupent le même point autour duquel le récit s'écrit en simulant un déroulement qui échappe pourtant au mouvement linéaire du temps. Le temps atmosphérique paraît avoir plus d'importance pour signifier l'écoulement, le changement: le vent, la pluie, la chaleur de l'été, l'orage… Les personnages semblent liés ainsi à l'univers, aux forces « planétaires », ils ne sont pas maîtres d'eux-mêmes.

La localisation spatiale n'est pas nettement marquée et joue un rôle spécifique par rapport au déroulement de l'histoire. La géographie fantaisiste de l'Indochine et des petites mers du Pacifique, l'île de Wight, Quillebeuf, la banlieue de Vitry, l'hôtel des Roches, T. Beach, S.Thala, les terres que la mendiante traverse et qui « cherche une direction pour se perdre» dans la misère des Indes, ne sont que des indications qui servent au récit à *se perdre* aussi. Ainsi, le récit a-t-il besoin d'une indication spatiale pour plonger l'histoire dans l'exotisme d'un nom, dans le silence d'un coucher de soleil, dans l'immobilité

de la chaleur moite des tropiques où rien ne se passe et tout peut se passer. Les lieux indiqués ont pour fonction de stimuler l'imagination plutôt que de situer l'évènement dans un espace physique déterminé. Par ailleurs, l'auteur place l'histoire dans des espaces très concrets sur lesquels la narration insiste pour simuler un récit réaliste. Ainsi, l'histoire se déroule dans un café, dans une chambre d'hôtel, sur la terrasse d'une villa, sur le balcon d'un hôtel, sur une plage, au bord de la mer.

L'histoire que les textes durassiens racontent évolue donc dans un continuum d'espace/temps, proposant au lecteur des repères improbables et des noms de lieux exotiques qui tissent une géographie poétique aux sonorités lointaines. Ces indications, que le récit s'efforce pour concrétiser, aident le lecteur à « se perdre » dans l'espace de son imagination et dans le temps de son vécu. En outre, les actions des personnages, n'obéissant pas à des contraintes d'ordre logique, évoluent dans un monde fantasmé où tout est possible et rien n'est réalisé.

IV.3. Les marques narratives du silence

L'emploi non déterminant des relations justificatives, chronologiques et spatiales sur le plan de la narration, investit les événements racontés et les actes des personnages d'un sens indécis, souvent contradictoire. Ils perdent ainsi leur valeur d'éléments constructifs d'une histoire cohérente. Le récit s'accroche à un évènement (le bal à S.Thala, les tirs du vice-consul à Lahore, le crime de Claire Lanne, le voyage du Captain et d'Emily L., l'apparition des Coréens, le bal au village qui retient la petite-fille de M. Andesmas, le crime passionnel qu'Anne Desbaresdes cherche à comprendre) et essaye de s'agencer et de progresser suivant un mouvement répétitif d'avancées et de reculs. Ce ne sont donc pas les

actes des personnages que le récit raconte, c'est plutôt leurs non-actes, leur passivité pleine de tension, prête à exploser à tout moment. Les personnages vivent dans l'impossibilité d'un événement absent, mais le seul important. Ils ne rencontrent pas la mort, n'ayant pas vécu, leur vie étant privée de cet événement important. Ainsi, le récit est-il ébranlé par un effort pour approcher le vide d'une histoire humaine ? C'est un vide saturé de silence que la narration élabore et laisse entendre.

Pour occuper « la place que l'action abandonne » (N. Sarraute, 1996, p. 1598), le récit d'événements se fait surtout récit de paroles. Le *faire* cède la place au *dire* qui représente les hésitations, les incertitudes, l'impossibilité de comprendre, d'écrire, d'agir, d'aimer,….de vivre et de mourir. Mais surtout l'élan du langage pour dire l'essentiel dans le silence par les mots et l'offrir à l'imagination tendue de l'inintelligible.

« J'ai oublié les mots pour vous le dire », écrit Emily L. dans sa lettre adressée au jeune gardien. Et elle continue :

> « Je les savais, et je les ai oubliés, et ici je vous parle dans l'oubli de ces mots. » (EL, 135)

Le récit de paroles se fait-t-il dans « l'oubli des mots » ?

Une troisième modalité de récit qui participe à la narration de l'histoire dans les textes romanesques de Duras, c'est le récit de pensées. Nous allons voir sous quelles formes le récit reproduit la pensée des personnages, sans entrer dans le psychologisme, sans expliquer ni raisonner, pour engager la sensibilité et mettre à l'épreuve la compréhension.

Adoptant ces trois modalités de récit, nous allons essayer de comprendre comment la représentation des paroles, des évènements et des pensées des personnages *écrit* le silence pour témoigner d'un reste de sens qui fait éclater la narration.

IV.3.1. Le récit de paroles

Introduire la langue parlée dans l'énoncé écrit n'est pas une tâche facile. Le mot écrit est une ombre figée du mot dit. Dans notre analyse de la phrase *parlante* chez Duras nous avons indiqué plusieurs procédés stylistiques qui ont pour résultat de « sortir les phrases de leurs gonds » (Céline), de rendre la respiration aux mots, de faire entendre leurs voix et leur silence, de leur donner une nouvelle vie. C'est le piège du « style Duras », de son écriture « d'urgence » qui semble « laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe » (*Propos de Marguerite Duras* recueillis par Aliette Armel ; Magazine Littéraire, nº278, juin 1990).

Avec le récit de paroles nous abordons l'oralité sur le plan du discours narratif où se fait la représentation des conversations des personnages. Adoptant une optique ontologique, nous dirions avec Jean Molino qu'une grande partie de nos actes relèvent du verbal. Donc, nos histoires sont les histoires de nos échanges verbaux aussi. Nous nous racontons nos paroles ainsi que nos actions.

Le discours narratif a recours à plusieurs mécanismes de reproduction de la parole de l'autre. En général, la linguistique et la critique littéraire distinguent trois moyens canoniques de représentation des paroles des personnages : style direct, style indirect et entre les deux - style indirect libre. Il faut signaler aussi le discours narrativisé où il n'y a pas de rupture entre récit et paroles. Chacune de

ces modalités a sa valeur et ses marques spécifiques, décrites par les linguistes et les chercheurs en narratologie. Pierre Van Den Heuvel distingue, en plus du style direct, quatre autres procédés d'introduction de l'oralité dans l'écrit : la trivialité, le cliché, le cri et le skaz (terme employé par B. Eikhenbaum dans *Comment est fait le Manteau de Gogol,* 1919 et traduit par « récit direct » qui donne l'impression d'une narration orale (Molino, J., 2003, p.224). Le « discours commentatif» (Pierre Van Den Heuvel) accompagne normalement les paroles représentées et aide le lecteur à retrouver certaines caractéristiques de l'échange verbal : intonation, gestes, rythme, mais aussi pauses et silences. L'écrit s'efforce aussi à reconstituer la situation orale : interlocuteurs, lieu, temps sont décrits.

Nous allons voir quelle est la modalité qui prédomine dans les écrits romanesques de Duras et à quel point le récit suit les règles de représentation des paroles d'autrui pour s'en éloigner et se perdre dans un bavardage délirant ou dans un murmure onirique. Le silence aurait un rôle essentiel dans la représentation mimétique de paroles troublantes et souvent déraisonnables.

Nous allons donner une orientation discursive de notre analyse et tenter de comprendre le mécanisme de représentation romanesque de l'échange de paroles. La question à laquelle nous allons donc essayer de proposer une réponse est la suivante: par quels moyens le récit de paroles fait *entendre* les silences des personnages.

Paroles et échange de paroles nous situent sur le plan de l'oral, tandis que représentation romanesque et récit renvoient à l'écrit. Force est donc d'envisager le silence par rapport à l'oral et à l'écrit, en d'autres mots, dans sa relation à l'énonciation (le texte du point de vue de sa production) et à l'énoncé (le texte vu comme produit, dans sa structure verbale). Dans cette double optique, le silence serait l'instrument d'expression d'un refus de paroles, d'une

impossibilité de dire, d'un manque de dire que la narration suggère. C'est un manque signifiant de paroles qui donne forme au silence dans le récit de paroles durassien. La réflexion suivante de Duras confirme notre perspective d'interprétation :

> « Ce qui me passionne, c'est ce que les gens pourraient dire s'ils avaient les moyens de le dire et non ce qu'ils disent quand ils en ont tous les moyens.[…] Quand on me dit que la bonne à tout faire du *Square* ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement puisque je la fait parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. » (« Tous les plaisirs du jour », entretien radiophonique, 20 février, 1962.)

En outre, le silence est le ressort du récit de paroles chez Duras, cette non-parole, fertile et dangereuse, qui créé et menace. Les silences des personnages sont éloquents. Nous ne nous proposons pas cependant de chercher à traduire ces silences, à interpréter l'absence de paroles. Notre attention porte sur les mécanismes (procédés) que le récit met en œuvre pour rendre perceptible *ces paroles en silences* qui rivalisent avec les paroles prononcées. Mode d'écriture du récit durassien, nécessité proclamée par le projet romanesque, le silence est présent dans le récit de paroles. Nous nous demanderons quelles sont les formes de cette présence, comment les mots font vibrer d'un sens latent leur propre absence. Le récit de paroles met en scène une situation d'énonciation, qui, bien que fictive, nous oblige de considérer les interlocuteurs/les personnages. Notre analyse ne perdra donc pas de vue le sujet des paroles et des silences.

Le récit de paroles occupe une place importante dans tous les textes romanesques de Duras.

Comme jusqu'ici, le premier roman analysé sera *Modérato Cantabile.* La structure narrative qui y prédomine est le récit de paroles, adoptant le plus souvent la forme de style direct. Des échanges de paroles en style direct libre

(sans verbes introducteurs) sont également fréquents. Des occurrences de discours narrativisé apparaissent avec moins de régularité. Ces marques directement observables indiquent la prédominance de la structure dialogique que les énoncés narratifs ne font que seconder. L'histoire romanesque émerge des conversations entre Anne et Chauvin lors de leurs rencontres. La relation entre l'enfant et Mlle Giraud est également représentée à l'aide d'un récit de paroles où le silence est l'élément constructif. La relation entre Anne et Chauvin n'est pas représentée uniquement par leurs paroles. L'essentiel de leur histoire est dans leurs silences. C'est la douleur de leur amour impossible. Voyons comment le texte fait entendre les silences qui participent aux dialogues en même temps que les paroles prononcées des personnages pour les compléter par le sens multiple des pulsions inavouables que le récit frôle discrètement.

Tout d'abord, il nous faut noter la *réticence* des personnages au cours de l'échange verbal. C'est le silence qui est perçu comme un fait. Au lieu de répondre le personnage se tait. Le fait de silence est introduit par divers verbes qui dénotent le manque de réponse. Ainsi, la conversation entre l'enfant et Mlle Giraud se heurte au mutisme de l'enfant. Il *ne répond pas, ne juge pas bon de répondre, dit dans un murmure.* Son immobilité physique est également un manque de réponse. Par contre, Mlle Giraud *crie, frappe, proclame, hurle*. La simultanéité au cours d'un même échange de paroles de ces deux modes de réaction créé la sensation d'un abîme dans la communication, d'un silence où d'autres mobiles de réaction des personnages sont potentiellement présents. Dans ce cas, la différence entre réticence et silence paraît bien évidente. Tandis que la réticence de l'enfant est une réaction concrète à une réplique concrète, le silence, tendu et dérangeant, participe de toute la situation. Les soupirs d'Anne accentuent la sensation de tension. Le cri de femme qui retentit dans la rue et qui s'arrête brusquement renforce la perception d'un silence malaisé.

Les rencontres d'Anne et de Chauvin sont également marquées par la réticence de l'un ou de l'autre. Chauvin *ne répond pas*, Anne *ne répond pas* ou *répond autre chose*, la patronne *juge inutile de répondre,* Anne suit l'enfant *sans un mot, sa voix la quitte.* Le discours narrativisé, ayant une fonction mimétique plus prononcée que le style direct, abonde d'indicateurs du silence des personnages.

Un autre mécanisme que le récit met en œuvre pour suggérer le silence est *le temps* qui sépare les répliques. De longues pauses interrompent l'échange de paroles entre les personnages. Le discours narrativisé signale ces pauses : *Anne se tut longtemps, demanda au bout d'un temps*, *il s'attarda, sans répondre à sa question*, *Anne resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai*, etc. Mais le plus souvent le passage du temps entre les paroles prononcées est signifié implicitement par la description de la situation et des actes des protagonistes. Le récit ne relie pas les répliques espacées par des explications ou des réflexions sur les paroles prononcées des personnages ou sur celles à venir. Le temps qui passe entre les répliques est un temps de silence où l'histoire s'engloutit, mais une autre transparaît que le récit n'atteint pas. Prenons un exemple.

> « - Au rez-de-chaussée il y a des salons où vers la fin de mai, chaque année, on donne des réceptions au personnel des fonderies.
> Foudroyante, la sirène retentit. La patronne se leva de sa chaise, rangea son tricot rouge, rinça des verres qui crissèrent sous l'eau froide.
> - Vous aviez une robe noire très décolletée. Vous nous regardiez avec amabilité et indifférence. Il faisait chaud. » (MC, p.47)

Les deux répliques se présentent en style direct libre, sans verbes introducteurs, sans sujet indiqué. C'est Chauvin qui parle. Son discours est coupé par l'énoncé narratif qui marque l'écoulement d'un temps de silence pesant que la sirène souligne et les actes de la patronne ponctuent.

Le temps qui s'écoule entre les répliques est surtout porteur de silence dans l'épisode qui représente le dîner chez Anne. D'une part, le passage du temps dans le silence est explicité par le récit. D'autre part, l'espacement des réponses d'Anne, leur brièveté, les propos répétés, le ressassement, les réticences marquent des pauses où d'autres répliques se font pressentir et où un autre événement prend de l'ampleur, un événement en silence. L'exemple suivant sert à appuyer cette analyse :

> « Elle entra dans cet univers étincelant, se dirigea vers le grand piano, s'y accouda, ne s'excusa nullement. On le fit à sa place.
> - Anne est en retard, excusez Anne.
> Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. […] Son sourire fixe rend son visage acceptable.
> - Anne n'a pas entendu.
> Elle pose sa fourchette, regarde alentour, cherche, essaye de remonter le tour de la conversation, n'y arrive pas.
> - Il est vrai, dit-elle.
> On répète. Elle passe légèrement la main dans le désordre blond de ses cheveux […].
> - Excusez-moi, dit-elle, pour le moment, une petite sonatine de Diabelli.
> - Une sonatine ? Déjà ?
> - Déjà.
> Le silence se referme sur la question posée.» (MC, p.101-102)

Le *non-savoir* des personnages est un autre dispositif narratif qui interrompt la conversation. Soit l'interlocuteur déclare l'impossibilité de savoir, soit le discours narrativisé indique l'ignorance du côté du personnage. Dans les deux cas l'effet est le même : interruption de l'échange de répliques, difficulté d'enchaîner, silence incommode. Exemples :

> « - Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là […]. Parlez-moi.
> - Je ne sais plus, avoua-t-elle.
> Il lui sourit de façon encourageante.
> - Qu'est-ce que ça peut faire ?
> De nouveau elle parla, avec application, presque difficulté, très lentement.» (MC, p.46-47)

> « - Le temps, dit-il.
> - Il faut beaucoup, beaucoup de temps ?

- Je crois beaucoup. Mais je ne sais rien.
Il ajouta tout bas : Je ne sais rien, comme vous. Rien.
Anne Desbaresdes n'arriva pas jusqu'aux larmes. Elle reprit une voix raisonnable, un instant réveillée. » (MC, p.120)

Dans le premier exemple, le récit essaye d'inventer/réinventer l'histoire d'Anne à travers le dialogue entre les deux protagonistes. L'insistance de Chauvin fait avancer l'échange verbal, la difficulté qu'Anne éprouve d'enchaîner ses propos coupe le récit et le retient dans la pudeur d'une histoire inavouable. Le discours narrativisé déclare la difficulté et la lenteur qui marquent le dialogue et laissent percevoir un silence désolant. Le récit ne cherche pas à transmettre un savoir, Anne *ne sait plus*, mais cela ne fait rien. L'important n'est pas dans le savoir, l'impossibilité du savoir est plus importante. Tout comme pour l'histoire : l'important n'est pas ce que le récit transmet, mais ce qui reste en dehors du récit, dans le silence des propos, signifié par la difficulté de la parole et la lenteur.

Le deuxième exemple est une séquence où le récit bénéficie des valeurs du style direct, du style direct libre et du discours narrativisé pour représenter le désir chez les personnages de retrouver l'histoire du crime passionnel qui avait eu lieu dans le même café et de comprendre ainsi leur propre histoire. Les répliques insistent sur le manque de savoir que partagent les deux interlocuteurs. Le récit progresse en reculant : Chauvin déclare son non-savoir, la réplique est répétée, mais non pas complètement, le récit fait un petit pas en avant : Anne est entraînée dans le même non-savoir. Le mot *rien,* répété trois fois, ne laisse aucun doute. Le savoir est impossible. Mais par la dynamique du contraire, la néantisation ainsi soulignée, impose l'effet d'une amplification du sens englouti par ce *rien* à partir duquel l'histoire éclate dans le silence du récit. Le récit se poursuit, nourri par la perception du silence qui impose l'importance de l'histoire sans livrer cette histoire.

Les *répétitions* sont également porteuses de silence. L'insistance avec laquelle sont répétées certaines répliques et certains mots, indique, par la force du contraire, qu'il faut chercher le sens au-delà de ces unités surdéterminées, dans le silence de leur écho. Prenons un exemple :

> « - Je le sais aussi mal que vous. Parlez-moi.
> - Oui – elle chercha loin. Parfois aussi, le samedi, un ou deux ivrognes passent boulevard de la Mer […].
> …….
> - Vous êtes couchée dans cette grande chambre très calme, vous les entendez. […] Vous y étiez couchée, vous l'étiez.
> ……
> - Vous y étiez couchée. Personne ne le savait […]. » (MC, p.59)

La conversation entre les deux protagonistes représente la difficulté de saisir l'histoire d'Anne. Pour répondre aux insistances de Chauvin, elle doit *chercher loin*, dans le silence de l'oubli qui *cherche* ses paroles. Les propos de Chauvin, où une phrase se détache par sa répétition, *vous êtes couchée dans cette chambre, vous y étiez couchée* (2 fois), orientent la lecture vers la recherche de quelque chose d'important que le récit tait discrètement, mais que les scansions livrent au-delà des mots.

La *juxtaposition* au sein d'une même réplique des propos sur l'histoire d'amour d'Anne et de Chauvin et sur celle du crime passionnel dans le café, donne la possibilité de signifier l'amour entre les deux personnages sans pour autant le raconter. Il s'établit une sorte de relation métonymique entre les deux histoires : l'amour entre l'homme et la femme tuée par passion est dans un rapport de contiguïté avec l'amour impossible et condamné d'Anne et Chauvin. Arrêtons-nous sur cette séquence :

> « - La nuit il ne passe jamais personne, jamais.
> - Quelquefois si, une bicyclette, on se demande d'où ça peut venir. Est-ce de la douleur de l'avoir tuée, qu'elle soit morte, que cet homme est devenu fou, ou autre

chose s'est-il ajouté de plus loin à cette douleur, autre chose que les gens ignorent en général ?

- Sans doute qu'autre chose s'est en effet ajouté à sa douleur, autre chose que nous ignorons encore. » (MC, p.49)

Le récit de paroles se présente sous la forme de style direct libre qui le rend plus proche de l'oralité. Le dialogue cherche à construire l'histoire d'Anne. La deuxième réplique commence par une réponse concrète à la première et continue sans aucune transition par une question qui renvoie à l'histoire du crime passionnel. Ce croisement des deux histoires au sein d'une réplique, qu'aucune séquence narrative n'annonce, crée la sensation d'un creux dans la matière thématique : quelque chose est attendu qui fait la différence, qui est *autre chose*, un événement dont l'importance est perçue cependant grâce à l'impossibilité déclarée d'être pensé (*les gens ignorent en général*), et, par conséquent, d'être dit. L'événement n'est pas dans le non-dit d'un secret que le dire narratif aurait suggéré. Il est dans le silence du récit où l'objet d'un dire est perçu en attente, mais reste improbable. Ainsi, la différence entre le non-dit et le silence se fait-elle évidente. La réplique suivante enchaîne sur la même idée de l'importance d'un fait qui est signifié par le silence de *cette autre chose,* que les scansions des mots imposent.

Nous allons analyser encore une séquence dialogique, prise parmi beaucoup d'autres qui construisent l'histoire romanesque.

« Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guet, une bête.

- Je vous en prie, supplia-t-elle.

- Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l'avait jusque-là vue. Elle cessait d'être belle, laide, jeune, vieille, […]. Il avait peur. C'était aux dernières vacances. L'hiver est venu. Vous allez rentrer boulevard de la Mer. Ça va être la huitième nuit. » (MC, p.93)

Anne supplie Chauvin de continuer à inventer l'histoire de la femme tuée par amour. La réponse de Chauvin représente le récit classique de cet amour. Les pronoms personnels à la troisième personne, le temps des verbes en sont les marques. Mais à la fin, sans annoncer aucun changement de régime, les propos de Chauvin adoptent la forme de discours direct (le pronom *vous*) et enchaînent sur l'histoire d'Anne. Cette simultanéité dans l'invention des deux histoires que le récit véhicule, suggère la possibilité de raconter l'histoire d'Anne à travers l'histoire de la femme tuée par amour. Ainsi le récit présenterait dans la discrétion totale l'histoire d'Anne. Mais ni l'une ni l'autre histoire n'est racontée. En d'autres termes : l'une et l'autre sont racontées par un récit détourné qui les maintient dans un régime allusif stimulant les propos des personnages sans pour autant fixer les faits. Ce silence du récit sur les faits, menacé chaque fois d'éclater en mots, accroît la sensation de l'importance des faits. L'importance en elle-même, sans objet concret formulé, comme l'importance du désir sans objet.

Les mécanismes ainsi relevés, que le récit de paroles élabore pour laisser percevoir le silence autour des répliques et au sein des répliques des personnages, se retrouvent, à quelques exceptions près, dans les autres romans de Duras qui suivent immédiatement *Modérato cantabile*.

Dans *Dix heures et demie du soir en été* le récit de paroles bénéficie de toutes les formes. Le discours narrativisé et le discours indirect libre apparaissent toutefois plus souvent que dans le roman précédent. Souvent, au sein d'une même séquence, les formes se croisent sans aucune transition. L'exemple suivant montre la liberté que prend l'écriture pour transmettre le désordre naturel des sensations et des images qui envahissent Maria, un des personnages du triangle amoureux.

> « *Ils* ne reviennent pas. *Ils* doivent avoir vu autre chose […]. Les mains jointes *ils* regardent ensemble d'autres paysages.[…] Des bois au crépuscule parmi des anges charmants, des troupeaux, un village qui fume sur une colline, l'air qui coule entre ces collines est celui de *leur* amour. Un lac, au loin, est bleu comme *tes* yeux. Les mains jointes*, ils* se regardent. Dans l'ombre, lui dit-il, *je* n'avais pas remarqué jusqu'ici, *tes* yeux sont encore plus bleus. Comme ce lac.» (10 h, p.698)

Maria attend Pierre et Claire devant l'église du village où ils sont entrés pour voir des tableaux de Goya. L'attente se prolonge, le récit représente la situation que Maria imagine, déchirée par un sentiment d'abandon. Les quatre premières phrases suivent la forme d'un récit à la troisième personne. La cinquième phrase passe au style direct libre et transmet les paroles de Pierre. La sixième phrase rejoint le récit classique et coupe les paroles de Pierre. La septième phrase continue les paroles de Pierre en adoptant le style direct. Aucune transition entre ces formes de récit, l'écriture tend de capter le glissement du *moi* de Maria, qui imagine, vers le *je* de Pierre qui parle et le *tu* (*tes*) de Claire qui écoute. La séquence englobe récit et discours, sans fixer des limites, dans un même élan de passage de l'extérieur vers l'intérieur que le temps présent des verbes associe à l'éternité.

Les trois personnages, Maria, Claire et Pierre, sont réunis par l'attente d'un amour naissant et la crainte d'un amour défunt. Un double crime passionnel sert à suggérer l'idée de la mort comme unique possibilité de l'accomplissement de l'amour. En effet, le récit ne raconte que l'attente d'une histoire qui est perçue à travers les répliques retenues des personnages, leurs regards furtifs, leurs gestes hésitants. L'écriture romanesque s'efforce de transmettre la tension de l'attente qui immobilise les personnages et suspend leurs paroles. Le lieu de cette tension est le silence : le silence *physique* : dans le café, avant l'orage et après l'orage, le silence de la chaleur de midi, le silence de la nuit, le silence marqué par le passage des policiers. Mais le silence advient aussi par la peur et l'inavouable que les propos échangés recèlent. Les mécanismes que le récit de paroles met en

œuvre pour faire *entendre* ce silence ne diffèrent pas essentiellement de ceux qui se manifestent dans *Moderato cantabile*. Quelques exemples nous permettront de montrer cependant certaines spécificités.

> « - Je voulais te dire, Pierre.
> Elle prend la cigarette qu'il lui tend. […]. Il attend de s'être allongé de nouveau pour le lui demander.
> - Qu'est-ce que tu veux me dire, Maria ?
> Pierre attend longuement une réponse qui ne vient pas. Il n'insiste pas. Ils fument tous les deux couchés sur le dos à cause du carrelage qui meurtrit les hanches. […]. On ne peut que tenter de fermer les yeux entre chaque bouffée de cigarette, les rouvrir, sans bouger du tout, se taire.
> - Encore heureux d'avoir trouvé cet hôtel, reprend Pierre.» (10 h, p.671)

Dans cette séquence la longueur des pauses entre les répliques installe le silence. Le récit indique ces pauses explicitement *: il attend, Pierre attend longuement, il n'insiste pas*. Une volonté de dialogue se manifeste, mais l'échange de propos est impossible. Le discours commentatif prépare l'attente d'un savoir à partager, mais ce partage n'a pas lieu. Les gestes (*tendre une cigarette*, *allumer, s'allonger, fumer…)* signifient la tension de cette impossibilité. La séquence termine par la réticence déclarée. Donc, ce n'est pas le non-savoir qui corrompt la conversation comme dans *Moderato*, c'est un savoir inavouable qui perturbe les personnages. Le silence est transmis par l'attente du dire de ce savoir que le récit annonce. Mais le dialogue s'éteint pour continuer sur d'autres propos.

Voyons encore un exemple :

> « - On t'a attendue, Maria, dit Pierre.
> Ils sont arrivés avec la fin de l'averse. […]. L'espoir était donc insensé. L'amour ne s'est pas fait ce soir dans cet hôtel. Il faut attendre encore. […]
> - Tu as dit que tu revenais, Maria, dit encore Pierre.
> - C'est-à-dire. J'étais fatiguée.
> ……..……..
> Rien qu'aux seins de Claire, elle l'eût su, Maria, qu'ils s'aimaient. […] Et ils sourient tous deux, pareillement coupables, épouvantés et heureux.
> - On t'a attendue, répète Pierre.
> Même Claire a levé les yeux. Puis elle les baisse et il ne reste sur son visage qu'un sourire lointain, ineffaçable. […]. (10 h, pp.667-668)

Par l'insistance avec laquelle Pierre répète la même réplique, le récit indique la possibilité d'une signification différente de celle que les paroles dites véhiculent. Cette signification est contenue dans la réponse de Claire que le récit présente sous forme de discours narrativisé : son étonnement, ses yeux baissés et son sourire avouent en silence le désir amoureux réprimé et inaccompli.

Dans ce roman le récit de paroles joue sur le savoir d'une histoire que la narration élabore, sans pour autant articuler cette histoire : Maria sait où se trouve Rodrigo Paestra, mais personne ne répond à ses paroles ; Pierre sait que Maria sait tout de son amour pour Claire, mais aucun des trois ne réagit, aucun événement ne se produit. Ce savoir sous-tend l'échange de paroles, mais reste en dehors des mots prononcés. Les répliques des personnages élaborent l'attente d'un dire dans le silence des pauses et des répétitions.

Le Ravissement de Lol V. Stein est le roman durassien le plus fortement imprégné par le silence. Ce n'est pas le silence qui découle du non savoir des personnages ou de leur désir muet comme dans *Moderato,* ni celui instauré par l'attente d'un événement, évoqué dans le récit, mais inavoué par les paroles des protagonistes comme dans *Dix heures et demie*…

Le silence dans *Le ravissement* est le silence du vide que le mot perdu fait entendre, ce mot que Lol cherche en vain, le *mot-absence*, *le mot-trou*, ce mot qu' « on n'aurait pas pu (le) dire, mais on aurait pu (le) faire résonner » (LVS, p.48). Le récit entier sert à faire résonner le silence de ce mot. C'est le silence « de l'au-delà dont Lol n'a pas su trouver le mot » (Lacan, J., p.129), le mot le plus important, l'unique, plénitude et néant, instant et éternité, le mot qui l'aurait sauvée, qu'elle est incapable de prononcer, mais qui crie avec d'autant plus de force dans les brisures de sa conscience et de ses paroles.

Le projet narratif est présent explicitement dans le roman : « aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte » (LVS, p.37) pour construire son histoire sans événements dans les intervalles silencieuses entre les paroles. Et encore, partir «d'hypothèses non gratuites», donc de l'ombre d'un savoir. L'écriture suit ce programme et transmet le silence de l'éviction de la personne de Lol, le silence de l'oubli de souffrir, d'aimer, de mourir. C'est la maladie de Lol, *blessée et exilée des choses* (Lacan), ravie et ravisseuse.

En psychanalyse, selon Laurie Laufer (1999, pp. 16-53), le silence du patient est un mutisme inquiétant, intense, qui a un visage, un corps, un lieu. Le visage a un regard d'absence, de mort, de solitude. Le corps est « sous la torture, […] de soi, de l'autre.» Il exclut « le mouvement, le vivant, l'histoire ». Le lieu est celui de l'abîme, du trou, du néant. Le temps, c'est l'éternité suspendue au mot impossible, l'unique qui est passage vers, mais qui est perdu.

Quelles sont les marques narratives de l'impossibilité de ce passage vers l'autre, du silence de cette blessure béante qui repousse et retient ?

Le récit de paroles est la principale structure organisatrice du texte du *Ravissement de Lol V. Stein*. Le style indirect et le discours narrativisé en sont les formes les plus fréquentes. Comme nous l'avons déjà mentionné, ces formes du récit de paroles offrent des possibilités mimétiques variées et subtiles qui traduisent la solitude de l'âme désertée de Lol et ses réactions inattendues.

Nous allons prendre quelques exemples afin de comprendre comment le discours narrativisé laisse percevoir les silences de Lol.

> « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait.

> Puis elle se plaignit, plus explicitement, […]. Et elle criait en effet […] réclamait avec l'impatience d'un enfant un remède immédiat à ce manque […].
> Puis elle cessa de se plaindre […]. Elle cessa même petit à petit de parler. » (LVS, pp.23-24)

Lol ne dit pas son nom, elle le *prononce* comme quelqu'un qui apprend ou réapprend à s'exprimer, ou comme quelqu'un qui se re-découvre, se ré-veille. Elle fait cela dans la *colère* qui anéantit la parole. Son nom tronqué, mutilé, recèle la tension muette du retrait, de l'enfermement, du refoulement, ou de la mort. Elle se *plaint, réclame*. Ce sont bien des réactions verbales qui traduisent la difficulté de communiquer, de trouver la voie vers l'autre. Elle *crie* aussi. Or, le cri représente le point de contact entre la parole et le silence. Le discours accumule donc des indices de rétention de la parole et finit par déclarer la cessation de toute parole. Aucun commentaire, aucune explication n'accompagnent ce discours serré qui laisse percevoir ainsi la distance entre Lol et les autres, sa solitude impénétrable.

La séquence suivante raconte la visite inattendue que Lol rend à Tatiana, sa vieille amie du collège, qu'elle n'avait plus rencontrée depuis la nuit du bal. Cette visite met en échec certaines conventions dans la société bourgeoise à laquelle Lol et Tatiana appartiennent et génère l'attente d'un événement imprévu. Voyons comment le discours narrativisé s'élabore à partir de la tension de cette attente en silence qui sous-tend la conversation des protagonistes.

> « La conversation devint commune, se ralentit, s'engourdit parce que Tatiana épiait Lol, ses moindres sourires, ses moindres gestes, […]. Pierre Beugner parla à Lol de S. Tahla, des changements qui s'y étaient produit depuis la jeunesse des deux femmes. Lol connaissait tout de l'agrandissement de S.Tahla […] elle en parla d'une voix posée comme de son existence. Puis de nouveau le silence s'installa. On parla de U. Bridge, on parla.» (LVS, p.77)

Le rythme *ralenti* de la conversation, *l'engourdissement,* c'est-à-dire la difficulté de l'échange de paroles, sont les indices du silence, des instants morts, des intervalles prolongés entre les répliques. L'attitude de Tatiana qui *épie* Lol suggère également le silence. Ces brèches dans la communication sont encadrées par le bavardage de Pierre Beugnet dont les propos n'intéressent aucun des interlocuteurs apparemment engagés dans une autre conversation, une *sous-conversation* (Sarraute), en dehors des mots. En outre, *la voix posée* de Lol trahit son absence par rapport aux paroles dites. Elle en paraît séparée. La même attitude de Lol est signalée dans d'autres épisodes où elle *récite sa vie* : *le déroulement mécanique* de sa mémoire sonne creux dans l'abîme de son être. Dans la séquence donnée en exemple, la récitation de Lol aboutit au silence que le discours déclare explicitement. Cependant, la répétition, *on parla, on parla,* dans la dernière phrase, insiste sur la continuation de la conversation. C'est un échange de paroles machinal (*on parla de U. Bridge)*, mais aussi sans objet (*on parla)* qui incite à entendre d'autres paroles, partagées en silence, ayant pour objet quelque chose d'important : l'objectif de la visite de Lol, ses intentions, une angoisse qui plane, enfin le pressentiment d'un secret que le récit élabore et ne dissipe pas.

Par ailleurs, tout au long du roman, le récit de paroles enregistre les réticences de Lol, la difficulté qu'elle éprouve à s'exprimer (*elle n'arrive pas à répondre,* p.29 ; *elle passe à côté de la réponse, à un souffle*, p.136 ; *elle cogne sur le mot qu'elle ne trouve pas,* p.139 ; *comme si elle allait me poser une question qui ne vient pas,* p.144), le danger que représentent les mots pour Tatiana Karl (*Ah ces mots, tu devrais te taire, ces mots*, *quels danger,* p.125), le mensonge et le secret qu'ils dissimulent.

Nous voudrions analyser encore une séquence où le récit de paroles adopte des formes variées qui font entendre des silences en même temps que les répliques échangées.

« Elle reste où elle est. Je me renseigne.
- Ce n'est pas que je ressemble à Michael Richardson ?
- Non, ce n'est pas cela, dit Lol. Vous ne lui ressemblez pas. Non – elle traîne sur les mots – je ne sais pas ce que c'est.
Le violon cesse. Nous nous taisons. Il reprend.
- Votre chambre s'est éclairée et j'ai vu Tatiana qui passait dans la lumière. Elle était nue sous ses cheveux noirs.
……
Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends : « nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs». Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité. Il est vrai que Tatiana était ainsi […].L'intensité de la phrase augmente tout à coup, l'air a claqué autour d'elle, la phrase éclate, elle crève le sens. Je l'entends avec une force assourdissante et je ne la comprends pas, je ne comprends même plus qu'elle ne veut rien dire.
Lol est toujours loin de moi, clouée au sol, […]
La nudité de Tatiana déjà nue grandit […].La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. » (LVS, pp.115-116)

Lol articule avec difficulté la réponse à la question de Jacques Hold qui essaie de comprendre son intérêt pour lui. Le récit signale la lenteur et l'hésitation de Lol qui cherche ses mots, répète la négation comme pour se convaincre elle-même. Mais, en niant la ressemblance entre Jacques Hold et Michael Richardson, Lol ne répond pas pour autant à la question posée. La réplique s'évanouit dans l'impossibilité de savoir les motifs de Lol. Le récit garde son secret. Le dialogue interrompu et le violon cessant sont des indices de silence. Puis Lol prononce une phrase qui est en fait la réponse à la question de Jacques Hold, mais son sens reste opaque. Cette phrase vient des recoins obscurs au fond de Lol. Jacques Hold n'y a pas accès. Pour lui la phrase a des résonances assourdissantes et incompréhensibles. Elle « crève» son propre sens. Cette phrase ne dit rien à Jacques Hold, elle l'angoisse. Un instant après, il n'entend plus son retentissement, elle meurt. Le silence qui advient perpétue et amplifie l'opacité du sens de cette phrase, dénonçant la maladie de Lol et l'impossibilité d'atteindre les ténèbres de son âme.

Les silences dans *Le ravissement* sont donc les silences de Lol, celle qui « se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents » (LVS, p.41), celle « qui ne réclame aucune parole » et « pourrait supporter un silence indéfini » (LVSp.130). L'impossibilité de trouver le mot salutaire, l'hésitation avant de répondre, le ressassement, le rythme ralenti de l'échange verbal, la voix posée, la peur des paroles, l'oubli, l'opacité du sens des répliques sont les indices de ces silences que le récit fait entendre.

Le vice-consul est le roman suivant où le silence passe également par le personnage central Jean-Marc de H. Tout comme Lol, « il est un peu mort le vice-consul de Lahore» (VC, p.100), tous les deux n'en finissent pas de mourir d'une même mort lente, n'ayant pas vraiment vécu. Dans son enfance il n'y a rien de vraiment anormal, à part « quelque secret état de l'âme» (VC, p.41) et l'absence de femmes. Son dossier est marqué par le mot « impossible », mais on le trouve « fragile » aussi. On ne l'aime pas, il fait scandale. Son comportement insensé à Lahore fait parler et se taire tout Calcutta. Mais tout Calcutta ignore les raisons de ce comportement. L'histoire d'Anne-Marie Stretter est également impossible à connaître, elle fait parler sans dire. L'histoire de la mendiante ne peut pas être racontée non plus, car il est impossible de raconter l'oubli. « Quoi dire […] à la place de ce qui a disparu de toute mémoire ? » (VC, p.73) se demande Peter Morgan, le scripteur auquel le narrateur confie le récit. Ainsi, la narration, construite d'*ombres* et de *lumières*, garde le secret dans une presque-révélation, signifiée par le silence éloquent.

Les conversations entre le directeur du Cercle et le vice-consul en présentent un exemple. C'est un échange de paroles coupé de réticences et de reprises, d'hésitations, d'indifférence somnolente. Souvent aucune réponse n'est attendue, d'autrefois la réponse est impossible. Ce sont plutôt des soliloques délirants, prêts à s'évanouir pour rebondir dans un ultime effort de capter quelque chose qui n'existe peut-être pas. Le modèle d'écriture est posé explicitement : il ne faut

pas dire tout à la fois, il faut faire « durer les choses. » (VC, p.88). Le silence s'installe dans cette durée et implique l'attente de quelque chose d'important, tenu en secret. La curiosité du lecteur est fortement stimulée, tout comme celle du directeur du Cercle. D'où la question de ce dernier : « Que cachez-vous, monsieur ?». Mais la réponse du vice-consul augmente la tension du secret : « Rien, directeur !» (VC, p.88). Ce rien a les résonances de la vie aux Indes : ni « pénible » ni « agréable», ni « facile » ni « difficile » (VC, p.109). Surtout incompréhensible et donc, informulable, mais signifié par le silence de cette *autre chose dont le nom ne vient pas à* l'*esprit*.

Le récit de paroles a recours à toutes les formes de représentation des échanges verbaux, sans transition, sans indication de limites. Mais le silence s'impose surtout à travers la voix de Jean-Marc de H., que le discours commentatif présente comme une voix « sifflante, privée de timbre, blanche, ingrate, greffée d'un autre», une voix fausse qui choque les interlocuteurs par sa sonorité désagréable, inhabituelle et leur dit plus que les paroles prononcées. Cette voix « un rien trop aiguë comme s'il se retenait de hurler» (p.124) éclate en un cri, parole indicible et silence impossible, qui transmet la tension insupportable au fond de lui. Le désir prisonnier d'un corps engourdi trouve dans le cri son expression originelle, primitive, sauvage. Le cri est l'articulation avortée d'une parole. L'effort mutilé de l'énergie verbale se résout dans le cri, un acte préverbal, entre le silence et la parole. Ainsi le récit a recours à la totalité signifiante du cri pour rendre perceptible le destin tragique du vice-consul sans raconter, sans lever le secret de ce destin.

Le silence passe aussi par l'expression du visage du vice-consul, avant qu'il ne parle, par son regard, par son air qui fait dire à Anne-Marie Stretter :

« - J'aurais cru à voir son air avant qu'il ne parle, qu'il avait dans les yeux….qu'il regardait quelque chose qui était perdu, … qu'il regardait ça indéfiniment… une idée peut-être, le naufrage d'une idée… Maintenant, je ne sais plus.
- Le malheur fait cet effort, tu ne crois pas ?
- Je ne crois pas, dit-elle […]. » (VC, pp.155-156)

Le récit ne décrit pas l'air du vice-consul. C'est par la structure disloquée de la réplique d'Anne-Marie et par les répétitions que l'impossibilité d'un dire s'impose, que la solution d'une tension de savoir se fait attendre dans les points de suspension. Mais le savoir ne vient pas. Le doute est perpétué. Il fait avancer l'écriture sans lever le secret de l'histoire.

Un autre procédé spécifique utilisé dans ce roman, ce sont les voix *off* qui permettent de reconstituer le discours oral, d'éviter les explications, de tourner autour du secret, de le tenir au centre de «l'attention générale» des interlocuteurs en foule. Considérons quelques séquences de dialogues.

« On dit, on demande : Mais qu'a-t-il fait au juste ? Je ne suis jamais au courant.
- Il a fait le pire, mais comment le dire ?
- Le pire ? Tuer ? » (VC, p.94)

Elle est cependant occupée, cette femme-là de Calcutta.
On se demande :
- Avec quels mots le dire ?
- Perdait-il conscience quand il faisait ces choses ? Perdait-il contrôle de lui-même ?
- Vous voyez bien comme c'est difficile… Avec quels mots dire ce qu'il faisait à Lahore ? Ce qu'il faisait de lui à Lahore s'il ignorait le faire ? » (VC, p.96)

D'abord, les porteurs de ces voix sont désignés par *on,* ensemble indéfini de gens. C'est la société des blancs à Calcutta que le secret du vice-consul dérange. Mais les paroles de ce personnage collectif n'informent pas, ce sont des *paroles qui ne disent pas*. Le langage se fait bavardage dont le message est l'impossibilité du savoir. Les voix *off* donnent corps au bavardage qui s'introduit en écho dans les conversations des personnages ou dans une séquence narrative,

comme le deuxième exemple l'indique. Le secret du vice-consul, tout en faisant objet d'une parole abondante, reste sans solution, alors que la tension de la lecture augmente. De ce verbiage autour du vice-consul ou à l'adresse de Mme Stretter, émerge la perception « d'autre chose de tout à fait différent, de beaucoup plus éloigné » (VC, p.124) qui met à l'épreuve le langage. Le procédé des *voix off* aide le récit à continuer, à faire semblant de représenter des paroles, mais sans livrer leur message. Le bavardage remplit de matière sonore les interstices entre les paroles des personnages, transmet un désir de communication, de contact. Ne disant rien, les voix *off* se transforment en fond sur lequel le silence devient encore plus vif.

Dans l'exemple suivant, les paroles coupées du vice-consul représentent son émotion, l'impossibilité du langage de capter la vérité du sentiment.

> « - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ?
> - Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière…- il tremble -, les mots pour vous dire, à vous les mots…de moi … pour vous dire à vous, ils n'existent pas. […]
> ……..…
> Elle ne fait pas comme l'autre femme […]. Elle ne demande pas, ne reprend pas, n'invite pas à continuer.» (VC, p.125)

Le discours narrativisé indique un échange bloqué, la réplique du vice-consul reste sans réponse. Les paroles disent autre chose, Lahore, la lèpre, la banalité exaspérante d'une histoire. Mais, l'essentiel persiste, comme porté par un flux de paroles souterraines, un courant irrégulier, qui engloutit les mots pour continuer dans les blancs, les points de suspension, les répétitions. Le discours émotionnel du vice-consul fait éclater les contraintes de l'écrit et adopte les formes coupées de l'oral. Le locuteur *entend* une voix coupée par l'émotion et subit la tension du sens informulable qui s'effondre dans les brèches du langage.

Le récit de paroles dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* reproduit l'angoisse de l'attente, de la solitude au bord du vide sur lequel donne la plate-forme de sa maison. Le silence passe par les répliques répétitives, par le rythme ralenti de l'échange, par le discours commentatif qui indique le manque de paroles. L'extrait suivant en donne l'exemple :

> « - Tu siffles bien, dit M. Andesmas. Où as-tu appris ?
> - Je ne sais pas.
> Elle interrogea M. Andesmas du regard et demanda :
> - Je vais y aller ? Je vais descendre ?
> - Oh, prends ton temps, protesta M. Andesmas, tout le temps que tu veux, repose-toi ! […]
> Peut-être fût-elle intriguée par tant de sollicitude.
> …….
> M. Andesmas chercha à dire quelque phrase qui l'eût distraite de ce spectacle, mais il ne trouva pas, resta sans parole.
> - Mais je ne suis pas tellement fatiguée, vous savez, dit l'enfant.
> Elle détourna les yeux.
> - Oh, tu as tout ton temps, dit M. Andesmas.
> Dans le visage de M. Andesmas le sourire ne s'inscrivait plus naturellement.
> - Tu as tout ton temps, je t'assure, répète-t-il. (AMA, p.31-32)

La conversation entre M. Andesmas et la petite fille de Michel Arc risque de s'interrompre à tout moment. Le vieux monsieur essaie de mettre à l'aise l'enfant, mais il ne trouve pas quoi lui dire. Le discours narrativisé explicite ce manque. Le ressassement des paroles (*prends ton temps, tu as tout ton temps*, *tout le temps que tu veux*) marque l'épuisement de l'échange qui ne porte sur rien. En effet, M. Andesmas ne dit rien à l'enfant. La conversation témoigne d'une volonté de dire, des paroles sont articulées, mais il n'y a pas de communication entre le vieillard et la petite fille autiste. Les deux protagonistes sont isolés dans leur solitude qui supprime les limites du temps. Il n'est plus la mesure de l'évènement, ni de la parole. L'attente devient totale. Le silence est le signe de ce temps total.

Dans *Emily L.* récit de paroles et séquences narratives se succèdent sans marques distinctives dans un rapport de juxtaposition qui engage le lecteur à construire sa

propre logique du contenu. Des fragments en style indirect se prolongent en discours narrativisé, la structure dialogique en style direct inclut des répliques en anglais, les points de suspension indiquent la perte de ces répliques dans le silence de l'inavouable ou de l'inaudible. Considérons un exemple pour voir comment les paroles dites se transforment en lieu de silence.

> « Maintenant, on dirait que les voyageurs parlent. Ils disent des phrases incomplètes, très espacées, et aussi, de temps en temps, des mots sans suite. Mais petit à petit on arrive à savoir de quoi ils parlent.
> - What a shame … I was longing to go home…
> - Don't think about it, dear… please…
> - Oh dear, I'm so tired. Exhausted…
> - Yes, yes, my dear. Don't think about it…
> - No…I'm not…It's just that…
>
> ……..……..
> Le bateau de voyage, c'était bien de cela qu'ils parlaient […] Et aussi de passavants, de permis de débarquement, de permis de séjour. […]C'était possible que ce fût cela. […] Elle, elle voulait passer outre, elle disait que c'était possible de rentrer en Angleterre, quand on le voulait, du moment qu'on était Anglais. Et lui, c'était lui qui n'était pas d'accord. » (E. L. p.65-66)

L'épisode cité se passe dans le café où les deux protagonistes, Emily L. et le Captain, se trouvent. Le récit représente leur conversation. Le pronom « on » désigne le groupe des clients qui observent les deux voyageurs et qui inclut le narrateur. Le conditionnel présent, *dirait*, marque le doute des clients du café concernant la conversation entre les deux voyageurs. Cette conversation ne paraît pas se dérouler d'une manière conventionnelle. En outre, le conditionnel indique la difficulté dans laquelle se trouvent les clients du café d'entendre et de suivre l'échange de répliques entre les deux voyageurs. Ainsi, le conditionnel et le contexte de la situation indiquent-ils un silence tendu où les répliques se perdent. Nous pouvons le désigner comme le silence de l'inaudible. Le discours commentatif témoigne de l'irrégularité de l'échange : phrases incomplètes, espacées, mots sans suite. Ce sont des indices d'un silence énoncé. Suit un dialogue en anglais. L'introduction d'une langue étrangère renforce l'effet de vraisemblance de la conversation. Les points de suspension, les mots séparés, la répétition, le faible débit de l'échange sont les marques du silence qui prolonge

les répliques et participe à l'organisation du dialogue. Les paroles semblent péniblement arrachées au silence pour être tout de suite rendues au silence. La communication entre Emily L. et le Captain passe plutôt par le silence que par les mots à peine proférés. Le récit continue en style indirect sans transition comme pour compléter ce qui n'a pas été entendu ou compris. Cependant, le doute persiste, *c'était possible que ce fût cela*, et maintient l'impossibilité d'entendre la conversation. Le récit s'en trouve également problématisé.

Dans *La pluie d'été* le récit de paroles adopte le plus souvent la forme du dialogue dramatique. Les silences entre les répliques sont indiqués par des didascalies comme dans un texte dramaturgique. Leur fréquence est élevée. Ce sont des silences énoncés qui, dans une présentation scénique, seraient des pauses réelles au sein d'une conversation. Voyons la séquence de dialogue suivante :

> « C'est tôt dans la matinée. […] C'est dans la cuisine […] La mère, c'est là qu'elle se tient. […]
> Douceur.
> La mère : T'es encore un peu en colère Ernestino.
> Ernesto : Oui.
> La mère : Pourquoi… tu sais pas. Comme d'habitude.
> Ernesto : Oui, je sais pas.
> La mère attend longtemps et en silence qu'Ernesto parle.
> ……..
> Ernesto : Tu épluches des pommes de terre.
> La mère : Oui.
> Silence. Puis Ernesto crie.
> Ernesto : Le monde, il est là, de tous les côtés, il y a des tas de choses […] et toi, t'es là à éplucher des pommes de terre du matin au soir […].
> La mère : Tu s'rais à pleurer pour une chose pareille, t'es fou ou quoi, ce matin ?
> Ernesto : Non.
> Douceur revenue.
> Long silence. La mère épluche. Ernesto la regarde. (PE, p.19-20)

Dans tout le texte Duras mélange des séquences de discours narratif et des séquences de dialogue théâtral où l'échange de répliques cadencé contribue à renforcer la perception des scènes.

La scène, citée en exemple, est introduite par une description du lieu où les personnages se trouvent. C'est l'épisode où Ernesto essaye de dire à sa mère qu'il ne veut plus retourner à l'école. La conversation est coupée de longs intervalles indiqués par l'auteur. Ce sont les marques d'un rythme ralenti, d'une conversation irrégulière où les paroles sont prolongées par des silences pesants. Le crie d'Ernesto renforce la sensation d'un silence tendu qui gagne la scène. La patience et la douceur de la mère sont en contraste avec la tension d'Ernesto. Les répliques monosyllabiques de celui-ci soulignent l'hésitation et le refus de paroles qui entravent la conversation. Donc, mutisme d'une part et silences énoncés, d'autre part, dominent ce récit de paroles sous forme de dialogue théâtral.

Dans *L'Amour* le récit de paroles occupe la plus grande partie de la narration. La forme adoptée est le style direct, mais aussi le style direct libre. Le discours commentatif donne à peine des indications sur le déplacement des personnages, l'expression de leurs visages, leur regard. Le texte romanesque a pour fonction de servir de support aux silences de l'écriture. Ces silences sont propagés par l'espacement des répliques, c'est-à-dire la lenteur de l'échange, « un espacement des temps » (Ar, p.47), par le regard qui substitue la voix de la parole, par le mutisme des personnages. Nous allons considérer la séquence suivante :

> « Elle se tait, […]
> …….
> Le regard bleu revient, il se pose avec insistance sur le voyageur :
> - Ce n'est pas la première fois que vous venez à S. Thala.
> Le voyageur cherche à répondre, plusieurs fois il ouvre la bouche pour répondre.
> - C'est-à-dire … - il s'arrête.
> Sa voix est sans écho. […]
> Il cherche toujours à répondre.
> Ils n'attendent pas de réponse.
> Dans l'impossibilité de répondre, le voyageur lève la main et montre autour de lui, l'espace. Le geste fait, il parvient à avancer dans la réponse.
> - C'est-à-dire … - il s'arrête – je me souviens…c'est ça…je me souviens… » (Ar, p.18-19)

Tout l'épisode sert à rendre perceptible le silence dans lequel la scène évolue. Le discours narrativisé indique directement le mutisme de la femme et du personnage masculin qui, par ailleurs, n'attendent même pas de réponse. L'échange de paroles est ainsi ouvertement bloqué. Mais, le silence passe surtout par l'attitude du voyageur que le discours commentatif transmet en détail : il cherche à répondre, ouvre la bouche plusieurs fois, commence une réponse, s'arrête, sa voix est sans écho, lève la main, montre autour de lui. Le discours commentatif témoigne de l'émotion qui annule le langage. Enfin, les répliques coupées, les mots perdus entre les points de suspension, le balbutiement, sont les marques du silence de l'oubli qui garde les paroles du souvenir : paroles sans voix, adoptant le geste et le regard.

Prenons encore un exemple :

> « Soir. Lumière d'or.
> Elle l'attend sur le chemin de planches, face à l'hôtel, tournée vers S.Thala. Il vient vers elle. Elle dit :
> - Je suis venu vous voir pour ce voyage.
> Elle regarde au-delà de l'hôtel et des parcs, l'enchaînement continu de l'espace, l'épaisseur du temps. Elle joute :
> - Ce voyage à S. Thala, vous savez.
> Il voit mal son visage tendu vers l'épaisseur.
> - Je n'y suis jamais revenue depuis que j'étais jeune.
> La phrase reste suspendue un instant, puis elle se termine :
> - J'ai oublié.
> Elle cesse de regarder S.Thala. Elle lui sourit. Il demande :
> - Que dit-il ? (Ar, p.99-100)

Le silence est véhiculé d'abord par l'espace blanc qui domine la page. Les mots écrits semblent s'y perdre. La scène est à peine décrite : le temps : *soir* ; le lieu : *le chemin de planches*. L'unique détail : la lumière d'or, donc le coucher du soleil. Cette description parcimonieuse sert juste de support à la perception du silence physique, celui de l'espace : absence de bruit et tension dans l'air avant la nuit. Les commentaires, d'une précision extrême, précèdent chaque réplique. Il s'établit un rythme soutenu par les groupes commentaire/réplique. Chaque

groupe s'engloutit dans le silence après la réplique. Le discours commentatif explicite ce silence : *la phrase reste suspendue un instant.* Le silence occupe cet instant de suspension. Implicitement, le silence est signifié par le manque de réponse aux paroles de la femme. Aucune réponse n'advient en effet. La réticence de l'interlocuteur masculin donne corps à un silence qui signifie l'aliénation des deux personnages, ensemble et séparés. « L'épaisseur du temps » et « l'espace continu», où le regard de la femme se perd, sont également des marques de silence : le silence de la totalité condensée du vécu, non articulé en temps et espace, le silence de l'oubli de quelque chose.

Le récit dans *La maladie de la mort* se présente surtout sous forme de style direct libre ou style indirect. Les marques du silence se trouvent dans la réticence de l'un ou l'autre des protagonistes, dans le mutisme de la femme qui doit « se taire comme les femmes de ses ancêtres » (MM, p.10), dans les pleurs ou dans le sourire qui substituent la réponse verbale, dans la voix inaudible de la femme ou dans le cri de l'homme. Le silence passe aussi par l'impossibilité du dialogue amoureux entre les deux corps, celui de l'homme atteint par *la maladie de la mort* et celui de la femme qui obéit. La « frontière infranchissable » de la différence qui sépare les corps est signifiée par le silence.

Dans *Les yeux bleus cheveux noirs,* le récit représente l'histoire lue par les acteurs, tandis que les personnages, sur scène, jouent l'histoire en silence. Le silence est donc une solution dramaturgique. Dans l'histoire lue, le silence a les mêmes indices que dans les autres textes romanesques déjà analysés.

Le Navire Night est « le texte des voix dit les yeux fermés » (NN, p. 1361). L'histoire d'amour passe par les voix des deux protagonistes qui se rencontrent dans le « gouffre téléphonique». Le récit représente les conversations téléphoniques en style indirect. Des paroles dites en style direct libre s'y mêlent. Le silence est véhiculé par les voix des deux protagonistes comme dans une

situation d'énonciation orale. Les pauses, l'absence de conversation qui peut durer des heures ou des nuits, les communications coupées, sont des indices de silences, énoncés par le récit en style indirect. La situation dans laquelle se passent les conversations impose le silence de la nuit, de la solitude, du désir des corps qui ne se touchent pas.

En guise de conclusion, nous voudrions délimiter deux groupes de marques qui donnent corps au silence et qui correspondent aux deux plans du récit, le plan du contenu et celui de l'expression. Ce sont les marques thématiques et les marques formelles.

Les marques thématiques relèvent des personnages et du contenu de l'histoire : l'oubli, l'opacité du sens, l'identité détruite, le vide de la douleur, l'impossibilité de nommer (*Lol V. Stein, Le vice-consul, Les yeux bleus…)*, le désir, l'amour inavouable (*Moderato cantabile*, *10 heures et demie…*), l'amour impossible, le secret, le rien du vécu (*La maladie de la mort*, *L'amour*, *Le vice-consul*), le non-savoir, l'attente et la solitude (*L'après midi de Monsieur Andesmas)*. Les silences ainsi signifiés sont des silences thématiques.

Les marques formelles constituent deux sous-groupes : 1) le mutisme et les réticences des personnages, indiqués par le discours narrativisé ; 2) le cri, le regard, le sourire, les pleurs, le bavardage, les voix *off*, l'espacement des réponses, le rythme de l'échange verbal, l'inaudible, les répétitions, le « ressassement » (Blanchot), la juxtaposition de diverses techniques de récit de paroles, la structure disloquée des réponses. Ce sont des silences discursifs.

Le discours commentatif, donnant des indications sur les protagonistes de la situation d'énonciation, présente une autre série d'indices qui mobilisent et font entendre le silence : le visage, la voix blanche, sans écho, les gestes indolents,

l'abandon des corps, la bouche qui s'ouvre dans l'impossibilité d'articuler une réponse.

Par ailleurs, les espaces blancs étalés au sein du texte sont des marques physiques d'un silence qui accompagne et prolonge les paroles dans leur effort pour s'articuler en discours.

Les silences, dont les signifiants sont engendrés par le récit de paroles, sont appréhendés comme des silences qui disent l'impossible du vécu ou le rien.

IV.3.2. Le récit d'évènements

Le récit d'événements nous oblige de poser la question de la valeur romanesque des textes durassiens. Or, d'une part, le romanesque est une notion ambiguë, glissant entre un sens positif et un sens négatif, fuyant les définitions. D'autre part, tout écrivain construit son propre champ romanesque en accord et à l'encontre des pratiques admises. L'œuvre de Duras en est un exemple. Comme nous l'avons déjà vu, l'auteur défie les procédures canoniques du roman. Les éléments du discours romanesque (temps, espace, personnage, intrigue) sont insaisissables et indéfinissables, la composition (ouverture, conflit, dénouement, clôture) est profondément bouleversée. Le parcours narratif est inachevé, non cathartique. Les textes romanesques de Duras semblent annoncer une nouvelle esthétique du romanesque.

Par ailleurs, les histoires que Duras raconte rappellent celles qui font la gloire des romans roses, des romans de gare. La banalité, la simplicité de l'intrigue est bien évidente. Duras se sert de situations stéréotypées, « culturellement sur-connotées » (Rabaté, D, 2005, p.144-147) : le bal, le crime passionnel, l'amour

malheureux, le triangle amoureux, l'amour impossible, l'amant disparu, la folie. En effet, s'il faut résumer ces histoires, les verbes d'action nécessaires ne seront pas très variés d'un texte à l'autre: aimer, tuer, mourir, (se) rencontrer, (se) séparer, voyager, attendre, danser, voir/regarder. Ce ne sont donc pas les événements racontés qui contribuent à l'originalité des textes durassiens. La matière romanesque est banale et pauvre. Pourtant, un effet de singularité se fait ressentir. Ce rapport très particulier entre contenu et effet qui attire les lecteurs avertis et fait réfléchir les critiques littéraires comme, par exemple, Dominique Rabaté dans l'article déjà cité, relève des procédures narratives que l'écriture durassienne adopte. Essayons d'en distinguer celles qui déterminent l'agencement du récit d'événements.

La narration « prend » à partir d'un événement *réel* (fait divers comme dans *L'Amante anglaise ;* Vitry, « le lieu le moins littéraire » dans *La pluie d'été,* la mendiante dans *Le vice-consul*) ou *fictionnel* (la rencontre du marin dans *Le marin du Gibraltar*, le bal dans *Le ravissement*…, le crime passionnel dans *Moderato* et dans *10 heures et demie*…, l'amour impossible dans *La maladie de la mort*, le crime du vice-consul dans *Le vice-consul*…) qui correspond à un imaginaire conventionnel. Cet événement traverse tout le récit, comme un « infra-événement » (Rabaté, D., 2005, 144), car il est posé par la narration, mais il n'est pas raconté comme une suite d'actions linéaires ayant leurs repères temporels et spatiaux. Il est objet d'un récit sans cesse promis et refusé. La narration, suivant ainsi une progression tourmentée, s'obstine à représenter l'événement au bord du racontable où accompli (ce qui s'est produit) et inaccompli (ce qui peut encore se produire), passé et futur, se touchent et s'unissent en un présent total. Le présent du désir, de la passion. Le présent donc des états et non pas le passé des actions. La structure profonde de la narration n'est pas agencée à partir des verbes modaux, *vouloir, pouvoir, devoir* (Hristo Todorov). Ce n'est que le verbe *vouloir* qui assure la cohérence de la narration et la variante négative du verbe *pouvoir.* Par ailleurs, le récit de cet événement

« véritable » est relégué à un deuxième et même à un troisième narrateur. L'événement « se passe» à travers la voix d'un personnage et prend ainsi une distance sensible par rapport à la réalité et par rapport à l'auteur. Le récit de paroles, le bavardage insistant des personnages contribuent également à soustraire l'événement de son contexte réel et à l'ancrer dans un régime hypothétique, dans la modalité du non-savoir. Il se trouve ainsi hyperbolisé et investi d'une importance romanesque qui en fait le moteur d'une autre histoire, attendue et désirée, mais non pas réalisée, donc non racontable. Le rapport des deux histoires engendre la perception d'une impossibilité : l'impossibilité de saisir une essence qui fuit les schèmes de la pensée verbalisée, mais qui hante l'esprit. Le romanesque s'accomplit par l'effort pour raconter cette impossibilité en lui faisant épouser l'articulation rassurante d'une histoire ayant un sens. La narration s'investit dans cet effort dramatique, le sens se fait attente. Le récit fait signifier ses lacunes, les mots ne sont posés que pour faire percevoir un sens qui les dépasse dans les échos du silence entendus entre les deux histoires.

Nous allons nous arrêter sur plusieurs textes romanesques pour voir les variations de ce modèle d'articulation du récit d'événements et pour dégager les marques narratives du silence.

Dans *Le Marin de Gibraltar,* l'histoire d'amour entre Anna et le marin traverse tout le roman et en organise le contenu. La relation passionnelle est racontée par Anna. Son récit suit la structure canonique d'une histoire d'amour qui a un début, un lieu, un temps, des personnages. Mais plusieurs indices déstabilisent le récit de cet amour : le marin est de nulle part, il n'a rien à dire à personne, c'est quelqu'un dont on parle comme on peut, son silence est extraordinaire (MG, p.167). Anna suppose même l'avoir inventé. Ainsi l'histoire oscille entre « une drôle d'histoire », « une histoire à dormir debout » et « de la littérature ». Elle est annoncée par Anna (personnage et narratrice) comme non racontable. Mais une fois posée par le récit, l'histoire continue dans l'attente de son accomplissement

et fait avancer l'écriture. La deuxième histoire d'amour, celle d'Anna et du narrateur (lors du voyage sur le bateau), sert de lieu narratif à la première. Entre les deux, un sens informulé se laisse appréhender : le sens de l'histoire d'amour d'Anne et du marin, « ce que voulait dire cette histoire ». Enfin, le sens de l'amour simplement. Le récit de la recherche du marin devient progressivement le récit de la quête de ce sens. Le silence est perçu à partir des répliques des matelots qui comprennent sans comprendre l'histoire d'Anne, il est véhiculé par l'intensité de l'absence du marin, par la tension d'une rencontre de quelques secondes pendant lesquelles le temps s'immobilise. Mais, c'est surtout la mise en correspondance des deux histoires qui donne lieu à un silence dont le contenu est l'impossibilité de garder l'amour et de le raconter. Sauf sous forme d'une recherche, sans fin… Et d'une écriture sans fin.

Le récit romanesque dans le *Marin de Gibraltar* suit une structure assez classique, mais annonce déjà les futurs romans de Duras où la narration s'organise autour de quelques restes d'histoires dont l'insuffisance interpelle et incite à chercher le sens dans l'immensité du silence qui s'en suit.

Dans *Modérato Cantabile,* l'événement qui sert de matière romanesque n'est que posé à la fin du premier épisode : un crime passionnel. Il ne déclenche le récit d'aucune histoire. Mais cet événement devient objet d'un récit de paroles qui occupe tous les autres épisodes et essaye d'inventer une histoire qui puisse signifier une autre, celle d'Anne et de Chauvin. Cette deuxième histoire n'est pas racontée non plus. C'est l'impossibilité d'en raconter « l'immensité de la douleur» qui est perçue. La mise en parallèle des deux histoires déclenche le silence d'un amour qui est signifié sans pour autant être raconté. Le « rite mortuaire » des mains « froides et tremblantes » fait entendre le silence de l'amour accompli dans la mort.

> « Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes.» (MC, p.121)

Dans *10 heures et demie du soir en été* le contenu de l'histoire s'organise autour de deux événements : un double crime passionnel et un triangle amoureux dont les protagonistes sont Maria, Pierre et Claire. Le croisement des deux événements permet de ne pas raconter ni l'histoire de Rodrigo Paestra, l'auteur du crime, ni celle du triangle amoureux. Le récit élabore une attente d'histoires d'amour, mais ne raconte ces histoires que dans un régime aporétique: le lecteur ne saura pas pourquoi Rodrigo Paestra avait tué, Maria aura un « amour sans objet », Claire et Pierre ne réussissent pas à avoir leur « nuit d'amour». Il en résulte un effet de silence qui appelle un sens latent, informulable. L'intensité de ce sens hante l'écriture et menace de faire éclater le récit sans cesse remis. L'attente d'accomplissement des histoires d'amour se prolonge par une attente de lecture.

L'après-midi de Monsieur Andesmas est l'histoire d'une attente. L'évènement majeur donc, c'est l'attente : le vieil homme attend Valérie, sa petite-fille, qui danse avec Michel Arc sur la place du village. Pour être racontée, cette attente est interrompue par deux évènements qui ne l'annulent pas et approfondissent ainsi son effet : l'arrivée de l'enfant de Michel Arc et, plus tard, celle de la femme de Michel Arc. L'attente qui occupe le temps de M. Andesmas, c'est l'attente de la mort signifiée par l'amour insouciant de Valérie, par sa jeunesse éclatante, par le retour impossible de la jeunesse. Le lieu du silence, c'est l'impossibilité de résoudre l'attente : « Comment faire autrement qu'attendre ? » (AMA, p.60). Le premier chapitre termine par une question : « Monsieur Andesmas s'endormit-il encore, après la chanson ? » (AMA, p.61) Suit toute une page laissée en blanc avant le début du deuxième chapitre qui commence par la réponse à cette question : « Sans doute oui s'endormit-il » (AMA, p.63). Cette

page blanche est la marque physique du silence : l'espacement entre la question et la réponse signifie le temps où rien ne se passe, sauf la lenteur de l'attente. Le silence de cette page désertée « raconte » l'attente.

L'histoire dans *Le ravissement de Lol V. Stein* est racontée à partir de « l'abandon exemplaire » dans lequel Lol se trouve après la nuit du bal. Le récit, indécis et répétitif, se perd dans « la pénurie des faits de sa vie », sans renoncer à saisir la souffrance de Lol, une « souffrance sans sujet ». La narration suit une progression accidentée « /en ouvrant/ des tombeaux où Lol fait la morte » (LVS, p.37) pour laisser résonner le manque de savoir sur Lol, l'unique possibilité de la connaître et de représenter son histoire. L'événement majeur, c'est le bal que le récit ne perd pas tout au long de l'histoire. Mais, il est à peine raconté au début du texte pour être investi d'une valeur romanesque d'autant plus forte et prendre la forme d'un épisode figé, « muré », dans « la mémoire oublieuse» de Lol. De cet événement, réduit à une minute où quelque chose aurait pu se passer, « une éventuelle douleur », il ne reste qu' « un temps pur, d'une blancheur d'os » (LVS, p.47). Lol a l'éternité, mais elle n'a pas d'histoire. Le récit laisse percevoir « combien c'est ennuyeux et long, long d'être Lol V.Stein» (LVS, p.24) en racontant son histoire qui n'a pas eu lieu et qui ne peut pas finir. Cette immensité de temps vide est le lieu du silence. Il fait crier l'impossibilité de raconter l'abîme au fond de Lol, « la transparence de son être incendié, de sa nature détruite» (LVS, p.113). L'écriture a recours à un récit sans événements pour faire retentir, à travers l'absence énoncée de signifiant, le silence du vide qui intercepte la vie de Lol.

Dans *Le vice-consul* l'histoire de la mendiante et celle d'Anne-Marie Stretter se croisent et se complètent pour aboutir à une troisième histoire, celle de la misère des Indes. Mais aucune de ces trois histoires n'est racontée. Elles sont signifiées par le secret du vice-consul, objet d'un récit de paroles, d'un bavardage vain, qui permet de percevoir un sens sous-terrain, perpétuant la tension de la lecture. Ce

sens caché est le lieu du silence. Le mystère des Indes est impossible à saisir. De même que celui de la vie du vice-consul qui n'a « rien d'autre » à raconter au Directeur du Cercle. Le silence est dans le récit obstiné de *cet autre du rien* qui fuit devant les mots, qui est *au-delà* des mots et des choses. Par contre, l'histoire d'Anne-Marie est *en-deçà* des mots, comme une douleur « trop ancienne pour être encore pleurée » (VC, p.198)… ou racontée.

Dans *Emily L.* plusieurs histoires mises en cours, se recoupent et s'emboîtent, se cherchent à travers d'évènements improbables, « d'états successifs » insaisissables pour transmettre l'histoire « d'un amour vécu comme un désespoir » (EL, p.40). L'évènement qui détermine « la résistance » de l'histoire à partir de laquelle elle est racontée, c'est le poème brûlé par le Captain :

> « Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer, de ne rien faire d'autre des poèmes et de l'amour que de les perdre sur la mer. » (EL, p.89)

Le récit cherche « quelque chose », une « circonstance extérieure » pour remplir le temps de cette histoire d'amour. Mais, l'amour n'est possible que dans « le temps mutilé de l'espérance » (EL, p.42). C'est le temps « de ne rien faire », un temps vide d'actions. Le poème disparu est le lieu narratif du silence qui transforme l'histoire d'amour en un « pur passage du temps » (EL, p.90). Cet évènement fait basculer les personnages dans un état extraordinaire de douleur immobile et d'amour inavouable. La narration suit l'écoulement du temps pendant le voyage qui permet de « ne rien faire de l'amour » et, cependant, de « le retenir » (EL, p.73). Le récit transmet la sensation de « l'immensité de l'amour » grâce à sa progression retenue par l'absence d'actions et relancée par l'élan de l'écriture vers « la pénétration des âmes ». L'histoire entre Emily L. et le jeune gardien est encore plus ambiguë et troublante: son lieu, c'est « l'oubli

des mots » et l'attente d'un amour « sans encore personne », sans temps, « l'attente de *l*'amour » (EL, p.135).

La Pluie d'été met en rapport l'histoire de Natacha et du jeune homme entrevu dans le train et l'histoire de la famille de cette femme plus tard. Le silence est perçu grâce à la juxtaposition des deux histoires qui crée un espace logique vide appelant diverses interprétations potentielles. Le livre brûlé, avec le trou au milieu, est un autre lieu narratif du silence : une partie du livre est réduite au silence. La béance au milieu du livre, c'est le silence matriciel. Ernesto lit le livre sans savoir lire, « la lecture », dit l'auteur, « c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée » (PE, p.16). Ainsi, la compréhension se passe-t-elle du langage, excède-t-elle le verbal ? Ernesto représente « la non-compréhension intelligente d'un enfant » (Rainer Maria Rilke, 1993, p.75). Par ailleurs, après « la lecture » du livre, Ernesto « entre dans une phase de silence » (PE, p.13). Il s'isole, « il reste des après-midi entiers dans l'appentis, enfermé avec le livre brûlé» (PE, p.13). Ernesto change : le silence du livre blessé est un silence initiatique qui ouvre vers l'inconnu de la vie. Le personnage collectif des autres enfants, celui des « brothers et sisters », est également un lieu de silence narratif, car avec les enfants « on ne sait rien » (PE, p.10).

En résumé, nous voudrions affirmer que le récit d'évènements donne corps au silence en immobilisant l'action dans l'attente. Les personnages subissent l'effet d'un évènement majeur qui transperce tout le récit sans pour autant être raconté et qui rend problématique toute action et toute parole. La narration s'accroche ainsi à des bribes d'histoires juxtaposées qui donnent origine à des silences éloquents ayant pour fonction de laisser supposer la logique d'une suite d'actions absentes. L'écriture romanesque simule donc une histoire banale, mais ce n'est que pour stimuler l'attente d'une autre histoire dans les silences du récit. L'histoire d'amour entre Emily L. et le jeune gardien dure « une heure dans le

petit salon de la villa » et occupe deux pages du livre. Mais cette histoire donne origine à l'autre, celle d'un amour impossible : « qui avait pris trois années de sa vie passée à attendre Emily L. » et qui occupe tout le livre (EL, p.133). L'écriture ne fait que poser les deux histoires, ainsi que celle de l'attente de la mort des parents, sans vraiment les murer dans une logique narrative de temps, d'espace et d'actions pour guider la lecture vers la perception d'un sens en dehors du narré, dans l'écho d'une réalité transcendante.

IV.3.3. Le récit de pensées

La problématique du récit de pensées s'inscrit dans le cadre général de la subjectivité au sein de la langue. Considérant la langue dans sa fonction représentative, nous nous proposons de penser la subjectivité à partir de l'affirmation suivante de Catherine-Kerbrat Orecchioni, basée sur l'hypothèse de Sapir et Whorf qui fait « figure de vérité établie » :

> « […] les productions discursives qu'autorisent les langues ne sauraient fournir un quelconque « analogon » de la réalité, puisqu'elles découpent à leur manière l'univers référentiel, imposent une « forme » particulière à la substance du contenu, organisent le monde […] en classes de dénotés […]. » (C.K.-Orecchioni, 1999, p. 79)

Ayant en vue les réflexions de Coseriu sur les théories linguistiques et leur application, C. K.-Orecchioni exprime, dans le même ouvrage sur l'énonciation, la suggestion ci-dessous que nous trouvons pertinente pour notre sujet :

> « Il faut en fait distinguer trois, et non deux, niveaux de subjectivités, selon qu'ils s'inscrivent dans la parole/la langue/la faculté (universelle) de langage […]. » (C.K.-Orecchioni, 1999, p.79, en note)

Nous pourrions donc distinguer entre une subjectivité essentielle à la langue, comme système et code commun, et une subjectivité sur le plan de l'usage individuel de ce code. Le troisième niveau possible de subjectivité est en dehors du sujet de ce chapitre.

Selon Orecchioni, dans une situation d'énonciation concrète, le discours produit peut être marqué par la subjectivité de l'énonciateur ou ce dernier peut s'efforcer de cacher son individualité, de s'effacer de la représentation de son objet.

Dans le cadre du discours romanesque, porteur des éléments d'une situation d'énonciation concrète, la question de la subjectivité ou de l'objectivité pourrait être liée à la présence ou à l'absence du narrateur, de l'auteur ou du personnage. L'écriture mobilise divers moyens et procédés pour représenter les acteurs du discours romanesque selon une visée subjective ou objective.

Généralement parlant, les marques de la subjectivité sont les déictiques (articles, pronoms personnels, démonstratifs, les moyens de localisation spatiale et temporelle), les temps verbaux, les relations modales, les lexèmes de sens subjectif. Au sein du discours romanesque, la subjectivité est un mode de présence de l'auteur (tout comme l'objectivité) qui pourrait s'exprimer par la représentation de la psychologie des personnages, par l'analyse de leurs sentiments et de leurs pensées comme motifs des événements racontés.

Les contradictions du *moi*, la dynamique intérieure de la pensée, les motifs profonds des actes et des sentiments, bref : la psychologie des personnages tente les écrivains depuis « le retour sur soi », favorisé selon Jean Molino par « le développement de mouvements philosophiques et religieux - stoïcisme et christianisme » (Molino, J., 2003, p.232). Tantôt rejetée (le Nouveau roman), tantôt érigée en modèle d'écriture déterminant un genre (le roman

psychologique), la peinture psychologique des personnages est rarement absente des ouvrages romanesques. Bien avant le roman balzacien, les personnages de Chrétien de Troyes et de Madame de La Fayette se perdent dans des monologues qui transmettent les motifs et les impulsions de leurs actions et de leurs sentiments. Avec Flaubert, le monologue transposé en style indirect libre s'impose comme moyen de représentation du psychique. « Les tropismes » de Nathalie Sarraute donnent l'exemple de l'effort de l'écriture pour capter et fixer en mots le foisonnement de nos émotions et de nos pensées.

Avec la conscience de la complexité et de la continuité de la vie psychique et mentale, naît le malaise devant la défaillance de la parole à capter les mouvements infimes de la vie mentale des personnages. Le récit de pensée doit trouver ces propres formes d'expression sur le plan linguistique, différentes de celle du récit de paroles, pour représenter « les zones obscures du moi » et les silences du pensable avant l'émergence de la pensée. L'ineffable de la pensée et des émotions se traduit dans l'esthétique littéraire par un inquiétant « je-ne-sais-quoi » qui est plus pertinent pendant certaines époques et moins pendant d'autres.

Donc en même temps que la question « Faut-il représenter la vie intérieure des personnages ? », une autre question devient importante : « Est-il possible de représenter par le langage ce qui par sa nature ne relève pas seulement du langage ? » L'individualité, la subjectivité profonde de la pensée et de l'émotion, échappe à la pratique de la langue commune, prononcée ou écrite. Le lieu de la subjetivité, c'est l'avant de la parole. Ainsi, nous lisons dans *Homo fabulator :*

> « A côté de la parole représentée, il faut faire une place à la représentation de la pensée […]. Elle ne saurait en effet se confondre avec la représentation de la parole ni du point de vue linguistique ni du point de vue ontologique : la pensée étant un phénomène privé, ne peut s'exprimer en mots que de façon indirecte et moins transparente que la parole. » (Molino, J., 2003, p.83)

Une troisième question surgit ainsi : « Comment peut-on écrire « le moi » ? »

Les types de discours littéraire qui représentent la vie intérieure et la pensée des personnages varient selon les auteurs, les styles et les genres. Jean Molino propose une typologie générale possible, qui s'approche de celle de Dorrit Cohn, où il distingue entre monologue rapporté, monologue transposé (monologue *narrativisé* chez Dorrit Cohn) et psycho-récit, prenant en considération le fait que toute action correspond à une réaction intérieure. Les moyens linguistiques classiques pour rendre ces types d'énoncés sont le style direct (*elle réfléchit : « … »)*, le style direct libre, le style indirect (*elle pensa que*…), le style indirect libre, « le sommaire diégétique » (J. Molino) comme dans : *il prit conscience de son malheur.* Les verbes et les tours introducteurs de discours rapporté évoluent vers l'indication de la continuité de la vie psychique et du silence de la pensée. Le verbe *se dire* résume les variétés de formules introduisant le monologue intérieur qui représente le courant de la pensée.

Certains critiques soulignent le style objectif de la prose romanesque de Duras: refus d'analyses psychologiques, manque de description des caractères des personnages, tournures passives, vocabulaire abstrait, l'appel au regard, contribuent à l'effacement du sujet et marquent une distance. En effet, l'énoncé narratif chez Duras, tel qu'il se manifeste surtout dans les œuvres écrites après les années soixante, est difficilement réductible à la forme élémentaire de psycho-récit, proposée par Jean Molino : « *X a fait Y parce que Z* » (Molino, J., 2003, p.242). Comme nous l'avons déjà souligné, ce n'est pas la logique de causalité, ni la modalité intellective qui régissent les actions des personnages durassiens. C'est l'insistance sur le non-savoir, sur l'impossibilité de comprendre, sur l'inutilité de chercher à comprendre qui ponctue le récit de pensées. Mais, nous n'y voyons pas forcément une marque d'objectivité. C'est le refus de l'expression du psychologique qui modèle le texte durassien, ce n'est

pas le refus du psychologique. Nicolas Xantos affirme également la différence entre ces deux positions possibles par rapport à la peinture de l'intériorité.

> « /Car/ il y a toute la différence du monde entre construire un univers fictionnel où les sentiments […] sont absents, et construire un univers fictionnel où l'on s'interdit de nommer ou de dire l'intériorité des personnages. » (Xantos, N., 2004, p.79)

Comment penser donc l'écriture durassienne par rapport à la subjectivité ?

Nos analyses des textes de Duras sur le plan lexical et syntaxique montrent que l'auteur échappe au déterminisme de la subjectivité langagière grâce à une écriture qui libère les mots et les phrases des références communément admises. A partir d'un usage du langage au bord de la norme, l'auteur permet au lecteur de détruire l'écran de la parole, de devenir *étranger* à sa propre langue, de la voir autrement et d'entrevoir ainsi la potentialité d'un monde de référence nouveau, pas encore exprimé. Ainsi, Duras détruit « l'inconscient linguistique de la communauté » (Kerbrat-Orecchioni), pour offrir la possibilité d'un nouveau rapport entre la langue et la réalité. Mais l'écrivain ne s'engage pas dans une reformulation de nos rapports au monde, son écriture ne fait qu'invalider l'usure des mots en leur permettant de retrouver la promesse de l'inachevé, du fragmentaire, du blanc. Le silence s'y fait « entendre » pour orienter le lecteur vers d'autres mondes, intérieurs ou extérieurs, nouveaux ou très anciens, déjà dérangeants par leur présence encore inexprimée. La voix de l'auteur passe par le silence éloquent que les mots instaurent.

Sur le plan du discours romanesque qui porte les marques d'une énonciation concrète, la présence du subjectif revêt diverses formes. Pourtant, cette diversité se réduit à la recherche de solution à un seul problème : exprimer par les mots ce qui fuit les mots. Duras ne cherche pas à *contourner* le récit de pensées, mais

plutôt à *détourner* l'usage de la langue et à exprimer d'une manière allusive les secousses et les failles de la vie intérieure. Ce projet d'écriture est réalisé à l'aide de l'emploi insistant d'un langage aux limites de la grammaticalité admise et aussi grâce au dépouillement de plus en plus pertinent du texte qui, par la force du contraire, laisse percevoir la complexité indicible de la matière psychologique. En voilà quelques exemples.

L'emploi particulier des déictiques, en l'occurrence celui des pronoms personnels, *je*, *il, elle, vous,* dans les textes durassiens est une des caractéristiques importantes de son écriture. Dès *Moderato cantabile,* dans la plupart des textes qui suivent, les personnages sont désignés par les pronoms *il, elle,* dont l'usage est perçu comme déviant : ces déictiques ont une valeur rhétorique. Kerbrat Orecchioni y voit une occurrence de l'énallage. En effet, l'emploi des deux pronoms *il* et *elle* dans *L'amour,* par exemple, constitue un écart par rapport à la norme admise : l'antécédent de ces pronoms n'apparaît qu'au début du livre, *l'homme qui regarde la mer, et l'homme qui marche,* et pour *elle : la femme aux yeux fermés ;* aucun des personnages n'est désigné par un nom propre. Malgré un apparent effort d'ancrage de la part du narrateur, la présentation des personnages est ambiguë. L'effet obtenu en est la perception de personnages évanescents, insaisissables. Le lecteur est tenu à partager le trouble de l'absence de certains *chaînons* qui détermine la vie intérieure des personnages.

L'usage que fait Duras du pronom *vous* est également intéressant à mentionner. Dans *La maladie de la mort* le personnage masculin n'est désigné que par ce pronom. A part l'effet de situation d'énonciation naturelle que nous avons déjà relevé, c'est un effet de proximité qui est obtenu entre le *je* du narrateur/énonciateur et le *vous* du personnage. Du coup, le lecteur peut se retrouver aussi dans ce *vous* que ne concrétise aucun nom propre.

Les temps verbaux dans les textes durassiens prennent également des valeurs nouvelles. Toujours dans *La maladie de la mort* nous trouvons les séquences suivantes :

(1) « Chaque jour elle viendrait.
Chaque jour elle vient. » (MM, p.11)

(2) « Elle arriverait avec la nuit. Elle arrive avec la nuit.» (MM, p.12)

Les deux phrases qui contiennent un verbe au conditionnel présent pourraient être perçues comme des restes de deux énoncés en style indirect, introduits par la formule sous-entendue «elle a dit que…» ou comme deux énoncés en style indirect libre. Dans ce cas, le conditionnel présent n'aura qu'une valeur grammaticale. Mais, la formule introductive étant implicite, les valeurs sémantiques de futur et d'imparfait que cumule le conditionnel présent, confèrent à la séquence un effet double: de récit (l'imparfait : un fait passé qui se répète) et de discours direct, marqué par une hypothèse au futur. Dans les deux autres phrases, le présent des mêmes verbes (*venir, arriver*) a une valeur narrative. L'ambigüité de la valeur double du conditionnel présent fait entendre la voix indécise du *moi* autorial qui ne devient voix narrative qu'après une pause (le silence que nous avons déjà décelé). Dominique Noguez voit dans ces séquences « une manière de construire la fiction devant nous » (Noguez, D., 1985, p.35).

Le récit à la première personne, qui présente des éléments autobiographiques ou des réflexions sur l'écriture, marque aussi la présence de l'auteur dans le texte romanesque. L'histoire des coréens, par exemple, dans *Emily L.* ou les conversations sur l'écriture du roman qui alternent avec des séquences narratives classiques, confèrent à l'auteur la fonction de sujet énonciateur.

L'étude de Nicolas Xantos sur la représentation de la psychologie des personnages dans *Les petits chevaux de Tarquinia,* roman qui appartient à la première période de l'œuvre durassienne, décrit un certain nombre de procédures qui relèvent d'une même éthique langagière : le langage romanesque postule l'exigence de dire la vie psychologique des personnages et souligne en même temps l'indicible et l'instabilité de cette vie. Impossibilité de dire (réticence) et exigence de dire vont donc ensemble. Selon Nicolas Xantos

> « […] les postures de réticence et d'exigence délimitent l'espace de l'éthique langagière romanesque. Prenant toutes deux acte de l'existence d'une limite du dicible, elles en tirent les conclusions opposées : l'une y voit une frontière infranchissable […], l'autre une frontière à dépasser.» (Xantos, N., 2004, p.85)

Une première possibilité de représenter la vie intérieure consiste en « une sémiotique de la parole » qui fait de l'énonciation le lieu du psychologique. Ainsi, nous lisons dans le texte de Nicolas Xantos :

> « les répliques prononcées dans un échange verbal sont /ainsi/ potentiellement à double entente : elles ont une première signification liée à l'énoncé, et une seconde liée à l'énonciation. Cette seconde signification oblique, dont l'énoncé se fait l'indice, renvoie à des contenus psychologiques […].» (Xantos, N., 2004, p.87)

La deuxième possibilité d'exprimer l'intériorité des personnages est basée sur l'équivalence symbolique. Ce n'est plus à l'aide de la situation d'énonciation d'une réplique que le psychologique va se manifester dans l'énoncé romanesque, mais

> « par la référence à un objet discursif premier et manipulable, dont on sait qu'il ne vaut que de renvoyer, en le masquant, à un objet discursif second et trouble […].» (Xantos, N., p.91)

Ce premier objet dicible constitue le centre d'une conversation et paraît intéresser vivement les protagonistes. Mais sa fonction dans la diégèse est de devenir le symbole d'un objet de pensée, indicible, qui ne peut être exprimé que par ce détour du langage narratif. Un exemple clair en est le voyage à Paestum que les protagonistes se préparent à faire. Ils en parlent, mais ce n'est que pour laisser entendre sans dire des sentiments, des pensées, des motifs, des inquiétudes qui déterminent leurs comportements.

Nous sommes tenus de préciser que dans le texte analysé par Nicolas Xantos, l'objet de conversation, à partir duquel s'élabore un rapport d'équivalence symbolique avec les sentiments et les pensées des protagonistes, sert à construire le récit de pensées. Or, le crime passionnel dans *Modérato*, le double meurtre dans *10 heures et demie*…, le poème disparu dans *Emily L*. que nous avons analysés, sont des événements d'une histoire dont la fonction est de faire entendre une autre, non racontable, et de permettre la progression du récit d'événements. Exploité par le récit de pensées et par le récit d'événements, le rapport d'équivalence symbolique s'inscrit dans la même volonté scripturaire : se servir de la langue d'une manière « oblique » pour dire la passion et raconter l'événement en faisant signifier l'indicible de la passion et le non racontable de l'événement.

Si le projet scripturaire de Duras consiste à *ruiner* la langue pour extraire de ses *ruines* le sens en silence, le moment extrême de ce projet est de confronter le code verbal à un autre code, non verbal, en l'occurrence, celui de la danse. Mais, il nous faut préciser immédiatement, qu'il ne s'agit pas de spectacle chorégraphique. Dans les textes de Duras la danse est associée implicitement au bal, à la fête populaire, à la réception officielle où l'événement majeur prend forme et détermine toute l'histoire.

Ainsi, le motif de la danse, présent dans la plupart de ses romans, est sensé transmettre l'indicible des émotions et des passions par les mouvements silencieux du corps. Dans cette perspective, selon Hélène Laplace-Claverie,

> «[…] la danse […] serait une gestuelle éloquente, un idiome corporel capable de mettre en forme et de transmettre des significations, mieux ou autrement que ne saurait le faire la langue parlée. » (Hélène Laplace-Claverie, 2002, p.165)

Le spectacle des couples dansants chez Duras serait un moyen de rendre « lisibles » leurs passions qui se manifestent à travers la spontanéité et le mutisme des gestes. Par cette valeur que prend la danse dans le récit, Duras ne se distingue pas d'autres écrivains tels que Théophile Gautier, Paul Valéry, Paul Claudel pour qui le langage silencieux du corps serait capable de secourir le verbe.

Le rapport de la danse et du langage peut être envisagé par ailleurs à partir de la possibilité du langage à décrire les mouvements fugitifs du corps dansant. Souvent le visible excède-t-il le dicible.

Entraîné par la « rhétorique muette » de la danse et par l'intensité du visible, le langage durassien adopte des structures laconiques pour fixer la scène et les dansants et pour inciter à regarder le spectacle. Le langage ne décrit pas la danse, il *montre* la danse. Le lecteur est tenu à *regarder* et à *voir* plutôt qu'à lire et à comprendre. C'est en cela que Duras se distingue des autres écrivains qui essayent d'immobiliser l'élan de la danse dans les structures figées et linéaires du langage.

Par notre analyse sur les plans lexical et syntaxique, nous avons relevé déjà l'emploi fréquent dans les écrits durassiens du vocabulaire du regard et de la

vue, ainsi que des mécanismes syntaxiques qui mettent en valeur le spectacle du sens en silence.

Sur le plan du discours romanesque, c'est le bal qui joue le rôle de situation narrative où le regard est mis en scène. Pour nous, le bal dans le texte durassien donne forme au silence du drame intérieur des personnages : l'allusion à la danse est un moyen de faire « voir » le spectacle des corps et de faire « entendre » le silence du langage aux prises avec l'indicible de la passion et du désir. Ainsi, la passion, le désir et la mort sont représentés à travers le visible (les corps dansants) que le regard des protagonistes marque par le signe de l'indicible et de l'indécis. Nous lisons dans *Les Parleuses* :

> « […] quand je parle d'accident de mémoire, je pourrais parler aussi bien d'indécision dans la vision, une vision qui n'est pas tout à fait déterminée. » (P, p.130)

La perception du silence éloquent qu'appelle la mise en scène du regard par l'écriture se trouve renforcée par l'élément musical qui complète la scène du bal dans les écrits romanesques de Duras.

La présence de la musique dans les textes durassiens est étudiée par Midori Ogawa dans son excellent ouvrage intitulé « *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras* ». L'auteur analyse les divers rôles que joue l'élément musical chez Duras à partir du croisement de deux systèmes de significations. La musique est vue comme une métaphore de l'antériorité qui se rapporte « à la fois au moi et au langage » (Ogawa, M, 2002, p.8).

Nous pouvons retenir le deuxième type d'antériorité, formulé par Midori Ogawa qui considère que la musique est située « en contrepoint de l'écriture » et

« s'apparente à ce qui est étranger au langage ordinaire » (Ogawa, M., 2002, p.9). Selon la critique, dans les textes épurés de Duras,

> « l'élément musical est capable de s'offrir comme un supplément scénique et fonctionne comme un praticable du théâtre pour faire venir un autre sens des mots, une écriture, une langue que nous ne savons pas entendre. » (Ogawa, M., 2002, p.11)

Cette langue que « nous ne savons pas entendre », déclenchée par la musique, ne serait-elle pas celle du silence intérieur qui suggère l'attente d'un « autre sens des mots » ?

Généralement parlant, la métaphore est véhiculaire d'un effet de silence, celui de l'absence d'un troisième sens, latent, non formulé et non formulable, mais rendu possible par le rapport du sens entre le premier et le deuxième élément. Citons les propos de Lévinas qui considère la métaphore comme « le renvoi à l'absence » :

> « L'absence vers laquelle conduit la méta-phore, ne serait pas un autre donné, mais encore futur ou déjà passé. » (E. Lévinas, 1972, p.19).

Est-ce le cas de la musique dans les romans de Duras ? Un rapport s'établit en effet entre l'élément musical (chanson citée, le titre d'une pièce musicale, un air musical déterminé, joué ou sifflé) et un deuxième élément, un événement (le bal dans *l'Amour*, l'amour naissant de Valérie dans *l'Après midi de Monsieur Andesmas,* l'absence de la mère dans la vie du vice-consul) qui n'est pas donné par l'écriture, ni explicitement, ni implicitement. Cet événement est en dehors de la diégèse et n'est perceptible que dans le contexte de la stratégie narrative globale qui régit le discours. Ce rapport entre la musique et un événement extra-diégétique, advenu dans un temps passé, antérieur au temps de l'histoire racontée, serait difficilement qualifié de métaphorique. C'est plutôt un rapport

de correspondance ou une stratégie d'écriture itérative. La musique aurait pour fonction de permettre à l'écriture de raconter d'une manière « détournée », dans un langage *autre* un événement majeur, absent de l'histoire immédiate, mais qui la détermine. Ainsi, l'élément musical rend perceptible le silence du langage intérieur qui contient l'événement causal. Le présent du récit psychologique se trouve du coup orienté par un événement situé en dehors de la diégèse, raconté dans un presque langage qui garde un presque secret. Sur ce plan macrostructural, nous pouvons penser la musique comme une marque du silence de l'intime, de l'inconscient du protagoniste. La psychanalyse a d'ailleurs signalé la capacité de la musique de déclencher le langage intérieur, en deçà des mots.

Mais où pouvons-nous chercher le fonctionnement métaphorique de la musique dont parle Midori Ogawa ? Ce serait, selon nous, au niveau microstructural où il s'établit un rapport métaphorique entre les paroles du chant cité par le récit et l'amour naissant (le lilas qui fleurit en avril et l'amour de Valérie), entre la durée du chant et le temps narratif, ou entre le titre de la pièce musicale et le lieu où se passe l'histoire (Indiana's song et les Indes).

Relevant d'une stratégie narrative sur le plan macrostructural ou d'un processus métaphorique sur le plan microstructural, l'élément musical dans le discours romanesque de Duras contribue à rendre perceptible le silence d'un secret, gardé en deçà des mots, dont l'histoire des protagonistes procède.

Nous nous proposons de considérer plus en détail le motif du bal dans les textes romanesques de Duras et de relever aussi le fonctionnement de l'élément musical dans la mise en scène de la danse par l'écriture. La présence de la musique sera donc considérée uniquement par rapport au bal, à la description de la danse. Ainsi voudrions-nous compléter modestement l'étude de Midori

Ogawa qui semble omettre le rôle de la musique dans l'épisode du bal, un épisode-clé au sein de plusieurs textes romanesques de Duras.

En principe, dans la littérature, le bal est le lieu où les amoureux se rencontrent. Comme élément de la fiction, le bal apparaît dès les premiers écrits de Duras. La critique y voit une « scène matrice » (Sylvie Loignon). Dans les textes romanesques du « cycle indien », le bal a une fonction capitale : c'est le cadre d'un événement dont l'importance détermine le destin des personnages sur le plan de la fiction et les caractéristiques du texte sur le plan de l'écriture. « Le bal mort qui n'en finit pas de mourir » traverse tous les romans de ce cycle et suscite une sensation de désir et d'abandon.

Le bal dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* est représenté comme un spectacle qui se déroule à partir du regard des protagonistes : chacun regarde l'autre et se trouve regardé. C'est une mise en scène du désir et de la mort à partir du mutisme du regard.

Le récit du bal commence au moment où l'orchestre cesse de jouer. La musique est donc présente en négatif au début de l'épisode. L'entrée en scène des protagonistes est représentée par le jeu des regards qui se déploient dans le silence de l'orchestre: Anne Marie-Stretter, « la femme la plus âgée s'était attardée un instant à *regarder* l'assistance […]. », Michael Richardson, « s'était arrêté, il avait *regardé* les nouvelles venues […]. », « Lol, frappée d'immobilité, avait *regardé* s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée […]. » (LVS, p.15) L'objectivité du récit, la distance de l'auteur, passe par l'insistance sur l'acte de regarder que le lecteur est invité à partager. Chaque protagoniste est regardant et regardé. Le lecteur devient regardant aussi. En outre, l'instance narratrice délègue le récit à Tatiana, un des protagonistes de la scène, qui *raconte, se rappelle, pense.* En même temps, des indices de subjectivité, d'engagement interprétatif du narrateur, orientent le récit : l'élégance d'Anne Marie-Stretter

« inquiète », Lol est « frappée d'immobilité », « telle qu'elle (Anne Marie-Stretter) apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré » ; les vocables chargés de sens subjectif comme « voie mystérieuse, pessimisme gai, souriante indolence, audace pénétrée ». Ainsi, pouvons-nous dire que l'objectivité du regard, englobant le dehors, présumé réel et visible, est nécessaire au récit pour signifier l'incapacité du langage à saisir le mystère du dedans qui se déploie dans le silence du visible. Le dehors n'est pas le symbole du dedans. C'est la mise en scène du dedans. L'auteur construit le texte à la limite de l'objectif et du subjectif et laisse la liberté au lecteur de voir et de choisir son point de vue. Mais cette liberté inquiète…

Dans un deuxième temps, le regard est mis en doute : « Avait-elle (Anne-Marie) regardé Micheal Richardson en passant ? » Le regard d'Anne-Marie est un « non-regard » : il est vide d'objet.

Ensuite, le récit invite à *voir* les changements que subissent les protagonistes : Tatiana trouve (voit) Michael Richardson pâli ; Lol *s'aperçoit* de ce changement ; tout le monde pouvait le *voir* ; aussitôt qu'on le *revoyait* ainsi, on comprenait. Dans une séquence de trois lignes, le verbe *voir* apparaît deux fois, ainsi que le verbe *regarder* à l'imparfait. Après l'immobilité du regard qui domine le début de la scène, une vision dynamique entraine le récit. *Regarder* et *voir* se suivent, marquant la surprise du premier moment et l'effet de changement qui en découle. Le récit déclare la certitude de la vision. Le regard statique et l'intensité de la vision appellent l'effet de silence.

Le récit installe l'événement dans le silence du regard de Lol, le troisième personnage, le voyeur. Or, le regard du voyeur, de ce *tiers exclu,* est celui de la perte et du vide. Le regard du voyeur « signale un manque » (Sylvie Loignon) et prête forme au silence.

Son fiancé, ravi par Anne-Marie Stretter, image de l'amour fatal, Lol oublie d'en souffrir. Désertée de toute douleur, elle attend dans le silence du regard fasciné et du sourire, cachée derrière les plantes vertes. Invisible aux autres, elle est morte pour les autres. Sa vie est suspendue au fil de son regard, au spectacle visible, mais indicible, du couple dansant. Le récit ne décrit ce couple qu'à travers ce que Lol, Tatiana et les autres voient dans la nuit du bal, la nuit où l'âme de Lol est ravie. Avec l'arrivée de l'aube, de la clarté, de la fin du bal, c'est la vérité qui s'annonce. Le récit ne dit pas cette vérité. Elle ne peut être que criée : Lol crie. C'est le cri de mort dans la lumière de la raison qui déchire le silence du regard, l'unique source de vie dans l'absence de souffrance.

La scène du bal est racontée à partir de la figure triangulaire où Lol, le troisième personnage, en position de voyeur, est un mode de présence du regard dans le texte. Or, le regard du voyeur est un regard en silence. Le personnage du voyeur prête forme au silence qui raconte la passion fatale de Michael Richardson et la béance où disparaît la douleur de Lol. La musique, présente ou absente, n'atteint pas les trois personnages. Le récit ne propose aucune référence musicale qui puisse déclencher le langage de la passion. Les corps sont sourds à la musique, ce sont des « automates » en proie au désir. Le langage du corps se déploie dans le silence de l'orchestre. Cette présence en négatif de l'élément musical dans la description du bal, où il aurait sa place naturelle, peut être lue comme la marque du silence face au surgissement d'une passion amoureuse destructrice.

La relation triangulaire est présente aussi dans *L'Amour*. C'est un *« réseau de lenteur »* (Ar, p.11) qui se fait et se défait entre les trois personnages : l'homme qui regarde la mer (le voyageur), l'homme qui marche (le fou) et la femme aux yeux fermés (Lol). Le souvenir de la soirée revient avec la description de la salle où le bal avait eu lieu. Le voyageur retrouve les rangées de fauteuils, les plantes noires, les piliers du centre du hall, leurs ombres, les glaces parallèles sur les murs :

> « Des glaces parallèles occupent les murs. Elles reflètent les piliers du centre du hall, leurs ombres massives multipliées, les plantes vertes, les murs blancs, les piliers, les plantes, les piliers, les murs, les piliers, les murs, les murs, et puis lui, le voyageur […] » (Ar, p.53)

Le vertige des reflets dans les glaces transmet le vertige de la danse dans le souvenir. C'est à partir du silence de cette vision dynamique que le lecteur perçoit l'intensité destructive de la passion vécue par le personnage pendant la nuit du bal.

Le motif du bal mort apparaît également à travers la musique de S.Thala, « la musique des fêtes mortes de S.Thala, les lourds accents de sa marche » (Ar, p.66). C'est l'évocation donc de la musique du bal qui sert au récit à rejoindre la mémoire du drame. Le corps du personnage retrouve les mouvements de la danse.

> « La raideur habituelle disparaît d'un seul coup. Le voici, il avance, il chante et il danse en même temps, il avance sur la piste, dansant, chantant. » (Ar, p.66)

Le silence du drame passé est signifié par la musique qui rejoint l'indicible de la passion et par la scène du bal que le récit offre à la vue.

Dans *Le vice-consul* le bal fait partie de l'épisode de la réception donnée par l'Ambassadeur de France. La scène principale se passe entre les trois protagonistes : Jean Marc de H., le vice-consul de Lahore, le jeune Charles Rossett, premier secrétaire, récemment arrivé aux Indes, et Anne-Marie Stretter, la femme de l'Ambassadeur, la femme fatale du bal dans le *Ravissement.* Elle porte la même « robe à double fourreau de tulle noir », et « ce même regard d'exilée de ce soir» (VC, p.92) Le démonstratif renvoie au soir du bal à T. Beach. Le récit emprunte à l'intertexte juste le nécessaire pour évoquer la

fatalité. Dans un premier temps, c'est Charles Rossett qui danse avec l'ambassadrice et c'est le vice-consul qui les suit du regard. Le texte exprime l'émotion qui surgit entre eux par le sourire d'Anne Marie que tous voient et par la danse à laquelle le jeune homme l'invite. Pendant la danse Charles Rossett et Anne-Marie se parlent et seulement « parfois se regardent» sous le regard de toute Calcutta blanche. Encore une fois, c'est par l'engagement du regard et la vision de Charles Rossett que le récit représente les deux protagonistes. Pendant ce temps, le vice-consul les suit des yeux tout en dansant avec une autre dame qui lui parle, mais « il écoute mal » et puis « il n'écoute rien ». Le récit avance suivant le croisement des regards et le spectacle des couples dansants. Charles Rossett danse encore avec Anne-Marie, pendant que l'attitude du vice-consul change : « il attend *visiblement* très fort, mais on ne *voit* pas quoi» (Nous soulignons.) (VC, p. 121). Pour prendre place dans le récit, l'objet doit être saisi par le regard. Le vice-consul invite Anne-Marie à danser. C'est un spectacle que « toute l'Inde blanche regarde ». Pendant la danse Anne-Marie et le vice-consul parlent, elle la première, puis, lui. Elle parle du climat de Calcutta, lui, il parle de sa conversation sur la lèpre avec l'autre dame. Cet objet de conversation exprimable (la conversation précédente sur la lèpre) sert au récit à suggérer un autre, le vrai, l'inexprimable (le drame du vice-consul à Lahore). La relation d'équivalence symbolique entre les deux objets est la même que celle analysée par Nicolas Xantos dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. Mais, cette fois-ci, l'insuffisance du langage à exprimer le vrai objet (l'émotion, le tourment du vice-consul) est déclarée ouvertement.

> - Pourquoi me parlez-vous de la lèpre ?
> - Parce que j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière… […] les mots pour vous dire, à vous, […] ils n'existent pas. » (VC, p.125)

Nous avons déjà analysé la structure désarticulée de cette réplique qui transmet la force du sentiment par la précipitation de mots isolés, suspendus dans des pauses où le silence vient à leur secours. Ici, nous nous en servons pour montrer le mécanisme que le récit de pensée met au point pour représenter d'une façon détournée l'âme tourmentée du vice-consul. Mais le narrateur implicite supprime la relation symbolique entre les deux objets de conversation et la force de l'émotion passe par la structure de la réplique. Cette émotion n'est nommée que lorsqu'elle est vue :

> « Ceux qui le regardent aperçoivent dans son regard une sorte de joie très intense.
> Le feu qui a brûlé là-bas, à Lahore, on y pense […]. » (VC, p.126)

La joie intense, le feu, l'air bouleversé du vice-consul sont vus par toute l'assistance. Seulement le regard d'Anne-Marie est très rapide, le regard de la surprise devant l'inattendu : le vice-consul est « un homme mort », déclare-t-elle à Charles Rossett (VC, p.128).

Le récit a recours à la danse pour donner forme au regard : le couple dansant focalise les regards de tous. Les émotions qui gagnent les protagonistes ne sont pas expliquées, le récit les met en vue. Quand Anne-Marie ne regarde pas le vice-consul, « elle cherche », mais :

> « - C'est-à-dire, dit-elle, je ne pense rien.
> - C'est ça. » (VC, p.127)

Le regard appelle le silence de la pensée. Lorsque le regard est impossible, la pensée l'est aussi.

La musique est peu présente dans le récit du bal donné par l'Ambassade de France à Calcutta, mais son rôle dans la description de la scène n'est pas moins important.

Tout d'abord, le récit dit que l'orchestre joue « des lents fox-trots ». Cette mention du type de danse situe l'histoire que le récit raconte à une époque passée où le fox-trot a été une danse à la mode. L'élément musical a donc la valeur d'une référence historique : le temps colonial, le temps de l'enfance de Duras, le temps du souvenir.

La description de la danse est donnée par l'adjectif « lent ». Plus loin, le vice-consul

> « doit s'apercevoir qu'autour de lui les autres dansent lentement, qu'elle (= Anne-Marie) a chaud, qu'il danse comme à Paris. » (VC, p.122)

Ainsi le rythme de la musique révèle le lieu de l'histoire : l'Indochine coloniale.

La musique est objet de conversation pendant la danse. Anne- Marie parle des pianos qui « se désaccordent en une nuit » à cause de l'humidité. C'est un détail important : elle fait du piano, elle en a toujours fait dans sa vie. Elle demande au vice-consul s'il en fait lui aussi. La réponse du vice-consul est un « bafouillage » qui indique un souvenir d'enfance douloureux, une perte de quelque chose. Anne- Marie ne pose plus de questions, le récit reste en suspens. La mention de la musique introduit le récit d'un événement passé, antérieur à la diégèse, qui n'est raconté que plus loin comme un souvenir. Pendant la danse, l'évocation de la musique (les leçons de piano) permet au récit de suggérer un trouble psychologique causé par une rupture, un manque déterminant dans la vie du vice-consul.

Le motif du bal dans *L'après-midi …* joue un rôle important pour la progression narrative. Monsieur Andesmas attend sa petite fille, Valérie, qui danse pendant la fête du village avec son amant. La durée de l'attente du vieux monsieur est signifiée par les moments de la fête : le début, le cours de la fête, la fin, et après la fin. Mais, le spectacle des gens dansants est inaccessible à la vue : de la plate-forme de sa maison, Monsieur Andesmas ne voit qu'une partie de la place du village. Le récit ne met pas en jeu le regard. Ce sont « des airs dansants» qui arrivent jusqu'à la plate-forme et marquent le début et la fin de chaque danse. Le récit capte ces airs pour représenter « le petit bal de samedi » par l'intermédiaire de la musique. Monsieur Andesmas ne voit pas le bal, il « l'écoute ». Le récit remplace le regard du *tiers exclu* par l'élément auditif qui déclenche une vision intérieure. Monsieur Andesmas écoute l'air que chante Valérie, l'air repris par le pick-up, il reconnaît les paroles de la chanson. Véhiculé par la musique, le spectacle de la danse prend forme dans l'imagination et la mémoire du vieil homme. Son corps se souvient de la danse :

> « Solitaire, et désormais impuissant à faire danser ce corps ruiné, désormais, il n'empêchait qu'il reconnaissait l'attrait de la danse, son irrésistible urgence, son existence parallèle à sa fin.» (AMA, p.22)

La danse, invisible et impossible est présente *en absence* dans la musique et dans l'imaginaire du personnage. Inaccessible au regard, mais accessible à la vue intérieure, entendue dans les airs dansants emmêlés et dans l'écho du souvenir, guettée sans cesse, la danse prête ainsi corps au silence qui dit l'angoisse de la vieillesse face à la jeunesse, la souffrance du vieux corps se souvenant, la nostalgie du passé, la solitude devant la mort. Dans les airs du « petit bal de samedi » qui accompagnent tout le récit, c'est le silence du pensable qui est entendu et qui « ne peut être tenté d'être pensé que dans une extrême douleur » (AMA, p.40).

La scène du bal dans *Emily L*. suit le même modèle triangulaire que celui dans *Le ravissement*… : Emily danse avec un jeune officier sur la plate-forme du pont supérieur d'un bateau, le jeune gardien, le troisième personnage, la regarde. La danse n'est pas décrite. Il n'y a que la robe d'Emily, ses longues jambes, le sourire naissant arrêté, les yeux mi-clos et la solitude qui sont reconnus/vus par le jeune gardien. La scène du bal est nécessaire à la narration pour faire progresser la fiction et représenter l'amour du jeune gardien à partir du manque. Toute la scène *parle* le silence : le regard muet du jeune gardien fasciné qui n'a d'yeux que pour Emily, mais lui, il n'est pas vu. Sans bouger, il n'est que ce regard jusqu'aux premières lueurs du jour quand l'orchestre cesse de jouer et le bal se termine. Avec la fin du bal et le départ du bateau, le « voir» n'est plus possible. Donc, ni l'amour ni la vie :

> « Le port s'était vidé. Alors le jeune gardien s'était couché sur le pont du bateau de louage […]. Pendant plusieurs jours il était resté mort, là, sur le pont du bateau.» (EL, p.150)

Le récit ne raconte pas le drame sentimental que vit le jeune gardien, amoureux d'Emily. La scène du bal suggère l'impossibilité de l'amour et l'intensité de la souffrance du jeune gardien par le mutisme de son regard, celui du «tiers exclu ».

En guise de résumé, nous voudrions dire que le récit de pensées chez Duras met en œuvre diverses procédures pour donner corps au silence et représenter la vie psychologique des personnages sans entrer dans l'analyse ni dans l'explication. L'intensité du regard, la perdition des corps dans la danse, le son de la musique, sont les marques du silence qui suggère les émotions des personnages, le drame de leur vie intérieure. L'immobilité de l'univers: la lumière d'or, la chaleur de la nuit, le bruit de la mer, le rose de la journée finissante, l'épaisseur du temps, sont des éléments de la description de l'espace qui suscitent un effet de silence,

accentuant la représentation des mouvements intérieurs des personnages par des caractéristiques du monde extérieur.

L'écriture de Duras ne fuit pas la subjectivité, c'est son expression directe, donc limitée, qui est mise en échec. La narration a recours aux formes du silence pour évoquer le continu de la vie psychique des personnages.

Conclusion

1. Silence et romanesque

La réflexion sur le style de Duras, dont la composante essentielle est l'écriture du silence, paraît inépuisable. La sensation d'inachevé, que le silence perpétue, inquiète la pensée et relance la recherche vers des horizons de plus en plus lointains.

Force est cependant d'essayer de faire une synthèse de nos observations sur le silence littéraire et de nos analyses des formes du silence chez Duras, ne serait-ce que pour en affirmer l'illimité et suggérer des pistes de recherches futures.

Notre étude des romans de Duras, nous a permis de délimiter une grande variété de formes du silence sur le plan du langage et sur celui du récit romanesque. Silence et langage semblent en fait également mobilisés par l'écriture dans le but de tisser ensemble la matière romanesque. Cette pratique littéraire bien particulière, se faisant pressentir dès les premiers écrits de Duras, sera confirmée par les suivants. Une conception originale du langage romanesque et du fait littéraire s'en dégage.

Nous nous proposons de réfléchir sur le rôle que pourrait jouer le rapport d'équivalence entre le langage et le silence dans la création romanesque. Le statut indécidable d'une grande partie des textes de Duras est une preuve du problème que pose son écriture et de la nécessité de repenser nos outils d'analyse. A ce propos, Pascal Michelucci affirme que la rhétorique et la critique littéraire devraient « reconsidérer les subdivisions et les catégories conceptuelles à partir desquelles elles opèrent » (Michelucci, Pascal, 2003, p.107).

Si la pensée critique a du mal à déterminer la plupart des textes durassiens comme des romans, elle n'hésite pas cependant à insister sur leur caractère littéraire. Le romanesque est pourtant bien présent, mais cette présence est

troublante. La manière dont le monde romanesque s'écrit et se lit confond nos schémas esthétiques, bien que nous n'ignorions pas la capacité illimitée du roman de se transformer.

L'originalité de l'œuvre romanesque de Duras serait enracinée dans sa vision du monde, de l'art littéraire et du langage. C'est une vision qui s'écarte en effet de nos modèles de penser et d'exprimer les choses.

Trois points essentiels permettraient de saisir les manifestations concrètes de cet écart mobile qui constitue le lieu du romanesque chez Duras.

Un premier point relève des *mécanismes du roman*, dont nous sommes héritiers et qui persistent dans notre culture. Duras s'écarte par rapport à la vieille machinerie du roman. « […] je ne crois pas que ce sont des romans que je fais […] » dit l'écrivain dans *Les parleuses* (p.36). En effet, l'écriture de Duras s'accroche aux règles rassurantes de l'agencement romanesque classique pour mieux les mettre en échec et dessiner devant le roman un autre horizon. La tension de cet écart bouleverse tout le discours romanesque, depuis l'événement jusqu'au psychisme des personnages. Le roman se présente ainsi dans un état d'indécision qui cherche l'apaisement au sein d'une structure équilibrée sans cesse promise et rejetée. Le récit construit l'histoire à partir de l'oubli et du non-savoir qui deviennent mémoire douloureuse et savoir latent. Le monde romanesque est peuplé de personnages en mal de vivre et de mourir (Lol, Anne-Marie Stretter, Jean-Marc de H, la mendiante, M. Andesmas), en mal d'amour et de mots (Emily L., Maria, Anne…), entre folie et normalité (Lol, Claire Lanne…). L'instance narratrice déclare son hésitation à comprendre le personnage. Aucun support donc dans un espace romanesque qui contient des restes de vies, des traces d'histoires d'une humanité déchirée et incompréhensible. Les mots interceptent la coulée des phrases, le parcours narratif est syncopé, la logique des événements est improbable, début et fin de

l'histoire se confondent. Des bribes de texte disent les débris d'un monde, le désordre d'une existence. Le mode de représentation de la réalité est la déconstruction sur le plan du langage et sur celui de la narration. La pratique du romanesque apparaît comme la réplique de la position politique de Duras, concentrée dans le refus de toute *programmation*, de toute *solution*, de tout *sens*. « Il faut en /du sens/ sortir. Et que ce soit gai » (O, p.216) dit Duras, c'est-à-dire sans peur face au pouvoir, dans « une indifférence fondamentale à l'égard de tout ce qui se propose ». Le texte romanesque se construit en écho à cette « indifférence fondamentale », il paraît *égalitaire*, résultat d'un non-travail. « Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification » (P, p.11), affirme Duras dans ses entretiens avec Xavière Gauthier. La narration fuit toute explication ou jugement et installe l'hésitation et le non-savoir.

Un deuxième point d'écart se situe par rapport au *monde romanesque*. L'ascèse du texte, les lacunes dans l'histoire, le sujet « lézardé », l'indécision de la narration, la diégèse paralysée, tout cet effort d'éviction de la matière romanesque suggère le point limite du monde représentable. Mais, le texte littéraire étant un système sémiotique, ce même point limite signifie l'attente d'un autre monde. Grâce à l'écriture du silence, dont les stratégies et les mécanismes nous avons dégagés et analysés au cours de notre étude, cet autre monde se donne comme une possibilité, une promesse pensable, prête à épouser le verbe et à devenir pensée.

L'usage systématiquement *détourné* des ressources verbales déstabilise les références communément admises. Des blocs de mots isolés, libérés des contraintes syntaxiques, perdent leur sens référentiel, mais gagnent de nouvelles valeurs sémantiques et suggèrent la possibilité de nouvelles références. La phrase disloquée, lapidaire ou fleurie, qui se fait « comme elle peut » par « le rejet violent de la syntaxe », a pour fonction d'exiler le sens dans l'inachevé, dans l'ambiguïté poétique, dans le rythme de l'énoncé, dans la place vide du mot à

venir, dans l'ambivalence de la mémoire et de l'oubli, de la présence et de l'absence de l'amour. L'écriture met en évidence un dire sans objet formulé, sans aboutissement à un savoir. Cet objet de référence non fixé, non démarqué, non limité donc par notre modèle de *parler* qui exige de *dire quelque chose de quelque chose*, se laisse pourtant deviner en suspens dans les silences du texte, rendus sensibles par la tension contenue dans le manque de schéma explicatif linéaire, dans la juxtaposition d'énoncés, d'événements, d'histoires racontées et non racontées, racontables et non racontables, dans la mise en corrélation d'entités différentes. Ainsi le silence se fait intercesseur de l'expectative d'un monde différent de celui, représenté par le discours romanesque. L'objet du discours romanesque se donne dans l'immédiat du silence qui restitue la transitivité du dire. Selon Mireille Calle-Gruber l'écriture de Duras, définie comme aporétique, est « arrachée au silence et toujours menacée d'y retourner » (Calle-Gruber, 1989, p. 42). Dans notre optique, le silence chez Duras n'est pas une impasse du sens, ni une menace, c'est un vide de sens qui laisse supposer tout sens.

Le silence advient comme l'autre du langage, conditionné par ce dernier, mais laissant supposer un dépassement de la dichotomie sensible/intelligible. L'écriture durassienne atteint donc une plénitude du langage en mobilisant les mots *et* le silence et en se détachant ainsi du modèle aristotélique du *logos*, qui préconise la parole *ou* le silence et le dire transitif, c'est-à-dire l'exigence d'avoir quelque chose dont on parle (le présupposé *onto-logique*) et de communiquer ce quelque chose (le présupposé *dia-logique*).

L'usage spécifique du langage, dont les écrits durassiens témoignent, permet de mettre en valeur l'équivalence naturelle du mot et du silence dans le processus d'expression. En outre, l'écriture fait appel au silence pour ébranler la suprématie du sens articulé et offrir ainsi la richesse potentielle d'un sens en absence qui serait proche de ce que Derrida explique en ces termes :

> « /la/ conscience d'avoir à dire comme conscience de rien […]. Conscience de rien à partir de laquelle toute *conscience de quelque chose* peut s'enrichir, *prendre sens* et figure. Et *surgir toute parole* » (Derrida, J., 1967, p.18). (Nous soulignons.)

Selon nous, l'écriture du silence est une mise en pratique du projet de livre que Duras énonce dans un de ces textes : « parler de tout et de rien », « prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole », « ne s'attarder sur rien de particulier », « sortir du sens, aller nulle part, ne faire que parler» (VM, p.16). Duras déclare ce projet impossible, mais ses écrits sont la preuve du contraire. L'écriture romanesque approche une histoire (la mort du jeune aviateur anglais, l'amour d'Anne et de Chauvain, le ravissement de Lol, l'abandon du vieux M. Andesmas, la tragédie des Indes, la détresse du vice consul, l'amour impossible), la pose sans la déployer, sans chercher ni l'extensivité, ni l'exhaustivité, ne la présentant qu'en biais, à partir d'un événement ou d'un fait banal, quotidien (un crime passionnel, le bal, les tennis vides, la marche de la mendiante, un voyage d'été, la forêt, le cimetière du village). Le discours romanesque évolue naturellement en épousant la marche quotidienne des choses, par progrès et retenu, sans « s'attarder sur rien », sans circonscrire l'objet du dire, sans l'enfermer dans une structure de sens élaborée et imposée par une instance extérieure. L'écriture installe l'objet dans les silences de la parole qui ne mène nulle part, qui se suffit à elle-même. Ainsi le monde de la référence pèse par sa potentialité. Ce n'est pas *un* savoir concret que le roman cherche à représenter et à transmettre, mais l'im-possibilité d'atteindre *le* savoir.

Enfin, si nous confrontons les termes dans lesquels Duras énonce son projet de livre, son écriture « en allée», analysée dans notre étude et la nature de la parole taoïque, présentée par François Jullien, nous pouvons constater que l'idée de création littéraire chez notre auteur rejoint l'esthétique orientale qui privilégie « un dire sans dire», « une référence sans référence». Citons François Jullien :

> « […] la parole taoïque ne cesse de *laisser entendre de la référence*, celle-ci n'étant jamais circonscrite et bornée dans son énoncé ; c'est pourquoi ce qu'elle réussit à dire est *l'infini de la prégnance* (sur un mode contenu) ; ou de l'*ambiance* (sur un mode épandu).» (Jullien, François, 2006, p. 161) (Nous soulignons.)

Le lieu du troisième point d'écart, c'est *la lecture*. Si le romanesque participe d'une déconstruction systématique du langage et du récit, si la référence du discours romanesque se laisse deviner dans le silence par les mots, il est légitime de se demander que représente la lecture des romans durassiens. Critiques et lecteurs admettent unanimement que c'est une lecture difficile et troublante. La réception des textes durassiens s'éloigne en effet de nos habitudes de lecture.

Tout d'abord, le lecteur perd sa liberté. Le discours romanesque ne transmet que la promesse d'un savoir en émergence qui transperce tout le récit. Le lecteur subit l'effet d'insolite, provoqué par ce savoir latent qu'il n'arrive pas à verbaliser pour s'en distancier et s'en libérer. Le récit non cathartique tient le lecteur en haleine, dans une attente qui ne se résout pas. Le texte entraîne le lecteur par ses silences prégnants. Il en éprouve l'effet : une parole prête à naître, un dire en tension vers son objet, un sens imprévisible et déjà là. Le sens immanent, informulable, fuyant la com-préhension libératrice, c'est-à-dire la sécurité des schémas et des modèles conventionnels. Duras ne dit-elle pas

> « qu'on ne peut pas comprendre […]. Ce n'est pas le mot. Il s'agit d'une relation privée entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble. » (VM, p.136)

Dans un deuxième temps, la non-compréhension est censée donc se résoudre en une *relation privée* qui est une complicité entre le lecteur et l'auteur, une entente à base de l'impossibilité commune d'écrire et de comprendre une « zone d'ombre ». Cette attitude de complicité, à laquelle tous les lecteurs cependant

n'arrivent pas, s'apparente à la *connivence*, telle que François Jullien l'explique dans l'ouvrage, cité plus haut. La connivence est un partage tacite, une « intelligence alerte», mutuelle, « captant avec vigilance et jouant aussi bien de la commodité du langage qu'elle peut *au gré* s'en passer» (Jullien, François, 2007, p.191).

Connivence donc à la place de compréhension. Mais cela signifie dépendance, assujettissement au pouvoir du texte qui ne livre le secret de son sens que dans une lecture/écriture du silence. Cette lecture rend malade. « Je suis malade de vous lire » disent les lecteurs, aussi bien que les lectrices, dans leurs lettres, adressées à Duras.

En effet, dans son entretien avec Xavière Gauthier, Duras qualifie ses livres comme « douloureux, à écrire, à lire ». Mais cette douleur, affirme l'écrivain,

> « devrait nous mener vers un champ…, un champ d'expérimentation. Enfin, je veux dire, ils sont douloureux, parce que c'est un travail qui porte sur une région…non encore creusée, peut-être.
> …….
> C'est ce blanc de la chaîne dont vous parliez…» (P., p.18)

Douleur de la lecture donc, mais aussi plaisir de la lecture de ces livres qui racontent le « gai désespoir ». Leur valeur romanesque est dans l'expérience des *blancs de la chaîne,* dans les silences du récit qui laissent entendre d'autant plus amplement l'histoire. Le lecteur se sent transformé, capté par le silence des régions en lui *non encore creusées*. N'est-ce pas la fonction de la littérature : nous faire sortir des schémas qui nous effacent, nous rendre différents à nous-mêmes, improbables et ravis. « L'écriture du *beau* désastre » que Duras pratique nous entraîne-t-elle ainsi dans « la lecture du ravissement» ?

2. Perspectives

L'étude du silence dans les romans de Duras pourrait être complétée par une approche diachronique qui aiderait à relever l'évolution des formes du silence. L'analyse de la matière romanesque dans les premiers romans (*Les Impudents, La vie tranquille, Le barrage contre le Pacifique*) et dans ceux qui suivent, surtout après la parution de *Modérato Cantabile*, mettrait en évidence l'ascèse de plus en plus prononcée du texte et le passage du roman au récit romanesque.

L'étude systématique du silence dans l'œuvre cinématographique et dramaturgique de Duras serait indispensable pour démontrer l'importance de ce phénomène au niveau de toute son œuvre. Par ailleurs, les résultats d'une telle étude, aideraient à mieux comprendre certaines formes du silence dans le roman durassien qui exploite librement les ressources des autres genres.

Le silence littéraire peut être pensé dans le cadre d'une étude de genre qui permettrait de voir à quel point il est légitime de considérer l'écriture du silence chez Duras comme une écriture féminine.

L'instance du lecteur est d'une grande importance pour l'étude de l'effet du silence littéraire. L'approche pragmatique et culturelle fournirait des données pertinentes pour esquisser l'image d'un nouveau lecteur, partageant avec l'écrivain les mêmes élans créatifs et les mêmes chutes.

Une étude comparative du silence chez Duras et chez d'autres écrivains, comme, par exemple, Becket, Pascal Quignard ou Maria Gabriela Llansol, António Ramos Rosa, montrerait la spécificité des formes du silence dans chaque œuvre.

Une étude critique des traductions des textes romanesques de Duras serait intéressante à effectuer afin de compléter la réflexion sur l'essence sémiotique du silence et la manière spécifique de chaque langue à faire signifier ses silences.

Le silence en littérature est un phénomène qui continue à mettre en difficulté la pensée théorique et critique. Par notre recherche nous avons voulu poser d'abord les fondements du silence dans l'acte sémiotique pour réfléchir ensuite sur le silence en littérature et analyser ses formes dans les textes de Marguerite Duras. Notre étude, nous l'espérons, pourrait compléter ainsi les recherches sur l'écriture de Duras par une démarche qui a eu pour objectif d'identifier *le fait* de silence avant d'en analyser *l'effet*. Et enfin, dans un troisième temps, notre réflexion est repartie de l'effet du silence pour suggérer d'« entendre » les romans de Duras comme des « roman-ces sans paroles ».

Bibliographie

1. Ouvrages cités

Alazet, B., *Faire rêver la langue* : *style, forme et écriture chez Marguerite Duras*, in *Ecrire, réécrire, Marguerite Duras, bilan critique*, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, dans la collection *L'Icosathèque 19* de *La Revue des Lettres Modernes,* 2002.

- *Le Navire Night de Marguerite Duras, écrire l'effacement*, Presse Universitaire de Lille, 1992.

Anacleto, M.T., *Le blanc de l'écriture chez Furetière : prétexte pour une déconstruction du romanesque au XVII s.*, in Confluências, nº18, Coimbra, 2000, pp. 69-83.

Aristote, *Rhétorique*, le livre de Poche, classiques de la philosophie, 1991.

Armel, A., *Marguerite Duras et l'autobiographie,* Le Castor Astral, 1990.

Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris 1984.

Balzac, H. de, *La fausse maîtresse,* in *La comédie Humaine II*, *Etudes des mœurs,* Gallimard, Paris, 1976.

- *Louis Lambert*, in *La Comédie Humaine*, *XI, Etudes philosophiques, Etudes analytiques*, Gallimard, Paris 1980.

- *Sarrasine,* Livre de poche, Paris, 2001.

Barel-Moisan, C., *Stratégies du refus de la parole : silences et blancs dans Clotilde de Lusignan de Balzac*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard *L'Harmattan,* Paris, 2002, pp. 69-78.

Baron, C., *Indicible, littéraire et expérience des limites, de Blanchot à Wittgenstein*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, l'Harmattan, Paris, 2002, pp. 291-298.

Barthes, R., *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982.

- *Le bruissement de la langue,* Essais, Seuil, Paris, 1984.

- *Le bruissement de la langue*, Essais, Seuil, Paris, 1967.

- *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.

- *Le grain de la voix*. *Entretiens : 1962-1980*, Seuil, Paris, 1981.

- *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

- *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, in Essais critiques IV, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

Bataille G., *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1954.

Beckett, S., *En attendant Godot,* Les éd. De Minuit, Paris, 1952.

- *Nouvelles et textes pour rien*, Les éd. de Minuit, Paris, 1958.

Benjamin, W.*, Sur le langage en général et sur le langage humain*, in Œuvres I, Folio, Essais, Gallimard, 2000.

Benveniste, E.*, La forme et le sens dans le langage*, in *Problèmes de Linguistique générale* 2, Tel Gallimard, Paris, 1974.

- *Les niveaux d'analyse*, in *Problème de linguistique générale 2,* Tel Gallimard, Paris, 1974.

- *Nature du signe linguistique*, in *Problèmes de linguistique générale 1,* Gallimard, Paris, 1966.

- *Sémiologie de la langue*, in *Problèmes de linguistique générale 2,* Tel Gallimard, Paris, 1974.

Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1959.

Bogaert, S., *Les archives ou l'écriture matérielle*, Magazine littéraire, avril, 2006.

Borgomano, M., *Les lectures « sémiotiques » du texte durassien, un barrage contre la fascination*, in *Ecrire, réécrire, Marguerite Duras, bilan critique,* textes réunis et présentés par Bernard Alazet, dans la collection *L'Icosathèque 19* de *La Revue des Lettres Modernes,* 2002, pp. 101-130.

- *Marguerite Duras : écriture du silence ou vertige de l'indicible,* in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, l'Harmattan,Paris 2002, pp. 333-338.

Breton, D. le, *Du silence,* Métailié, Paris, 1997.

Calle-Gruber, M., *L'effet-fiction, de l'illusion romanesque, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1989.*

- *La scène la phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature* ?, in *Marguerite Duras, la tentation du poétique,* PSN, Paris, 2002.

Candea, M., *Contribution à l'étude des pauses silencieuses et des phénomènes dit d'hésitation en français oral spontané*, Thèse de doctorat, nouveau régime, Université Paris III, sous la direction de Mary-Annick Morel, 2000.

Carreto, C. C., *Figuras do silêncio. Do Inter/dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval,* Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

Chalonge, F. de, *Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70*, in *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christian Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

Cohen, B.-F., *Elie Wiesel, Qui êtes-vous*, la Manufacture, 1987.

Cordeiro, C. R., *Lógica do incerto, introdução à teoria da novela*, Minerva, Coimbra, 2001.

Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

Diderot, D., *Jacques le Fataliste et son maître*, Flammarion, Paris, 1997.

Dinouart, L'Abbé, *L'art de se taire*, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, 2004.

Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991.

Duras, M., *Discours intérieur,* entretien radiophonique avec Viviane Forrester, 20 décembre 1973.

Duras, Marguerite /Hervé Le Masson, *L'inconnu de la rue Catinat,* Le Nouvel Observateur, 28 sept. – 5 oct.1984, pp. 92-4, cité par Bernard Alazet, *Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras,* in *Ecrire, réécrire Marguerite Duras, Lettres modernes Minard, 2002.*

Eco, U., *L'œuvre ouverte,* Seuil, Paris, 1965.

Emmanuel, P., *La Révolution parallèle*, Seuil, Paris, 1975.

Entretien avec Yann Andréa, *Une solitude essentielle*, propos recueillis par Aliette Armel, Magazine Littéraire, nº452, avril 2006.

Ernout, A. & Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1951.

Fagyal, Zs., *Le style vocal de Marguerite Duras*. In : A. Vircondelet (éd.), *Marguerite Duras* : rencontres de Cerisy. Editions Ecriture, Paris, 1994, pp. 69-82.

Flaubert, G., *Correspondance*, éd. Conard, t.III, 1927.

Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1967.

Fourton, M., *Une esthétique du contresens : propositions pour une écriture blanche dans L'Amour de Marguerite Duras*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, l'Harmattan, 2002, pp. 339-347.

Genette, G., *Silences de Flaubert*, in Figures I, Seuil, Paris, 1996.

Girard, R., *Innovation et répétition,* in *La voix méconnue du réel,* Grasset, Paris, 2002.

Groupe μ, *Rhétorique générale*, Seuil, Paris, 1982.

Hatherly, A., *O pavão negro,* Assírio e Alvim, Lisboa, 2003.

Huret, J., *Enquête sur l'évolution littéraire*, in *Les interviews de Mallarmé,* Textes présentés et annotés par Dieter Schwarz, Neuchâtel, Idées et Calendes, 1995.

Jabès, E., *Le livres des ressemblances,* Gallimard, 1991.

- *La méthode*, in *Le livre des ressemblances*, Gallimard, Paris, 1976.

Jankélévitch, V., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, Seuil, Paris, 1980.

Jouve, V., *La quête du silence comme projet littéraire. Autour de Beckett,* in *Limite du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, Paris, 2002, pp.283-290.

Jullien, F., *Si parler va sans dire* : *du logos et d'autres ressources*, Seuil, Paris, 2006.

Killeen, M.-C., *Essai sur l'indicible : Jabès, Duras, Blanchot,* PUV, Saint Denis, 2004.

Klossowski, P., *Le langage, le silence et le communisme*, in *Un si funeste désir*, Gallimard, Paris, 1963.

Kristeva, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1986.

La Rochefoucauld, *Réflexions morales*, in *Les moralistes du XVII siècle*, Robert Laffont, Paris, 1992.

Lacan, J., *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, in *10/18 Dossier de presse,* IMEC.

Lala, M.-C., *A la pointe du style,* in *Le silence,* Revue *Autrement* nº 185, 1999, pp.104-117.

- *Les résonances du mot dans l'écriture de Marguerite Duras*, in *Marguerite Duras*, *La tentation du poétique,* Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

Laplace-Claverie, H., *L'indicible et le dansable : l'art de la danse ou l'éloquence du silence*, in *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, Paris, 2002, pp.165-172.

Laufer, L., *J'ai fait silence*, revue *Autrement*, nº185, Paris, avril 1999, pp.16-53.

Les Interviews de Mallarmé, textes présentés et annotés par Dieter Schwarz, Ides et calendes, Neuchâtel, 1995.

Lévinas, E., *Humanisme de l'autre homme*, Poche, Essais, Paris, 1972.

Loignon, S., *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras,* Paris, L'Harmattan, 2001.

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Le livre de poche classique, 1999.

Maeterlinck, M., *Préface au théâtre*, t.1, Bruxelles, 1901, p.XVI, Slatkine reprints, 1979.

Mallarmé, St., *Crise de vers*, *Œuvres complètes* par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, La Pléiade, Gallimard, Paris 1945.

Marguerite Duras à Montréal, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Montréal, Spirale, 1981.

Marie de France, *Le chèvrefeuille,* in *Lais de Marie de France*, Le livre de poche, 1990.

Martinet, J., *Clefs pour la sémiologie*, Seghers, Paris, 1975.

Martin-Ulrich, Cl., *Le génie de l'indicible: Erasme et Du Bellay*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 53-60.

Mayeur, Olivier-Ammour, *Limites des expériences innommables*, in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, l'Harmattan, Paris, 2002, pp. 247-256.

Méchoulan, E., *La communauté des corps inavouables : l'impression du silence dans La Princesse de Clèves*, in *Le corps imprimé : essai sur le silence en littérature,* Balzac-le Griot éditeur, Québec, 1999.

Mercier, M., *Le roman féminin*, PUF, Paris, 1976.

Meschonnic, H., *Oui, qu'appelle-t-on penser ?* in Henri Meschonnic, la pensée et le poème, sous la direction de Gérard Dessons et autres, Editions in press, Clamecy, 2005, pp. 251-266.

Michelucci, P., *La motivation des styles chez marguerite Duras : cris et silence dans Moderato Cantabile et la Douleur*, in Etudes françaises, 39, Presses Universitaires de Montréal, 2003, pp.96-107.

Michon, P., *Vivre dans le langage*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, sous la direction de Gérard Dessons et autres, Editions in press, Clamecy, 2005, pp.55-66. Citation prise dans Meschonnic, Henri, *Traité du rythme*, Dunod, 1998, p.75.

Molinié, G., Dictionnaire de rhétorique, Librairie Générale Française, Paris, 1992.

Molino, J., *Homo fabulator*, Actes Sud, Paris, 2003.

Mura-Brunel, A., *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Rodopi, Amsterdam, 2004.

Nietzsche, F., *Ainsi parla Zarathoustra*, Edition Payot, Paris, 2002.

Noguez, D., *La gloire des mots*, in L'Arc, Édit. Le Jaz, Paris, nº98, 1985, pp.25-39.

Ogawa, M., *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris, 2002.

Orecchioni, C.K., *L'énonciation*, Armand Colin, Paris, 1999.

Otchakovski-Laurens, P., *La musique immédiate des choses*, in Europe, janvier-février, 2006, pp. 169-174.

Paris, J., *La mort du signe*, in *Univers parallèles II, Le point aveugle*, Seuil, Paris, 1975.

Pascal, B., *Les pensées*, in *Les moralistes du XVII siècle*, Robert Laffont, 1992.

Proust, M., *A propos du « style » de Flaubert*, in *Essais et articles*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1994.

- *Chardin et Rembrandt*, in *Essais et articles*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1994.

- *Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu I*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987.

- *La poésie ou les lois mystérieuses*, in *Essais et articles*, Gallimard, Folio, Essais, Paris, 1994.

Quignard, P., *Les ombres errantes,* Grasset, Paris, 2002.

Rabaté, D., *Paradoxes du romanesque*, in L'Herne Duras, Editions de l'Herne, Paris, 2005, pp.144-147.

Racine, J., *Phèdre*, Acte V, scène VI, in *Racine, Œuvres complètes*, I, Théâtre-Poésie, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

Rella, F., *El silencio e las palabras, el pensamiento en tempo de crisis*, (titulo original : Il silenzio e le parole), Paidós, Barcelona, 1992.

Ricatte, R., *Silences et échos chez Marguerite Duras,* in Littérature, nº 102, mai 1996, pp. 3-13.

Rilke, R.M., *Lettre à un jeune poète*, Poésie Gallimard, Paris, 1993.

Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Les édit. de Minuit, Paris, 1963.

Romey, G., *Dictionnaire de la symbolique*, Albin Michel, Paris, vol.2, 1997.

Rykner, A., *Paroles perdues, faillite du langage et représentation*, José Corti, Paris, 2000.

Sarraute, N., *Enfance*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996.

- *L'ère du soupçon*, in *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996.

- *L'ère du soupçon,* Préface, p.1554, in *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996.

Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Ed. Payot, Paris, 1972.

- *Ecrits de linguistique générale*. Textes établis et édités par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Gallimard, Paris, 2002.

Simon, A., *L'arrière plan de silence du style de Proust,* in *Limites du langage : indicible ou silence,* articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 325-338.

Spoljar, Ph., *Réécrire l'origine, Duras dans le champ analytique, in Ecrire, réécrire, Marguerite Duras, bilan critique,* textes réunis et présentés par Bernard Alazet, dans la collection *L'Icosathèque 19* de *La Revue des Lettres Modernes,* 2002, pp. 59-100.

Timenova, Z. & Timenova, M., *Le silence des limites dans la littérature. Deux exemples : Michel de Montaigne et Marguerite Duras*, in Babilónia, nº 4, Edições Universitárias Lusófonas, 2006, pp.111-122.

Todorov, Tzv., *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978.

Trabant, J., *Le Humboldt d'Henri Meschonnic*, in *Henri Meschonnic*, *la pensée et le poème*, Edition in Press, 2005, p. 175-186. Citation prise dans *Ecrits de Humboldt* de l'Académie de Berlin, 1903-1936, VII, p.45-46.

Valéry, P., *Cahiers,* t. IV, édit. CNRS, 1957-1961.

- *Le coup de dès,* in Variété II, N.R.F., Paris, 1929.

- *Oeuvres*, Tome II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

Van den Heuvel, P., *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, Paris, 1985.

Vircondelet, A., *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972.

Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Edition *tel* Gallimard, 1993, fragment 6.54.

Xantos, N., *Se taire à la limite, conversation et intériorité dans les Petits chevaux de Tarquinia de Marguerite Duras,* in Littérature, nº136, Paris, Décembre, 2004, pp.79-98.

2. Ouvrages consultés

Aaryter-Tognotti, Danièle de, *Les jeux entre formes dramatiques et formes narratives dans India Song de Duras et Pas de Beckett,* in Neophilologus 81 : 49-62, Kluwer Academic Publischers, printed in the Netherlands, 1997.

Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, De Roeck-Wesmael, 1989.

Baker, Geoff, *The predication of violence, the violence of predication : reconstructing Hiroschima with Duras and Resnais*, in Dialectical Anthropology 24:387-406, Kluwer Academic Publischers.Printed in Netherland, 1999.

Balandier, Georges, *Civilisés, dit-on*. PUF, Paris, 2003.

Bardèche, Marie-Laure, *Des histoires modèles*, in Littérature, nº129, Seuil, mars 2003, pp.15-31.

- *Répétition, récit, modernité*, in Poétique, nº111, Paris, septembre1977, pp.259-287.

Baroni, Raphaël, *Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique*, in Littérature, nº127, Paris, septembre 2002, pp.105-127.

Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, in Œuvres complètes, T.2, 1966 ; Seuil, Paris, 1994.

- *Sur la lecture*, in Œuvres complètes, t.III, Seuil, Paris, 1995, pp 377-384.

Beaulieu, Etienne, *Silence et poésie chez Gustave Flaubert*, in Etudes françaises, nº1, vol.37, 2001, pp. 117-132.

Bertho, Sophie, *Temps, récit et postmodernité*, in Littérature, nº 92, Paris, décembre 1993, pp. 90-97.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1955.

Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, Seuil, Paris, 1992.

Boué, Rachel, *L'écriture à haute voix : sur l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, in Poétique, nº102, Paris, 1995, pp. 141-155.

Brunel, Pierre, *L'imaginaire du secret*, Ellug, Grenoble, 1998.

Calle-Gruber, Mireille, *Alain Robbe-Grillet*, *L'enchanteur bio-graphe*, in Littérature, nº92, Paris, décembre 1993, pp.27-36.

Chalonge, Florence de, Une *quête de l'origine ? Identité et parcours spatial dans Le vice-consul de Marguerite Duras*, in Littérature, nº 88, Paris, 1999, pp. 33-43.

Cheng, François, *L'écriture poétique chinoise*, Éditions du Seuil, Essais, Paris, 1996.

Cioran, Emil, *De l'inconvénient d'être né,* Gallimard, Paris, 1973.

Coelho, Eduardo Prado, *Contracorpo: fragmentos de um discurso sobre Marguerite Duras*, in Clóquio/Letras Ensaio, nº44, Lisboa, Julho 1978, pp.17-30.

Cordeiro, Cristina Robalo, *Os limites do romanesco*, in Colóquio/Letras Ensaio, nº 143/144, Lisboa, janvier 1997, pp. 111-133.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme.* Édition du Seuil, Paris, 1977.

Deledalle, Gérard, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Pierce*. Payot, Paris, 1979.

Du Marsais, Cesar Chesneau, *Traité des tropes*, suivi de Jean Paulhan, *Traité des figures*, Éditions Le Nouveau Commerce, Supplément au nº 58348, 1977.

Ducrot, Oswald, *Les mots du discours*, Minuit, Paris, 1980.

- *Sémantique linguistique et analyse de textes*, in Littérature, nº 115, Paris, septembre, 1999, pp. 104-125.

El Maizi, Myriem, *L'errance courbe. Analyse d'Abahn Sabana David et Aurélia Steiner de Marguerite Duras*, in Neophilologus, 88 : 533-544, Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherland, 2004.

Gaillard, Michel, *Le fragment comme genre*, in Poétique, nº120, Paris, novembre 1999, pp.387-402.

- *Étude sémantique d'un stéréotype médiéval : les trois « gotes de sanc» dans le Conte du Graal*, in Poétique, nº 131, Paris, septembre 2002, pp. 285-305.

Gasquet, Dominique de, *L'ombre du Nô en Durasie*, in *Marguerite Duras*. Sous la direction d'Alain Vircondelet. Communication. Écriture, 1994. Centre International de Cerisy-la-Salle, 23-30 juillet 1993. Colloque : *Duras tenter l'infini*.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.

- *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

- *Figures III*, Seuil, Paris 1972.

Hjelmslev, Louis, *Essais linguistiques*, Éditions de Minuit, Paris, 1971.

Issacharoff, Michael & Madrid, Leila, *Cognition, référence*, *lecture,* in Poétique, nº102, Paris, pp.245-256.

Jenny, Laurent, *Présentation : retour sur la notion d'œuvre,* in Littérature, nº 125, Paris, mars 2002, pp. 3-11.

- *Sur le Style littéraire*, in Littérature, nº 108, Paris, décembre 1997, pp.92-101.

Jullien, François, *La chaîne et la trame*, Paris, Quadrige/PUF, 2004.

Kapor, Vladimir, *La catachrèse interculturelle*, in Poétique, nº 148, Seuil, novembre 2006, pp.497-505.

Kristeva, Julia, *La narration en psychanalyse* : *des symboles à la chair*, in L'Herne Ricoeur, Editions de l'Herne, Paris, 2004.

Kundera, Milan, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

Landre, Agnès & Frimel, Edouard, *Opérateurs et enjeux discursifs*, in Langage, nº132, Paris, décembre, 1998, pp.108-123.

Lebelley, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, Paris, 1994.

Li Ching, Alexandre, *A estrutura da língua chinesa*, Lisboa, Fundação Oriente, 1994.

Magalhães, Isabel Alegro de, *O sexo dos textos*, Editorial Caminho, Lisboa, 1995.

Mathieu, Rémy, *La première version connue du Daode Jing de Lao Zi, une origine du « taoïsme»*, in L'Infini, nº 90, Printemps, 2005, pp. 9-28.

Meschonnic, Henri, *La situation d'un langage poétique*, in Pour la poétique V, Poésie sans réponse. Gallimard, Paris, 1978, pp. 16-30.

Montalbetti, Christine, *Fiction, réel, référence*, in Littérature, nº 123, Paris, septembre 2001, pp.45-55.

Morais, Ana Paiva, *Amor e ausência na obra de Marguerite Duras*, in Literaturas Europeias: o imaginário plural de um espaço comum, on line, número 1, 2007.

Mourão, José Augusto, *Agustina e Duras: comover-se com a vida ou desesperar alegremente dela,* in Cadernos do ISTA, 5.

Neefs, Jacques, *La profondeur spéculaire*, in Littérature, nº125, Paris, mars 2002, pp.111-126.

Nerlich Brigitte & David D. Clarke, *Champ, schéma, sujet : les contributions de Bühler, Bartlett et Benveniste à une linguistique du texte*, in Langue française, nº 121, Paris, février 1999, pp.36-55.

O'Beirne, Emer, *Dying for silence* : *Language and its absence in the late work of Nathalie Sarraute and Samuel Beckett,* In, Forum Modern Language Studies, vol.41, October 3, 2005.

Orlandi, Eni Puccinelli, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*, Éditions de Cendres, Paris, 1996.

Philosophes taoïstes I, Lao-tseu, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2002.

Prigent, Christian, *Ceux qui merdrent*. Essai. P.O.L, Paris, 1991.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

Rabatel, Alain, *L'introuvable focalisation externe*, in Littérature, nº 107, Paris, octobre 1997, pp.88-113.

Sabry, Randa, *La mise en fable d'un silence éloquent*, in Poétique, nº110, Paris, avril 1997, pp.143-159.

Sartre, Jean-Paul, *Situations*, I, Gallimard, Paris, 1974.

Schaeffer, Jean-Marie & Vultur, Ioana, *Fictions autophages chez Marguerite Duras*, in Poétique, nº145, Paris, février 2006, pp. 3-24.

Shusterman, Ronald, *Fiction, connaissance, épistémologie*, in Poétique, nº 104, Paris, novembre 1995, pp. 503-518.

Smedt, Marc de, *Elogio do Silêncio*, Sinais de Fogo, Cascais, 2001.

Spurr, David, *Scènes de lecture*, in Poétique, nº 120, Seuil, novembre 1999, pp.413-425.

Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux.* PUF, Paris, 1997.

Tadié, Jean-Yves*, Le récit poétique*, *tel* Gallimard, Paris, 1994.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

- *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.

Tsukamoto, Masanori, *L'éternellement provisoire-une poétique du fragment chez Paul Valéry*, in Littérature, nº 125, Paris, mars 2002, pp.73-79.

Varga, Aron Kibédi, *Causer, conter, stratégie du dialogue et du roman*, in Littérature, nº 93, Paris, février, 1994, pp. 5-14.

- *Roman et savoir avant Cervantès*, in Littérature, nº 128, Paris, décembre 2002, pp.105-118.

- *Le récit postmoderne*, in Littérature, nº 77, Paris, février 1990, pp.3-22.

Vassant, Annette, *« Dire quelque chose de quelque chose ou de quelqu'un» et la théorie de l'incidence de Gustave Guillaume*, in Langue française, nº 147, septembre, 2005, pp.40-67.

Velcic-Canivez, Mirna, *La polyphonie : Bakhtine et Ducrot*, in Poétique, nº131, Paris, septembre, 2002, pp.369-384.

Viart, Dominique, *Moments du sujet*, in Littérature, nº 110, Paris, Juin 1998, pp. 49-60.

Virilio, Paul, *La procédure silence*, Éditions Galilée, Paris, 2000.

Wagner, Frank, *Glissement et déphasages : notes sur la métalepse narrative*, in Poétique, nº 130, Paris, avril 2002, pp.235-253.

3. Ouvrages collectifs

Duras lectures plurielles sous la direction de Catherine Rodgers et Raynalle Udris, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998.

Duras, Dieu et l'écrit, Actes du colloque de l'ICP sous la direction d'Alain Vircondelet, Éditions du Rocher, Paris, 1998.

Duras, femme du siècle, sous la direction de Stella Harvey et Cate Ince, Rodopi, Amsterdam-New York, 2001.

Ecrire, réécrire, Marguerite Duras, bilan critique, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, dans la collection *L'Icosathèque 19* de *La Revue des Lettres Modernes,* 2002.

L'Herne Duras, sous la direction de Bernard Alazet et Christian-Blot Labarrère, Editions de l'Herne, Paris, 2005.

Limites du langage : indicible ou silence, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, l'Harmattan, Paris, 2002.

Rhétorique de Montaigne, Actes réunis par Frank Lestringant, Librairie Honoré Champion, Paris, 1985.

The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics, Edited by Paul Cobley, Routledge, London, 2001.